



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Die Clair-obscur-Holzschnitte des Monogrammisten NDB

Ein Bologneser Formschneider in Fontainebleau?

verfasst von

Angelika Marinovic, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt: Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von: Univ.-Doz. Dr. Achim Gnann

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	V
1. Einleitung	1
1.1. Einführung: Der italienische Clair-obscur-Holzschnitt im 16. Jahrhundert	1
1.2. Quellenlage und Forschungsstand	2
1.3. Forschungsfragen und Methoden	6
2. Werkkatalog	9
2.1. Der „klassische“ Werkkorpus des Monogrammisten: Werke mit der Signatur NDB	10
2.1.1. Der bethlehemitische Kindermord	10
2.1.1.1. Der <i>Bethlehemitische Kindermord</i> und die Teppichentwürfe der <i>Scuola nuova</i>	13
2.1.1.2. „RAPH.VRB.INVEN. Der Anteil Raffaels an den Teppichentwürfen der <i>Scuola nuova</i>	14
2.1.2. Zwei Szenen mit spielenden Putti	22
2.1.2.1. <i>Giuochi di putti</i>	24
2.1.2.2. Das Verhältnis des Clair-obscur-Holzschnittes zu den Zeichnungen aus dem Umkreis Raffaels	27
2.1.3. Heilige Familie mit weiblicher Heiligen	28
2.1.3.1. Die Zustände des Holzschnittes	30
2.1.3.2. Die verlorene Vorlage Rosso Fiorentinos	31
2.1.4. Sacra Conversazione	32
2.1.4.1. Eine verlorene Zeichnung Parmigianinos und ihre Überlieferung	33
2.2. Dem Monogrammisten NDB zugeschriebene Werke	34
2.2.1. Der Christuskopf mit der Signatur NB	34
2.2.1.1. Die von Raffael geschaffene Vorlage und ihre Bedeutung für den Clair-obscur-Holzschnitt	35
2.2.1.2. Der <i>Christuskopf</i> des Monogrammisten NDB als Andachtsbild?	38
2.2.2. Ein Portal	39
2.2.3. Ignudo	41

2.2.4. Der Mann mit emporgehobenen Armen	42
2.2.5. Antik gewandeter <i>Philosoph</i> in einer Nische	44
2.2.6. Clair-obscur-Holzschnitte nach Ugo da Carpi: <i>Aeneas und Anchises</i> und <i>Raffael und seine Geliebte</i>	46
2.2.7. Die Ornamentradierungen mit der Signatur „NDBf“	47
2.3. Die Chronologie der Clair-obscur-Holzschnitte des Monogrammisten NDB. Ein Versuch	48
2.4. Die Sujets und die Vorlagen des Monogrammisten NDB. Die Clair-obscur-Holzschnitte des Formschneiders im Vergleich mit den Werken seiner italienischen Zeitgenossen	52
2.5. Die Farbgebung der Holzschnitte	53
3. Die Herkunft des Monogrammisten NDB	53
3.1. Die Bedeutung der Signatur <i>BONONIAE</i>	54
3.2. Die Bologneser Formschneider und der Monogrammist NDB	55
4. Der Monogrammist NDB und die Schule von Fontainebleau	57
4.1. Druckgraphik in Frankreich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts	59
4.2. Die druckgraphische Schule von Fontainebleau – Definition	60
4.3. Einordnung der Vergleichsbeispiele in das druckgraphische Werk der Schule von Fontainebleau	62
4.3.1. <i>Sacra Conversazione</i> : Der Clair-obscur-Holzschnitt des Monogrammisten NDB und die Radierung Léon Davents	62
4.3.2. Die <i>spielenden Putti</i> einer unsignierten Radierung im Vergleich zum Clair-obscur-Holzschnitt des Monogrammisten NDB	63
4.3.3. Michelangelos <i>Ignudo</i> als Clair-obscur-Holzschnitt des Monogrammisten NDB und die radierte Wiederholung	65
4.4. Elemente aus der Schule von Fontainebleau in den Clair-obscur-Holzschnitten des Monogrammisten NDB	65
4.5. Französische Elemente in den übrigen Holzschnitten	68
4.5.1. <i>Heilige Familie mit weiblicher Heiligen</i> : Rosso Fiorentino und René Boyvin ..	68
4.5.2. Das <i>Portal</i> : Der Monogrammist NDB und der Architekturtraktat in Frankreich ..	69
4.5.3. Der Monogrammist NDB und Geoffroy Dumoûtier	71
4.6. Italienische Vorlagen in Frankreich	71
4.7. Der Monogrammist NDB in Frankreich	72

5.	Ausblick: Der Einfluss des Monogrammisten NDB auf die Künstler der Schule von Fontainebleau und die Druckgraphik in Frankreich	73
5.1.	Die Rolle des Monogrammisten NDB als Importeur italienischer Bilderfindungen nach Frankreich	74
5.2.	Clair-obscur-Holzschnitt in Fontainebleau? Die <i>Heilige Familie</i> nach einer Vorlage von Luca Penni	74
5.3.	Der Clair-obscur-Holzschnitt in Frankreich – Satirische Clair-obscur-Holzschnitte: <i>Le Capitaine Raguet</i> und der <i>Mann mit dem Spinnennetz</i>	77
6.	Schlussbetrachtung zu Leben und Werk des Monogrammisten NDB	80
7.	Quellenverzeichnis	84
8.	Literaturverzeichnis	85
8.1.	Online-Literatur	95
9.	Abbildungsnachweis	96
10.	Abbildungen	99
10.1.	Clair-obscur-Holzschnitte des Monogrammisten NDB	99
10.2.	Fragliche Zuschreibungen	113
10.3.	Vergleichsbeispiele	116
	Zusammenfassung	163
	Lebenslauf	165

Danksagung

Mein Dank gilt in erster Linie meinen Eltern, die mir in vielerlei Hinsicht große Unterstützung zuteilwerden ließen und den Weg bis hierher überhaupt ermöglicht haben – meinem Vater für das unentwegte Anspornen und meiner Mutter für ihre Geduld, unter anderem beim Korrekturlesen bis zur letzten Fußnote.

Besonderer Dank gebührt Univ.-Doz. Dr. Achim Gnann, der sich dazu bereit erklärt hat, die Betreuung meines Themas zu übernehmen und mir dabei oft durch ausführliche Besprechungen hilfreich war.

Neben all jenen Freunden und Verwandten, die mir durch Gespräche geholfen haben, meine Gedanken zu konkretisieren, danke ich vor allem meiner Schwester Veronika und Johannes als den beiden Personen, die in den vergangenen Monaten am meisten Zeit mit mir und meiner Masterarbeit auch in schwierigen Phasen des Entstehungsprozesses verbracht haben und sich dabei als geduldige Motivatoren erwiesen.

1. Einleitung

Nur eine kurze Passage widmete Giorgio Vasari in seiner Biographie Marcantonio Raimondis „e d’altri intagliatori“ dem Clair-obscur-Holzschnitt.¹ „Il modo adunque di fare le stampe in legno di due sorti, e fingere il chiaroscuro, trovato da Ugo [da Carpi], fu cagione che seguitando molti le costui vestigie, si sono condotte da altri molte belissime carte.“² Einer dieser Formschneider, den Vasari nicht eigens erwähnt, ist der nach seiner Signatur benannte und nur durch sie bekannte Monogrammist NDB. Dass Vasari, dessen Angaben oftmals nicht verifizierbar sind, über diesen Formschneider schweigt, hat dazu geführt, dass die unterschiedlichsten Hypothesen über seine Herkunft und seine Wirkungsstätte aufgestellt wurden. Lässt sich der Formschneider ausschließlich anhand der Signatur von fünf Clair-obscur-Holzschnitten fassen und zeitlich einordnen – zwei dieser Werke sind mit 1544 datiert –, so sind diese auch die Grundlage für die Rekonstruktion seines ungewöhnlichen Lebenslaufes, die in der vorliegenden Arbeit erfolgen soll.

1.1. Einführung: Der italienische Clair-obscur-Holzschnitt im 16. Jahrhundert

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts hatten vermutlich Hans Burgkmair d. Ä. und Jost de Negker die Technik des Clair-obscur-Holzschnittes erfunden,³ den Druck eines Holzschnittes mit nicht nur einer die Konturen der Körper enthaltenden *Linienplatte* oder *Strichplatte*, sondern zusätzlich mit einer oder mehreren in verschiedenen Farbschattierungen gefärbten *Tonplatten* beziehungsweise *Farbplatten*, die die Wirkung von Licht und Schatten nachahmen und damit den Figuren Plastizität verleihen sollen. Der Maler und Formschneider Ugo da Carpi führte im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts den Clair-obscur-Holzschnitt in Italien ein. Er entwickelte diese Technik von der zunächst in Deutschland gebräuchlichen graphischen Form in der Art eines „gewöhnlichen“ linearen Holzschnittes mit zusätzlichen farbigen Platten zu einem malerischen Medium, bei dem die ursprünglich alleinige Verantwortung der Linienplatte für das Verständnis der Komposition zunehmend auch mit den Tonplatten geteilt wird.⁴ Neben stilistischen Kriterien unterscheiden sich die Clair-obscur-Holzschnitte

¹ Vasari 1568, ed. Milanesi 5 1880, S. 420-423.

² Vasari 1568, ed. Milanesi 5 1880, S. 422. Unter diesen Nachfolgern Ugos auf dem Gebiet des Clair-obscur-Holzschnittes erwähnte Vasari namentlich Francesco Parmigianino, Antonio da Trento, Baldassare Peruzzi, Ioannicolo Vicentino und Domenico Beccafumi. Ebd., S. 420-423.

³ Siehe dazu unter Anderem Achim Gnann, in: Ausst. Kat. Albertina 2013, S. 9-14 S. 30, Kat. 1.

⁴ Vergleiche ebd., S. 14f.

deutscher und italienischer Formschneider vor allem dadurch, dass die deutschen Formschneider ihre eigenen Bilderfindungen in den Farbholzschnitt übersetzten, während im italienischen Clair-obscur-Holzschnitt zumeist Bilderfindungen anderer Künstler vorbildhaft waren. Der Monogrammist NDB, dessen Holzschnitte mehrfach Kompositionen Raffaels wiederholen, lässt sich damit in Verbindung mit der italienischen Schule des Clair-obscur-Holzschnittes bringen. Seine Holzschnitte sind mit dem Ende der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bereits nach den Werken Ugo da Carpis und der mit Parmigianino zusammenarbeitenden Formschneider Antonio da Trento und Niccolò Vicentino entstanden. Wie die Holzschnitte des in Siena tätigen Malers und Formschneiders Domenico Beccafumi sind die Werke des Monogrammisten NDB vermutlich in die 1540er Jahre zu datieren.⁵

1.2. Quellenlage und Forschungsstand

Der spärliche Bestand an schriftlichen Quellen – von Vasaris knappen Anmerkungen über den Clair-obscur-Holzschnitt war bereits die Rede; der nicht namentlich bekannte Monogrammist NDB konnte bisher nicht in Dokumenten identifiziert werden – zwingt dazu, sich auf die Werke des Monogrammisten NDB und auf Vergleichsbeispiele als bildliche Quellen zu beschränken. Bereits Adam Bartsch bezeichnete im 1811 erschienenen zwölften Band des *Peintre graveur* den Formschneider von fünf Clair-obscur-Holzschnitten verschiedenen Inhaltes ausgehend von deren Signatur als „Monogrammisten NDB“.⁶ Es sind dies in der Reihenfolge bei Bartsch der *Bethlehemitische Kindermord* (Abb. 1), eine *Heilige Familie mit weiblicher Heiligen* (Abb. 2), eine *Sacra Conversazione* (Abb. 3) und zwei verschiedene Szenen mit *Spielenden Putti* (Abb. 4 und 5). Einer der beiden Holzschnitte mit spielenden Putti trägt so wie auch der *Bethlehemitische Kindermord* in der Platte die Jahreszahl 1544; alle anderen Holzschnitte sind undatiert. Zu einem mit NB signierten *Christuskopf*⁷ (Abb. 6) zog Bartsch keine Parallelen.

Schon am Beginn der Beschäftigung mit dem Formschneider im 19. Jahrhundert scheint der Wunsch gestanden zu sein, dessen Monogramm zu entschlüsseln: Es ist nicht

⁵ Vasari überliefert, dass Beccafumi sich erst gegen Ende seines Lebens dem Clair-obscur-Holzschnitt zugewandt habe, nachdem er seine Karriere als Maler mit den 1544 fertiggestellten Fresken im Chor des Domes von Siena beendet hatte. Vasari 1568, ed. Milanesi 5 1880, S. 652f. Vergleiche A. Gnann, in: Ausst. Kat. Albertina 2013, S. 235.

⁶ Bartsch 12, S. 33, 7; 59, 17; 63, 21; 108, 4; 109, 5.

⁷ Bartsch 12, S. 47, 28.

mehr nachvollziehbar, woher der Vorschlag stammt, die Signatur NDB mit NB gleichzusetzen und diese Initialen als Monogramm Niccolò Boldrinis zu entschlüsseln, eines venezianischen Formschneiders, der vorwiegend nach Vorlagen von Tizian arbeitete.⁸ Georg Kaspar Nagler und Andreas Andresen differenzierten 1869 zwischen dem Monogrammisten NDB und Niccolò Boldrini.⁹ Letzterem schrieben sie aus stilistischen Gründen auch den NB monogrammierten Christuskopf zu.

Luigi Servolini plädierte 1932 dafür, in den Monogrammisten NDB und NB sowie Boldrini gleich drei verschiedene Künstlerpersönlichkeiten zu sehen.¹⁰ Den für seine Holzschnitte vorwiegend Vorlagen Raffaels heranziehenden NDB lokalisierte er in Rom. Servolini schrieb ihm zwei weitere, unsignierte Holzschnitte zu, die auf Werken Raffaels basieren: einen Holzschnitt in einer Platte mit der Darstellung Johannes des Täufers in der Wüste¹¹ und einen Clair-obscur-Holzschnitt in zwei Platten, der Herkules im Kampf mit dem Nemäischen Löwen zeigt.¹² Diese Zuschreibungen scheinen in erster Linie darauf zu beruhen, dass die Vorlagen für beide Holzschnitte von Raffael stammen.¹³ Sie sind aber aus stilistischer Sicht nicht haltbar, da bei beiden Holzschnitten die Linienführung viel schwungvoller ist als in den signierten Holzschnitten des Monogrammisten NDB.¹⁴ Während sich bei den meisten Holzschnitten des Monogrammisten NDB die Schwierigkeiten in der Bearbeitung des Materials an den aus kurzen Linien zusammengesetzten Konturen zeigen, fließen im Holzschnitt *Herkules und der Nemäische Löwe* die Konturlinien organisch. Auch die zeichnerisch-penible Gestaltung von Vorder- und Hintergrund dieses Holzschnittes findet in den Clair-obscur-Holzschnitten des Monogrammisten NDB keine Parallele. Ebensowenig lässt sich der – wie die Dichte der Linien in der Strichplatte nahelegen – vermutlich gar nicht als Clair-obscur-Holzschnitt angelegte Holzschnitt des *Johannes des Täufers in der Wüste* mit den Werken des Monogrammisten NDB vergleichen, in denen die Linienplatte zwar wichtig ist, ihr aber niemals so viel Raum eingeräumt wird wie in diesem Blatt.

⁸ Das Künstlerlexikon von Georg Kaspar Nagler und Andreas Andresen sowie Luigi Servolini beziehen sich auf diese Interpretation des Monogramms NDB, erwähnen jedoch nicht deren Urheber. Nagler / Andresen 1869, S. 729f sowie Servolini 1932, S. 84.

⁹ Nagler / Andresen 1869, S. 729f und 743f.

¹⁰ Servolini 1932, S. 84 und 91.

¹¹ Bartsch 12, S. 74, 19.

¹² Bartsch 12, S. 120, 18.

¹³ Ähnlich wie der *Bethlehemitische Kindermord* und die *Spielenden Putti* des Monogrammisten NDB trägt *Herkules und der Nemäische Löwe* die Bezeichnung „RAPHÄL. VR. INv.“.

¹⁴ Vergleiche Karpinski 1976, S. 23.

William Trotter vermeinte in den sehr linearen Holzschnitten des Formschneiders Charakteristika des deutschen Clair-obscur-Holzschnittes wiederzuerkennen und verortete den Monogrammisten NDB deshalb im Norden Europas.¹⁵ Er verglich die Art des Druckes bei einem Holzschnitt des Monogrammisten NDB, darstellend die Heilige Familie mit einer weiblichen Heiligen (Abb. 2), mit der von ihm als „German procedure“ bezeichneten Technik des Clair-obscur-Holzschnittes, wo ein bereits die gesamte Komposition enthaltender Linienblock vor den Tonplatten angefertigt wird.¹⁶ Die bereits um 1520 entstandenen Zeichnungen von Raffael oder seiner Schule, die der Monogrammist NDB als Vorlagen für seine 1544 datierten Holzschnitte verwendete, könnten, so argumentierte Trotter, zu dieser Zeit auch außerhalb Italiens verfügbar gewesen sein. Bei zwei anderen Holzschnitten, die auf Vorlagen von Parmigianino und Rosso Fiorentino zurückgehen, vermutete Trotter einen Zusammenhang mit der Schule von Fontainebleau, den er jedoch nicht weiter ausführte.¹⁷

Fundamental neue Erkenntnisse brachte Caroline Karpinski, die 1976 erstmals einen Werkkatalog des Monogrammisten NDB zusammenstellte.¹⁸ Den fünf signierten Holzschnitten fügte sie sechs weitere hinzu, unter anderem den bereits erwähnten mit NB monogrammierten *Christuskopf* und einen bis dahin wenig beachteten Clair-obscur-Holzschnitt eines Portals, der ebenfalls das Monogramm NB trägt (Abb. 7).¹⁹ Auf stilistischer Basis reihte sie auch Holzschnitte in das Œuvre des Formschneiders ein, bei denen es bis dahin noch keine Überlegungen über eine mögliche Autorschaft des Monogrammisten NDB gegeben hatte. Eines dieser zugeschriebenen Werke, ein Mann mit emporgehobenen Armen (Abb. 9) als Detail nach Raffaels *Brand im Borgo*, trägt die Unterschrift „BONONIAE.“²⁰ Davon ausgehend entschlüsselte Karpinski das Monogramm als „ND aus Bologna“.²¹

¹⁵ Trotter 1974, S. 33.

¹⁶ Ebd., S. 216.

¹⁷ Ebd., S. 33.

¹⁸ Karpinski 1976.

¹⁹ Dieser Holzschnitt hat nicht Eingang in das druckgraphische Lexikon von Adam Bartsch gefunden.

²⁰ Bartsch 12, S. 143, 4.

²¹ Diese Unterschrift, die sich lediglich auf einem in der Bibliothèque nationale in Paris aufbewahrten Abzug findet, themisierte – abgesehen von C. Karpinski – nur Jan Johnson. Johnson 1982, S. 57. Ihre Deutung von Bologna als Stadt, in der das auf Rom und Venedig beschränkte Monopol Ugo da Carpis auf Holzschnitte nicht wirksam war, scheint wenig plausibel. Es ist bereits ungewöhnlich, den Entstehungsort eines Werkes zu vermerken, insbesondere zumal es sich „lediglich“ um Reproduktionsgraphik handelt. Über das Monopol Ugo da Carpis haben sich sämtliche Formschneider des 16. Jahrhunderts hinweggesetzt, ohne dass in einem einzigen Fall daraus resultierende Konsequenzen dokumentiert wären.

Dominique Cordellier konnte 2012 eines der von Karpinski an den Monogrammisten NDB zugeschriebenen Werke, einen in einer Nische stehenden antik gewandeten Mann²² (Abb. 10), als Wiederholung einer Bilderfindung des um 1540 in Fontainebleau tätigen Zeichners und Kupferstechers Geoffroy Dumoûtier (auch Dumonstier) identifizieren.²³

Catherine Jenkins spann 2013 diese Überlegung Cordelliers weiter: Sie untersuchte die Wasserzeichen, die auf einzelnen Beispielen der – auf eine Vielzahl von Sammlungen verstreuten – Abzüge von Clair-obscur-Holzschnitten des Monogrammisten NDB vorhanden sind, und stellte fest, dass dieselben Wasserzeichen in Fontainebleau gebräuchlich waren.²⁴ Auch die Qualität des Papiers verweise auf eine französische Herkunft. Drei der Vorlagen, die der Monogrammist NDB verwendete, seien von Künstlern aus der Schule von Fontainebleau in Radierungen umgesetzt worden. Aus diesen Parallelen mit der Schule von Fontainebleau schloss Jenkins, dass der Monogrammist NDB nicht in Italien, sondern in Fontainebleau tätig gewesen sei. Seine Bologneser Herkunft zweifelte sie nicht an – es sei vielmehr möglich, dass der Formschnieder zusammen mit dem Bologneser Francesco Primaticcio nach Frankreich gelangt sei.

Aus den Rechnungen über die Ausstattung des Schlosses von Fontainebleau aus den Jahren 1528 bis 1570, die Léon de Laborde zusammengestellt hat, lässt sich keine Tätigkeit eines Künstlers ablesen, der seinen Namen mit NDB hätte abkürzen können.²⁵ Allerdings wäre der Monogrammist NDB damit nicht der einzige Künstler, der nicht in den Zahlungsbelegen genannt wird und bei dem dennoch eine Tätigkeit in Fontainebleau anzunehmen ist: Auch im Fall eines Radierers, der sich nur unter der Signatur „I♀V“ fassen lässt, sind keine ihm zuordenbare Zahlungsbelege erhalten, die seine Mitwirkung an der Ausstattung des Schlosses von Fontainebleau belegen würden. Dieser Monogrammist „I♀V“ kann jedoch, da seine Radierungen vorwiegend auf Vorlagen zurückgehen, die in Fontainebleau vorhanden waren, zweifelsfrei der Schule von Fontainebleau zugeordnet werden.²⁶

²² Bartsch 12, S. 150, 16.

²³ Cordellier, in: Ausst. Kat. Louvre 2012, S. 38.

²⁴ Jenkins 2013, S. 133-135, zu konkreten Angaben zu den untersuchten Abzügen siehe S. 134, Fußnoten 8-13, sowie S. 135, Fußnote 15.

²⁵ De Laborde 1877-80.

²⁶ Suzanne Boorsch, The Prints of the School of Fontainebleau, in: Ausst. Kat. UCLA u.a. 1994, S. 80.

1.3. Forschungsfragen und Methoden

Die vorliegende Arbeit ist in drei Teile gegliedert, die Werk, Leben und Nachleben des Monogrammisten NDB diskutieren. Da sie die vorrangige Quelle auch für das Leben des Monogrammisten bilden, werden zunächst in Form eines Kataloges die Werke des Monogrammisten NDB behandelt. Dabei soll die Richtigkeit beziehungsweise Wahrscheinlichkeit der Zuschreibungen diskutiert werden sowie die Frage nach der Herkunft der Vorlagen beantwortet werden. Bis heute gelten die von Karpinski zugeschriebenen Holzschnitte unwidersprochen als Werke des Monogrammisten NDB;²⁷ als einzige Korrektur lehnte Catherine Jenkins die Zuschreibung eines dieser Werke, *Aeneas und Anchises* nach Ugo da Carpi (Abb. 11), ab.²⁸ Karpinski nannte keine Kriterien für ihre Zuschreibungen; mangels anderer Hinweise müssen diese auf einer stilistischen Grundlage beruhen, die es im Folgenden nachzuvollziehen gilt. Ausgehend von der Überlegung Jan Johnsons 1982, die den Clair-obscur-Holzschnitt *Raffael im Gespräch mit seiner Geliebten*²⁹ (Abb. 12) jenem Formschnneider zuschrieb, der auch den Mann mit erhobenen Händen nach der Vorlage von Raffaels *Brand im Borgo* schnitt³⁰ – einen Clair-obscur-Holzschnitt, den wiederum Caroline Karpinski dem Werk des Monogrammisten NDB zuordnete –, ist auch hier die Möglichkeit einer Zuschreibung zu überprüfen. Ebenso wurde bis dato nicht versucht, alle bekannten Werke des Monogrammisten NDB in eine chronologische Ordnung zu bringen. Ansätze zu einer Chronologie seiner Holzschnitte sind ebenfalls Bestandteil der vorliegenden Arbeit. Die Vorlagen des Monogrammisten NDB sind bereits vielfach behandelt worden, jedoch stets nur punktuell. Die vorliegende Arbeit versteht sich als ein erster Versuch, aus einer gesamtheitlichen Sicht das Verhältnis zwischen den Holzschnitten des Monogrammisten NDB und der jeweiligen Bilderfindung zu besprechen. Zu diskutieren bleibt ferner der Zusammenhang zwischen den Bilderfindungen, ihrer Umsetzung in den Clair-obscur-Holzschnitten des Monogrammisten NDB und den anderen bekannten Wiederholungen, um so nach Möglichkeit Abhängigkeiten zwischen den Reproduktionen eines Sujets nachzuvollziehen. Anhand von Vergleichen, die Abweichungen, eventuell sogar Fehlinterpretationen der Vorlage aufzeigen, kann der jeweilige Grad der Verwandtschaft zum „Original“ konstatiert werden. Gerade aus der modernen Wertung reproduzierender Graphik,

²⁷ Michael Matile, in Slg. Kat. ETH Zürich 2004, S. 155; Gnann, in: Albertina 2013, S. 110, Kat. 40.

²⁸ Bartsch 12, S. 104, 12; Jenkins 2013, S. 131, Fußnote 2.

²⁹ Bartsch 12, S. 141, 3.

³⁰ Johnson 1982, S. 56f.

die der Invention weit größere Bedeutung beimisst als ihrer Wiederholung in einem anderen Medium, wird ein Monogrammist NDB, der sich auf eben diesem Feld der Reproduktion betätigte, eher als Handwerker betrachtet denn als Künstler. Interessant wird der Monogrammist NDB allerdings gerade durch die Vielzahl an Vorlagen, die von verschiedenen Künstlern stammen und damit ermöglichen, den Einfluss der verschiedenen Hände auf den Stil seiner Clair-obscur-Holzschnitte nachzuvollziehen.³¹

Die zweite Hälfte der Arbeit befasst sich – in Ermangelung anderer Anhaltspunkte ausschließlich basierend auf den Werken – mit der Rekonstruktion des Lebenslaufes des Formschneiders. Ansatzpunkt ist zunächst die These von C. Karpinski, die vermutete, dass der Formschneider in Bologna geboren und womöglich ausgebildet worden sei. Wie ihr Werkkatalog wurde auch Karpinskis Annahme bisher unwidersprochen übernommen. Durch den Vergleich der Holzschnitte des Monogrammisten NDB mit dem Stil der zahlreichen in Bologna tätigen Formschneider soll diese These überprüft werden.

Neben der Herkunft des Künstlers soll sein Wirkungsort diskutiert werden, der den Forschungen von C. Jenkins zufolge nicht – wie bisher angenommen – in Italien zu suchen ist, sondern in Fontainebleau. Jenkins konnte durch ihre Untersuchung des Papiers und der Wasserzeichen belegen, dass der Monogrammist NDB in Frankreich geschöpftes Papier verwendete. Es ist jedoch nicht auszuschließen, dass er dieses Papier aus Frankreich importierte und in Italien bedruckte oder dass seine Holzstöcke nach der Bearbeitung in Italien nach Frankreich gelangten und dort gedruckt wurden. Jenkins ging nicht auf die Tatsache ein, dass neben Fontainebleau vor allem Paris, aber auch Lyon um die Mitte des 16. Jahrhunderts Zentren des Druckerhandwerks waren.³² Die von Jenkins konstatierte motivische Verwandtschaft dreier Clair-obscur-Holzschnitte des Monogrammisten NDB mit Radierungen, die Künstlern der Schule von Fontainebleau zugeschrieben werden,³³ ließe sich auch durch die weite Verbreitung von Druckgraphik beziehungsweise den Transport von

³¹ Der stilistische Einfluss der jeweiligen Vorlage auf den Clair-obscur-Holzschnitt ist ein kaum untersuchtes Kapitel; Elisabeth Jungwirth hat sich in ihrer Diplomarbeit ansatzweise damit befasst. Jungwirth 2013.

³² Die Schule von Fontainebleau wird in der Literatur im Vergleich zu den in anderen französischen Städten angesiedelten Kupferstechern und Radierern mit Vorliebe behandelt, offensichtlich da es sich dabei um einen in sich geschlossenen Kreis von Radierern und Kupferstechern zu handeln scheint, der darüber hinaus mit den Namen bekannter Maler, Rosso Fiorentino und Francesco Primaticcio, verknüpft werden kann. Die für die Druckgraphik der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bedeutendste französische Stadt war jedoch Paris, gefolgt von Lyon und Toulouse. Siehe Marianne Grivel, Printmakers in Sixteenth-Century France, in: Ausst. Kat. UCLA u.a. 1994, S. 35-37.

³³ Jenkins 2013, S. 135-137.

Zeichnungen innerhalb Europas erklären. Dadurch war es möglich, in Frankreich nach denselben Vorlagen zu arbeiten wie in Italien. Die Vorbilder aller drei Radierungen stammen von italienischen Künstlern, könnten also zunächst vom Monogrammist NDB in Italien wiederholt worden und später in die Hände der Radierer von Fontainebleau gelangt sein. Zudem trägt nur eines der Vergleichsbeispiele eine Signatur, womit auch die Herkunft der Radierungen zu überprüfen bleibt. Um die Tätigkeit des Monogrammist NDB in Fontainebleau zu belegen, sind zusätzliche Argumente nötig. Darüber hinaus stellt sich die Frage, ob der Monogrammist NDB auch jene Holzschnitte, die Jenkins nicht ansprach, in Frankreich geschaffen haben könnte.

Die in Fontainebleau von einem kleinen Kreis von Radierern und Kupferstechern gedruckten Blätter entstanden – wie die Datierungen einzelner Werke nahelegen – in einem kurzen Zeitraum, zwischen etwa 1542 und 1547.³⁴ In die 1540er Jahre sind auch die Werke des Monogrammist NDB zu datieren. Da die Kupferstecher und Radierer der Schule von Fontainebleau, wie die Schwächen ihrer Drucke zeigen, im Gegensatz zu den Italienern auf keine lange druckgraphische Tradition zurückblicken konnten, ist anzunehmen, dass sie sich an den Werken eines aus Bologna stammenden Formschniders orientierten. Einerseits könnte sich eine solche Inspiration in ikonographischen Übernahmen zeigen, andererseits könnten die Künstler der Schule von Fontainebleau auch in technischer Hinsicht vom Monogrammist NDB profitiert haben. Die Annahme von C. Jenkins würde, sofern sie stimmt, die – nur vage erforschte – Geschichte des Clair-obscur-Holzschnittes in Frankreich, wie sie bisher gesehen wurde, umstürzen. Die frühesten französischen Clair-obscur-Holzschnitte werden ins späte 16. Jahrhundert datiert, die Etablierung der Technik selbst gar erst ins 17. Jahrhundert.³⁵ Sollte jedoch bereits der Monogrammist NDB den Clair-obscur-Holzschnitt nach Frankreich importiert haben, so bedeutet das, dass in seiner Nachfolge möglicherweise schon früher Clair-obscur-Holzschnitte in Frankreich gedruckt worden sein könnten.

Bisher ist – abgesehen von den Holzschnitten des Monogrammist NDB – nur ein Clair-obscur-Holzschnitt bekannt, der möglicherweise eine Bilderfindung eines in Fontainebleau tätigen Künstlers wiederholt und auch von einem französischen Künstler stammen könnte. Es ist im Verlauf der vorliegenden Arbeit zu überprüfen, ob dieser Clair-obscur-Holzschnitt, *Maria mit Kind und dem Johannesknaben* (Abb. 91-92), bei dem D.

³⁴ Catherine Jenkins, Les graveurs de Primatice au XVI^e siècle à Fontainebleau, in: Ausst. Kat. Louvre 2004, S. 38.

³⁵ Reichel 1925, S. 44 und S. 64f, Tafeln 76-83; Jenkins 2013, S. 140f.

Cordellier erstmals eine Entstehung in Fontainebleau erwog,³⁶ tatsächlich dort ausgeführt worden sein kann und ob Einflüsse des Monogrammisten NDB nachzuweisen sind. Bei zwei weiteren ausgewählten Clair-obscur-Holzschnitten soll im Anschluss die Möglichkeit einer Entstehung in Frankreich ab der Mitte des 16. Jahrhunderts überprüft werden und so ein möglicher Einfluss des Monogrammisten NDB festgestellt werden.

Als Methode lässt das weitgehende Fehlen von zeitgenössischen Dokumenten, sowohl im Bereich des Clair-obscur-Holzschnittes als auch hinsichtlich der Schule von Fontainebleau, lediglich die stilistische Analyse des Bildmaterials sowie den Vergleich zu. Der Vergleich der Clair-obscur-Holzschnitte, die dem Monogrammisten NDB zugeschrieben werden, miteinander muss dazu dienen, die Zuschreibungsfrage zu klären und eine mögliche chronologische Reihenfolge zu erstellen. Der Vergleich der Holzschnitte mit ihren vermeintlichen Vorlagen soll die Frage nach dem Verhältnis zu diesen beantworten. Um den Monogrammisten NDB in dem vermuteten künstlerischen Umfeld in Bologna beziehungsweise Fontainebleau zu lokalisieren, sind seine Clair-obscur-Holzschnitte jenen Drucken gegenüberzustellen, die nachweislich dort entstanden sind.

2. Werkkatalog

„[...] any stylistic attribution of a print to a cutter is hazardous business even when all the preparatory material is known.“³⁷ In besonderem Maße trafe diese Aussage William Trotters auf das Werk des Monogrammisten NDB zu: Die dem Formschnieder zugeschriebenen Clair-obscur-Holzschnitte übertreffen in ihrer Anzahl jene, die mit dem Monogramm NDB signiert sind; bei keinem einzigen Werk darf mit Gewissheit angenommen werden, dass die direkte Vorlage des Monogrammisten bekannt ist. Innerhalb der „reproduzierenden“ Graphik kommen jedoch gerade auf dem Gebiet des Clair-obscur-Holzschnittes – auf den sich diese Behauptung Trotters bezieht – die Eigenheiten des jeweiligen Formschniders besonders zur Geltung: Dem Formschnieder überlassen bleibt es, das Verhältnis der Platten zueinander zu bestimmen. Er kann der Linienplatte größere Bedeutung einzuräumen als den Tonplatten, deren Anzahl er ebenfalls selbst festlegen kann, oder aber alle Platten gleichberechtigt behandeln. Damit hat er die Möglichkeit, entweder in der Art einer Zeichnung dunkle und helle Linien und Schraffuren nebeneinanderzusetzen oder dem Holzschnitt eine malerische

³⁶ Cordellier, in: Ausst. Kat. Louvre 2012, S. 38 und 101.

³⁷ Trotter 1974, S. 97.

Wirkung zu verleihen. Unbestritten ist die Bedeutung des Stils der jeweiligen Vorlage für die Ausführung des Clair-obscur-Holzschnittes, gleichzeitig lassen sich Hände gerade durch die Nähe eines Druckes zu seiner Vorlage – beziehungsweise durch die Unterschiede von ihr – scheiden.

2.1. Der „klassische“ Werkkorpus des Monogrammisten: Werke mit der Signatur NDB

Anhand der fünf gesicherten – weil mit dem Monogramm NDB in der Platte signierten – Clair-obscur-Holzschnitte sollen zunächst die stilistischen Charakteristika des Formschneiders aufgezeigt werden, um anhand dieser Parameter die Möglichkeit einer Autorschaft der unsignierten, dem Monogrammisten zugeschriebenen Werke zu überprüfen. Am meisten Information beinhalten zwei große querformatige Clair-obscur-Holzschnitte, der *Bethlehemitische Kindermord* (Abb. 1) und eines der beiden Blätter mit *Puttenspielen* (Abb. 5), die zusätzlich zum Monogramm auch noch die Jahreszahl 1544 in der Platte tragen, die einzige überlieferte Datierung zum Werk des Monogrammisten. Auch stilistisch sind diese zwei vielfigurigen Holzschnitte und eine weitere Szene mit spielenden Putti (Abb. 4), die aufgrund ihrer Ähnlichkeit zu dem datierten Holzschnitt als Pendant dazu zu betrachten ist, eng miteinander verwandt und unterscheiden sich von den zwei weiteren mit dem Monogramm NDB signierten Holzschnitten, zwei Darstellungen von Maria mit Kind und Heiligen (Abb. 2 und 3).

2.1.1. Der bethlehemitische Kindermord

Der in drei Platten gedruckte *Bethlehemitische Kindermord* (Abb. 1,1-1,2) ist rechts unten auf einem auf dem Erdboden liegenden Steinblock signiert und mit 1544 datiert. Im Gegensatz zu allen anderen Holzschnitten des Formschneiders existieren von dieser Komposition auch Abzüge der Linienplatte ohne Tonplatten, die im Vergleich zu den Drucken mit Tonplatten einzelne Fehlstellen aufweisen (Abb. 1,3-1,4). Unter anderem fehlt dort über dem linken Fuß des Soldaten links im Vordergrund ein Teil der Kontur des Beins. Auch die Inschrift „RAPH.VRB.INVEN.“, die in allen Drucken mit Tonplatten an exakt derselben Stelle am unteren Bildrand erscheint – also nicht mit beweglichen Lettern gedruckt wurde, sondern in der Linienplatte vorhanden war – fehlt gerade in jenen Exemplaren, die nur mit der Linienplatte gedruckt wurden. Es scheint sich um Abzüge der bereits abgenutzten und

nachträglich bearbeiteten Linienplatte zu handeln, die erst nach den Abzügen mit Tonplatten entstanden, bei denen die Linienplatte noch intakt war. Möglicherweise waren zu diesem Zeitpunkt die Tonplatten bereits schwer beschädigt oder verloren. Solche Drucke der Linienplatte sind in mehreren Sammlungen erhalten, wobei in allen Fällen dieselben Fehlstellen zu bemerken sind, die Abzüge also alle denselben Zustand der Linienplatte zeigen. Die Fehlstellen wurden in einem Abzug aus New York (Abb. 1,3) zum Teil mit Feder ergänzt, in den übrigen Fällen aber belassen. Daneben sind im New Yorker Exemplar auch einzelne Konturen vervollständigt, die erst durch die Hinzufügung der Tonplatten sichtbar werden, etwa die vom Licht beschienenen und deswegen heller gedruckten Gesichtspartien einiger Figuren. Da diese Änderungen über die Rekonstruktion des unbeschädigten Zustandes der Linienplatte hinausgehen, ist anzunehmen, dass sie von einem Besitzer des Blattes stammen und nicht vom Monogrammisten NDB selbst.

Der Druck der Linienplatte ermöglicht es, die Arbeitsweise des Monogrammisten NDB nachzuvollziehen: Die Linienplatte des *Bethlehemitischen Kindermordes* setzt sich aus wenigen, langgezogenen Linien zusammen, die bereits nahezu die gesamte Komposition erfassen, sowohl die Figuren des Vordergrundes als auch die Ruinenlandschaft im Hintergrund. Das geschieht allerdings auf vereinfachende Weise: Die Linien beschränken sich auf die Kontur der Körper und eine Andeutung des Faltenwurfs, die Gesichter werden zu bloßen Schemata, Tiefenwirkung ist nicht vorhanden. Manche Formen, etwa die Gesichter einzelner Frauen im Hintergrund, werden erst durch die Hinzufügung der Tonplatte komplettiert. Wie die Linienplatte sind die zwei Tonplatten nicht als Flächen gestaltet, sondern aus Strichen aufgebaut. Die dunkle Farbplatte dient der Modellierung der Körper und gibt Schatten wieder. Die helle Farbplatte füllt fast das gesamte Blatt und spart nur wenige Weißhöhungen aus, die ebenfalls als Schraffuren gestaltet sind. Eine weitere Funktion erlangt die helle Tonplatte in der Gestaltung des Himmels. Die drei Platten greifen in der Schilderung der Falten und der Plastizität der Körper ineinander. Da die Ruinen des Hintergrundes wie die Figuren im Vordergrund fast vollständig von den aus der Linienplatte geschnittenen Konturen umgeben sind und dadurch gleich dunkel wirken, ähnelt die Szene einem Relief. Die Lesbarkeit der Komposition wird durch die Hinzufügung der Tonplatten nicht verbessert; das Vor- und Hintereinander der Figuren lässt sich auf den ersten Blick kaum erfassen. Durch Schatten und Glanzlichter gewinnen die einzelnen Figuren zwar an Plastizität, die Komposition in ihrer Gesamtheit wirkt jedoch sehr flächig. Mehr als zur Schilderung der Bildtiefe dienen die Tonplatten in diesem Holzschnitt, um eine dramatischere Stimmung zu

schaffen. Gerade die unregelmäßig verteilten weißen Flächen erzeugen Unruhe und werden so zum zusätzlichen Bedeutungsträger. Der Monogrammist NDB weicht in diesem Holzschnitt von dem von Ugo da Carpi geprägten italienischen Stil des Clair-obscur-Holzschnittes ab, bei dem die Strichplatte zugunsten der Tonplatten an Bedeutung verliert und alle Platten ihren Beitrag zum Verständnis der Komposition leisten. Stattdessen hat in dem Holzschnitt des Monogrammisten NDB die Linienplatte eindeutig die Vorrangstellung inne.

Alle erhaltenen Abzüge dieses Holzschnittes mit Tonplatten sind mit denselben drei Platten gedruckt, der Monogrammist NDB experimentierte aber mit verschiedenen Farbgebungen. Auch in der Qualität unterscheiden sich die Drucke voneinander, zum Teil dürften die Platten nicht korrekt übereinander gedruckt worden sein. In einem Abzug aus dem British Museum (Abb. 1,1) haben sich beispielsweise die Platten beim Druck leicht verschoben, was gut anhand der links unten am Boden sitzenden Mutter zu sehen ist, die versucht, dem Soldaten ihr Kind zu entreißen, das dieser schon am Fußgelenk gepackt hat. Die hellen Stellen auf ihrem rechten Arm, die in einem Abzug aus dem New Yorker Metropolitan Museum (Abb. 1,2) als Glanzlichter erkennbar sind, fallen im Londoner Abzug mit der Kontur des Armes zusammen. Die Gesichtskonturen des Soldaten wirken im Holzschnitt des Metropolitan Museum noch feiner; möglicherweise handelt es sich bei diesem Blatt um einen früheren Abzug. Aber auch im Blatt aus dem Metropolitan Museum kommt es zu einzelnen Überschneidungen, die offensichtlich nicht beabsichtigt waren, etwa zwischen der Zeichnung der Bodenstruktur und der Binnenzeichnung eines Soldaten, der sich am rechten unteren Bildrand über ein Kind beugt. Solche Unstimmigkeiten sind auf eine nicht ganz präzise Arbeitsweise des Monogrammisten NDB zurückzuführen.

Die große Zahl an erhaltenen Abzügen von diesem Holzschnitt – mehr als von jedem anderen Werk des Monogrammisten NDB – erklärt sich entweder aus der hohen Auflagenzahl oder aus der großen Wertschätzung, die diesem Werk widerfuhr und dazu führte, dass es sorgsamer behandelt wurde als andere Drucke.³⁸ Setzt man voraus, dass man von den Platten eines Clair-obscur-Holzschnittes jeweils maximal 30 Abzüge drucken kann, wie Claus Kenner für Antonio Maria Zanetti behauptete,³⁹ so ist zumindest die Hälfte aller mit Tonplatten gedruckten Abzüge des *Bethlehemitischen Kindermordes* bekannt. Die gute Qualität der erhaltenen Abzüge – die Drucke mit Tonplatten weisen durchwegs keine Fehlstellen auf, der präzise Verlauf der Linien zeigt, dass sich die Stege nicht abgenutzt haben

³⁸ Vergleiche Griffiths 2003, S. 27.

³⁹ Kenner, in: Ausst. Kat. Herzog Anton Ulrich-Museum 2003, S. 11.

– bestätigt, dass tatsächlich überdurchschnittlich viele Exemplare des Holzschnittes erhalten sind, was wiederum von der Beliebtheit des Blattes zeugt.

2.1.1.1. Der *Bethlehemitische Kindermord* und die Teppichentwürfe der *Scuola nuova*

Ausschlaggebend für die Beliebtheit des Holzschnittes könnte neben seinem Format und dem Anspruch der vielfigurigen Szene auch der Bezug zu Raffael gewesen sein, der am unteren Bildrand durch den Vermerk „RAPH.VRB.INVEN.“ als Erfinder der Komposition bezeichnet ist. Der *Bethlehemitische Kindermord* des Monogrammisten NDB entspricht in seiner Komposition drei zusammengehörigen Teppichen (Abb. 14, für die Wiedergabe aller drei Teppiche siehe den gleichsinnigen Kupferstich von Enrico Maccari, Abb. 19), die Teil der Serie der so genannten *Arazzi della Scuola nuova* sind. In den 1520er Jahren wurde in Brüssel eine zwölfteilige Serie von Teppichen mit Szenen aus dem Leben Christi gewebt,⁴⁰ die eng mit jenen 1516 fertiggestellten Teppichen für Leo X. mit der Darstellungen aus dem Leben der Apostel verwandt sind, die auf Entwürfen Raffaels basieren. Welchen Anteil Raffael an den Entwürfen für die Teppiche mit Szenen aus dem Leben Christi hatte, konnte bis heute nicht geklärt werden. Der Raffael-Biograph Johann David Passavant nahm 1839 an, dass Raffael einzelne Kompositionen für die Teppichserie mit Szenen aus dem Leben Christi selbst entwarf, und versuchte, die jeweiligen Vorzeichnungen zu identifizieren; andere – weniger gelungene – Entwürfe für Szenen derselben Serie schrieb er Raffaels Schülern und Nachfolgern Giulio Romano und Gian Francesco Penni zu.⁴¹ In der neueren Literatur wird hingegen eine Beteiligung Raffaels an den Entwürfen fast durchwegs abgelehnt.⁴² Der

⁴⁰ Vergleiche dazu die bei Müntz 1883, S. 139-141 abgedruckten Schreiben vom 18. Juni 1526 und 14. Juni 1531.

⁴¹ Passavant 1839, S. 260-270.

⁴² Eugène Müntz schloss eine Beteiligung Raffaels an den Teppichentwürfen aufgrund der von ihm penibel aufgezählten Schwächen der Kompositionen aus und nahm an, dass verschiedene Künstler – sowohl Italiener als auch Flamen – an der Produktion der Teppichkartons beteiligt waren. Müntz 1897, S. 36-44. Philip Pouncey und John A. Gere gingen davon aus, dass die Bilderfindung von Giulio Romano stammt. Pouncey und Gere, in: Slg. Kat. British Museum 1962, S. 80f. W. Trotter sah ebenfalls eine stilistische Verwandtschaft mit den Werken Giulio Romanos. Trotter 1974, S. 133. Charles Hope und Katrin Achylles-Syndram schrieben die Modelle für die Teppichkartons Gian Francesco Penni zu, er sei bei einigen aber unter dem Einfluss Giulio Romanos gestanden. Hope 1984, S. 331, Kat. 124; Achylles-Syndram, in: Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum 1994, S. 254. Thomas P. Campbell und Lorraine Karafel sprachen sich explizit dagegen aus, dass für den *Bethlehemitischen Kindermord* auf Vorlagen von Raffael zurückgegriffen worden sei, und stimmten der Zuschreibung von Hope und Achylles-Syndram an Penni und Giulio Romano zu. Campbell und Karafel, in: Ausst. Kat. The Metropolitan Museum 2006, S. 258-260, Kat. 29.

Einfluss Raffaels auf alle zwölf Teppiche der *Scuola nuova* wäre nach langer Zeit wieder einer umfassenden Diskussion würdig, diese kann jedoch nicht in der vorliegenden Arbeit unternommen werden. Die ausdrückliche Bezeichnung des Holzschnittes des Monogrammisten NDB als Werk nach einer Vorlage von Raffael verlangt jedoch zumindest eine kurze Diskussion des Anteils von Raffaels an der Komposition des *Bethlehemitischen Kindermordes*, die im Anschluss an diesen Abschnitt folgen soll.

Der Teppichentwurf der *Scuola nuova* für den *Bethlehemitischen Kindermord* war eine beliebte Vorlage für Reproduktionen. So verwendeten sowohl Zeichnungen (Abb. 15-18) als auch Drucke (Abb. 19 und 20) den Teppich oder seinen Entwurf als Vorlage. Innerhalb dieser Gruppe stand vermutlich nicht allen Künstlern – Zeichnern, Kupferstechern und Formschniedern – dieselbe Vorlage zu Verfügung. Da sich die einzelnen Blätter in Einzelheiten unterscheiden – vor allem in der Gestaltung des Hintergrundes –, ist anzunehmen, dass auch die Wiederholungen der Wiederholung kopiert wurden. Keine der heute bekannten Zeichnungen kann mit Sicherheit als Vorbild des Monogrammisten NDB bezeichnet werden. Sowohl in der Schilderung des Hintergrundes, der sich aus römisch-antikisch anmutenden Ruinen und hintereinander gestaffelten Bögen zusammensetzt, als auch in den antiken Spolien im Vordergrund und in einzelnen der dargestellten Personen unterscheidet sich der Farbholzschnitt von allen anderen erhaltenen Wiederholungen der Komposition. Urheber solcher Änderungen könnte entweder der Formschnieder selbst gewesen sein oder er verwendete eine nicht erhaltene Vorlage. Interessanterweise dienen die im Hintergrund gezeigten Bögen vor allem im rechten, aber auch im mittleren Drittel des Holzschnittes dazu, diese Teile des Bildes als in sich geschlossene Abschnitte zu präsentieren. Ein Vorbild für diese Art der Unterteilung der drei Szenen ist nicht bekannt; möglicherweise wusste der Urheber dieser Hintergrundgestaltung um die Dreiteilung der Komposition in den Teppichen des Vatikans.

2.1.1.2. „RAPH.VRB.INVEN. Der Anteil Raffaels an den Teppichentwürfen der *Scuola nuova*

Weder der Stil der Kartons, die als Fragmente (Abb. 21) auf verschiedene Sammlungen verteilt sind,⁴³ noch die Form der Zeichnungen (Abb. 15-18) spricht für eine Zuschreibung an Raffael. Während die Urheberschaft Raffaels bei den Teppichen mit Apostelszenen

⁴³ Siehe dazu Pouncey und Gere, in: Slg. Kat. British Museum 1962, S. 81.

unumstritten ist, erwähnt Vasari die Teppiche mit Szenen aus dem Leben Christi nicht explizit. Er schreibt allerdings, Penni habe Raffael geholfen, indem er einen Großteil der Kartons, unter anderem für die Teppiche in der *Sala del Concistoro* malte,⁴⁴ womit jene Teppiche mit den Szenen aus dem Leben Christi gemeint sein müssen.⁴⁵ Diese Angabe Vasaris kann, sofern sie korrekt ist (immerhin liegen zwischen der zweiten Edition der *Vite* und dem Tod Raffaels über vierzig Jahre), belegen, dass die Teppichentwürfe zumindest zum Teil unter der Ägide Raffaels entstanden. Eine Dokument aus dem Jahre 1531, das anlässlich der Fertigstellung der Teppiche ausgefertigt wurde, bezieht sich auf den im Oktober 1524 erfolgten Auftrag von Clemens VII., dem Flamen Pieter van Aelst eine Summe von 12 050 Golddukaten auszuzahlen als Schlussbezahlung für eine Serie von zwölf mit Gold und Seide gewirkten Teppichen⁴⁶ – mit höchster Wahrscheinlichkeit für die zwölfteilige Serie der *Arazzi della Scuola nuova*. Die Entwürfe für die Teppiche dürften somit bereits im Jahr 1524, vier Jahre nach Raffaels Tod, zumindest zum Teil fertiggestellt gewesen sein. Dieser Umstand spricht dafür, dass die Teppiche mit Szenen aus dem Leben Christi wie die Teppiche mit Darstellungen aus dem Leben der Apostel einen Auftrag des Ende 1521 verstorbenen Leo X. bildeten,⁴⁷ der möglicherweise noch zu Lebzeiten Raffaels erging. In Ermangelung von Dokumenten, die über den Fortschritt des Entwurfsprozesses zum Zeitpunkt des Todes von Raffael Aufschluss geben, sind die Teppiche und Zeichnungen selbst die wichtigste Quelle, um über die Autorschaft zu entscheiden. Die zahlreichen heute erhaltenen Zeichnungen, die die Komposition der Teppiche wiedergeben (Abb. 15-18), lassen sich stilistisch weder Raffael noch seinen bedeutendsten Nachfolgern, Giovanni Francesco Penni und Giulio Romano, zuschreiben. Johann David Passavant glaubte 1839 in einem Entwurf für den *Bethlehemitischen Kindermord*, der damals in der Sammlung des 1838 verstorbenen Theodor Poselger (auch Posselger) aufbewahrt wurde, eine „Originalzeichnung Rafaels“ zu erkennen.⁴⁸ Wo sich diese Zeichnung heute befindet, lässt sich nicht nachvollziehen;

⁴⁴ „[Gian Francesco Penni] fu di grande aiuto a Raffaello a dipingere gran parte de’ cartoni dei panni d’arazzo della cappella del papa e del concistoro, e particolarmente le fregiature.“ Vasari 1568, ed. Milanesi 4 1879, S. 644.

⁴⁵ Diese Teppiche waren, wie das erste Mal in einem päpstlichen Inventar aus dem Jahr 1555 erwähnt wird, für die genannte *Sala del Concistoro* angefertigt worden. ASR, Camerale I, busta 1557, reg. 3 [1555], fol. 105r, zitiert bei: Thomas P. Campbell, in: Ausst. Kat. The Metropolitan Museum of Art 2006, S. 239.

⁴⁶ Dokument aus dem Archiv des Kapitol, zitiert in: Müntz 1883, S. 141-144.

⁴⁷ Vergleiche Campbell, in: Ausst. Kat. The Metropolitan Museum 2006, S. 240. Clemens VII. war erst Ende des Jahres 1523 zum Papst gewählt worden, der zwischen 1521 und 1523 regierende Hadrian VI. kommt als wenig kunstfitter Papst nicht als Auftraggeber in Frage.

⁴⁸ Passavant 1839, S. 261f und 527; siehe auch Nagler 1836, S. 232f.

Abbildungen dieses Blattes sind nicht erhalten, nur eine sehr vage Beschreibung Passavants, die es nicht erlaubt, die Zeichnung zu identifizieren und festzustellen, ob es sich tatsächlich um ein eigenhändiges Werk Raffaels handelt.

Anhand einiger Unterschiede zwischen den Zeichnungen des *Bethlehemitischen Kindermordes* (Abb. 15-18) und den Teppichen (Abb. 14 bzw. Abb. 19) kann jedoch über eine Beteiligung Raffaels am Entwurfsprozess entschieden werden: Im Gegensatz zu dem querformatigen Holzschnitt des Monogrammisten NDB ist die Komposition im Teppich in drei Abschnitte verschiedenen Formates unterteilt, die miteinander nicht verbunden sind. Diese drei Teile sind als Szenen in sich geschlossen und spielen vor unterschiedlichem Hintergrund: In der Reihenfolge der Hängung sind dies von links nach rechts ein direkt hinter der Figurengruppe des Vordergrundes platzieter antiker Tempel, ein Ausblick in eine hügelige Landschaft mit verfallenden Gebäuden in der Ferne und ein wiederum knapp an den Vordergrund gerücktes, ausschnitthaft gezeigtes Wohnhaus. In Zeichnungen und auch in Drucken der Komposition wird zumeist eine queroblonge zusammenhängende Szene dargestellt. Jene Szene, die vor dem Tempel spielt, ist im Vergleich zum Teppich seitenverkehrt wiedergegeben; der Mittelteil und der rechte Teil der drei Teppiche sind seitengleich dargestellt, aber vertauscht. Da auch die Schnittstellen annähernd gleich mit zusätzlichem Personal gefüllt werden, ist anzunehmen, dass diese Reproduktionen auf ein gemeinsames Vorbild zurückgehen. Anhand eines Missverständnisses in der Überlieferung lässt sich beweisen, dass die zahlreichen Zeichnungen und Drucke, die diese drei Szenen verbinden, einem früheren Vorbild folgen als die Teppiche: Einige der Zeichnungen (Abb. 17 und 18) zeigen am rechten Bildrand einen hereinstürmenden bärtigen Mann, der unter seinem linken Arm ein Kind hält, während sein rechter Arm hinter dem Kopf einer links und räumlich gesehen hinter ihm stehenden Frau verschwindet. (Dieser Mann ist im mittleren Teppich (Abb. 19) am rechten Rand ebenso dargestellt.) Da der Bärtige sich in der gleichen Ebene befindet wie ein gebückter Scherge, der im Begriff ist, ein Kind zu erdolchen, dieser aber wiederum etwa einen Meter vor der besagten Frau zu stehen scheint, müsste der Hereinlaufende mit seinem rechten Arm eine Distanz von über einem Meter überbrücken. Dieser Arm müsste dementsprechend noch viel stärker verkürzt dargestellt werden. Eine Rötelzeichnung des British Museum (Abb. 15) erklärt diese Ungereimtheit im Verhältnis der Figuren zueinander: Hier ist der rechte Arm des Hereinstürmenden nicht zu sehen, an seine Stelle tritt das über dem Gürtel gebauschte Gewand einer dahinter hinauslaufenden Frau. Diese Konstellation, die weitaus logischer erscheint, entspricht wohl der Intention des

Entwerfers dieses *Bethlehemitischen Kindermordes*. Diese Variante – Gewandbausch statt Arm – ist nur in der Rötelzeichnung deutlich erkennbar, in einigen anderen Zeichnungen, unter anderem in einer lavierten Federzeichnung aus New Yorker Privatbesitz (Abb. 16), lässt sich nicht mit Gewissheit herauslesen, ob das Aufbauschen der Draperie oder der ausgestreckte Arm gemeint war. Das Gros der Wiederholungen der Komposition (Abb. 17-18) und auch der gewebte Teppich (Abb. 19) zeigen hingegen einen Arm an dieser Stelle. Die Fehlinterpretation fand also bereits im Entwurfsprozess statt, noch bevor die Teppiche gewebt wurden. Jene Blätter, die eine zusammenhängende Szene zeigen, geben somit eine frühere Konzeption der Szene wieder. Erst später, vermutlich unter Berücksichtigung der räumlichen Situation, in der die Teppiche präsentiert werden sollten, erfolgte die Dreiteilung. Auch die Ausrichtung der Zeichnungen, die im Übrigen mit der des Clair-obscur-Holzschnittes übereinstimmt, ist die ursprünglich geplante: Hier sind sämtliche Soldaten Rechtshänder; die Bewegung der Figuren ist an die übliche Leserichtung von links nach rechts angepasst. Links steigt ein gebückter Soldat im Vordergrund in das Bild hinein; die von hinten nach vorne laufende Frauengruppe des Mittelteils scheint die Bewegung zu bremsen, unterbricht aber nicht den Handlungsfluss von links nach rechts; und am rechten Rand beschließt eine hinauslaufende Frau die Szene. (Der Clair-obscur-Holzschnitt des Monogrammisten NDB verdoppelt das Motiv des Hinauslaufens.) Diese logische Abfolge und die daraus resultierende Dynamik der Zeichnung geht im Teppich durch die andere Reihenfolge der Abschnitte und die Spiegelung einer Szene verloren.

Der beschriebene Aufbau von links nach rechts gleicht einer in die frühe römische Zeit Raffaels, also um 1509/10, datierten Komposition des *Bethlehemitischen Kindermordes*, die Raffael den Angaben Vasaris zufolge eigens als Vorlage für den Kupferstich von Marcantonio Raimondi entwarf.⁴⁹ Der Entwurfsprozess ist durch einige Zeichnungen Raffaels dokumentiert (Abb. 22-23), die vollständige Szene mit Hintergrund ist nur durch den Kupferstich selbst überliefert (Abb. 24). Einzelne Elemente aus dieser sehr viel lockereren Komposition Raffaels kehren in varierter Form in den figurenreichen Teppichentwürfen wieder: Ähnlich ist zunächst die Gliederung, die eine Leserichtung von links nach rechts vorgibt. Wiederum steht ein Scherge am linken Rand, der als sich hereinbeugende Figur die

⁴⁹ „Avendo dunque veduto Raffaello lo andare nelle stampe d’Alberto Durero, volenteroso ancor egli di mostrare quel che in tale arte poteva, fece studiare Marco Antonio Bolognese in questa pratica infinitamente; il quale riusì tanto eccellente, che gli fece stampare le prime cose sue, la carta degli Innocenti, un Cenacolo, il Nettuno, e la Santa Cecilia quando bolle nell’olio.“ Vasari 1568, ed. Milanesi 4 1879, S. 354. Vergleiche Erwin Mitsch, Florentinische und frühe römische Jahre, in: Knab / Mitsch / Oberhuber 1983, S. 105.

Szene rahmt und die Dramatik einleitet, indem er, das Schwert in seiner Rechten erhebend, mit der Linken einer Mutter ihr Kind entreißt. In der Mitte stürzt als retardierendes Element in diesem Fall nur eine Frau aus dem Hintergrund nach vorne. Nach rechts hin läuft ein Soldat aus dem Bild hinaus und holt zum tödlichen Schlag aus. Seine Drehbewegung nimmt die vom linken Soldaten vorgegebene Rundung auf, zusammen mit der Brücke, dem *Ponte Quattro Capi*, im Hintergrund bilden diese beiden, jeweils Schwung holenden Scherben einen ovalen Rahmen für die Szene.⁵⁰ Neben dieser Gliederung scheinen auch einzelne Figuren aus dem Kupferstichentwurf Eingang in die Entwürfe für die Teppichkartons gefunden zu haben. In den Zeichnungen, die den Teppichentwurf wiederholen, (Abb. 15-18) findet sich beispielsweise der Soldat wieder, der eine Frau an den Haaren zieht: Im Kupferstich Marcantonio Raimondis ist diese Gruppe rechts im Hintergrund positioniert, die Zeichnungen rücken die Gruppe nach links hinten und bereichern sie um eine zusätzliche Person, eine Frau, die dem Scherben abwehrend ins Gesicht greift. Auch die Mutter, die mit ihrem Kind im Arm davonläuft, einmal bildparallel, einmal vom Hintergrund nach vorne, findet sich sowohl im Kupferstich Marcantonios als auch in den Teppichentwürfen. Der Entwerfer der Teppichkartons setzt die Figuren jedoch anders zusammen und füllt die Bühne: Während die um gut zehn Jahre ältere Komposition locker in zwei Reihen angeordnet ist, wird das Personal des Teppichentwurfs in drei dicht gefüllten Reihen hintereinander geschichtet. Wie nicht nur der Holzschnitt des Monogrammisten NDB erahnen lässt, war die Lesbarkeit dadurch erschwert. Achim Gnann zieht als Vorbild für den Teppichentwurf eine nicht überlieferte Komposition Raffaels in Betracht, die einerseits eine Weiterentwicklung der durch Marcantonio Raimondi nachgestochenen Skizze (Abb. 22-24) sei, andererseits Elemente aus Michelangelos *Schlacht von Cascina* (Abb. 25) aufnehme.⁵¹ Diese nicht erhaltene Zeichnung sei als Entwurfszeichnung für die Tapisserien angelegt gewesen und habe statt der in den Teppichen vorgenommenen Dreiteilung das Geschehen in einer Szene vereint. Sowohl im Entwurf Raffaels für den Kupferstich als auch in der *Schlacht von Cascina* verbinden die dargestellten Personen Vordergrund und Hintergrund. Raffael nimmt beispielsweise das Motiv des auf der Mittelachse des Bildes nach vorne stürmenden Greises aus der *Schlacht von Cascina* auf: Im *Bethlehemitischen Kindermord* läuft an Stelle des alten Mannes eine Mutter

⁵⁰ Bereits David Landau und Peter Parshall argumentierten, dass der die Komposition elegant zusammenfassende *Ponte Quattro Capi* keine Hinzufügung Marcantonio Raimondis sein könne, sondern – in einer nicht erhaltenen Zeichnung – von Raffael vorgegeben worden sei. Landau / Parshall 1994, S. 123.

⁵¹ Gnann, in: Ausst. Kat. Albertina 2013, S. 274-276, Kat. 134f.

mit ihrem Kind im Arm.⁵² Zwar sind die Figuren der *Schlacht von Cascina* wie auch im Teppich der *Scuola nuova* hintereinander gestaffelt, Michelangelo verwendet aber vor allem die Männer des Vordergrundes, um in die Bildtiefe hineinzuführen. In den Entwurfszeichnungen für den Teppich (Abb. 15-18) hingegen sind die handelnden Figuren in mehreren Ebenen hintereinander angeordnet, die einander nicht überschneiden. Nur wenige Personen bewegen sich nicht bildparallel: Das ist der am linken Rand in die Szene hineinstiegende, sich bückende Soldat, die nach vorne laufenden Mütter im Mittelteil und ein Soldat, der sich rechts im Vordergrund nach vorne beugt, um ein Kind zu erstechen. Die genannten Figuren sind deutlich weniger dynamisch dargestellt als bei den vermuteten – von Raffael (Abb. 22-24) und von Michelangelo geschaffenen – Vorbildern (Abb. 25).⁵³

Stärker als die Verwandtschaft zu der um 1510 entworfenen Szene gestalten sich die Ähnlichkeiten des Teppichentwurfs zu anderen Werken, die in die letzte Schaffensperiode Raffaels datiert werden können, deren Entstehungsprozess allerdings ebenfalls komplex ist. Unter jenen Werken, die Raffaels Schüler Giulio Romano und Gian Francesco Penni nach dessen Tod vollendet hätten, nennt Vasari explizit die Fresken in der *Sala di Costantino*: „sala grande del palazzo, nella quale aveva Raffaello cominciato a dipingere quattro storie de' fatti di Gostantino imperatore“.⁵⁴ Ob Raffael am Entwurf des gesamten Ausstattungsprogrammes der *Sala di Costantino* beteiligt war und wie groß der Anteil seiner Schüler war, erfahren wir weder aus der oben zitierten Passage aus der Vita des Giulio Romano noch aus den Viten Raffaels und Gian Francesco Pennis.⁵⁵ Zeitgenössische Quellen belegen jedoch, dass Raffael knapp vor seinem Tod am 6. April 1520 noch mit den Vorbereitungen für die Freskierung der *Sala di Costantino* angefangen hatte.⁵⁶ Mit dem Malen der Fresken selbst wurde, wie aus

⁵² Eine heute im British Museum aufbewahrte Studie Raffaels, in der er Anleihen aus der *Schlacht von Cascina* nahm (Abb. siehe Ausst. Kat. Szépművészeti Múzeum 2013, S. 47), beweist, dass sich Raffael mit diesem Werk Michelangelos auseinandergesetzt hatte. Zur Vorbildwirkung der *Schlacht von Cascina* für Raffaels Studien zum *Bethleemitischen Kindermord* siehe Zoltán Kárpáti, in: Ausst. Kat. Szépművészeti Múzeum 2013, S. 50.

⁵³ Während die Vorbildwirkung der *Schlacht von Cascina* für die Entwürfe Raffaels für den Kupferstich von Marcanton evident ist – siehe oben, Anm. 52 – entfernen sich die Entwürfe für die Teppiche in Dynamik wie in kompositorischer Geschlossenheit von Michelangelo. Auch die motivischen Zitate der *Schlacht von Cascina*, die in der von Marcanton gestochenen Komposition vorhanden sind, fehlen in den Teppichentwürfen oder sind nicht als solche erkennbar.

⁵⁴ Vasari 1568, ed. Milanesi 5 1880, S. 527.

⁵⁵ Die jeweiligen Textpassagen aus den beiden Auflagen von Vasaris *Vite* von 1550 und 1568 wurden von Rolf Quednau 1979, S. 833-839 zusammengestellt.

⁵⁶ Siehe Quednau 1979, S. 80f und die dort auf S. 832f zitierten Quellen. Vasari überliefert, Raffael habe knapp vor seinem Tod bereits mit der Grundierung der Wände begonnen: „[Raffaello] aveva, quando mori, coperta una facciata di mistura per lavorarvi sopra a olio [...].“ Vasari 1568, ed. Milanesi 5 1880, S. 527.

einem Brief Sebastiano del Piombos an Michelangelo vom September 1520 hervorgeht, erst nach dem Tod Raffaels begonnen; auch das Programm selbst scheint nach diesem Zeitpunkt noch geändert worden zu sein: Sebastiano del Piombo berichtet neben den tatsächlich ausgeführten Fresken – der *Adlocutio* (Abb. 26) und der *Schlacht an der Milvischen Brücke* (Abb. 27) – von einer „Vorführung von Gefangenen“ und der „Vorbereitung zum Blutbad“, die in Planung seien,⁵⁷ die schließlich aber durch die *Taufe Konstantins* (Abb. 28) und die *Schenkung Konstantins an Papst Silvester* (Abb. 29) ersetzt wurden. Die letzten zwei Fresken können also wohl nicht von Raffael geplant worden sein; im Fall der zwei anderen Fresken, der *Adlocutio* und der *Schlacht an der Milvischen Brücke*, könnte Raffael erste Entwürfe geliefert habe, die seine Schüler, Giulio Romano und Gian Francesco Penni, nach seinem Tod vermutlich noch überarbeiteten und in Fresko ausführten.⁵⁸ Es sind für beide Fresken einzelne Figurenstudien überliefert, die Raffael zugeschrieben werden können (Abb. 30-31); auch bei einer in Chatsworth erhaltenen Vorzeichnung für die Gesamtkomposition der *Adlocutio* (Abb. 32) handelt es sich möglicherweise um eine eigenhändige Skizze Raffaels, während die im Louvre befindliche Vorzeichnung der *Schlacht an der Milvischen Brücke* (Abb. 33) in stilistischer Hinsicht von Raffaels Zeichnungen abweicht.⁵⁹ Die Agilität der dargestellten Personen und ihre raumgreifenden Bewegungen sind in den eigenen Entwürfen der zwei Schüler Raffaels nicht zu finden. In den Fresken der *Taufe Konstantins* und der *Konstantinischen Schenkung*, die ohne Beteiligung Raffaels entstanden, bewegen sich die

⁵⁷ „Lì va primamente l'istoria de Costantino imperatore, come li aparse nell'aria una croce ne un fulguro, che in segno de quella l'averia vitoria: et amazò un certo re. Da poi ne la fazata mazore una bataglia, cioè un facto d'arme, che questa dicono costoro chi la vole principiare. Dapoi ne l'altra facia, una representatione à l'imperatore de' prisoni. Ne l'altra fazata, el preparamento de l'incendio del sangue de quei putti, che lì intravengono done assai et puttini et manegoldi per amazarli, per fare el bagno de l'imperatore Costantino.“ Brief des Sebastiano del Piombo aus Rom an Michelangelo in Florenz, 6. 9. 1520; Florenz, Archivio Buonarroti IX, 473; zitiert nach Golzio 1936, S. 132.

⁵⁸ Ausführlich die Ausstattung der *Sala di Costantino* aufgearbeitet hat Rolf Quednau 1979, zur Beteiligung Raffaels an den Fresken siehe S. 96-108. Siehe auch Oberhuber 1972, S. 185 und 200 sowie Joannides 1983, S. 243f und Cordellier / Py 1992, S. 513.

⁵⁹ Quednau 1979, S. 98-103; Knab / Mitsch / Oberhuber 1983, S. 616f, Kat. 591-600; Gnann, in: Ausst. Kat. Palazzo Te / Albertina 1999, S. 216-218, Kat. 148 und 149a, S. 224f, Kat. 154 und 155a.

Oberhuber erwog 1984 eine Zuschreibung der im Musée du Louvre aufbewahrten Federzeichnung der *Konstantinsschlacht* (Abb. 32) an Raffael; diese Ansicht teilten unter Anderem Cordellier und Py 1992 – mit Vorbehalten – und Achim Gnann 1999. Oberhuber / Burns 1984, S. 429; Cordellier / Py 1992, S. 551, Kat. 920; Gnann, in: Ausst. Kat. Palazzo Te / Albertina 1999, S. 216f, Kat. 148. Das Fehlen jeglicher Anspannung in den Körpern der dargestellten Soldaten, die kraftlos emporgehobenen Speere und Schwerter, die ihr Ziel kaum erreichen können, sowie die Schilderung der in den Tiber gestürzten Körper, die eher in einer schlammigen Masse festzustecken scheinen als sich gegen das Ertrinken zu wehren, sprechen aus Sicht der Verfasserin gegen eine Zuschreibung dieses Blattes an Raffael.

Figuren zwar nicht bildparallel, sondern im Raum, erzeugen durch ihre Bewegung aber keine Bildtiefe und scheinen aneinanderzukleben. Auch die Größe der dargestellten Figuren nimmt nicht gleichmäßig zum Hintergrund hin ab, was die Lesbarkeit dieser beiden Fresken zusätzlich erschwert. Diese Unterschiede zwischen der *Adlocutio* und der *Schlacht an der Milvischen Brücke* einerseits und den zwei nachweislich erst nach Raffaels Tod entworfenen Fresken andererseits, können als Indiz dafür gelten, dass Raffael am Entwurf der beiden Ersteren noch maßgeblich beteiligt war.

Wie vor allem die *Adlocutio* (Abb. 26 und 32) arbeitet der *Bethlehemitische Kindermord* mit einer Staffelung der Personen hintereinander, um Spannung aufzubauen und eine durchgehende Bewegung zu illusionieren.⁶⁰ Sind in der *Adlocutio* jene Männer, die zu dem die Kreuzesvision erblickenden Konstantin herbeilaufen, von links nach rechts hintereinander angeordnet und zeigen so mehrere Stadien einer durchgängigen Bewegung, so geschieht eine ähnliche Staffelung am linken Bildrand des *Bethlehemitischen Kindermordes*: Viermal hinter- und übereinander kehrt das Motiv des ausgestreckten Armes wieder, das einmal die abwehrende Geste der Mutter, das andere Mal den zerrenden Arm des Soldaten zeigt. Auch der bereits beschriebene, in sich logische Aufbau der Szene spricht dafür, dass der *Bethlehemitische Kindermord* auf einem Entwurf Raffaels basiert.

Neben solchen Parallelen im Aufbau der Szene liefern die zahlreichen Wiederholungen der Teppichentwürfe der *Scuola nuova* Hinweise auf die Beteiligung Raffaels an der Komposition. Wie der 1544 datierte Clair-obscur-Holzschnitt des Monogrammisten NDB nennen auch zwei 1541 datierte Kupferstiche von Nicolas Béatrizet nach Kompositionen aus derselben Serie, dem *Abstieg Christi in die Vorhölle* (Abb. 34) und der *Himmelfahrt Christi* (Abb. 35), Raffael als Erfinder. Sowohl Stefania Massari als auch Carola Höper nahmen an, dass Béatrizet als Vorlage Zeichnungen Raffaels verwendete, die heute nicht bekannt sind.⁶¹ Sie stützten sich in dieser Annahme auf die Bezeichnung der Stiche selbst sowie auf Angaben von Mariette über die Existenz einer Vorlagenzeichnung Raffaels, die allerdings nicht mehr auffindbar ist und deren Originalität sich deswegen nicht verifizieren lässt. Eine lavierte Federzeichnung nach dem *Abstieg in die Vorhölle* aus der graphischen Sammlung des Szépművészeti Múzeum in Budapest (Abb. 36), die von einem Schüler Raffaels zu stammen scheint – der Zeichenstil erinnert entfernt an Gian Francesco

⁶⁰ Konrad Oberhuber bezeichnete eine solche „Abfolge gleichartiger Bewegungen in nur leichter Variation“ als typisches Prinzip des späten Kompositionsstils Raffaels. Oberhuber 1972, S. 200.

⁶¹ Stefania Massari, in: Bernini Pezzini u.a. 1985, S. 141f sowie Höper, S. 504, H 18.1 und 506, H 22.1.

Penni –, kommt als Vorbild für den Kupferstich von Béatrizet ebenfalls in Frage.⁶² Die Zeichnung ist hinsichtlich der Anatomie der dargestellten Personen und der Perspektive überzeugender als der Kupferstich; die durch Schatten verunklarte Partie zwischen den in der Zeichnung rechts knienden Figuren von Adam und Eva könnte direkt aus der Zeichnung in den Stich übernommen worden sein. Wenngleich Béatrizet in diesem Fall möglicherweise keine eigenhändige Zeichnung Raffaels als Vorlage für seinen Stich verwendete, scheint er darüber informiert gewesen zu sein, dass das ihm vorliegende Blatt auf einer Invention Raffaels basierte. Der aus Lothringen stammende Nicolas Béatrizet gelangte vermutlich erst um 1540 nach Rom,⁶³ zu diesem Zeitpunkt hatten Giulio Romano und Gian Francesco Penni die Stadt längst verlassen. Über die Autorschaft Raffaels kann Béatrizet also nur aus anderer Quelle unterrichtet gewesen sein, deren Vertrauenswürdigkeit nicht gesichert ist. Die in den 1540er Jahren entstandenen Wiederholungen Béatrizets und des Monogrammisten NDB stehen der letzten Schaffensperiode Raffaels und der Vollendung seiner Werke durch seine Schüler in den frühen 1520er Jahren jedoch zeitlich näher als sämtliche schriftliche Quellen, die Viten Vasaris eingeschlossen. Sie besagen, dass Raffael als „Inventor“ selbst einen großen Teil des Entwurfes übernahm, während die letzten Schritte des Entwurfsprozesses und die Ausführung – wie sich gezeigt hat – seinen Schülern überlassen blieben.

2.1.2. Zwei Szenen mit spielenden Putti

Jene zwei querformatigen, mit jeweils drei Platten gedruckte Clair-obscur-Holzschnitte, die Szenen mit spielenden Putten zeigen, (Abb. 4 und 5) sind einander in Aufbau und Stil so ähnlich, dass sie gemeinsam betrachtet werden können. Es ist davon auszugehen, dass die beiden Holzschnitte als Pendants konzipiert waren und dass die Jahreszahl 1544, die ein Putto auf einem Täfelchen präsentiert, das Entstehungsjahr beider Holzschnitte bezeichnet.⁶⁴ Zur Unterscheidung der beiden Holzschnitte, die jeweils eine Vielzahl von in der freien Landschaft spielenden Putten oder Eroten zeigen, sollen im Folgenden zwei prominente Szenen des jeweiligen Holzschnittes herangezogen werden – die zwei ringenden Putti (Abb. 4) beziehungsweise der Bogenschütze (Abb. 5).

⁶² Höper verwies auf diese Zeichnung, diskutierte jedoch nicht die Möglichkeit, dass sie als Vorlage für Béatrizet gedient haben könnte. Höper 2001, S. 504. Genauer zu der Zeichnung in Budapest siehe Karin Achylles-Syndram, in: Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, S. 254.

⁶³ Vergleiche Meissner / Beyer 1994, S. 52.

⁶⁴ Als Pendants werden die beiden Blätter mit spielenden Putti auch in allen Abhandlungen über den Monogrammisten NDB wahrgenommen.

Wie im ebenfalls 1544 datierten *Bethlehemitischen Kindermord* (Abb. 1) beinhaltet die Linienplatte bei beiden Blättern mit *Spielenden Putti* nahezu die gesamte Komposition des Vordergrundes. Häufiger als im *Bethlehemitischen Kindermord* werden jedoch kleine Teile der Körperumrisse erst mit den Tonplatten ergänzt: So sind die von links oben beschienenen Körperpartien heller als die verschatteten Teile und werden mit der dunklen Tonplatte statt mit der Linienplatte gedruckt. Im Fall jenes Putto, der im Holzschnitt mit dem Bogenschützen am rechten Bildrand im Vordergrund steht, kommen zum Beispiel die Oberseiten der beiden Arme und des Kopfes erst mit der zweiten und dritten Platte hinzu. Während im *Bethlehemitischen Kindermord* nur bei einigen wenigen Gesichtern das belichtete Profil mit den Tonplatten gestaltet wird, werden hier alle Körper auf diese Weise modelliert; die zwei Tonplatten sind somit für das Verständnis der Komposition unabdingbar. Wie im Holzschnitt des *Bethlehemitischen Kindermordes* liegt ihre Hauptfunktion in der Modellierung der Figuren, die hier plastischer wirken. Zudem dienen die Tonplatten der Schilderung des Hintergrundes, die bei diesen beiden Holzschnitten ausschließlich durch die beiden Tonplatten erfolgt, sowie der Belebung der Szene. Durch die im Vergleich zum *Bethlehemitischen Kindermord* kürzeren Striche, mit denen die Körper geformt werden oder in denen sich die Oberflächenstruktur der Wiese andeutet, erhalten die beiden Holzschnitte einen unruhigen Charakter.

In zahlreichen Partien sind die drei Platten nicht exakt aneinander angepasst. So scheint in der Szene mit dem Bogenschützen – sowohl in einem Abzug aus der Albertina als auch in einem Druck aus dem British Museum (Abb. 5,1 und 5,2) – beim rechts unten stehenden Putto die dunkle Tonplatte ein Stück zu weit rechts gedruckt worden zu sein: Links setzt sich das Muster des Rasens auf dem rechten Oberschenkel der Figur fort, während rechts die dunkle Tonplatte, die als Schatten auf der linken Wade angelegt war, außerhalb der Körperkontur gedruckt ist. In der linken Bildhälfte hingegen scheinen die Platten zusammenzustimmen. Diese „Fehler“ dürften also nicht auf den Druck zurückzuführen sein, sondern beim Schneiden der Platten entstanden sein.⁶⁵ Auch das Pendant zu diesem Holzschnitt, das Blatt mit den ringenden Putti, zeigt solche Mängel in der Überlagerung der Platten. Hier sind die Platten zum Teil um gut zwei Millimeter verschoben, allerdings auch hier nicht am gesamten Druck gleichmäßig, in einem Abzug aus der Albertina (Abb. 4) ist die Linienplatte etwa rechts unten deutlich nach rechts verschoben.

⁶⁵ Jenkins sah in diesen Ungenauigkeiten ein weiteres Indiz dafür, dass der Formschneider in Fontainebleau tätig war. Jenkins 2013, S. 138.

2.1.2.1. Giuochi di putti

Wie auch der *Bethlehemitische Kindermord* trägt der Holzschnitt mit dem Bogenschützen (Abb. 5) den Hinweis auf eine Vorlage von Raffael (RA.VRB.INVEN.). Beide Holzschnitte zeigen Kompositionen, die in Zeichnungen (Abb. 37-40) überliefert sind, die zwar in ihrem Zeichenstil nicht den Werken Raffaels entsprechen; die Proportionierung der Figuren dieser Zeichnungen, ihre Beweglichkeit und ihre Positionierung auf einer tiefen Bühne sprechen allerdings dafür, dass sie auf eine von Raffael stammende Vorlage zurückgehen.⁶⁶ Eine solche Zeichnung Raffaels ist nicht überliefert, möglicherweise aber eine Vorstufe davon – eine Federzeichnung, die sich im Besitz der Albertina befindet (Abb. 41). Dieses Blatt, das A. Gnann stilistisch ans Ende von Raffaels Florentiner Zeit und damit um 1508 datierte,⁶⁷ enthält Studien für einige der Putti, die in den Holzschnitten des Monogrammisten NDB (Abb. 4 und 5) zu finden sind. Am größten ist die Verwandtschaft zwischen der Studie für den seitlich gesehenen Torso mit Oberschenkeln am oberen Rand der Federzeichnung und dem schwebenden Putto (Abb. 5, Mitte). Eine andere am Bauch liegende Figur scheint einen der mit dem Hasen spielenden Putti (Abb. 4, links im Hintergrund) vorwegzunehmen. Die beiden einander Umarmenden könnten eine Vorstufe der beiden dem Reigentanz im Hintergrund zusehenden Putti (Abb. 5, links im Hintergrund) bilden. Es muss jedoch offen bleiben, ob Raffael diese frühe Federzeichnung bereits in Hinblick auf die beiden Szenen mit den mit Äpfeln spielenden Putti konzipierte.

Neben dem Stil dieser Federzeichnung spricht auch die Komposition beider Szenen für eine Autorschaft Raffaels. Sie illustrieren ein von Philostrat in den Eikones beschriebenes Gemälde von Liebesgöttern und bleiben dabei der Textvorlage sehr eng verhaftet.⁶⁸ So stimmt sowohl die Darstellung des Ringkampfes als auch die der Hasenjagd (Abb. 4) mit der Schilderung bei Philostrat überein. Auch der Holzschnitt mit dem Bogenschützen (Abb. 5) nimmt Elemente aus der Beschreibung des Philostrat auf: Philostrat beschreibt zwei Paare, die

⁶⁶ Richard Foerster nannte vier erhaltene Zeichnungen der Komposition mit den zwei ringenden Putti, erwähnte jedoch nicht die lavierte Federzeichnung, die sich heute im British Museum befindet. Foerster 1904, S. 21-24. Siehe auch Pouncey / Gere, in: Slg. Kat. British Museum 1962, S. 88f. Die im Louvre befindliche, sehr schlecht erhaltene Zeichnung der Szene mit dem Bogenschützen fand bis jetzt keine Erwähnung im Zusammenhang mit dem Holzschnitt des Monogrammisten NDB.

⁶⁷ Gnann 2012, Inv. 246r.

⁶⁸ Zum griechischen Text und der deutschen Übersetzung siehe Philostratos / bearb. Kalinka, hg. Schönberger 1968, S. 98-103.

sich von den anderen Eroten entfernt haben.⁶⁹ Das eine Paar wirft einander einen Apfel zu, wobei der Werfer den Apfel küsst, bevor er ihn wirft. Das andere besteht aus zwei Bogenschützen, die einander jeweils die Brust bieten, damit die Pfeile dort eindringen. Diese zwei Paare, die Philostrat einander gegenüberstellt und als Allegorie der Liebe deutet, sind im Vordergrund des Holzschnittes dargestellt. Giulio Romano hat seine Entwürfe für einen Teppich ebenfalls an die *Eikones* des Philostrat angelehnt (Abb. 42-43).⁷⁰ Er scheint weniger den Text des Philostrat selbst gelesen als sich an der Komposition Raffaels orientiert zu haben. So übernimmt er zwar die zwei Putti, die einander einen Apfel zuwerfen (Abb. 42), er erkennt die Szene nicht als Liebesallegorie, indem er den Apfelkuss missinterpretiert: Hier beißt der eine Putto in den Apfel, der andere bekommt seinen Apfel aus dem Apfelbaum von einem dritten Putto zugeworfen. Auch die Bogenschützen, die Philostrat im Zusammenhang mit dem einen Apfel werfenden Putto beschreibt, fehlen in den Entwürfen von Giulio Romano. Wie bereits Foerster bemerkt hat, geht der bei Philostrat beschriebene Biss ins Ohr bei den Raufenden⁷¹ im Zuge der Wiederholungen verloren, die Textvorlage scheint den Kopisten also nicht mehr präsent gewesen zu sein.⁷²

Jene zwei Kompositionen Raffaels oder aus seinem Umkreis, auf die die Holzschnitte des Monogrammisten NDB zurückgehen, lassen sich ebenfalls in Verbindung mit Tapisserien bringen. Sie dienten vermutlich als Inspiration für die als „giuochi di putti“ bezeichnete Serie von Teppichen,⁷³ die Vasari zufolge im Auftrag des Papstes Leo X. entstand.⁷⁴ Die Kartons für die Teppiche dieser Serie, „nei quali sono certi putti che scherzano intorno varj festoni

⁶⁹ „οἱ γὰρ κάλλιστοι τῶν Ἐρώτων ιδοὺ τέτταρες ὑπεξελθόντες τῶν ἄλλων δύο μὲν αὐτῶν ἀντιπέμπουσι μῆλον ἀλλήλοις, ἡ δὲ ἐτέρα δυάς ὁ μὲν τοξεύει τὸν ἔτερον, ὁ δὲ ἀντιοξεύει καὶ οὐδὲ ἀπειλὴ τοῖς προσώποις ἔπεστιν, ἀλλὰ καὶ στέρνα παρέχουσιν ἀλλήλοις, ἵν’ ἐκεῖ που τὰ βέλη πελάσῃ. καλὸν τὸ αἰνιγμα: σκόπει γάρ, εἴ τι ἔννιγμι τοῦ ζωγράφου. φιλία ταῦτα, ὡς παῖ, καὶ ἀλλήλων ἵμερος, οἱ μὲν γάρ διὰ τοῦ μῆλου παίζοντες πόθου ἄρχονται, ὅθεν ὁ μὲν ἀφίησι φιλήσας τὸ μῆλον, ὁ δὲ ὑπτίαις αὐτὸν ὑποδέχεται ταῖς χερσὶ δῆλον ὡς ἀντιφιλήσων, εἰ λάβοι, καὶ ἀντιπέμψων αὐτό, τὸ δὲ τῶν τοξοτῶν ζεῦγος ἐμπεδοῦσιν ἔρωτα ἥδη φθάνοντα, καὶ φημὶ τοὺς μὲν παίζειν ἐπὶ τῷ ἄρξασθαι τοῦ ἐρῆν, τοὺς δὲ τοξεύειν ἐπὶ τῷ μὴ ληξαι τοῦ πόθου.“ Zitiert nach Philostratos / bearb. Kalinka, hg. Schönberger 1968, S. 100.

⁷⁰ Zu den Puttenspielen von Giulio Romano siehe Nello Forti Grazzini, in: Ausst. Kat. Palazzo Te / Palazzo Ducale 1989, S. 474f.

⁷¹ „οἱ μὲν ἥρηκε τὸν ἀντίπαλον περιπτὰς αὐτῷ κατὰ τῶν νώτων καὶ ἐς πνῆγμα ἀπολαμβάνει καὶ καταδεῖ τοῖς σκέλεσιν, ὁ δὲ οὔτε ἀπαγορεύει καὶ ὀρθὸς ὑπανίσταται καὶ διαλύει τὴν χεῖρα, ὑφ’ ἵς ἄγχεται, στρεβλώσας ἔνα τῶν δακτύλων, μεθ’ ὃν οὐκέτι οἱ λοιποὶ ἔχουσιν, οὐδέ εἰσιν ἐν τῷ ἀπρίξ, ἀλγεῖ δὲ ὁ στρεβλούμενος καὶ κατεσθίει τοῦ παλαιστοῦ τὸ οὖς. ὅθεν δυσχεραίνουσιν οἱ θεώμενοι τῶν Ἐρώτων ὡς ἀδικοῦντι καὶ ἐκπαλαίοντι, καὶ μῆλοις αὐτὸν καταλιθοῦσι.“ Zitiert nach ebd., S. 100.

⁷² Foerster 1904, S. 12.

⁷³ Diese Bezeichnung ist erstmals aus einem Inventar Pauls III. von 1544 überliefert. Diez 1910, S. 30.

⁷⁴ Vasari 1568, ed. Milanesi 6 1881, S. 565.

adorni dell’imprese di papa Leone, e di diversi animali ritratti dal naturale“, soll, wie Vasari berichtet, Raffaels Schüler Giovanni da Udine gemalt haben.⁷⁵ Die Teppiche selbst sind verloren und nur aus Entwurfszeichnungen und Reproduktionen – Drucken und später gewebten Teppichen – bekannt, die auf verschiedene Sammlungen verstreut sind.⁷⁶ Ein Kupferstich des „Meisters B mit dem Würfel“ (Abb. 44), der einen der Teppiche wiedergibt, zeigt, wie einzelne Putti aus den vielfigurigen Kompositionen herausgelöst und in einen neuen Kontext gestellt wurden. Der Entwerfer der Teppiche übernahm die ringenden Putti und ihre zwei Begleitfiguren – links im Hintergrund der Zeichnungen (Abb. 37-39), rechts im Holzschnitt des Monogrammisten NDB (Abb. 4) –, veränderte sie aber leicht und setzte sie in eine andere Umgebung. Statt Äpfeln halten die Putti im Hintergrund nun Pfeil und Bogen in den Händen, Fruchtkränze rahmen und gliedern die Szene. Auch Figuren aus dem Holzschnitt mit dem Bogenschützen (Abb. 5) sind in den Teppichen wiederzufinden. Im British Museum ist eine lavierte Federzeichnung (Abb. 45) erhalten, die drei Putti zeigt, die – in Anspielung auf den Auftraggeber Leo X. – mit Löwen spielen, und die vermutlich als Entwurf für die Teppiche diente. Der Putto im Zentrum des Holzschnittes, der mit seiner linken Hand einen Apfel pflückt und in der rechten eine Tafel mit der Datierung hält (Abb. 5, Mitte oben), kehrt in der lavierten Federzeichnung des British Museum in kaum veränderter Form wieder (er hält ein Gefäß anstelle der Tafel).

Eine Beteiligung Raffaels am Entwurf der *giuochi di putti* ist, wie bereits erwähnt, naheliegend. Offen bleibt jedoch, ob Raffael die – vermutlich zwei – Kompositionen mit spielenden Putti in Hinblick auf den Teppichauftrag entwarf oder ob sich seine Schüler aus den Zeichnungen bedienten. Dass die Federzeichnung der Albertina sich stilistisch als Frühwerk Raffaels einstufen lässt, die Teppiche aber erst um 1520 entstanden, legt Letzteres nahe.

⁷⁵ Vasari 1568, ed. Milanesi 6 1881, S. 565. In einem Brief an Leo X. vom 20. 7. 1521 behauptete der Schreiber, den Müntz als Tommaso Vincidor idenfizierte, die Teppichentwürfe selbst maßgeblich verändert zu haben: „Io ho variati tute le inuintione del medio bigarie de putini, cose alegre, accommodate per tute le uostre imprese. riche a lo pusibile. Vere che non porne eser tute lauorate de mia mani. Io disego lo tuto lo ordenatia lauore la piu parte sulicito per l’onor de V.S.“ Zitiert nach Pouncey / Gere, in: Slg. Kat. London 1962, Catalogue, S. 88. Die glaubwürdigere Auskunft ist jedoch jene von Vasari, der die Entwürfe Giovanni da Udine zuschreibt, mit dem er persönlich bekannt war. Tommaso Vincidor hat vermutlich lediglich kleine Änderungen unternommen. Vergleiche Diez 1910, S. 34.

⁷⁶ Ernst Diez listete verschiedene nachgewebte Teppiche auf. Diez 1910, S. 30f.

2.1.2.2. Das Verhältnis des Clair-obscur-Holzschnittes zu den Zeichnungen aus dem Umkreis Raffaels

Als Vorbild für den Clair-obscur-Holzschnitt mit dem ringenden Paar (Abb. 4) gilt üblicherweise die lavierte Federzeichnung aus dem British Museum (Abb. 39), die sich in ihren Maßen mit dem Clair-obscur-Holzschnitt nahezu deckt und die Pouncey und Gere Raffael zuschrieben.⁷⁷ Die Umrisslinien, die niemals durchgezogen sind, sondern als kurze Bögen hintereinandergesetzt sind, finden sich in keiner Zeichnung Raffaels in dieser Art wieder, im Vergleich mit Werken Raffaels mangelt es den Körpern an Plastizität. Von einer Zuschreibung an Raffael ist deshalb auch im Fall dieses Blattes Abstand zu nehmen. Der Holzschnitt des Monogrammisten NDB stimmt – abgesehen von seiner Ausrichtung – mit dieser Federzeichnung weitestgehend überein, selbst die besonders akzentuierten, unruhigen Umrisse kehren im Holzschnitt wieder. Einzelne Informationen fehlen jedoch in der Federzeichnung: Die Gesichter der Putti sind oftmals nur sehr vage angedeutet, die Verortung der Figuren im Bildraum wirkt in der Federzeichnung weniger sicher als im Clair-obscur-Holzschnitt. Vermutlich gingen diese Details im Übertragungsprozess von der Zeichnung Raffaels (oder eines seiner Schüler) auf die Federzeichnung verloren. Die Vorlage der Federzeichnung könnte gleichzeitig die Vorlage des Monogrammisten NDB gebildet haben. Auch der Clair-obscur-Holzschnitt mit dem Bogenschützen (Abb. 5) geht über die sehr schlecht erhaltene Zeichnung derselben Komposition im Louvre (Abb. 40) hinaus, weshalb hier ebenfalls die Existenz einer anderen Vorlage für den Formschnieder angenommen werden muss. Der Clair-obscur-Holzschnitt mit dem Ringerpaar (Abb. 4) verhält sich seitenverkehrt zu allen anderen Zeichnungen der Komposition, er stellt im Unterschied zur ursprünglichen Ausrichtung der Komposition alle Äpfel werfenden Putti als Linkshänder dar. Im Gegensatz dazu zeigt der Holzschnitt mit dem Bogenschützen (Abb. 5) die Szene in der gleichen Ausrichtung wie die im Louvre erhaltene Zeichnung. Die Amoretten sind in diesem Holzschnitt sowie in der Zeichnung durchwegs als Rechtshänder dargestellt, die Handlung entwickelt sich logisch von links nach rechts (ähnlich wie im *Bethlehemitischen Kindermord*). Es lässt sich damit für den Monogrammisten NDB eine gewisse Beliebigkeit in der Ausrichtung seiner Clair-obscur-Holzschnitte feststellen, die sich alternierend seitengleich und seitenverkehrt zur jeweiligen Vorlage verhalten.

⁷⁷ Pouncey / Gere, in: Slg. Kat. British Museum, S. 90. Pouncey und Gere zogen zusätzlich eine Zuschreibung an Giovanni da Udine in Erwägung.

Der aus Hügeln, Bäumen und Wolken gebildete Hintergrund des Clair-obscur-Holzschnittes mit den Ringenden (Abb. 4) ist in den Zeichnungen (Abb. 37-39) nicht vorhanden. Er ist ohne Linienplatte, nur in den zwei Tonplatten gedruckt und setzt als Kulisse unmittelbar hinter den Figuren an, die den Vordergrund bilden. Ähnlich gestaltet ist der Hintergrund in dem Blatt mit dem bogenschießenden Putto (Abb. 5); hier lässt sich, durch eine Reihe von Büschen vom Vordergrund getrennt, die nur mit der hellen Tonplatte gedruckte Vedute einer Stadt erahnen. Wahrscheinlicher, als dass der Monogrammist NDB den Hintergrund der beiden Holzschnitte selbst entwarf, ist, dass er ihn von einem anderen Künstler übernahm. Die malerisch-weiche Zeichnung der Hügel und Bäume unterscheidet sich von den linear umrissenen Putti und legt nahe, dass etwa eine Kreidezeichnung oder eine Radierung als Vorlage für die Gestaltung des Hintergrundes diente.

Wie im Fall des *Bethlehemitischen Kindermordes* (Abb. 1) muss ungeklärt bleiben, wie die Zeichnungen aussahen, die der Formschneider als Vorlagen für seine Holzschnitte verwendete. Der in der Bildunterschrift gebrauchte Begriff „Inventor“ bezieht sich zumeist auf den Erfinder des ersten Entwurfes – in beiden Fällen mit größter Wahrscheinlichkeit Raffael –, kann aber auch denjenigen bezeichnen, der den Entwurf – etwa für die Umsetzung in den Teppichkarton – weiter ausarbeitete und womöglich in Teilen abänderte. Es lässt sich nicht daraus ablesen, ob dem Monogrammisten NDB tatsächlich Zeichnungen von Raffael vorlagen, oder ob er – wissentlich oder unwissentlich – Zeichnungen eines Schülers von Raffael kopierte, die auf der Invention Raffaels basierten.

2.1.3. Heilige Familie mit weiblicher Heiligen

Zwei weitere mit dem Monogramm NDB signierte Holzschnitte, eine *Heilige Familie mit weiblicher Heiligen* (Abb. 2) und *Maria mit Kind, Johannesknaben und vier Heiligen* (Abb. 3), sind undatiert. Wie die drei zuvor behandelten, 1544 datierten Blätter bilden jene beiden Darstellungen, die Maria mit Kind und Heiligen zeigen, eine Gruppe. Sie sind verwandt in ihrer Beschränkung auf wenige Figuren, die in den Vordergrund gerückt sind und fast die gesamte Bildfläche einnehmen, während der Hintergrund leer bleibt. Gemeinsam ist den Mariendarstellungen der Aufbau der Linienplatte aus dicht gesetzten, parallelen Strichen, mit denen auch die Körper der Figuren modelliert werden; demgegenüber stehen die hauptsächlich auf Umrissen beschränkten Linienplatten der 1544 datierten Blätter. Während die Konturlinien, insbesondere im *Bethlehemitischen Kindermord*, den Figuren Schwung

verleihen und sie miteinander verbinden, ist in den Marienszenen jede Figur isoliert; statt zusammenzufassen, unterteilt die Linienplatte die Bildfläche in viele einzelne Segmente.

Noch stärker als in der *Sacra Conversazione* findet diese Segmentierung in dem Holzschnitt statt, der Maria mit dem Christuskind auf ihrem Schoß zeigt, dahinter beugen sich links Josef mit nacktem Oberkörper und rechts eine ältere weibliche Heilige vor (Abb. 2). Letztere trägt zwar kein Attribut, lässt sich aber durch ihr Alter und ihre Verbindung mit der Heiligen Familie mit großer Wahrscheinlichkeit als Anna, Mutter der Maria, identifizieren.⁷⁸ Die geknitterte Fältelung der Bekleidung der sitzenden Maria und der räumlich hinter ihr befindlichen Anna macht es fast unmöglich, die Grenzen zwischen den Figuren zu erkennen und ihre Haltungen zu lesen. Zwischen den Falten des Kopftuches der Anna und jenen ihres Halses lässt sich kein Unterschied in der Schilderung der Oberflächenwerte feststellen. Die Gesichter wirken kantig und sind auf die wesentlichsten Elemente beschränkt. Ähnlich reduziert sind die Gesichter im *Bethlehemitischen Kindermord* und in den *Puttenspielen*; allerdings ist in diesen Blättern die Vereinfachung der Gesichtszüge durch die Aufgabe bedingt, viele Figuren auf einem verhältnismäßig kleinen Format darzustellen, während sie bei den Holzschnitten der Maria mit Kind wie ein Zeugnis fehlenden technischen Könnens wirkt. Modelliert werden die vier Figuren der *Heiligen Familie* nicht durch Flächen, sondern ausschließlich durch Schraffuren der Linienplatte und der dunklen Tonplatte vor dem Hintergrund der hellen Tonplatte sowie durch die Ausnehmungen in der hellen Tonplatte. Annähernd gerade gezogene Striche unterschiedlicher Länge in nicht ganz regelmäßigen Abständen sind als unsaubere Parallelschraffuren nebeneinander gesetzt, an wenigen besonders hellen oder dunklen Stellen kommen Kreuzschraffuren vor, etwa am beleuchteten Oberschenkel des Christuskindes oder am dunklen Schatten, den seine Beine auf die Gewandung Mariä werfen. Wirkliche Plastizität erlangen die Figuren durch diese zumeist gerade gezogenen Schraffuren nicht, sie wirken aneinandergepresst und erheben sich als flaches, sehr bewegtes – fast möchte man sagen, verknittertes – Relief vom ungestalteten Bildgrund.

⁷⁸ Vergleiche E. Carroll, in: Ausst. Kat. National Gallery of Art 1987, S. 360, Kat. 114. Carroll sprach sich gegen die häufige Identifizierung der älteren Frauengestalt als Elisabeth aus.

2.1.3.1. Die Zustände des Holzschnittes

Während C. Karpinski zwei Zustände dieses Holzschnittes kannte – den einen Zustand mit dem Monogramm NDB links unten als Ausnehmung in der hellen Tonplatte (Abb. 2,3-2,4) und den zweiten mit einem weiteren Monogramm darunter im Ton der dunklen Tonplatte (Abb. 2,5) –⁷⁹, beschrieb Eugen Carroll zusätzlich eine Variante ohne Monogramm, die in der Albertina in Wien (Abb. 2,1) und im British Museum (Abb. 2,2) erhalten ist und die er aufgrund der feinen und regelmäßig gezogenen Linien nicht als Holzschnitt des Monogrammisten NDB einstufte, sondern als Kopie danach.⁸⁰ Die – bis auf die offensichtlich beabsichtigten Korrekturen – exakte Übereinstimmung aller drei Platten mit den beiden anderen Zuständen, etwa auch von Fehlstellen – wie dem kleinen Ausbruch in der Haube der Maria – spricht dafür, dass der Holzschnitt ohne Monogramm mit denselben Platten gedruckt wurde, jedoch einen früheren Zustand darstellt.⁸¹ Die Figuren sind in diesem ersten bekannten Zustand vollständig von Konturen umgeben, die in den späteren Zuständen etwas aufgelockert wurden: Entfernt wurde der Umriss der Locken des Christuskindes, die dadurch heller wirken und gleichzeitig lockerer zu fallen scheinen, oder des Buches, das Maria hält, sowie Teile der Linienplatte, die die Falten modellieren. Stattdessen sind die Falten an einigen Stellen mit den Tonplatten alleine gestaltet. Gleichzeitig kommen in den beiden Zuständen mit Monogramm zusätzliche Ausnehmungen der helleren Tonplatte hinzu, etwa die überkreuzenden Schraffuren auf der Draperie rechts vom linken Schienbein des Christuskindes. Diese Nachbearbeitungen des ersten Zustandes tragen dazu bei, dass die Komposition besser lesbar ist und plastischer wirkt. Zumindest in der Gestaltung der Falten und von Josefs aufgestütztem Arm erhalten die beiden Tonplatten eine eigenständige Rolle in der Modellierung. Es ist damit möglich, dass der Zustand ohne Monogramm dem Formschneider als Probeabzug diente und er die Platten danach weiter bearbeitete. Dass die Änderungen erfolgten, weil die Platten bereits beschädigt waren, ist weniger wahrscheinlich, da beispielsweise der Abzug mit einem Monogramm im Metropolitan Museum (Abb. 2,4) sehr präzise verlaufende Linien zeigt und davon zeugt, dass die Platten noch sehr gut erhalten waren. Vielmehr scheint dem Formschneider bei den frühen Abzügen die Konsistenz der

⁷⁹ Karpinski 1976, S. 25, Nr. 3.

⁸⁰ Carroll, in: Ausst. Kat. National Gallery of Art 1987, S. 358, Kat. 113. Carroll hatte offensichtlich nur einen sehr verschwommen gedruckten Abzug dieses Zustandes aus dem British Museum (Abb. 2,2) vor Augen, nicht den präziser gedruckten Abzug aus der Albertina (Abb. 2,1).

⁸¹ Auch der von C. Jenkins formulierten Annahme, dass der Formschneider die Linienplatte austauschte und der Zustand ohne Monogramm später zu datieren ist, kann aus diesem Grund nicht zugestimmt werden. Jenkins 2013, S. 138.

Tinte Schwierigkeiten bereitet zu haben, der erste Zustand aus dem British Museum (Abb. 2,2) ist stark verschwommen. Der mehrteilige Rahmen, der die beiden früheren Zustände umgibt, ist auch in einem Abzug des zweiten Zustandes in der Bibliothèque nationale de France (Abb. 2,3) vorhanden, somit bei den anderen Abzügen vermutlich nur abgeschnitten.

Die beiden Zustände mit Monogramm in eine zeitliche Reihenfolge zu bringen, hat sich bereits Caroline Karpinski bemüht.⁸² Abgesehen von den Monogrammen ist in den Platten kein Unterschied festzustellen. Einzig der präzise Linienvorlauf des Druckes mit einem Monogramm im Metropolitan Museum (Abb. 2,4) und die vergleichsweise unscharfen Linien bei einzelnen Abzügen mit zwei Monogrammen (Abb. 2,5) sprechen dafür, dass der Zustand mit einem Monogramm der frühere ist.⁸³ Das „NDB“ in den Farben der dunklen Tonplatte wäre in diesem Fall nachträglich in die dunkle Tonplatte eingesetzt worden, möglicherweise weil gerade in verwaschenen späten Abzügen das helle Monogramm nicht mehr gut lesbar war.

Wie bei den bereits besprochenen Werken des Monogrammisten NDB gibt es auch hier Exemplare, bei denen die Platten nicht korrekt übereinander gedruckt wurden, etwa bei einem Blatt mit zwei Signaturen aus dem British Museum (Abb. 2,5). Diese Unstimmigkeiten liegen aber – wie etwa der Abzug aus der Albertina (Abb. 2,1) zeigt, bei dem die Platten exakt übereinander gedruckt wurden – nicht an den Platten, sondern am Druck.

2.1.3.2. Die verlorene Vorlage Rosso Fiorentinos

Bereits Kurt Kusenberg beschrieb 1931 den Zusammenhang zwischen einer lavierten Federzeichnung im Mailänder Museo Civico (Abb. 46), die er Rosso Fiorentino zuschrieb, und dem seitenverkehrt dieselbe Komposition wiedergebenden Holzschnitt des Monogrammisten NDB.⁸⁴ Paola Barocchi und Eugene A. Carroll stuften diese Federzeichnung als Kopie nach einer Zeichnung Rossos ein.⁸⁵ Diese – nicht bekannte – Zeichnung Rossos siedelte Carroll in dessen letzten Lebensjahren in Frankreich an, zwischen

⁸² Karpinski 1976, S. 25, Nr. 3.

⁸³ Caroline Karpinski gelangte zum umgekehrten Ergebnis. Vermutlich nahm sie an, dass das Monogramm in der dunklen Tonplatte leichter zu entfernen als nachträglich zu ergänzen gewesen sei. Dieser Schluss ist nur in Unkenntnis des ersten Zustandes möglich, der kein Monogramm trägt.

⁸⁴ Kusenberg 1931, S. 143 und 160.

⁸⁵ Barocchi 1950, S. 224; Carroll 1976, S. 260 sowie Carroll, in: Ausst. Kat. National Gallery of Art 1987, S. 360, Kat. 114.

1538 und 1540.⁸⁶ Ebenfalls auf die verlorene Originalzeichnung Rossos gehen Carroll zufolge ein unsignierter, wohl in Paris entstandener – gleichsinniger – Kupferstich (Abb. 47) und der Clair-obscur-Holzschnitt des Monogrammisten NDB zurück.⁸⁷ In beiden Drucken fallen einzelne Details präziser aus als in der Mailänder Federzeichnung. Besonders deutlich zeigt sich das beispielsweise an den beiden Händen der Maria: Während ihr in der Federzeichnung der Körper des Christuskindes aus der Hand zu gleiten scheint, ist das Umfassen sowohl im Holzschnitt als auch im Kupferstich deutlich gezeigt; die Hand, mit der sie das Buch präsentiert, ist in der Federzeichnung nur schemenhaft angedeutet, im Holzschnitt hingegen elegant geformt. Auch das Vor- und Hintereinander der Figuren ist nur im Kupferstich klar ersichtlich, während sie sich sowohl in der Mailänder Zeichnung als auch im Clair-obscur-Holzschnitt des Monogrammisten NDB kaum voneinander abheben. Der Verlauf der Schatten des Clair-obscur-Holzschnittes weicht von Kupferstich und Zeichnung ab, sodass es auch hier nicht möglich ist, eine Abhängigkeit der Blätter voneinander festzustellen. Ich schließe mich der Annahme Carrolls an, dass alle drei Werke auf eine unbekannte Vorlage zurückgehen – unter Umständen auch auf mehrere –, eventuell auf die verlorene Zeichnung von Rosso Fiorentino.

2.1.4. **Sacra Conversazione**

Der Farbholzschnitt, der die sitzende Maria mit Kind und dem Johannesknaben zeigt, um die herum der Johannes Evangelist und drei weibliche Heilige gruppiert sind (Abb. 3), ist links oben in der helleren Tonplatte mit dem Monogramm NDB signiert; er ist ebensowenig datiert wie die *Heilige Familie* (Abb. 2). Auch in diesem in drei Platten gedruckten Holzschnitt sind die Räumlichkeit und die Plastizität der Figuren nicht überzeugend ausgearbeitet, die Figuren wirken derb und kantig. Die Körper der Figuren sind in sich geschlossen und zerfallen nicht so wie bei der *Heiligen Familie* in einzelne Segmente. Die Linienplatte hat zwar ebenfalls eine dominierende Rolle, die Linien, etwa der Falten, werden aber geschwungen – nicht eckig – durchgezogen und zeugen von größerer Beherrschung der Technik. Die Parallelenschraffuren des Podestes, auf das der Christusknabe seinen linken Fuß stützt, oder des Sockels hinter dem Schaf, aber auch der Falten, sind weitaus regelmäßiger nebeneinander gesetzt als dies in der *Heiligen Familie* der Fall ist. Im Vergleich zu den bisher besprochenen Werken, wo nur

⁸⁶ Carroll 1976, S. 260 sowie Carroll, in: Ausst. Kat. National Gallery of Art 1987, S. 360, Kat. 114.

⁸⁷ Carroll, in: Ausst. Kat. National Gallery of Art 1987, S. 358, Kat. 113 und 360, Kat. 114.

wenige weiße Flecke bleiben, werden in diesem Holzschnitt deutlich mehr Flächen weißgelassen. Diese weißen Partien sind zum Teil flächig, zum Teil als Kreuzschraffuren gestaltet und über das ganze Blatt verteilt. Bisher nicht beachtet wurden die Qualitäten, die das Blatt *Maria mit Kind und Heiligen* aufweist: Bemerkenswert ist die Gestaltung der Schafswolle, die sich in ihrer Struktur von der glatten Draperie und von der Haut abhebt.

Auch von diesem Blatt gibt es zwei Zustände, wie bei der *Heiligen Familie* fehlt in dem in wenigen Abdrücken erhaltenen früheren Zustand (Abb. 3,1) das Monogramm.⁸⁸ Durch die im zweiten Zustand (Abb. 3,2) hinzugefügten weißen Aussparungen (etwa am linken Bein Mariä oder auf dem Oberarm des Evangelisten Johannes) gewinnen die Körper an Plastizität.

2.1.4.1. Eine verlorene Zeichnung Parmigianinos und ihre Überlieferung

Der Clair-obscur-Holzschnitt geht vermutlich auf eine frühe Vorzeichnung Parmigianinos für die *Madonna di San Zaccaria* (Abb. 48) zurück.⁸⁹ Während in diesem frühen Stadium insgesamt vier erwachsene Heilige – drei weibliche Heilige, von denen einzige Maria Magdalena identifizierbar ist, und Johannes der Evangelist – die zentrale Gruppe aus Maria mit Kind und dem Johannesknaben umstehen, ist das Personal im ausgeführten Altarbild auf Maria mit Kind und Johannesknaben sowie Maria Magdalena reduziert, dafür kommt in der rechten unteren Ecke des Bildes die Figur des Heiligen Zacharias hinzu. Das Verhältnis des Christuskindes zum Johannesknaben ist im Gemälde umgekehrt: Dort bedrängt Johannes durch seine Umarmung den sich ihr entwindenden Jesus. Solche Veränderungen des Figurenapparates im Laufe des Entstehungsprozesses sind im Werk Parmigianinos nicht ungewöhnlich – man vergleiche etwa die Vielzahl der überlieferten, voneinander abweichenden Skizzen zur *Madonna dal Collo lungo*.⁹⁰ Ähnlich wie im Fall des zuvor behandelten Holzschnittes, der eine nicht erhaltene Zeichnung Rossos wiederholt, ist auch die Vorzeichnung Parmigianinos, die als Vorlage für den Clair-obscur-Holzschnitt gedient haben könnte, nicht bekannt. Einzelne Detailstudien, die Parmigianino möglicherweise in Hinblick auf die *Madonna di San Zaccaria* ausführte, sind erhalten und wurden von A. Gnann in die

⁸⁸ W. Trotter schrieb 1974 erstmals von zwei verschiedenen Zuständen. Trotter 1974, S. 222. C. Jenkins ging davon aus, dass sowohl bei der *Sacra Conversazione* als auch der *Heiligen Familie* die helle Tonplatte ausgetauscht wurde und die Blätter mit Monogramm jeweils einen früheren Zustand darstellen. Jenkins 2013, S. 138. A. Gnann identifizierte den Zustand ohne Monogramm hingegen zu Recht als den früheren. Gnann, in: Ausst. Kat. Albertina 2013, S. 280, Kat. 137.

⁸⁹ Ausst. Kat. Albertina 1963, S. 53; Gnann, in: Ausst. Kat. Albertina 2013, S. 280, Kat 137.

⁹⁰ Siehe Gnann 1 2007, S. 284-293 sowie 494-502, Kat. 891-942.

römische Periode – also vor 1527 – datiert.⁹¹ Jene Komposition, die der Monogrammist NDB als Vorlage für seinen Holzschnitt verwendete, scheint sich im 16. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreut zu haben. Neben dem Clair-obscur-Holzschnitt entstanden zahlreiche, sich in einzelnen Elementen voneinander unterscheidende graphische Reproduktionen dieser *Sacra Conversazione* (Abb. 49-53). Figuren wurden durch andere ersetzt, Blickrichtungen geändert, Attribute ausgetauscht. David Brown und David Landau widmeten diesen Wiederholungen von Parmigianinos Zeichnung einen Aufsatz und vermuteten, dass eine Faksimile-Lithographie von Louis Bouteiller (Abb. 49) die Zeichnung Parmigianinos am getreuesten überliefert, ein Schluss, der letztlich nicht nachprüfbar ist.⁹² Zu groß sind die Unterschiede der Wiederholungen voneinander, als dass sich eine Abhängigkeit der Blätter untereinander annehmen ließe. Sie müssen nicht zwingend direkt nach der Vorlage von Parmigianino entstanden sein, sondern könnten auch auf andere Reproduktionen zurückgehen, auch auf solche, die nicht erhalten sind.⁹³

2.2. Dem Monogrammisten NDB zugeschriebene Werke

Trotz der stilistischen Unterschiede zwischen den fünf besprochenen Clair-obscur-Holzschnitten (Abb. 1-5), lassen sich in ihnen gemeinsame Eigenheiten des Monogrammisten NDB aufzeigen: In allen Blättern vorherrschend ist die Linienplatte; in den beiden Drucken mit Maria und Kind hat sie die alleinige Funktion bei der Gestaltung der Komposition inne, in den drei vielfigurigen Szenen kommt den Tonplatten eine geringfügig stärkere Bedeutung zu. Durch die Betonung der Kontur zusammen mit der Verwendung von Schraffuren in allen Platten, die der Modellierung der Figuren dienen sollen, gewinnen die fünf Holzschnitte einen stark zeichnerischen Charakter. Die hellere Tonplatte ist hingegen als flächiger Untergrund gestaltet, auf den mit den zwei dunklen Platten Schraffuren gedruckt werden oder aus der Platte als weiße Partien herausgeschnitten werden.

2.2.1. Der Christuskopf mit der Signatur NB

Die Signatur NB am rechten oberen Bildrand führte dazu, dass der *Christuskopf* (Abb. 6) im Unterschied zu allen anderen nur zugeschriebenen Werken bereits mehrmals als Werk des

⁹¹ Gnann 1 2007, S. 117.

⁹² Brown / Landau 1981.

⁹³ Vergleiche Trotter 1974, S. 222f.

Monogrammisten NDB zur Diskussion stand;⁹⁴ erst seitdem Caroline Karpinski dieses Blatt 1976 ins Werkverzeichnis des Formschneiders eingliederte, gilt diese Zuschreibung als unumstritten. Wie in den mit dem Monogramm NDB signierten Werken spielt in diesem Holzschnitt in drei Platten die Linie eine wichtige Rolle. Die wesentlichen Partien des Gesichts sind durch gerundete Linien, Kreuz- und Parallelschraffuren der Linienplatte gestaltet und werden mithilfe der Tonplatten, vor allem durch weiße, herausgeschnittene Kreuzschraffuren, modelliert. Die im Vergleich zu den bisher besprochenen Werken sehr feine und detaillierte Gestaltung des Gesichtes lässt sich durch die Größe des Blattes erklären – es ist mit etwa 340 x 250 mm nur unwesentlich kleiner als die mit vielen kleinen Figuren bevölkerten Holzschnitte der *Spielenden Putti* – und durch die isolierte Darstellung des Kopfes mit Ansätzen der Schultern, der nahezu die gesamte Bildfläche füllt. Die Strichsicherheit, etwa die souveräne Behandlung des gewellten Haars, ist eine für den Monogrammisten NDB sonst untypische Qualität dieses Clair-obscur-Holzschnittes, der allerdings an Komplexität weit hinter den anderen Werken zurücksteht.

2.2.1.1. Die von Raffael geschaffene Vorlage und ihre Bedeutung für den Clair-obscur-Holzschnitt

Der NB signierte Christuskopf trägt im Unterschied zu den vielfigurigen Szenen keinen Hinweis auf seine Vorlage. Auch hier lässt sich als Ausgangspunkt eine Bilderfindung Raffaels identifizieren, wenngleich mit dem Kopf Christi nur ein kleiner Bildausschnitt aus der *Disputà del Sacramento* in der *Stanza della Segnatura* (Abb. 54) gewählt wurde. Der Holzschnitt verhält sich seitengleich zum Fresko Raffaels, Details wie der Verlauf von Licht und Schatten oder das Wegflattern des gelockten Haars rechts stimmen exakt mit der Vorlage überein, einzig die Darstellung eines Gewandsaumes und die vom Kopf ausgehenden Strahlen widersprechen der Darstellung des Christus im Fresko, dessen Oberkörper entkleidet ist und dessen Haupt ein kreisrunder Nimbus mit eingeschriebenem griechischen Kreuz umgibt. Soweit sich im Fall seiner anderen Holzschnitte nachvollziehen lässt, wählte der Monogrammist NDB (so wie die meisten anderen italienischen Formschneider auch) immer Graphiken – Zeichnungen oder gedruckter Reproduktionen – als Vorlage für seine Holzschnitte. Zwar lässt sich nicht ausschließen, dass der Monogrammist das Fresko vor Ort studierte, wahrscheinlicher ist jedoch, dass auch hier eine graphische Vorlage für den Clair-

⁹⁴ Siehe Kapitel 1.2.

obscur-Holzschnitt vorhanden war, zumal die Kontraste zwischen Hell und Dunkel im Holzschnitt viel stärker zutage treten als im Fresko. Die einzige bekannte frühe Wiederholung des Freskos, ein Kupferstich, den Giorgio Ghisi 1552 nach der Vorlage des Freskos drucken ließ (Abb. 55), entfernt sich vor allem in der Darstellung Christi, der hier einen stärker ausgeprägten Vollbart trägt, vom Fresko Raffaels und auch vom Holzschnitt des Monogrammisten NDB, kommt also als Vorbild nicht in Frage.

Eine Zeichnung Raffaels, die als Vorlage für den Clair-obscur-Holzschnitt gedient haben könnte, ist nicht bekannt. Die einzige erhaltene Detailstudie Raffaels für den Christus der *Disputà* zeigt ihn ohne Haupt- und Barthaar und legt den Schwerpunkt auf die Gestaltung seiner Gewandung.⁹⁵ Mit Feder gezeichnete Kopfstudien Raffaels zum *Parnass* (Abb. 56), dem im Anschluss an die *Disputà* ausgeführten Fresko in der *Stanza della Segnatura*, lassen allerdings Rückschlüsse auf das Aussehen einer Vorlage für den Christuskopf zu. Die Flüchtigkeit, mit der etwa die Federzeichnung des Homer ausgeführt ist, ist im Clair-obscur-Holzschnitt nicht spürbar, die harte Ausführung der Schatten und Locken stimmt nicht mit dem zeichnerischen Werk Raffaels aus der Zeit der *Disputà* überein. Ähnlich ist jedoch die Modellierung des Gesichtes, insbesondere von Mund und Nase, oder das in kurzen Schwüngen gekräuselte Haar. Auch das dichte Netz von Kreuz- wie Parallelschraffuren hat seine Parallele in der Federzeichnung. Die ungewöhnlichen in die helle Tonplatte einschneidenden weißen Kreuzschraffuren des Clair-obscur-Holzschnittes treten an die Stelle der freibleibenden Flächen in der Federzeichnung; die helle Tonplatte liefert nur den Untergrund für diese Schraffuren. Zwar ist die Dichte jener Linien, die Bart- und Haupthaar andeuten, im Holzschnitt weitaus höher als in der Federstudie, dies könnte seinen Ursprung jedoch im Format dieses Holzschnittes haben, der einen Kopf zeigt, der dreimal so groß ist wie die Köpfe in Raffaels Zeichnung. Falls der Holzschnitt tatsächlich im Maßstab mit seiner Vorlage übereinstimmt (so wie etwa die *Spielenden Putti*), muss dem Formschneider ein Karton als Vorlage gedient haben. Andernfalls könnte der Monogrammist NDB sein Vorbild deutlich vergrößert in den Clair-obscur-Holzschnitt übersetzt haben.

Denselben Ausschnitt aus der *Disputà* wie der Clair-obscur-Holzschnitt geben zwei Zeichnungen aus der graphischen Sammlung des Louvre wieder (Abb. 57-58), davon eine gleich- und eine gegensinnig; bei beiden fehlt ein Hinweis auf die Vorlage von Raffael.⁹⁶ Der

⁹⁵ Siehe Knab / Mitsch / Oberhuber 1983, Kat. 314.

⁹⁶ Zu diesen zwei Zeichnungen, die bis dato keine Zuschreibung erfahren haben, siehe Cordellier und Py 1992, S. 123, Kat. 138-139.

Verlauf der Schatten und der Fall des Haares ist nahezu deckungsgleich, einzig im unteren Abschluss unterscheiden sich die drei Blätter voneinander – während beim Monogrammisten NDB direkt unter dem Hals der Saum des Gewandes ansetzt, ist in einer der beiden Zeichnungen (Abb. 57) nur der Ansatz des Halses angedeutet, die Form der Schultern lässt sich vage aus dem Fall der Locken erahnen, und eine Binnenstruktur des Oberkörpers fehlt; das andere – gegensinnige – Blatt (Abb. 58) gibt den Oberkörper bis zur Brust wieder. Es wäre möglich, dass sowohl die Zeichnungen als auch der Clair-obscur-Holzschnitt des Monogrammisten NDB auf dieselbe Vorlagenzeichnung zurückgehen. Die offensichtlich in dieser verlorenen Zeichnung nur angedeutete Schulterpartie – dies würde eine weitere Parallele zu den drei Dichterköpfen in Raffaels Federstudie darstellen – ergänzte der Monogrammist NDB im Gegensatz zu den Zeichnern, vermutlich um dem bildhaften Charakter des Clair-obscur-Holzschnittes stärker zu entsprechen. Ebenfalls als mögliche Vorlage für die beiden Zeichnungen – aus zeitlichen Gründen nicht für den Holzschnitt – kommt eine Zeichnung des im frühen 17. Jahrhundert tätigen Franzosen Pierre II. Dumonstier (Abb. 59) in Frage.⁹⁷ Im Unterschied zu den anderen besprochenen Wiederholungen scheint er das Fresko selbst kopiert zu haben und bezieht sich auch in der Bildüber- und Bildunterschrift explizit darauf.⁹⁸ Auch Bernardo Luini orientierte sich für ein heute im Louvre befindliches Fresko, das Christus als Weltenherrscher darstellt (Abb. 60), vermutlich an der Komposition Raffaels. Der bekleidete bis etwa zur Hüfte gezeigte Oberkörper weicht mit dem Segensgestus der Rechten und der eine Kugel haltenden linken Hand zwar vom Vorbild Raffaels ab, die Physiognomie des Gesichts – die langgezogene schmale Nase, die in einem dünnen Bogen verlaufenden Brauen, die sich von oben und unten über die Augäpfel schiebenden Lider – entspricht hingegen dem Gesichtstypus des Christus aus der *Disputà*.⁹⁹

Das Fehlen eines Hinweises auf die Vorlage von Raffael im Farbholzschnitt des Monogrammisten NDB sowie in fast allen anderen eben genannten Wiederholungen überrascht, insbesondere da die Vorlage sich nicht so leicht identifizieren lässt wie im Fall der im Ganzen wiedergegebenen Teppichentwürfe. Geht man davon aus, dass nach 1552 die *Disputà* in erster Linie durch den Druck von Ghisi (Abb. 56) bekannt war, so wäre der dort

⁹⁷ Cordellier und Py 1992, S. 123, Kat. 137. Zu Pierre II. Dumonstier siehe Meissner / Beyer 2001, S. 492f.

⁹⁸ „Petrus Du Monstier Parisiensis faciebat Romae“ und „Ra. Urb. in. in. vat. Speciosus. Forma prae Filigs hominum Psal. 44“

⁹⁹ Nach der von Roberto Longhi entdeckten Kopie Bernardo Luinis der *Drei Kardinaltugenden* aus der Prädella von Raffaels *Grablegung* wäre dies ein weiteres Indiz für die Orientierung Luinis an Raffael. Zu den *Drei Kardinaltugenden* siehe Ottino della Chiesa 1956, S. 139f.

abgebildete Christus mit dem dichten Oberlippenbart und der rundlichen Kopfform sicher präsenter gewesen als der in den Zeichnungen (Abb. 57-59) und im Fresko Luinis (Abb. 60) dargestellte und vom Monogrammist NDB gedruckte Christus. Dieses Fehlen eines Hinweises auf Raffael im Großteil der Wiederholungen spricht dafür, dass die Bedeutung dieses Clair-obscur-Holzschnittes nicht wie sonst in erster Linie darin lag, dass er ein Detail aus einem Werk eines bedeutenden Künstlers reproduzierte.¹⁰⁰ Das führt zur nächsten Fragestellung, jener nach der Funktion dieses Holzschnittes.

2.2.1.2. Der *Christuskopf* des Monogrammist NDB als Andachtsbild?

David Landau und Peter Parshall haben zuletzt beschrieben, wie sich im Verlauf des späten 15. Jahrhunderts und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts das Hauptaugenmerk in Bezug auf Druckgraphik vom Inhalt zu künstlerischen Kriterien, etwa der Gelungenheit und Bedeutung der Komposition, oder dem Ansehen des Künstlers, von dem die Bilderfindung stammte, verschob.¹⁰¹ Im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts verzichteten Kupferstecher und Formschneider, unter ihnen auch die erste Generation der italienischen Clair-obscur-Formschneider, weitgehend darauf, den Namen des Autors der Bilderfindung zu nennen und setzten die berühmte von Raffael oder Parmigianino stammende Vorlage bei ihrem italienischen Zielpublikum als bekannt voraus. Ähnlich ging der Monogrammist NDB mit den Vorlagen seiner Zeitgenossen Rosso Fiorentino und Parmigianino um, auf die er nicht explizit hinwies. Während die Zeichnungen der damals erst kürzlich verstorbenen Maler Rosso und Parmigianino dem gebildeten (Sammel-)Publikum der 1540er Jahre vermutlich bekannt waren, kann dies für den kleinen Ausschnitt aus der *Disputà* aus den oben genannten Gründen¹⁰² nicht mit Sicherheit angenommen werden.

Die Verschweigen der Vorlage und das Sujet deuten darauf hin, dass der Monogrammist NDB einen Nachzügler des im 15. Jahrhundert in Italien gängigen religiösen Druckes anfertigte, der eine kostengünstigere Variante des Altarbildes darstellte.¹⁰³ Wie Michael Bury anhand einer Auswertung der von Antonio Lafrery gesammelten Drucke aus

¹⁰⁰ Wie Landau und Parshall überzeugend darlegten, hatten im 16. Jahrhundert Drucke mit religiösem Inhalt nicht zwingend eine religiöse Funktion inne, sondern erlangten ihre Bedeutung durch künstlerische Kriterien. Landau / Parshall 1994, S. 304.

¹⁰¹ Ebd., S. 363.

¹⁰² Vergleiche Kapitel 2.2.1.1.

¹⁰³ Vergleiche Landau / Parshall 1994, S. 81-86 und 260.

dem Jahr 1572 feststellen konnte, erhielten Drucke mit religiösem Inhalt ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts – vermutlich beeinflusst durch die Gegenreformation – wieder größere Bedeutung.¹⁰⁴ Dass neben dem Monogrammist NDB auch andere Künstler den Christuskopf Raffaels isoliert wiederholten, jeweils ohne auf den Urheber Raffael hinzuweisen, unterstützt diese These. Ob der Monogrammist NDB und alle seine Kollegen um die Autorschaft Raffaels wussten und diese bewusst nicht betonten, oder ob dieses Wissen bereits verloren gegangen war und das Motiv sich unabhängig davon zu einem beliebten Vorbild entwickelte, muss unbeantwortet bleiben.

2.2.2. Ein Portal

Der Holzschnitt in drei Platten mit der Darstellung eines einflügeligen, reich gestalteten Portals (Abb. 7) hat in Adam von Bartschs *Peintre Graveur* keinen Eingang gefunden und wurde erstmals von C. Karpinski für eine Zuschreibung an den Monogrammist NDB zur Diskussion gebracht.¹⁰⁵ Der stärkste Hinweis auf eine Autorschaft dieses Formschneiders ist das Monogramm NB am linken unteren Bildrand; sowohl stilistisch als auch thematisch unterscheidet sich der Holzschnitt von den bisher besprochenen Werken des Monogrammist NDB. Zwar dominiert auch hier die Linienplatte, die die einzelnen Elemente umreißt und so bereits die gesamte Komposition beinhaltet, Schraffuren, wie sie in den zuvor besprochenen Holzschnitten so wesentlich waren, haben jedoch eine geringere Bedeutung. Stattdessen herrschen flächige Felder vor, die mit der dunklen und hellen Tonplatte gedruckt sind. Die Verwendung solcher Farbflächen ist vermutlich durch das dargestellte Sujet bedingt, das aus geometrischen Formen, in erster Linie aus Flächen, konstruiert ist und keine anthropomorphen Formen aufweist. Aus den Tonplatten herausgeschnittene weiße, relativ breite Linien verleihen dem Holzschnitt Tiefe. Solche weiße Linien sind im ebenfalls NB monogrammierten Christuskopf (Abb. 6) zu finden, dort etwa ausgehend vom Kopf als Strahlenkranz. Die Gestaltung des Gewändes, bei dem weiße Linien als belichtete Kanten und schwarze Linien als verschattete Kanten einander ergänzen, entspricht derjenigen des Rahmens für die *Heilige Familie* (Abb. 2), bei dem dasselbe Prinzip verwendet wird. Dass die drei Platten nicht exakt aufeinander abgestimmt sind, sondern einander überlappen, ist ebenfalls typisch für den Monogrammist NDB.

¹⁰⁴ Bury 2001, S. 127.

¹⁰⁵ Karpinski 1976, S. 27.

Die Vorlage für das reich ornamentierte Portal ist nicht bekannt. Die von C. Jenkins überlieferte Annahme Jean Guillaumes, dass der Holzschnitt sich an die Architektur des bis 1535 errichteten *Château d'Assis* anlehne, kann nicht bestätigt werden.¹⁰⁶ Das klassische Formengut entspricht nicht der Mischung von mittelalterlichen Dekorationselementen und renaissancezeitlichem Formengut, wie sie in den stark restaurierten Überresten des Schlosses von Assis vorhanden ist. Stattdessen zeugen das in seiner Reinform (und nicht in einer, etwa figurativen, Variation, wie sie für die ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhundert typisch war)¹⁰⁷ auftretende korinthische Kapitell sowie die kanellierten (ebenfalls nicht wie im frühen 15. Jahrhundert mit Ornament überzogenen) Säulen von einer intensiven Beschäftigung mit italienischer Architektur. Eine solche Aufnahme italienischer Elemente wird zunächst in den Schlossbauten im Auftrag von Franz I. spürbar, etwa im Schloss von Madrid (Abb. 61, vergleiche insbesondere die Gestaltung der Tür- und Fensterrahmungen in Abb. 61a), einem Bau, für den der Auftrag 1527 erging und dessen Äußeres 1551 größtenteils vollendet war.¹⁰⁸ Für einen Zusammenhang mit französischer Architektur des Manierismus sprechen die Schmuckelemente, etwa die über dem Türsturz angebrachten Festons und die zwei bärigen, im Profil gezeigten Köpfe, die Voluten tragen. Sollte gebaute Architektur vorbildhaft für diesen Clair-obscur-Holzschnitt gewesen sein, so ist diese also mit höchster Wahrscheinlichkeit französischen Ursprungs und gegen Ende der Regierungszeit von Franz I. zu datieren. Der in der rechten unteren Ecke skizzierte Grundriss legt allerdings die Annahme nahe, dass dem Holzschnitt eine Architekturzeichnung zugrunde lag, sei es ein Plan für ein konkretes Bauwerk, eine Zeichnung nach einem gebauten Objekt oder aber eine idealtypische und nie verwirklichte Architekturzeichnung. Am wahrscheinlichsten ist, dass eine solche ideale Architekturzeichnung als Vorlage diente: Die als isoliertes Element dargestellte, reich geschmückte Tür geht in den Schmuckelementen über den klassischen Formenkanon hinaus und steht damit in der Tradition von Sebastiano Serlios erstmals 1551 in Lyon herausgegebenem *Libro Extraordinario*, das fünfzig phantasievolle Entwürfe für verschiedene Portale enthält.¹⁰⁹ Sowohl die den Türsturz bekrönenden Voluten, die zwei Grimassen schneidende Köpfe umschließen, als auch die auf Sockeln platzierten korinthischen Säulen sind in den Türentwürfen des *Libro Extraordinario* zu finden (Abb. 62 und 63). Wie der

¹⁰⁶ Jenkins 2013, S. 137, Fußnote 32.

¹⁰⁷ Zur Entwicklung der französischen Bauplastik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts siehe Prinz 1994, S. 298-323.

¹⁰⁸ Ausst. Kat. Musée des Monuments français 2010, S. 58-60.

¹⁰⁹ Serlio 1560.

Monogrammist NDB bildete Serlio unter einzelnen komplexeren Türentwürfen auch deren Grundrisse ab. Die Illustrationen Sebastiano Serlios zeigen ebenfalls mittels Parallelenschraffur den Schatten, den die jeweilige Tür wirft. Wenngleich das *Portal* des Monogrammisten NDB keinen Türentwurf aus dem *Libro Extraordinario* wiederholt, ist es sehr eng mit den dort gezeigten Beispielen verwandt. Möglicherweise liegt dem Holzschnitt eine nicht erhaltene Zeichnung Serlios zugrunde, etwa ein ungedruckter Entwurf für das *Libro Extraordinario* oder ein Entwurf für einen seiner Aufträge als Architekt.

2.2.3. Ignudo

Hinterfangen von architektonischen Elementen sitzt eine männliche Aktfigur, die den Großteil des Blattes einnimmt auf einem quaderförmigen Sockel (Abb. 8). Ähnlich wie im Fall des soeben besprochenen Holzschnittes des *Portals* scheinen bei diesem in zwei Platten gedruckten Clair-obscur-Holzschnitt auf den ersten Blick Flächen zu dominieren, deren Aufbau aus vielen dicht nebeneinander gesetzten Strichen erst bei genauerem Hinsehen zu erkennen ist. Die Modellierung der Aktfigur geschieht mittels einer Vielzahl kurzer Striche in der Linienplatte und der dunklen Tonplatte, die für die unruhige Wirkung des Holzschnittes verantwortlich sind. Ähnlich werden die Körper der spielenden Putti modelliert, diese Holzschnitte erhalten aber eine spürbare Tiefe, während der männliche Akt flach wirkt.

Im Gegensatz zu den beiden Ausschnitten aus dem *Brand im Borgo*¹¹⁰ und der *Disputà* wird in diesem Holzschnitt Michelangelo als Autor des *Ignudo* – es handelt sich um jene Aktfigur der Decke der Sixtinischen Kapelle, die rechts oberhalb des Propheten Ezechiel sitzt (Abb. 64) – explizit angegeben. Woher der Formschnieder das Motiv kannte, ist auch in diesem Fall nicht überliefert. Die Sixtinische Kapelle war ebensowenig öffentlich zugänglich wie die Teppiche in den päpstlichen Räumlichkeiten; Künstlern bot sich jedoch zuweilen die Möglichkeit, Michelangelos Fresken zu besichtigen und in weiterer Folge diese mittels graphischer Reproduktionen einem breiteren Publikum bekannt zu machen.¹¹¹ Die früheste druckgraphische Reproduktion dieses Ignudo stammt aus einer 1551 fertiggestellten Kupferstichserie aller zwanzig Ignudi von Dirck Volkersz. Coornhert¹¹² (Abb. 65), weicht aber stark vom Fresko ab – unter anderem sitzt die Figur auf einem simplen, unverzierten

¹¹⁰ Siehe unten, Kapitel 2.2.4.

¹¹¹ Barnes 2010, S. 29f.

¹¹² Ebd., S. 37f.

Würfel, der nicht wie der Monogrammist NDB das Relief des Sockels im Fresko übernimmt. Die in den 1580er Jahren herausgegebene, das ganze Programm der Sixtinischen Decke reproduzierende Stichserie von Adamo Scultori¹¹³ (Abb. 66) vereinfacht die Figuren und vor allem die sie umgebende Architektur ebenfalls zu stark, um als Vorbild in Frage zu kommen. Sofern der Monogrammist NDB also nicht selber die Fresken kopierte, was in Anbetracht seines sehr flächig wirkenden Holzschnittes unwahrscheinlich ist, stand ihm eine uns heute unbekannte Graphik als Vorlage zur Verfügung. Es handelte sich bei der Vorlage sicherlich nicht um eine Vorzeichnung Michelangelos in der Art der überlieferten Vorzeichnungen für die Ignudi.¹¹⁴ Stilistisch weicht der Holzschnitt zu sehr davon ab, auch die genaue Wiedergabe der Architektur im Hintergrund findet sich nicht in den erhaltenen Entwürfen Michelangelos für die Decke der Sixtinischen Kapelle. Stattdessen kommt als Vorbild entweder eine Wiederholung einer Entwurfszeichnung Michelangelos oder eine zeichnerische Wiederholung des Freskos in Frage, die nicht erhalten ist.¹¹⁵ Da der Clair-obscur-Holzschnitt, der sich gleichsinnig zum Fresko verhält, kaum von diesem abweicht und auch sämtliche architektonische Elemente wiedergibt, ist wahrscheinlicher, dass er eine sehr detaillierte Wiederholung des Freskos als Vorlage verwendete. Solche Wiederholungen einzelner aus dem Kontext gelöster Szenen und Figuren kursierten bald nach der Fertigstellung der Deckenfresken,¹¹⁶ und es ist gut möglich, dass eine von ihnen auch in die Hände des Monogrammisten NDB gelangte.

2.2.4. Der Mann mit emporgehobenen Armen

Der *Mann mit emporgehobenen Armen* (Abb. 9), ein unsignierter Clair-obscur-Holzschnitt von kleinem Format, wird von Flächen dominiert, die mit drei nahezu gleichwertig behandelten Platten gedruckt sind. In diese Flächen sind einzelne weiße Linien hineingeschnitten oder mit der Linienplatte als Stege gedruckt. An die *Spielenden Putti* erinnern die weißen rechteckigen Flächen am rechten Oberschenkel des Mannes, durch die weiße Parallelschraffuren hindurchgehen. Den klar gezogenen Schraffuren etwa des Rückens

¹¹³ Ebd., S. 38.

¹¹⁴ Zu den Vorzeichnungen Michelangelos für die Sixtinische Kapelle siehe Hirst 1993.

¹¹⁵ Von einer gedruckten Wiederholung des *Ignudo* wären mit größter Sicherheit heute noch einzelne Exemplare erhalten. Es ist jedoch möglich, dass dem Formschneider eine für einen Kupferstich angelegte und sehr penibel ausgeführte Vorlagenzeichnung zu Verfügung stand.

¹¹⁶ Für konkrete Beispiele siehe Barnes 2010, S. 30-37.

stehen einzelne nachlässig behandelte Partien gegenüber: So fransen die Konturen der Schatten zu Füßen des Mannes unregelmäßig aus, die langen Enden des Gürtels sind sehr grob geschnitten. Auffällig an diesem Holzschnitt ist der mehrteilig gestaltete Rahmen, der Lichteffekte wiedergibt. So wie viele italienische Formschneider umgab der Monogrammist NDB einige seiner Werke mit einfachen schwarzen Leisten; zum Teil bilden diese Linien einen Rahmen um die gesamte Komposition, etwa bei der *Sacra Conversazione* nach Parmigianino (Abb. 3,2); beim *Christuskopf* (Abb. 6) sind sie hingegen nur auf den beiden Seiten vorhanden. Einen ähnlichen mehrteiligen Rahmen hat abgesehen vom *Mann mit emporgehobenen Armen* nur die *Heilige Familie* nach Rosso Fiorentino (Abb. 2,1-2,4) Solche Rahmen unterstreichen die Funktion des Clair-obscur-Holzschnittes als Ersatz für das gemalte Bild.¹¹⁷

Auch der *Mann mit erhobenen Armen* stellt als Zitat aus dem *Brand im Borgo* (Abb. 67) eine isolierte Wiederholung aus einem Fresko Raffaels in den Stanzen dar. In diesem Fall verhält sich der Holzschnitt seitenverkehrt zum Fresko und weicht nicht nur stilistisch, sondern auch in einzelnen Details davon ab. Der frühe Kupferstich, in dem Marco Dente das gesamte Fresko wiederholte (Abb. 68), kommt als Vorlage für den Holzschnitt nicht in Frage, da Dente beispielsweise den im Fresko wie im Clair-obscur-Holzschnitt sehr starken Kontrast zwischen Licht und Schatten zugunsten einer besseren Lesbarkeit der Details zurücknahm. Es ist unwahrscheinlich, dass der Formschneider selbst einen Ausschnitt aus der Komposition auswählte, um ihn im Clair-obscur-Holzschnitt wiederzugeben, zumal die Beine des Mannes mit den erhobenen Armen im Fresko von der an der Mauer hängenden Aktfigur überschnitten werden, die sich räumlich vor ihm befindet. Wir müssen eher davon ausgehen, dass dem Monogrammisten bereits das isolierte Detail als Vorlage zu Verfügung stand. Die Abweichungen vom Fresko – vor allem in der Kopfbedeckung, die im Holzschnitt stärker an die Kopfform angepasst ist, während sie im Fresko eine eckige Form hat – sprechen dafür, dass der Holzschnitt auf eine Vorzeichnung für das Fresko zurückgeht, die dem Formschneider entweder als Originalzeichnung von Raffael oder als Kopie danach vorlag. Der Mann mit erhobenen Armen ist jedoch weder als Detailstudie Raffaels noch in der Kopie eines anderen Künstlers bekannt. Für einige der Figuren aus dem *Brand im Borgo* sind Rötelzeichnungen erhalten, die mit hoher Wahrscheinlichkeit Raffael zugeschrieben werden können. Eine solche Vorzeichnung hat sich etwa in der Albertina für die Figur des nackten Jünglings erhalten, der räumlich vor dem *Mann mit erhobenen Armen* an der Mauer hängt

¹¹⁷ Landau / Parshall 1994, S. 289.

(Abb. 69),¹¹⁸ aber auch für bekleidete Figuren, etwa die beiden Frauen, die mittig im Vordergrund knien (Abb. 70). Die starken Kontraste zwischen den drei Platten des Holzschnittes würden als Vorlage aber eher eine lavierte Federzeichnung mit Weißhöhungen in Frage kommen lassen als eine Rötelzeichnung.

Während sich das Fehlen eines Hinweises auf Raffael als „Inventor“ im Fall des *Christuskopfes* aus dessen möglicher Funktion als Andachtsbild herleiten lässt, bleibt hier ungeklärt, warum der Monogrammist den Erfinder verschwieg, stattdessen aber in Großbuchstaben das Wort „BONONIAE.“ in der unteren Rahmenleiste anbrachte. Auf diese Unterschrift, die Aufschluss über die Herkunft des Formschneiders geben könnte, wird im Folgenden zurückzukommen sein.

2.2.5. Antik gewandeter *Philosoph* in einer Nische

Schon Adam Bartsch betitelte den Clair-obscur-Holzschnitt eines antik gewandeten bärtigen Mannes, der in einer Nische steht, (Abb. 10) als *Philosophen*.¹¹⁹ Wie der *Mann mit erhobenen Armen* und das *Portal* wirkt dieser in drei Platten gedruckte Clair-obscur-Holzschnitt einerseits sehr flächig, andererseits ist er von einer kaum unterbrochenen Konturlinie umgeben, wie es typisch für das Werk des Monogrammisten NDB ist. Jene Stellen, wo die schwarze Konturlinie fehlt, fallen umso mehr auf, etwa die beleuchtete rechte Seite der Nische oder der zum Teil nur mit den Tonplatten geschilderte Verlauf der Falten. Ungewöhnlich für das Werk des Monogrammisten NDB sind die sehr großen weißen Flächen, vor allem am flatternden Überwurf. Wie bei dem *Mann mit erhobenen Armen* ist eine gewisse Nachlässigkeit in der Gestaltung der Plattengrenzen bemerkbar: Teilweise fransen die Stege unregelmäßig aus – dies ist besonders deutlich an der Verschattung der Unterschenkel zu erkennen. Teils werden Stege einfach gerade abgekappt – wie etwa der mit der dunklen Tonplatte gedruckte Schatten, der auf den Boden der Nische fällt. Dieses gerade Abschneiden von parallel verlaufenden Stegen ist auch im *Bethlehemitischen Kindermord* (Abb. 1) im Schatten jener Frau zu sehen, die sich links im Vordergrund schützend zwischen ihr Kind und den Soldaten wirft. Die mit der Linienplatte gedruckten Konturen fallen – ähnlich wie in der *Heiligen Familie* (Abb. 2) und der *Sacra Conversazione* (Abb. 3) – breit aus und knicken, statt sich in großen Linien um die Formen zu ziehen. Gleichzeitig schneidet der

¹¹⁸ Zur Diskussion der Zuschreibung dieser Zeichnung an Raffael siehe Gnann, in Ausst. Kat. Palazzo Te / Albertina 1999, S. 62, Kat. 3 sowie Gnann 2012, Inv. 4882.

¹¹⁹ Bartsch 12, 1811, S. 150, 16.

Formschneider die Schraffurlinien sehr fein und schmal, wie dies wiederum unter anderem im *Bethlehemitischen Kindermord* zu beobachten ist.

Wohl veranlasst durch die Monumentalität der Figur schrieb Adam Bartsch 1811 – mit Vorbehalten – die Vorlage für diesen Clair-obscur-Holzschnitt dem Maler und Formschneider von Clair-obscur-Holzschnitten Domenico Beccafumi zu.¹²⁰ Die Figuren aus Beccafumis Apostelserie (Abb. 71) – diese Clair-obscur-Holzschnitte sind dem *Philosophen* am ehesten vergleichbar, da sie ebenfalls antikisierend gekleidet sind und mit den Zehenspitzen über ihre Standfläche ragen – fallen aber noch raumgreifender und monumentalier aus als der *Philosoph*. Die Gestalt des *Philosophen* nimmt zwar fast die gesamte Höhe und durch seine ausladende Draperie beinahe auch die volle Breite der Nische ein und steht fest auf dem Boden, sie füllt jedoch im Gegensatz zu den Aposteln Beccafumis nicht die räumliche Tiefe ihrer Standfläche, sondern wirkt flacher. Auch der für Beccafumis Figuren charakteristische gelängte Oberkörper ist nicht vorhanden, die Draperie des *Philosophen* ist deutlich stärker bewegt als bei Zeichnungen und Holzschnitten Beccafumis. Dominique Cordellier wies 2012 erstmals darauf hin, dass der *Philosoph* auf eine Vorlage des französischen Zeichners und Kupferstechers Geoffroy Dumoûtier zurückgehen könnte, dessen Werke sich zum größten Teil in die 1540er Jahre datieren lassen.¹²¹ Tatsächlich sind der in einem weiten Bogen gebauschte, wie aufgeblasen wirkende Umhang, die tiefen Falten oder das ungeordnete, gewellte Haupt- und Barthaar auch in Zeichnungen und Kupferstichen zu finden, von denen einige durch mit Feder hinzugefügte Inschriften als Werke Geoffroy Dumoûters bezeichnet sind (Abb. 72-74). Auch die durch ihre halbovale Grundfläche große Tiefe suggerierende Nische, an deren vordersten Kante die jeweilige Figur steht, den Raum zum Betrachter mit den Zehenspitzen des einen Fußes überschreitend, ist ein wiederkehrendes Element der Kompositionen von Dumoûtier (Abb. 72). Selbst die gezierte Haltung der Finger, die an einen Aufzählgestus erinnert, ist in einem Kupferstich Dumoûters mit der Darstellung von zwei Männern zu finden (Abb. 74). In insgesamt 26 Kupferstichen vermeinte Henri Zerner den markanten Stil Geoffroy Dumoûters zu erkennen,¹²² diese Zuschreibungen sind bis heute unumstritten. Als Vorlage dienten Dumoûtier vermutlich seine eigenen Zeichnungen, deren überliefelter Bestand weitaus geringer ist. Eine Komposition von *Maria mit Kind*, die dem

¹²⁰ Bartsch 12, 1811, S. 150, 16.

¹²¹ D. Cordellier, in: Ausst. Kat. Louvre 2012, S. 40, Anm. 46 und S. 101. Zu Dumoûtier siehe Emmanuelle Brugerolles, in: Ausst. Kat. École des Beaux-Arts u.a. 1994, S. 140.

¹²² Zerner 1969, S. 50.

Betrachter entgegen schreitet, ist sowohl als lavierte Federzeichnung (Abb. 73) als auch als Kupferstich (Abb. 72) erhalten. Diese beiden Blätter zeigen im Vergleich, dass der Monogrammist NDB – sollte er sich für seinen Clair-obscur-Holzschnitt tatsächlich einer Vorlage Dumoûtiers bedient haben – sich in seinem Holzschnitt nicht an einen Kupferstich, sondern an eine Zeichnung angelehnt haben muss. Zwar sind die Falten in der Zeichnung der *Maria mit Kind* nur angedeutet und erst im Kupferstich so aufgebauscht wie im Holzschnitt des Monogrammisten NDB, die Vielfalt der Farbschattierungen, die den Figuren Plastizität verleihen, sind aber nur in der Zeichnung vorhanden und fallen im Kupferstich weg. Alle bekannten Kupferstiche Dumoûtiers wirken im Vergleich zu seinen Zeichnungen eher flach. Möglicherweise verwendete der Monogrammist NDB als Vorlage für seinen Holzschnitt eine präzisere Zeichnung Dumoûtiers als die erhaltene Federzeichnung der *Maria mit Kind*, die auch den Verlauf der Falten verdeutlichte und die in dieser Zeichnung fehlende Nische hinzufügte. Es wäre denkbar, dass Dumoûtier sogar eigens für einen Clair-obscur-Holzschnitt eine Zeichnung angefertigt hatte – so wie seine übrigen Zeichnungen als Vorlagen für Kupferstiche entstanden sind. Möglich ist aber auch, dass der Clair-obscur-Holzschnitt ein Blatt aus einer Serie von in Nischen platzierten Heiligen wiederholte. Ob Dumoûtiers zahlreiche Darstellungen von Heiligen in ähnlich ausfallenden Nischen mit halboalem Grundriss¹²³ als zusammengehörige Serie konzipiert waren, ist jedoch noch nicht geklärt.

2.2.6. Clair-obscur-Holzschnitte nach Ugo da Carpi: *Aeneas und Anchises und Raffael und seine Geliebte*

Die zehn in den vorhergehenden Kapiteln abgehandelten Holzschnitte bilden den Korpus jener Werke, die Catherine Jenkins in der jüngsten Abhandlung über den Monogrammisten NDB 2013 diesem zuschrieb. Sie übernahm damit bis auf den Holzschnitt *Aeneas und Anchises* (Abb. 11) nach einer Vorlage von Ugo da Carpi (Abb. 75) sämtliche Zuschreibungen von Caroline Karpinski. Jan Johnson erwog 1982, einen Holzschnitt mit der Darstellung *Raffaels und seiner Geliebten* (Abb. 12), der ebenfalls auf einem Holzschnitt Ugo da Carpis (Abb. 76) basiert, jenem Formschnieder zuzuschreiben, von dem auch der *Mann mit erhobenen Armen* stammt.¹²⁴ Obwohl der *Mann mit erhobenen Armen* mittlerweile unumstritten als Werk des Monogrammisten NDB gilt, brachte erst Achim Gnann 2013

¹²³ Neben der im Anhang abgebildeten *Maria mit Kind* siehe Zerner G.D. 12 und G.D. 14. Vergleichbar sind auch die auf Bodenplatten stehenden Heiligen, G.D. 19-21.

¹²⁴ Johnson 1982, S. 56f.

Raffael und seine Geliebte in Zusammenhang mit dem Œuvre des Formschneiders, sprach sich jedoch gegen eine Zuschreibung an den Monogrammisten NDB aus.¹²⁵ Abgesehen vom Ausfransen des Schattens an den Füßen der Figur Raffaels, das an den *Mann mit den erhobenen Armen* oder auch an den *Philosophen* denken lässt, finden sich nicht ausreichend Indizien, die eine Autorschaft des Monogrammisten annehmen lassen könnten. Sowohl *Raffael und seine Geliebte* als auch *Aeneas und Anchises* sind in einem sehr viel flächigeren Stil gedruckt als die Werke des Monogrammisten NDB, in denen die Linie, vor allem die Konturlinie, eine bedeutende Rolle spielt. Im Vergleich zum kleineren Clair-obscur-Holzschnitt *Raffael und seine Geliebte* von Ugo da Carpi (Abb. 76) reduziert der Formschneider der Wiederholung des Blattes (Abb. 12) die Rolle der Linienplatte noch, etwa bei der Gestaltung des Profils der sitzenden Frau, das ausschließlich mit der sich vom Weiß des Untergrundes abhebenden hellen Tonplatte gedruckt ist. Der Schwung der breiten schraffurartigen Linien bei *Aeneas und Anchises*, der die Rundung der Gliedmaßen angibt, oder auch die fließenden weißen Linien der Falten am linken Oberarm der sitzenden Frau in *Raffael und seine Geliebte* finden sich in keinem der Holzschnitte des Monogrammisten NDB.

2.2.7. Die Ornamentradierungen mit der Signatur „NDBf“

Obwohl offensichtlich das Bedürfnis, dem Monogrammisten NDB zusätzliche, unsignierte Clair-obscur-Holzschnitte zuzuschreiben, durchgehend vorhanden war, fand eine Serie von Radierungen, von denen eine das in geschwungenen Buchstaben geschriebene Monogramm „N D B f[ecit]“ trägt (Abb. 13), bisher im Zusammenhang mit dem Formschneider keine Beachtung.¹²⁶ Tatsächlich unterscheidet sich neben der Technik auch das Sujet deutlich von den bisher besprochenen Werken, zeigen diese Blätter doch im Gegensatz zu den stets Menschen oder konkrete Gegenstände wiedergebenden Clair-obscur-Holzschnitten des Monogrammisten NDB weiße Ornamente mit teils figuralen, vorherrschend aber abstrakten Elementen auf schwarzem Grund, die vermutlich als Vorlagemuster für Goldschmiede

¹²⁵ A. Gnann, in: Ausst. Kat. Albertina 2013, S. 110, Kat. 40. Dieter Graf überlegte, den Holzschnitt Niccolò Vicentino zuzuschreiben, da er wie dessen Werke den Charakter einer lavierten Pinselzeichnung hat – eine Zuschreibung, gegen die sich Gnann an obgenannter Stelle ebenfalls aussprach. Dieter Graf, Katalog der ausgestellten Werke, in: Ausst. Kat. Casa di Goethe u.a. 2001, S. 56.

¹²⁶ Publiziert wurden diese Holzschnitte zuletzt von Anna Omodeo, in: Ausst. Kat. Florenz 1975, S. 50 als Werke eines anonymen französischen Künstlers sowie von Marijnke de Jong und Irene de Groot im Rahmen eines Sammlungskataloges der Ornamentdrucke aus dem Rijksprentenkabinet 1988. Slg. Kat. Rijksmuseum 1988, S. 91, Kat. 149.1-4.

gedacht waren. Dieses so genannte „Schwarzornament“ scheint erst um 1585 als Vorlage für Goldschmiede entwickelt worden zu sein und war bis in die 1620er Jahre hauptsächlich in Nordeuropa gebräuchlich, das Zentrum dieser Technik lag in Deutschland.¹²⁷ Vereinzelte Beispiele von französischen und italienischen Schwarzornamentdrucken datieren erst nach 1600. Das wesentliche Element des Schwarzornaments ist das Schweifwerk, eine Ornamentform, die ihren Ursprung in der Kunst von Fontainebleau in den 1530er Jahren hat. Die Serie von Radierungen, der sich das Blatt mit der Inschrift „N D B f“ zuordnen lässt, ist in ihren flächigen Formen bereits zu weit vom dreidimensional wirkenden Ornament der Schule von Fontainebleau entfernt, um sich direkt davon ableiten zu lassen. Die Verwandtschaft der Initialen zwischen dem Formschneider und dem Radierer der Ornamente scheint somit nicht mehr als einen Zufall darzustellen. Die reduzierten, in die Fläche gepressten Formen dieser Radierungen stehen stilistisch den Drucken von Hans de Bull (Abb. 77) nahe, dessen Tätigkeitsbereich in Deutschland und um das Jahr 1604 liegt.¹²⁸ Die sich über die Radierung in ihrer ganzen Breite erstreckende Signatur „N D B f“ – ein typisches Beispiel einer Signatur eines solchen Blatts – könnte möglicherweise einen Verwandten jenes Hans de Bull bezeichnen, der ebenfalls manche seine Radierungen mit den Buchstaben „H D B F“ unterzeichnete.

2.3. Die Chronologie der Clair-obscur-Holzschnitte des Monogrammisten NDB. Ein Versuch

Wie bei den meisten anderen italienischen Formschneidern des Clair-obscur-Holzschnittes in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts konnte in Bezug auf die Chronologie der Holzschnitte des Monogrammisten NDB bis heute kein Konsens gefunden werden. Einig ist sich die kunsthistorische Forschung lediglich darin, dass die Holzschnitte mit *Spielenden Putti* (Abb. 4 und 5) aus dem Jahr 1544 – hinsichtlich der Erschließung des Bildraumes und der Verzahnung der drei Platten ineinander – als die zwei reifsten Werke des Formschneiders

¹²⁷ Zum Folgenden siehe Christie 1988. Das früheste R. Christie bekannte Exemplar eines Schwarzornaments stammt von Hans Ghemert und ist 1585 datiert. Siehe dazu Christie 1988, S. 3f, Abb. S. 4,2.

¹²⁸ A. Omodeo, in: Ausst. Kat. Istituto universitario olandese di storia dell’arte 1975, S. 49. Marijnke de Jong und Irene de Groot zogen im Fall der Gruppe um die „N D B f“ signierte Radierung eine Zuschreibung an Hans de Bull in Erwägung, sprachen sich jedoch aufgrund des unterschiedlichen Monogramms dagegen aus. Slg. Kat. Rijksmuseum 1988, S. 91.

gelten können.¹²⁹ Schon die Unterschiede zwischen den *Spielenden Putti* und dem ebenfalls 1544 datierten *Bethlehemitischen Kindermord* (Abb. 1) veranschaulichen die Wandlungsfähigkeit des Formschneiders: Im *Bethlehemitischen Kindermord* sind sämtliche Elemente, einschließlich der Architektur im Hintergrund, fast vollkommen mit den schwarzen Konturen der Linienplatte umrissen, die Tiefenwirkung geht dadurch weitgehend verloren. Einzelne Figuren heben sich durch die Schattierung als flaches Relief voneinander ab, wirken aber nicht vollplastisch und nutzen nicht die durch die starke Verkleinerung im Hintergrund suggerierte Tiefe des Bildraumes. Die Putti agieren hingegen in beiden Holzschnitten als plastische, bewegliche Figuren auf einer in die Tiefe reichenden Bühne. Vordergrund und Hintergrund sind bei den *Spielenden Putti* durch das weitgehende, aber nicht vollständige Umreißen der Figuren mit der Linienplatte im Vordergrund und durch das Fehlen der Linienplatte im Hintergrund differenziert: Der nur mit den beiden Tonplatten gestaltete Hintergrund erscheint heller und wirkt dadurch weiter entfernt. Auch die in die helle Tonplatte hineingeschnittenen Schraffurlinien der *Spielenden Putti* sind noch schmäler als im *Bethlehemitischen Kindermord* und geben Anlass, in diesem Blatt die Hand eines technisch versierteren Formschneiders zu vermuten. Die beiden Blätter mit *Spielenden Putti* stehen damit vermutlich auf einer späteren Entwicklungsstufe als der *Bethlehemitische Kindermord* und sind – innerhalb des Jahres 1544 – später zu datieren als dieser. Es kann jedoch nicht ausgeschlossen werden, dass der *Bethlehemitische Kindermord* bewusst flächenbetonter gestaltet wurde als die *Spielenden Putti*: Der *Bethlehemitische Kindermord* ist im Gegensatz zu den Braun- und Ockertönen, in denen der Monogrammist NDB seine Clair-obscur-Holzschnitte häufig druckte, mehrmals auch in Grau- und Blautönen gedruckt (beispielsweise das Blatt aus dem Metropolitan Museum, Abb. 1,2), die möglicherweise gezielt eingesetzt wurden, um die der antiken Szenerie entsprechende Assoziation mit einem Relief zu erwecken.

Weitaus flächiger als der *Bethlehemitische Kindermord* wirken die zwei Blätter mit Maria und Kind – *Die Heilige Familie mit weiblicher Heiligen* (Abb. 2) und die *Sacra Conversazione* (Abb. 3). Die Unterschiede zwischen dem ersten und dem zweiten Zustand der *Heiligen Familie* zeigen, dass der Formschneider in diesem Werk von einer alle Details umreißenden Kontur ausging und erst dann kleine Teile auflockerte. Die Tatsache allein, dass

¹²⁹ Karpinski 1976, S. 23; Trotter 1974, S. 126f. W. Trotter differenzierte noch weiter zwischen den beiden Blättern mit *Spielenden Putti*, von denen er jenen Holzschnitt mit dem ringenden Paar (Abb. 4) als das gelungenste Werk des Formschneiders einstuft.

für die *Heilige Familie* und die *Sacra Conversazione* frühe Zustände existieren, die den Charakter eines Probendruckes haben, da sie im Nachhinein stark verbessert wurden, lässt vermuten, dass diese Holzschnitte Werke eines noch weniger geübten Formschneiders darstellen. Die besonders grobe, eckige Art, mit der die Stege bei der *Heiligen Familie* geschnitten wurden, im Vergleich zu den elegant fließenden Linien des *Bethlehemitischen Kindermordes* oder der *Spielenden Putti*, aber auch im Unterschied zur *Sacra Conversazione*, legt nahe, dass es sich bei der *Heiligen Familie* um ein Frühwerk, vermutlich sogar das früheste Werk des Formschneiders handelt. Die Bilderfindung Rossos, die als Vorlage dieses Holzschnittes bereits zur Sprache kam, lässt sich aus stilistischen Gründen als Spätwerk des Malers einordnen. K. Kusenberg datierte sie in Rossos französische Zeit zwischen 1530 und dem Tod des Künstlers 1540; E. Carroll setzte das Werk gar erst in die letzten Lebensjahre zwischen 1538 und 1540, womit der Terminus post quem für die Entstehung des Clair-obscur-Holzschnittes im Jahr 1538 anzusetzen wäre. Bei der auf eine Vorlage von Parmigianino zurückgehenden *Sacra Conversazione* ist das Vor- und Hintereinander der Figuren deutlicher abzulesen als im Fall der *Heiligen Familie*, da den weiterhin geschlossenen Umrisslinien eine etwas stärker aufgelockerte Binnenzeichnung gegenübertritt. Die mehr geschwungenen als knickenden Linien der Falten suggerieren eine bessere Beherrschung der Technik und sprechen für eine Datierung knapp nach der *Heiligen Familie*. Durch die gleichmäßige Verteilung von weißen Flächen geht in diesem Blatt jedoch die Geschlossenheit der Szene verloren.

Größere Schwierigkeiten bereitet die Einreihung des *Christuskopfes* (Abb. 6) in eine Chronologie, die von Linienbetonung und Flächigkeit hin zu größerer Bedeutung der Tonplatten und zu mehr Plastizität führt. Die Betonung der Linienplatte in diesem Holzschnitt, sowie die Linearität in der dunklen Tonplatte lassen sich möglicherweise durch das ungewöhnlich große Format erklären. Ausschlaggebend für eine Datierung in zeitliche Nähe zu den vielfigurigen Szenen ist der elegante Schwung der Linien, die mit weitaus mehr Sicherheit gesetzt sind als in den beiden Gruppen um Maria mit Kind. Starke Ähnlichkeit mit den *Spielenden Putti* hat auch der *Ignudo* (Abb. 8) nach Michelangelo, dessen Körper so wie diese mit kleinen kurzen Strichen sowohl in der Linienplatte als auch in der Tonplatte modelliert ist, wobei die plastische Wirkung der Puttenkörper nicht erreicht wird. Bei diesem besonders präzise ausgeführten Clair-obscur-Holzschnitt wäre eine Datierung in zeitlicher Nähe zu den *Spielenden Putti* denkbar, vermutlich ist er knapp davor entstanden.

Stilistische Verschiedenheiten zwischen den Werken sind – wie sich zeigt – schon in der Wahl der unterschiedlichen Themen begründet, die von vielfigurigen komplexen Kompositionen über kleine Gruppen zu einfigurigen Szenen und sogar einer Architekturdarstellung reichen. Auch der Stil der jeweiligen Vorlage scheint seinen Niederschlag in der Ausführung des Holzschnittes gefunden zu haben, sodass linienverbundene Clair-obscur-Holzschnitte (denen auch die *Spielenden Putti* zuzuordnen sind) und solche mit Farbflächen nebeneinander entstanden sein könnten. Während der *Christuskopf*, wie gezeigt werden konnte, in seinen zeichnerischen Qualitäten den Federstudien Raffaels aus seinen ersten Jahren in Rom (Abb. 56) entspricht, ähnelt der malerisch gestaltete *Philosoph* (Abb. 10) stilistisch den lavierten Federzeichnungen Geoffroy Dumoultiers (Abb. 72), die mit kontrastierenden Farbflächen arbeiten. Als jene Holzschnitte, bei denen die Farbfläche eine größere Rolle spielt, bilden der *Mann mit erhobenen Armen* (Abb. 9) und der *Philosoph in der Nische* eine Gruppe für sich. Dass die zwei Holzschnitte vom selben Formschneider stammen wie die zeichnerischen Clair-obscur-Holzschnitte, konnte in den vorhergehenden Kapiteln bereits erläutert werden. Diese zwei Holzschnitte, als Zeugen des Beherrschens von Farbe und Fläche, scheinen einen kurzfristigen experimentellen Ausbruch aus der Linienbetontheit der frühen Werke darzustellen, nach diesem kehrte der Formschneider wieder zur Linie als Hauptprinzip zurück. Die Verwendung der Platten als Farbflächen geht zu Lasten der Plastizität, die der Formschneider später bei den *Spielenden Putti* erreicht. Auch die im Vergleich zu den fein gezeichneten *Spielenden Putti* äußerst derben Formen des *Mannes mit erhobenen Armen* und des *Philosophen* – ähnlich der *Heiligen Familie* und der *Sacra Conversazione* – sprechen für eine frühere Entstehung dieser Holzschnitte. Die Binnenstruktur beider Holzschnitte, die sich von der Linienplatte losöst und von feiner gezogenen Schraffuren der Tonplatten geprägt ist, weist jedoch voraus auf den *Bethlehemitischen Kindermord*. Wie die Strichsicherheit dieses Holzschnittes nahelegt, scheint das *Portal* (Abb. 7) dem *Bethlehemitischen Kindermord* noch etwas näher zu stehen; die über dem Türsturz angebrachten Köpfe ähneln etwa dem im *Kindermord* links im Vordergrund im Erdboden steckenden architektonischen Fragment mit aufgesetztem Kopf.

Der Monogrammist NDB scheint seine zehn Clair-obscur-Holzschnitte in einem relativ kurzen Zeitraum geschaffen zu haben – von der wohl nicht vor 1538 entstandenen *Heiligen Familie* bis zum *Bethlehemitischen Kindermord* und den *Spielenden Putti* 1544, eventuell mag der aus der Reihe fallende *Christuskopf* noch später entstanden sein. Weitere,

sich aus dem in den folgenden Kapiteln diskutierten Lebenslauf des Formschneiders ergebende Anhaltspunkte sollen zusätzlich Licht auf die Abfolge seiner Holzschnitte werfen.

2.4. Die Sujets und die Vorlagen des Monogrammisten NDB. Die Clair-obscur-Holzschnitte des Formschneiders im Vergleich mit den Werken seiner italienischen Zeitgenossen

Wie die meisten italienischen Formschneider des 16. Jahrhunderts spezialisierte sich der Monogrammist NDB nicht auf ein bestimmtes Genre. Seine Holzschnitte sind sowohl religiösen Inhaltes als auch der Mythologie entnommen, den isolierten Figuren des *Philosophen* und dem *Mann mit erhobenen Armen* stehen die vielfigurigen Szenen des *Bethlehemitischen Kindermordes* oder der *Spielenden Putti* gegenüber. Nach dem aktuellen Forschungsstand einzigartig auf dem Gebiet des Clair-obscur-Holzschnittes des 16. Jahrhunderts ist die Darstellung eines isolierten architektonischen Motives (Abb. 7). Eine ähnliche Themenvielfalt, die mit unterschiedlichem Figurenmaßstab und verschiedenartiger Gewichtung des Details einhergeht, kennzeichnet auch das Werk der drei Größen des italienischen Clair-obscur-Holzschnittes, Ugo da Carpi, Antonio da Trento und Niccolò Vicentino, die ebenfalls sowohl Einzelfiguren als auch Historienszenen zum Vorbild ihrer Clair-obscur-Holzschnitte nahmen. Während Ugo da Carpi sich in seinen Clair-obscur-Holzschnitten auf Kompositionen Raffaels und Parmigianinos als Vorlagen beschränkte und Antonio da Trento vermutlich ausschließlich nach Bilderfindungen Parmigianinos schnitt, verwendete Niccolò Vicentino wie auch der Monogrammist NDB Vorlagen verschiedener Künstler.¹³⁰ Außergewöhnlich ist jedoch die stilistische Nähe der Holzschnitte des Monogrammisten NDB zu den jeweiligen Vorlagen. Einerseits gibt er die Putti Raffaels in den anatomisch korrekten Proportionen der Hochrenaissance wieder, obwohl zwischen seinem Holzschnitt und der Vorlage über zwanzig Jahre liegen, andererseits übernimmt er mit den Vorlagen Parmigianinos, Rosso Fiorentinos und Geoffroy Dumoûiers auch die unnatürliche Längung der Figuren und ihre elegant-gezierte Haltung. Trotz dieser stilistischen Flexibilität behält er stets seinen charakteristischen, die Umrisslinie betonenden Stil bei.

¹³⁰ Neben den Werken Parmigianinos schnitt er beispielsweise Kompositionen der Raffael-Schüler Polidoro da Caravaggio oder Perino del Vaga.

2.5. Die Farbgebung der Holzschnitte

C. Jenkins erhob in ihrem 2013 erschienenen Aufsatz über den Monogrammisten NDB abschließend das Postulat, man möge die Farbwahl der Holzschnitte vergleichen, um dadurch Rückschlüsse auf die Reihenfolge des Druckes der einzelnen Abzüge ziehen zu können.¹³¹ Jenkins nahm an, dass der Monogrammist NDB Abzüge von verschiedenen Holzschnitten gleichzeitig mit derselben Tinte druckte.¹³² Das Kapitel der Farbwahl in Clair-obscur-Holzschnitten ist aufgrund der Vielzahl an Abzügen, die auf verschiedene Sammlungen verteilt sind, äußerst unübersichtlich und wurde bisher nie ausführlich diskutiert, es kann auch hier nicht abschließend behandelt werden. Abgesehen von der Farbwahl aus rein praktischen Gründen (etwa bedingt durch die Verfügbarkeit der jeweiligen Farbe) scheinen auch ästhetische Überlegungen den Formschneider zur jeweiligen Farbgebung bewegt zu haben. So sind die meisten Holzschnitte des Monogrammisten NDB in Rot- und Ockertönen gedruckt, einzelne Blätter stechen jedoch durch ihre Farbgebung heraus, etwa das gleichsam expressionistische Rot des *Mannes in der Nische* in den Abzügen des Holzschnittes in der Bibliothèque nationale de France (Abb. 10) und in der Albertina. Demgegenüber steht die Farbgebung des *Bethlehemitischen Kindermordes*, der in einigen Abzügen mit kalten Grau-, Blaugrau- und Grüntönen gedruckt ist (etwa in dem Blatt aus dem Metropolitan Museum, Abb. 1,2), die der Formschneider auch für einen in der Bibliothèque nationale de France befindlichen Abzug des *Portals* (Abb. 7,2) verwendete. Diese Parallele zwischen *Portal* und *Kindermord* lässt vermuten, dass der Formschneider sich bewusst für diese Farbgebung entschied, um den reliefhaften Charakter der Komposition zu betonen.

3. Die Herkunft des Monogrammisten NDB

Wie die Betrachtung der Vorlagen für die Clair-obscur-Holzschnitte gezeigt hat, bediente sich der Monogrammist NDB mit Vorliebe römischer Kompositionen als Vorlagen. Mit Raffaels Werken aus seiner römischen Zeit, Michelangelos *Ignudo* aus der *Sixtina* und möglicherweise auch Parmigianinos Entwurf für die *Madonna di San Zaccaria* stammen bis zu sieben der Bilderfindungen aus Rom, die aber in graphischen Reproduktionen auch außerhalb Italiens verfügbar waren. Den Formschneider ausgehend von seinen Vorlagen in Rom zu lokalisieren,

¹³¹ Jenkins 2013, S. 143.

¹³² Ebd., S. 138.

wie dies L. Servolini 1932 versuchte,¹³³ erweist sich damit als unhaltbar. Größere Aussagekraft über die Herkunft als die Vorlagen haben die Holzschnitte selbst. Der bereits erwähnte *Mann mit erhobenen Armen* mit der Unterschrift „BONONIAE.“ (Abb. 9) legt, wenn man der These von Caroline Karpinski Glauben schenken will, die Herkunft des Monogrammisten NDB aus Bologna, dem lateinischen Bononia, nahe.¹³⁴

3.1. Die Bedeutung der Signatur **BONONIAE**.

Der Monogrammist NDB steht hinsichtlich der Entwicklung der Druckgraphik an einer Wende: Um die Mitte des 16. Jahrhunderts setzten Landau und Parshall den Umschwung von der Druckgraphik als eigenständigem Medium zur Druckgraphik als Reproduktionsgraphik an.¹³⁵ Die jeweiligen Kupferstecher, Radierer oder Formschneider verloren zugunsten jenes Künstlers, von dem die Bilderfindung stammt, an Bedeutung, dementsprechend sind ihre Namen im Vergleich zu dem des Inventors zunehmend kleiner gedruckt oder werden ganz verschwiegen. Auch das Monogramm NDB beziehungsweise NB fällt im Vergleich zum Holzschnitt stets sehr klein aus und ist an den Bildrand gerückt. Der Hinweis auf jenen Künstler, von dem die Komposition stammt, ist – falls vorhanden – weitaus präsenter als die Signatur des Formschneiders. Umso erstaunlicher wirkt das in großen Blockbuchstaben gedruckte „BONONIAE.“¹³⁶ Eine solche, die Herkunft angebende, Inschrift ist für Clair-obscur-Holzschnitte ungewöhnlich. Zwar ist es bei Drucken üblich, Herkunftsstädte der beteiligten Künstler anzugeben: Stiche und Radierungen, die auf Bilderfindungen des Bologneser Primaticcio basieren, vermerken diesen oft nur als „Bol.“ in der Platte. Meistens aber gebührt eine solche Erwähnung ausschließlich jenem Künstler, von dem die Bilderfindung stammt – im Fall des *Mannes mit erhobenen Armen* wäre das Raffael.¹³⁷ In keinem der heute bekannten Clair-obscur-Holzschnitte, nicht einmal in jenen Ugo da Carpis, wird die Herkunft oder der Name des Formschneiders in – gemessen an der Gesamtgröße des

¹³³ Servolini 1932, S. 91.

¹³⁴ Ungewöhnlich mutet bereits die Form des Wortes *Bononiae* an: Der *Bologneser* hieße im Lateinischen *bononiensis*, die Herkunft aus der Stadt würde den Ablativus *Bononia* verlangen. Ebenfalls üblich ist die bloße Nennung des Städtenamens, ohne eine Beziehung dazu auszudrücken, diese Bezeichnung wurde beispielsweise für Primaticcio in Fontainebleau oft gebraucht wurde, allerdings in der italienischen Form als *Bologna*.

¹³⁵ Landau / Parshall 1994, S. 363.

¹³⁶ Karpinski 1976, S. 23.

¹³⁷ Es kann davon ausgegangen werden, dass der Monogrammist NDB wusste, woher die von ihm reproduzierte Komposition ursprünglich stammte, dass er sie also nicht irrtümlich für das Werk eines Bologneser Künstlers hielt.

Blättes – so großen Buchstaben gedruckt. Sollte also der Monogrammist NDB das Wort *Bononiae* tatsächlich als Hinweis auf seine Herkunft eingefügt haben, so muss er dieser Herkunft besondere Bedeutung beigemessen haben. Ein so hoher Stellenwert der Herkunft aus Bologna ließe sich daraus erklären, dass der Formschneider, wie Catherine Jenkins vermutete, in Frankreich tätig war. Im Vergleich zu Rom, Florenz oder Bologna war Frankreich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts künstlerische Provinz, was sich auch darin äußerte, dass eine Vielzahl italienischer Künstler auf Einladung des Königs Franz I. in Frankreich tätig war und dort besonderes Ansehen genoss.

3.2. Die Bologneser Formschneider und der Monogrammist NDB

Um 1527 hatte in Folge des *Sacco di Roma* Bologna die Stadt Rom als Zentrum des Clair-obscur-Holzschnittes abgelöst. Vasari erwähnt, dass dort der bedeutendste Nachfolger Ugo da Carpis, Antonio da Trento, in Zusammenarbeit mit Parmigianino als Formschneider tätig war.¹³⁸ Antonio da Trento pflegte im Gegensatz zu dem Begründer des Clair-obscur-Holzschnittes in Italien einen linienbetonten Stil. Die malerischen Werte Ugo da Carpis sind in den Holzschnitten Niccolò Vicentinos zu finden, diese reichen allerdings in der Plastizität der Figuren und in der Schilderung der atmosphärischen Werte nicht an Ugo da Carpi heran. Vicentino lebte und arbeitete ebenfalls in Bologna, seine Wirkungszeit lässt sich jedoch nicht klar eingrenzen. Falls die Angaben Vasaris stimmen, sind seine ersten Holzschnitte frühestens nach 1540 entstanden.¹³⁹ Gnann vermutete hingegen, dass Vicentino seine Clair-obscur-Holzschnitte nach Vorlagen Parmigianinos unter dessen Aufsicht in Bologna schnitt;¹⁴⁰ da Parmigianino um 1530/31 nach Parma ging, müssten die Holzschnitte Vicentinos etwa zur gleichen Zeit wie jene Antonio da Trentos entstanden sein. An den Holzschnitten von Antonio da Trento orientierte sich vermutlich der 1555 und 1564 in Dokumenten als Einwohner der

¹³⁸ Vasari 1568, ed. Milanesi 5 1880, S. 226f, 422f.

¹³⁹ Aus der Überlieferung durch Vasari geht nicht klar hervor, ob Niccolò Vicentino seine Clair-obscur-Holzschnitte nach dem Tod Antonio da Trentos im Jahr 1550 oder nach dem Tod Parmigianinos 1540 angefertigt hat. „Il medesimo Parmigianino avendo mostrat questo modo di fare le stampe con tre forme ad Antonio da Trento, gli fece condurre in una carta grande la decollazione di San Pietro e San Paolo di chiaroscuro [...] e molte altre si veggono fuori di suo, stampate dopo la morte di lui da Ioannicolo Vicentino.“ Vasari 1568, ed. Milanesi 5 1880, S. 422f.

¹⁴⁰ Gnann, in: Ausst. Kat. Albertina, S. 17 sowie S. 196, Kat. 90.

Stadt Bologna erwähnte Formschneider Alessandro Gandini¹⁴¹, dessen linienbetonte Clair-obscur-Holzschnitte eng mit jenen Antonio da Trentos verwandt sind.

Solche Betonung der Linie ist auch bei dem Monogrammisten NDB zu finden, nicht jedoch die auffällige Schönlinigkeit, die die zeichnerischen Holzschnitte Antonio da Trentos und Gandinis charakterisiert. Das punktuelle Setzen von Lichtakzenten, das als besonderes Charakteristikum die *Heilige Familie* (Abb. 2) oder die *Sacra Conversazione* (Abb. 3) kennzeichnet, aber auch im *Mann mit emporgehobenen Armen* (Abb. 9) und im *Bethlehemitischen Kindermord* (Abb. 1) zu sehen ist, findet sich auch in den Clair-obscur-Holzschnitten Antonio da Trentos. Zwar setzt Antonio seine Weißhöhungen etwa im *Apostel Andreas* (Abb. 78) nicht aus einzelnen sichtbaren Strichen zusammen, sie ergeben aber ein ähnliches Muster wie in den Holzschnitten des Monogrammisten NDB.¹⁴² Die großen weißen Aussparungen, die den Lichteinfall auf der Kleidung des *Philosophen* (Abb. 10) anzeigen, ähneln wiederum den Clair-obscur-Holzschnitten von Niccolò Vicentino, etwa der *Heilung der Aussätzigen* (Abb. 79). Die ebenfalls von Vicentino geschnittene *Flucht der Cloelia* (Abb. 80) ist in der Präzision des Schnittes verwandt mit dem *Bethlehemitischen Kindermord* und den *Puttenspielen* (Abb. 4 und 5). Die drei Platten sind bei der *Flucht der Cloelia* als auch in den drei 1544 datierten, vielfigurigen Holzschnitten des Monogrammisten NDB auf ähnliche Weise ineinander verzahnt – besonders in der Schilderung des Hintergrundes –, die dominierende Rolle bleibt jedoch der Strichplatte überlassen. Vicentino fasst allerdings in beiden Holzschnitten die Figuren zu einzelnen Blöcken zusammen, während der Monogrammisten NDB alle Personen isoliert darstellt.

Diese Präsentation einzelner Figuren findet sich wiederum in der *Kreuzabnahme* (Abb. 81) von Ugo da Carpi. Als Ausgangspunkt für die einerseits zeichnerischen, andererseits einzelne Details übergehenden Clair-obscur-Holzschnitte des Monogrammisten NDB käme auch dieses Werk Ugos in Frage. Das Pramat der Linienplatte in der *Kreuzabnahme* führt dazu, dass dieser Holzschnitt gegen 1520 – in die Frühzeit oder in die mittlere Schaffensperiode Ugo da Carpis – datiert wird.¹⁴³ Ugo da Carpi, der in seinen

¹⁴¹ Johnson 2013, S. 3f. Siehe Fußnoten 3 und 4.

¹⁴² In dem Clair-obscur-Holzschnitt, der Narziss als Rückenakt zeigt (Bartsch 12, S. 148, 13), gestaltete Antonio da Trento – so wie der Monogrammisten NDB zumeist – die weiß gelassenen Partien zum Teil als Kreuzschraffuren.

¹⁴³ Nancy Bialler datierte die *Kreuzabnahme* um 1516/17, also noch vor die ersten datierten Werke Ugo da Carpis. Nancy Bialler, in: Ausst. Kat. Rijksmuseum / The Cleveland Museum of Art 1992, S. 19. Gnann setzt den Holzschnitt erst zwischen 1519 und 1523 an. Gnann, in: Ausst. Kat. Albertina 2013, S. 116, Kat. 42.

Holzschnitten sonst allen Platten gleich viel Bedeutung einräumte, druckte bei diesem Holzschnitt zum größten Teil die Konturen mit der Linienplatte, ließ aber einzelne Partien – jene Stellen, auf die das Licht fällt – frei und ergänzte die Form mit den zwei Tonplatten. Die dunkle Tonplatte ist als Fläche gestaltet; um die Körper zu modellieren, verwendet Ugo jedoch die Schraffuren der schwarzen Linienplatte und die in die helle Tonplatte hineingeschnittenen weißen Linien. Wie im *Bethlehemitischen Kindermord* ist der Hintergrund zwar mit der Linienplatte gedruckt – hier ohne Zutun der Tonplatten –, er wirkt skizzenhaft und erlangt dadurch geringere Bedeutung. Daneben ist auch die auf wenige Striche beschränkte Gesichtsgestaltung des *Bethlehemitischen Kindermordes* oder der *Sacra Conversazione* der *Kreuzabnahme* von Ugo da Carpi vergleichbar. Wie Ugo da Carpi löste sich der Monogrammist NDB in seinen Holzschnitten zunehmend von der Dominanz der mit der Linienplatte gedruckten Umrisslinie, er gelangte aber nie zu einer vollkommenen Gleichberechtigung von Linien- und Tonplatten wie Ugo da Carpi etwa in seinem *Diogenes*¹⁴⁴.

Es ist denkbar, dass der Monogrammist NDB in Bologna im Umkreis von Parmigianino, Antonio da Trento und Niccolò Vicentino sowohl die Technik des Clair-obscur-Holzschnittes als auch gestalterische Prinzipien lernte; wie gezeigt werden konnte, nahm er sowohl bei Antonio da Trento als auch bei Niccolò Vicentino Anleihen. Durch die Anschauung der Holzschnitte anderer Formschneider, etwa Ugo da Carpis *Kreuzabnahme*, mag der Monogrammist NDB zu seinem eigenen Stil gefunden haben.

4. Der Monogrammist NDB und die Schule von Fontainebleau

Catherine Jenkins konnte zeigen, dass zahlreiche der dem Monogrammisten NDB zugeschriebenen Clair-obscur-Holzschnitte auf Papier gedruckt wurden, das aufgrund seiner Machart und der Wasserzeichen aus Frankreich zu stammen scheint.¹⁴⁵ Sie selbst verwies darauf, dass in Frankreich geschöpftes Papier im 16. Jahrhundert zwar nach Deutschland, in die Niederlande und nach England exportiert wurde, nicht aber nach Italien, wo man die Wirkungsstätte des Formschneiders zumeist angenommen hatte.¹⁴⁶ Zwar sind jene Wasserzeichen, die die Drucke aus der Schule von Fontainebleau tragen, auch auf Drucken zu

¹⁴⁴ Bartsch 12, S. 100, 10.

¹⁴⁵ Jenkins 2013, S. 131-135.

¹⁴⁶ Ebd., S. 135.

finden, die in Paris oder Lyon entstanden.¹⁴⁷ Die Verwendung derselben Vorlagen wie die Künstler der Schule von Fontainebleau lasse – so argumentierte C. Jenkins – jedoch die Lokalisierung des Monogrammist NDB in Fontainebleau zu.¹⁴⁸ Solche Parallelen bestehen zwischen dem Clair-obscur-Holzschnitt nach Parmigianino (Abb. 3) und einer zum Holzschnitt gegengleichen Radierung von Léon Davent (Abb. 50), dem Holzschnitt der spielenden Putti mit dem Ringerpaar (Abb. 4) und einem von einem unbekannten Radierer stammenden Blatt (Abb. 82) und zwischen dem Clair-obscur-Holzschnitt des *Ignudo* (Abb. 8) und einer anonymen Radierung, die einem Künstler der Schule von Fontainebleau zugeschrieben wird (Abb. 83), und exakt denselben Ausschnitt zeigt. Auch Geoffroy Dumoûtier, der die Vorlage für den *Philosophen* (Abb. 10) geliefert haben könnte, hatte sich nachweislich eine Zeit lang in Fontainebleau aufgehalten.¹⁴⁹ Jene *Heilige Familie* von Rosso Fiorentino, die der Monogrammist als Vorlage für seinen Holzschnitt (Abb. 2) verwendete, wurde von einem nicht namentlich identifizierbaren Kupferstecher gestochen (Abb. 47), dessen Wirkungsstätte in Paris vermutet wird.¹⁵⁰

Die Wasserzeichen und das Papier zu untersuchen, ist mir mithilfe der zu Verfügung stehenden Mittel nicht möglich. Auch scheinen in diesem Fall die von Jenkins vorgebrachten Argumente ausreichend plausibel, um die Wirkungsstätte des Monogrammist NDB außerhalb Italiens anzunehmen. Die Beschriftung des *Ignudo* mit „Mich Lange“ beziehungsweise „Mich Ange“¹⁵¹ ist als Anlehnung an die immer noch gängige französische Variante des Namens Michelangelo, *Michel-Ange*, französischer Herkunft und unterstützt damit die These, dass der Formschneider in Frankreich tätig war. Zu überprüfen bleibt jedoch, ob der Monogrammist alle seine Holzschnitte in Frankreich anfertigte und ob er sich durchgehend in Fontainebleau aufhielt oder auch in einer anderen französischsprachigen Gegend tätig war. Die These von Catherine Jenkins stützt sich auf die Ähnlichkeiten mit Radierungen, die von einigen Autoren der Schule von Fontainebleau zugeordnet werden, jedoch zum Teil keine Signatur tragen. Im Folgenden soll die Herkunft dieser als

¹⁴⁷ Jenkins nannte beispielsweise Gilles Corrozet 1543 in Paris erschienene *Hécatomographie* sowie eine 1545 ebenfalls in Paris herausgegebene französische Übersetzung des *Decamerone*. Jenkins 2013, S. 133, Anm. 6. Siehe auch S. 134, Anm. 7. Alle diese Werke, die Jenkins zufolge für Fontainebleau spezifische Wasserzeichen tragen, sind in Paris erschienen.

¹⁴⁸ Ebd., S. 135-137.

¹⁴⁹ Zwischen 1533 und 1540 ist Dumoûtier in Fontainebleau nachweisbar. Brugerolles, in: Ausst. Kat. Paris u.a. 1994, S. 140.

¹⁵⁰ Jenkins 2013, S. 137.

¹⁵¹ Diese Form findet sich etwa in einem Abzug des British Museum, Inv. 1860,0414.118.

Vergleichsbeispiele dienenden Radierungen untersucht werden. Davor ist es jedoch notwendig, einen Blick auf die französische Druckgraphik des 16. Jahrhunderts im Allgemeinen und im Speziellen auf die der Schule von Fontainebleau zu werfen.

4.1. Druckgraphik in Frankreich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts

Die französische Druckgraphik des frühen 16. Jahrhunderts ist sowohl ein spärlich dokumentiertes als auch kaum erforschtes Gebiet. Dies mag daran liegen, dass die Druckgraphik in Frankreich zu Beginn des 16. Jahrhunderts in technischer Hinsicht den Stand der italienischen Graphik nicht erreicht hatte und infolgedessen eher den Stellenwert eines Handwerks als das Ansehen einer eigenständigen Kunstgattung innehatte.¹⁵² Damit einhergehend war auch die Wertschätzung der französischen Druckgraphik am europäischen Markt weit geringer als die der italienischen Druckgraphik.¹⁵³ Einzelne Städte als Zentren der Druckgraphik sind dennoch nachweisbar: Hauptstadt der französischen Druckgraphik war vor allem ab der Mitte des 16. Jahrhunderts Paris, wo sowohl Holzschnieder als auch Kupferstecher auf unterschiedlichem Niveau und in verschiedenartigen Themenbereichen tätig waren.¹⁵⁴ Henri Zerner hat sich um eine präzise Abgrenzung der druckgraphischen „Schulen“ von Fontainebleau und Paris bemüht: Die mehrheitlich als Kupferstecher tätigen Drucker von Paris waren seiner Meinung nach mehr am finanziellen Gewinn durch ihre Kupferstiche orientiert, während in Fontainebleau die Verbreitung der Bilderfindung im Vordergrund gestanden sei.¹⁵⁵ Schon die geographische Nähe der beiden Städte ermöglichte mit Sicherheit einen stetigen Austausch¹⁵⁶ und hat zu Folge, dass die Trennlinie zwischen Paris und Fontainebleau nicht so einfach gezogen werden kann. Einige Künstler, die sich mit der Schule von Fontainebleau in Verbindung bringen lassen, haben nicht ihr gesamtes

¹⁵² Grivel, in: Ausst. Kat. UCLA u.a. 1994, S. 37.

¹⁵³ Ebd., S. 37.

¹⁵⁴ Ebd., S. 33-35; Philip Benedict, Of Marmites and Martyrs. Images and Polemics in the Wars of Religion, in: Ebd., S. 109-137.

¹⁵⁵ Zerner 1969, S. 17.

¹⁵⁶ Die 26 Kupferstiche des in Paris tätigen René Boyvin zur Argonautensage als Illustrationen zum 1563 in Paris herausgegebenen *Livre de la Conquête de la Toison d'Or* – basierend auf Entwürfen, deren Autorschaft nicht gesichert ist – erinnern vor allem in der Gestaltung des Rahmens mit Putti und Ignudi, Festons, Rollwerk und Grotesken an die Ausstattung des Schlosses von Fontainebleau. Vergleiche Ausst. Kat. Kunstmuseum Düsseldorf 1997, S. 45-59, Kat. 6-18.

druckgraphisches Werk dort angefertigt.¹⁵⁷ Neben Paris war Lyon ein bedeutendes Zentrum der Druckgraphik; durch die Lage der Stadt auf der Route von Italien nach Paris konzentrierten sich hier italienische Einflüsse.¹⁵⁸ Estelle Leutrat widmete drei zwischen 1520 und 1565 in Lyon tätigen Kupferstechern, den Monogrammisten CC und JG sowie George Reverdy, eine Monographie, in der sie ebenfalls den Austausch sowohl der französischen Kunstzentren Paris, Fontainebleau und Lyon untereinander als auch mit Italien herausstrich.¹⁵⁹

4.2. Die druckgraphische Schule von Fontainebleau – Definition

Die Druckgraphik von Fontainebleau war jedenfalls das erste Gebiet der französischen Druckgraphik der Renaissance, das eine vertiefende Betrachtung erfuhr. Als historische und künstlerische Zeugnisse waren jene Drucke von besonderem Interesse, die die zu einem großen Teil verlorene Ausstattung des Schlosses von Fontainebleau von Rosso Fiorentino und Primaticcio überliefern;¹⁶⁰ Jules Lieure bezeichnete sie sogar als Inbegriff der französischen Druckgraphik an der Schwelle zwischen Renaissance und Manierismus.¹⁶¹ Über die hier tätigen Druckgraphiker ist noch weit weniger überliefert als über diejenigen von Paris oder Lyon; Dokumente, die auf druckgraphische Tätigkeit in Fontainebleau hinweisen, fehlen völlig. Eine Zuordnung zur Schule von Fontainebleau kann demnach nur von den erhaltenen Werken ausgehen.¹⁶² Diese Lücken in der Überlieferung führen dazu, dass sich die Definition der druckgraphischen „Schule von Fontainebleau“ seit der Etablierung des Begriffs mehrmals wandelte und auch heute noch kein Konsens darüber herrscht, welche Künstler diesem Kreis zugeordnet werden können. Während der Stil der Schule von Fontainebleau in der Malerei als der Manierismus der Italiener Rosso Fiorentino und Francesco Primaticcio klar definiert

¹⁵⁷ So ist etwa Léon Davent, dessen Radierungen als Kernstücke der Schule von Fontainebleau gelten, 1555 als wohnhaft in Paris nachweisbar: „Honnorable homme Lyon Davent, maistre eslumineur et engraveur a Paris demourant rue Saint Jacques [...].“ Archives nationales, Minutier central, Etude CXXII, liasse 1401, 23. 10. 1555, abgedruckt bei: Grodecki 1974, S. 351.

¹⁵⁸ Leutrat 2007, S. 132.

¹⁵⁹ Leutrat 2007.

¹⁶⁰ Bartsch 16, 1818, S. 299.

¹⁶¹ Lieure o.J., S. 79f.

¹⁶² Zerner brachte diese Problematik auf den Punkt: „We know practically nothing of the circumstances that governed the production of the etchings outside of what can be deduced from the prints themselves.“ Zerner 2003, S. 127f. Siehe auch Grivel, in: Ausst. Kat. UCLA u.a. 1994, S. 81 sowie Boorsch, in: Ebd., S. 81.

werden kann, ist die druckgraphische Schule von Fontainebleau mehr ein Konstrukt aus verschiedenen Theorien als ein klar umrissener Begriff.

Adam Bartsch fasste 1818 im 16. Band des *Peintre graveur* erstmals eine Reihe von Drucken unter dem Begriff der *École de Fontainebleau* zusammen.¹⁶³ Neben der stilistischen Verwandtschaft mit den Werken der in Fontainebleau tätigen Maler Rosso Fiorentino und Primaticcio zeichnen sich die von Bartsch gesammelten Drucke namentlich bekannter und unbekannter Künstler dadurch aus, dass es sich durchwegs um Radierungen handelt. Félix Herbet dehnte um 1900 den Begriff auch auf jene Kupferstecher aus, die Bilderfindungen von in Fontainebleau tätigen Künstlern stachen wie René Boyvin und Domenico del Barbiere.¹⁶⁴ In das umfassende Werk von Henri Zerner über die Druckgraphik in Fontainebleau aus dem Jahr 1969 haben fast ausschließlich jene Künstler Eingang gefunden, die sich im Zeitraum von 1542 bis 1547 auf dem Gebiet der Radierung versuchten – im Unterschied zu den in Lyon und Paris gängigen Techniken des Kupferstichs und Holzschnittes.¹⁶⁵ Die in Paris tätigen Kupferstecher im Umkreis von Boyvin schied Zerner damit aus der Schule von Fontainebleau aus; er gliederte aber eine Reihe von Künstlern ein, die ihre eigenen Bilderfindungen in Drucke übersetzten, unter anderem den Kupferstecher Geoffroy Dumoûtier und Juste de Juste, wodurch ein sehr heterogenes Gebilde entstand.

Suzanne Boorsch ordnete zuletzt nur jene Radierer der Schule von Fontainebleau zu, die als Vorlage für ihre Drucke Zeichnungen verwendeten, die in Fontainebleau verfügbar waren, und beschränkte sich so auf einen deutlich kleineren Kreis von Künstlern als ihre Vorgänger.¹⁶⁶ In erster Linie sind dies die Zeichnungen Francesco Primaticcios, der für die Ausstattung in Fontainebleau zuständig war. Als Schüler Giulio Romanos könnte Primaticcio, wie Henri Zerner vermutete, dessen Zeichnungen nach Frankreich mitgebracht haben, ebenso die Werke des von ihm verehrten Parmigianino.¹⁶⁷ Neben Rosso Fiorentino, dessen Zeichnungen sich nach seinem Tod wohl ebenfalls im Besitz Primaticcios befanden,¹⁶⁸ war

¹⁶³ Bartsch 16, 1818, S. 299-301.

¹⁶⁴ Herbet 1969.

¹⁶⁵ Zerner 1969, S. 15-35; vergleiche Zerner 1969, S. 81.

¹⁶⁶ Boorsch, in: Ausst. Kat. UCLA u.a. 1994, S. 80.

¹⁶⁷ Vasari berichtet, dass Primaticcio in Mantua mit Giulio Romano zusammenarbeitete und von ihm lernte. Vasari 1568, ed. Milanesi 7 1881, S. 406f.

Zerner 1969, S. 16. Siehe auch Florian Hörb, Giulio Romano und die Druckgraphik, in: Ausst. Kat. Kunsthistorisches Museum / Albertina 1989, S. 208 sowie Boorsch, in: Ausst. UCLA u.a. 1994, S. 81.

¹⁶⁸ Zerner 1969, S. 16.

auch der Florentiner Luca Penni in Fontainebleau tätig. Die Bilderfindungen dieser fünf Künstler kommen damit als Vorlagenmaterial für die Radierer der Schule von Fontainebleau in Frage. S. Boorsch reduzierte die druckgraphische Schule von Fontainebleau auf nur vier Künstler: Antonio Fantuzzi, Léon Davent, Jean Mignon und den nach der Signatur einiger Radierungen benannten Meister I♀V.

In Anwendung der von S. Boorsch aufgestellten Kriterien könnte man weitere nicht namentlich fassbare Künstler, die ebenfalls in Fontainebleau bekannte Kompositionen radierten und stachen, der Schule zuordnen. Ausgehend von den Stilmerkmalen der vier Radierer, die mit Sicherheit zumindest einen Teil ihrer Werke in Fontainebleau schufen, lässt sich der Stil der Radierungen der „Schule von Fontainebleau“ überspitzt als fahrig, unsicher und flächig charakterisieren.

4.3. Einordnung der Vergleichsbeispiele in das druckgraphische Werk der Schule von Fontainebleau

Anhand des Vergleichs mit jenen Radierungen, die Suzanne Boorsch als Werke aus der Schule von Fontainebleau klassifizierte, soll die Zugehörigkeit der von Jenkins angeführten, zum Teil unsignierten Vergleichsbeispiele zur Schule von Fontainebleau überprüft und diese anschließend in Relation zu den Holzschnitten des Monogrammisten NDB gesetzt werden.

4.3.1. *Sacra Conversazione*: Der Clair-obscur-Holzschnitt des Monogrammisten NDB und die Radierung Léon Davents

Jene Radierung, die die *Sacra Conversazione* Parmigianinos gegengleich zum Holzschnitt des Monogrammisten NDB wiedergibt (Abb. 50), ist am unteren Rand mit dem Monogramm L. D. signiert, den Initialen des zwischen 1540 und 1546 in Fontainebleau tätigen Radierers Léon Davent.¹⁶⁹ Catherine Jenkins nahm an, dass Léon Davent von den Radierern der Schule von Fontainebleau den engsten Kontakt zu Primaticcio gehabt hatte,¹⁷⁰ der wiederum die italienischen Vorlagen – etwa eine Zeichnung Parmigianinos – nach Fontainebleau importiert

¹⁶⁹ Der Beginn seiner Tätigkeit in Fontainebleau ist durch einen mit der Jahreszahl 1540 datierten Kupferstich nach einer Vorlage von Giulio Romano festzumachen. (Zerner 1969, L.D. 3) Ab 1546 scheint Davent in deutschsprachigen Gegenden tätig gewesen zu sein, wie die Wasserzeichen auf den aus diesen Jahren stammenden Radierungen nahelegen. Vergleiche Ausst. Kat. UCLA u.a. 1994, S. 468f.

¹⁷⁰ Jenkins, in: Ausst. Kat. Louvre 2004, S. 40-44.

haben könnte. Im vorliegenden Fall ist davon auszugehen, dass der Monogrammist NDB die Komposition nicht nur in der alle Formen in die Fläche pressenden Wiedergabe Léon Davents kannte. Die Falten, die an den Figuren gleichsam hinunterzurinnen scheinen, sind viel zu wenig differenziert, als dass die Radierung als Vorbild für den Holzschnitt des Monogrammisten NDB in Betracht käme. Dass die Radierung Davents ihre Vorlage in dem Clair-obscur-Holzschnitt des Monogrammisten NDB fand, kann ebenso ausgeschlossen werden. Der Monogrammist NDB weicht in einigen Details sowohl von der Radierung Léon Davents, der Lithographie von Louis Bouteiller (Abb. 49) als auch von dem anonymen italienischen Kupferstich (Abb. 51) ab – jenen drei Wiederholungen, die zusammen mit dem Clair-obscur-Holzschnitt des Monogrammisten NDB dem Vorbild von Parmigianino am nächsten zu stehen scheinen.¹⁷¹ In dem Clair-obscur-Holzschnitt des Monogrammisten treffen die Haarsträhnen, die auf den Oberkörper Mariens fallen, nicht über der Brust zusammen, der Johannesknabe ist nicht nackt, sondern trägt einen Kittel. Davent übernimmt diese Abweichungen des Monogrammisten NDB nicht, seine Radierung ähnelt in diesen Details dem Kupferstich und der Lithographie. Der Clair-obscur-Holzschnitt und die Radierung sind also nicht in Abhängigkeit voneinander entstanden. Der Holzschnitt kann jedoch – muss aber nicht – auf dasselbe in den 1540er Jahren in Fontainebleau befindliche – heute verlorene – Vorbild zurückgehen wie die Radierung.

4.3.2. Die *spielenden Putti* einer unsignierten Radierung im Vergleich zum Clair-obscur-Holzschnitt des Monogrammisten NDB

Die unsignierte Radierung, die jene Komposition mit spielenden Putten wiederholt, die rechts ein ringendes Paar zeigt, (Abb. 82) fand zwar Eingang in die Sammlung von Adam Bartsch zur Schule von Fontainebleau,¹⁷² erfuhr bis heute jedoch keine konkrete Zuschreibung. Stilistisch ist das Blatt eng verwandt mit der Radierung *Gottvater mit dem Erdenball* (Abb. 84), die H. Zerner überzeugend Antonio Fantuzzi zuschrieb.¹⁷³ Die auf Andeutungen der wichtigsten Elemente beschränkten Gesichtszüge der Putti beziehungsweise Genien sind in beiden Blättern zu finden. Auch die kleinen Flecken, die – bei weit gehendem Verzicht auf

¹⁷¹ Der Clair-obscur-Holzschnitt von Antonio Maria Zanetti (Abb. 52) scheint so wie jene Radierung, die möglicherweise auf eine Vorlage von Perino del Vago zurückgeht (Abb. 53), die Vorlage sehr frei zu wiederholen.

¹⁷² Bartsch 16, 1818, S. 70, 403, als Radierung in der Art von Despèches. H. Zerner nahm diese Radierung nicht in seine Monographie aus dem Jahr 1969 auf.

¹⁷³ Zerner 1969, S. 40, A. F. 64.

eine Binnenmodellierung – die Formung von Knie, Ellenbogen und Gesäß andeuten sollen, sind typisch für Puttendarstellungen im Werk Fantuzzis. Ebenfalls charakteristisch für Fantuzzis Radierungen sind die elegant geformten Finger, die im Gegensatz zu der Radierung sowohl in der Federzeichnung als auch im Holzschnitt nur vage durch Striche angedeutet sind. Die schematisch gezeichneten mandelförmigen Blätter, zwischen denen runde Früchte hervorragen, sind ein wiederkehrendes Element aus Fantuzzis Radierungen sowie auch die knorriigen Bäume, deren Form durch sehr schwungvolle Linien formuliert wird.¹⁷⁴

Die Radierung hat dieselbe Ausrichtung wie der Clair-obscur-Holzschnitt des Monogrammisten NDB (Abb. 4) und verhält sich damit gegensinnig zu den Zeichnungen (Abb. 37-39) und vermutlich zum verlorenen Original. In beiden Drucken sind nahezu alle Details der Komposition exakt wiedergegeben. Die Gestaltung des Hintergrundes findet in der Radierung eine andere Lösung als im Farbholzschnitt: Statt vor einem weiten hügeligen Ausblick, der zusammen mit dem Wolkenhimmel eine große Bildtiefe suggeriert, spielt sich die Szene dicht vor einer Gruppe aus Bäumen ab, die den Blick in den Hintergrund versperren.¹⁷⁵ Der im Vordergrund in der Mitte stehende Putto hat im Clair-obscur-Holzschnitt des Monogrammisten NDB keine Flügel, in den Zeichnungen und in der Radierung jedoch schon, was dafür spricht, dass der Clair-obscur-Holzschnitt nicht die Vorlage für die Radierung bildete. Während im Clair-obscur-Holzschnitt der Bezug auf eine der Zeichnungen aus dem Umkreis Raffaels stilistisch offensichtlich ist – durch die unruhigen Linien, die sich in den Vordergrund drängen und der Szene Bewegung verleihen – läuft in der Radierung die Linie als gleichförmige Kontur um sämtliche Formen herum und bindet sie so stärker in die Fläche. Die Funktion der Linie als dynamisches und Plastizität verleihendes Element geht damit in der Radierung verloren. Auch der Figurenmaßstab des Monogrammisten NDB, der den Eroten kindliche, gedrängte Proportionen verleiht, ist näher an den Zeichnungen als die gelängten (beinahe als manieristisch zu bezeichnenden) Figuren der Radierung. Diese Unterschiede zwischen den beiden Drucken zeigen, dass auch diese

¹⁷⁴ Vergleiche etwa die signierte Radierung von Antonio Fantuzzi *Regulus in der Tonne* (Zerner A.F. 14).

¹⁷⁵ R. Foerster wies darauf hin, dass die Radierung sich im Gegensatz zum Clair-obscur-Holzschnitt des Monogrammisten NDB auch in der Gestaltung des Hintergrundes auf die Textvorlage von Philostrat beziehe und wertete dies als Hinweis darauf, dass die Radierung der verlorenen Vorlage von Raffael näher stünde. Foerster 1904, S. 24. Philostrat beschreibt jedoch nicht – wie Foerster behauptete – mehrere Reihen von *Apfelbäumen*, sondern spricht von *Pflanzen* allgemein: „Ορχοὶ μὲν οὐτοὶ φυτῶν ὄρθοὶ πορεύονται [...].“ Zitiert nach Philostratos / bearb. Kalinka, hg. Schönberger 1968, S. 98. Damit wird der Clair-obscur-Holzschnitt der Schilderung in den *Eikones* ebenfalls gerecht, indem er hinter den Bäumen eine Reihe aus Büschen zeigt. Die Gestaltung des Hintergrundes alleine ermöglicht somit keinen Rückschluss darauf, ob der Clair-obscur-Holzschnitt oder die Radierung stärker mit dem verlorenen Entwurf von Raffael verwandt ist.

beiden Blätter unabhängig voneinander entstanden. Es ist allerdings möglich, dass beide auf dieselbe Vorlage zurückgehen, zumindest einer sie aber leicht verändert umsetzte.

4.3.3. Michelangelos *Ignudo* als Clair-obscur-Holzschnitt des Monogrammisten NDB und die radierte Wiederholung

Ebenfalls Catherine Jenkins ist der Hinweis auf jene Radierung (Abb. 83) zu verdanken, die exakt denselben Ausschnitt mit *Ignudo* zeigt wie der Monogrammist NDB (Abb. 8), allerdings seitenverkehrt zu dessen Holzschnitt sowie zum Fresko in der Sixtinischen Kapelle (Abb. 64). Die in der Art eines Musters aus vielen Wülsten bestehende Muskulatur der Radierung des *Ignudo* scheint eine Eigenart des Radierers darzustellen. Eine solch markante Binnenzeichnung ist für die Radierer der Schule von Fontainebleau ungewöhnlich. Die scheinbar keinem bestimmten Prinzip gehorchnenden, unregelmäßig nebeneinander gesetzten und übereinander gelegten Schraffuren sprechen zwar für die Einordnung der Radierung in die Schule von Fontainebleau, sie kann jedoch keinem bestimmten Künstler zugeschrieben werden. Die Gestaltung der Muskulatur in der Radierung unterscheidet sich vom Clair-obscur-Holzschnitt des Monogrammisten NDB, der sich in dieser Hinsicht stark an das Fresko hält. Die Lichtführung hingegen ähnelt in der Radierung stärker dem Fresko: Während der Monogrammist NDB beispielsweise einen breiten weißen Streifen auf dem vorderen Oberschenkel des Dargestellten belässt, differenziert der Radierer – wie auch Michelangelo – stärker und hebt durch die Beleuchtung besonders das Knie hervor, das den vordersten Teil des Körpers bildet. Wiederum ist also davon auszugehen, dass die beiden Drucke unabhängig voneinander entstanden; die Wahl des exakt selben Ausschnittes mit der Darstellung des zu Füßen des *Ignudo* befindlichen Medaillons ohne die darauf abgebildete Szene, lassen es in diesem Fall jedoch gewiss erscheinen, dass beide Drucke auf derselben Vorlagenzeichnung basieren.

4.4. Elemente aus der Schule von Fontainebleau in den Clair-obscur-Holzschnitten des Monogrammisten NDB

Solche Vorlagen wie für die *Sacra Conversazione* oder den *Ignudo* sind oftmals weit gereist und können selten an einem bestimmten Ort festgemacht werden. Deutlicher von der Verbindung des Monogrammisten NDB mit der Schule von Fontainebleau sprechen jene

Elemente, die er von Künstlern der Schule von Fontainebleau übernahm und als Hintergrund in seine Clair-obscur-Holzschnitte einbaute.

Charakteristisch für die Radierungen der Schule von Fontainebleau sind die aus Ruinenlandschaften gebildeten Hintergründe, die – worauf C. Jenkins hingewiesen hat – zumeist auf einer anderen Vorlage basieren als die Komposition des Vordergrundes und von den Radierern selbst kombiniert wurden.¹⁷⁶ Im Vergleich zu niederländischen Zeichnungen und Kupferstichen, die im Hintergrund häufig kompliziert verschachtelte Architekturen zeigen, die dazu beitragen, die Tiefe des Bildraums zu erschließen, sind die Ruinen in französischen Drucken als flache Kulisse hinter den Vordergrund gelegt und oft schematisch gezeichnet. Die Gestaltung des Hintergrundes des *Bethlehemitischen Kindermordes* (Abb. 1) mit Ruinen hat Ähnlichkeiten mit jenen Radierungen aus der Schule von Fontainebleau, die auf Ruinenzeichnungen Léonard Thirys basieren, eines flämischen Mitarbeiters Rosso Fiorentinos in Fontainebleau. Solche Ruinenlandschaften wurden teilweise als gleichsam reine Landschaftsdarstellungen gedruckt, etwa in einer Serie von Radierungen aus der Schule von Fontainebleau, die im Vordergrund eine kleinfigurige mythologische Szene zeigen, deren Hauptaugenmerk aber auf die den Großteil des Blattes einnehmende Landschaft gerichtet ist (Abb. 85). Sie dienten aber auch als Hintergrundarchitekturen für Historiendarstellungen, denen sie oft ohne direkten Bezug zur Handlung beigefügt wurden, etwa in einer *Epiphanie*, die H. Zerner überzeugend Jean Mignon zuschrieb (Abb. 86).¹⁷⁷ Wie der Monogrammist NDB im *Bethlehemitischen Kindermord* konstruierte Mignon seine Hintergrundarchitekturen nicht perspektivisch korrekt und bemühte sich nicht um räumliche Wirkung der Architektur, die mehr wie eine Kulisse wirkt als wie ein betretbarer Bereich. Als kompositorisch-verbindendes Prinzip oder auch als Akzentuierung der im Vordergrund dargestellten Handlung treten die Bögen jedoch in Bezug zu den Figurengruppen im Vordergrund. Dies zeigt sich etwa im Vergleich zwischen Luca Pennis Zeichnung *Kassandra hindert Deiphobos daran, Paris zu töten* (Abb. 87) und der darauf basierenden, von Zerner ebenfalls Jean Mignon zugeschriebenen Radierung (Abb. 88),¹⁷⁸ die sich gegensinnig zu der Zeichnung verhält: Wie in den meisten seiner Zeichnungen deutet Penni nur durch vage Linien eine

¹⁷⁶ Jenkins 2006, S. 112 sowie Jenkins 2011, S. 261. Kombinationen aus verschiedenen Vorlagen für Vordergrund und Hintergrund beschränken sich natürlich nicht auf Frankreich, sondern sind auch in italienischen Kupferstichen zu finden, etwa in jenen Marcantonio Raimondis, der den Kompositionen Raffaels zuweilen einen Hintergrund aus einem Kupferstich von Albrecht Dürer hinzufügte. Vergleiche Landau / Parshall 1994, S. 123.

¹⁷⁷ Zerner 1969, S. 49, J.M. 49.

¹⁷⁸ Zerner 1969, S. 49, J.M. 43.

Landschaft im Hintergrund an.¹⁷⁹ Es ist nicht bekannt, auf welcher Quelle die zerfallenden Arkaden der Radierung basieren. Jean Mignon setzt sie jedoch bewusst ein, um die mittlere Gruppe – die ihre Arme emporreißende Frau, vor ihr der kniende Paris und der auf ihn einstürmende Deiphobos – zu verklammern und so von den übrigen Figuren abzuheben. Er nimmt damit in Kauf, dass die an den rechten Bildrand (in der Zeichnung an den linken Bildrand) gerückte Kassandra, die sich an den Arm des Deiphobos klammert, in der Radierung erst auf den zweiten Blick sichtbar ist. Dieser Einsatz der Architektur in der Unterstützung der Narration steht im Gegensatz zu der Beobachtung von C. Jenkins, die darauf hinwies, dass die zu den Kompositionen des Vordergrundes kombinierten Hintergründe von den Künstlern der Schule von Fontainebleau zumeist beliebig gewählt worden seien.¹⁸⁰ Auf ähnliche Weise setzte der Monogrammist NDB die Bögen im *Bethlehemitischen Kindermord* ein, um die Figurengruppen des rechten und mittleren Drittels zusammenzufassen und damit die vielfigurige Komposition in drei Szenen zu gliedern.

Wie Jean Mignon dürfte auch der Formschneider Georg Matheus in zwei Clair-obscur-Holzschnitten, *Diana und Actaeon* (Abb. 89) und *Die Flucht nach Ägypten* (Abb. 90), den Vordergrund aus einer Zeichnung Luca Pennis und den Hintergrund aus einer anderen Quelle zusammengestellt haben. Jene in Warschau befindliche Federzeichnung Pennis, die Gnann als Vorlage für den Holzschnitt *Diana und Actaeon* in Erwägung zieht (Abb. 91),¹⁸¹ konzentriert sich auf die Komposition der Figurengruppe vor einem im Vergleich dazu vernachlässigten Landschaftshintergrund, während Matheus diese Figurengruppe an den linken Bildrand rückt und den Großteil des Blattes einer ausgereiften Landschaft aus Bäumen mit einer Jagdszene einräumt. Gnann vermutete deshalb, dass Matheus eine den Landschaftshintergrund ausformulierende, nicht erhaltene Zeichnung Pennis als Vorlage verwendete. Der Formschneider könnte jedoch auch, wie im Fall Mignons beschrieben, im Hintergrund etwa eine Zeichnung Léonard Thirys als Vorlage verwendet haben. Dasselbe gilt für die *Flucht nach Ägypten*, wo Matheus im Hintergrund eine Landschaft aus verfallenden Pyramiden, Obelisken und Palästen schildert, die mit den Landschaftsdarstellungen aus der Schule von Fontainebleau vergleichbar ist, aber auch mit dem Hintergrund des

¹⁷⁹ Eine weitere, ebenfalls Penni zugeschriebene Rötelzeichnung des Louvre (Inv. 1498), zeigt nahezu dieselbe Szene, allerdings auf einem Spielfeld, das durch einen Zaun eingegrenzt wird, hinter dem – im Hintergrund der Szene – Zuschauer stehen. Da diese Zeichnung sich in mehr Aspekten von der Radierung entfernt – die Beobachter am rechten Rand fehlen, der rechte Arm des Paris ist stärker abgewinkelt –, kommt als Vorlage nur die bereits erwähnte Zeichnung Pennis (Abb. 87) in Frage.

¹⁸⁰ Jenkins 2011, S. 261.

¹⁸¹ Gnann, in: Ausst. Kat. Albertina 2013, S. 288-290, Kat. 140.

Bethlehemitischen Kindermordes des Monogrammisten NDB. Dem *Bethlehemitischen Kindermord* stehen die Holzschnitte von Georg Matheus auch in anderer Hinsicht nahe: Matheus reduziert die Gesichter auf eine ähnliche Weise wie der Monogrammist NDB und lässt zuweilen die dunkle Tonplatte die Gesichtskonturen ergänzen, verwandt ist auch die Modellierung der Körper durch sehr feine kurze Schraffuren. In dieser Hinsicht könnten der Monogrammist NDB und Georg Matheus, der wie W. L. Strauss und A. Gnann vermuteten, auch in Lyon tätig war,¹⁸² einander inspiriert haben. In Ermangelung einer genauen Datierung der beiden Holzschnitte von Matheus lässt sich nicht klären, welcher Formschneider den anderen beeinflusste.

Eine ähnliche Kombination aus verschiedenen Vorlagen für Vorder- und Hintergrund könnte auch im Fall der *Spielenden Putti* (Abb. 4 und 5) stattgefunden haben. Die aus sanften Hügelketten gebildeten Landschaften, die als Hintergrund für die beiden Puttenspiele dienen, erinnern an zeitgenössische niederländische Radierungen (Abb. 92) und Zeichnungen. Niederländische Vorlagen wären für einen in Fontainebleau tätigen Holzschneider gut zugänglich gewesen. Gerade für die Radierer der Schule von Fontainebleau konstatierte C. Jenkins eine besondere Vorliebe, sich für den Hintergrund niederländischer Vorlagen zu bedienen.¹⁸³

4.5. Französische Elemente in den übrigen Holzschnitten

Auch in einigen der anderen Holzschnitten des Monogrammisten NDB finden sich Elemente, die dafür sprechen, dass diese Blätter in Frankreich ausgeführt wurden, sie können jedoch nicht zwingend mit Fontainebleau in Verbindung gebracht werden.

4.5.1. *Heilige Familie mit weiblicher Heiligen: Rosso Fiorentino und René Boyvin*

Die *Heilige Familie mit weiblicher Heiligen* (Abb. 2) lässt sich auf eine Vorlage zurückführen (Abb. 46), die stilistisch als spätes Werk des in Frankreich tätigen Rosso Fiorentino eingeordnet werden kann. Da Rosso wie Primaticcio an der Ausstattung des Schlosses von Fontainebleau beteiligt war und da seine Werke nach seinem Tod wahrscheinlich in den

¹⁸² Strauss 1973, S. 130, Kat. 64; Gnann, in: Ausst. Kat. Albertina, S. 288, Kat. 140f.

¹⁸³ Jenkins 2006, S. 114-123.

Besitz Primaticcios übergingen,¹⁸⁴ ist anzunehmen, dass die Zeichnung sich auch um 1540 – zum angenommenen Entstehungszeitraum des Clair-obscur-Holzschnittes – in Fontainebleau oder Paris befand. Jener Kupferstecher, der diese Zeichnung ebenfalls als Vorlage verwendete, ist aufgrund der gründlichen Ausführung des Stiches (Abb. 47) eher den Kupferstechern im Umkreis René Boyvins¹⁸⁵ in Paris zuzuordnen als der Schule von Fontainebleau.

4.5.2. Das *Portal*: Der Monogrammist NDB und der Architekturtraktat in Frankreich

Ebenfalls vom Formenschatz der Schule von Fontainebleau scheint der Clair-obscur-Holzschnitt des *Portals* (Abb. 7) geprägt zu sein. Diesem Portal ähnliche Architekturdarstellungen tauchen zunächst in Sebastiano Serlios *Libro Extraordinario* (Abb. 62 und 63) auf, einem Sonderband von Serlios Architekturtraktat, der Darstellungen von Portalen enthält. Serlio hielt sich auf Einladung des französischen Königs Franz I. ab 1541 in Frankreich auf, zunächst in Fontainebleau am Königshof und ab etwa 1549/50 in Lyon.¹⁸⁶ Nachdem die ersten Teile seines erstmals illustrierten Architekturtraktates in Italien erschienen waren, gab er den *Libro Extraordinario* 1551 in Lyon heraus, in den reich ornamentierten Formen wohl nicht unbeeinflusst von der Kunst am französischen Hof.¹⁸⁷

Unbestritten ist die Auswirkung der Traktate Serlios und vor allem des *Libro Extraordinario* auf die französische Architekturtheorie.¹⁸⁸ Sowohl Jacques Androuet du Cerceau als auch Philibert de l'Orme stehen mit ihren Traktaten in der von Serlio begründeten Tradition des illustrierten Architekturtraktates. Wie Serlio bildeten sie neben Außenarchitektur für verschiedene Bauaufgaben auch Entwürfe für Innenausstattungen ab. Der 1561 in Paris erschienene zweite Band von Jacques Androuet du Cerceaus *Livre d'architecture* enthält unter anderem 14 Entwürfe für Portale.¹⁸⁹ Im Gegensatz zu den

¹⁸⁴ Zerner 1969, S. 16.

¹⁸⁵ K. Kusenberg schrieb den Kupferstich René Boyvin selbst zu. Kusenberg 1931, S. 143. E. Carroll sprach sich gegen eine Zuschreibung an Boyvin aus. Carroll, in: Ausst. Kat. National Gallery of Art 1987, S. 360, Kat. 114.

¹⁸⁶ Zur französischen Zeit Serlios siehe Frommel 1998, S. 27-32.

¹⁸⁷ Frommel führte Serlios Aufnahme französischer Elemente auf die Kunstpolitik des ab 1547 regierenden Heinrich II. zurück, der im Gegensatz zu seinem italienophilen Vater Franz I. französische Kunst bevorzugte. Frommel 1998, S. 30.

¹⁸⁸ McGowan 2000, S. 88f sowie S. 100.

¹⁸⁹ Androuet du Cerceau 1561. Zum Austausch zwischen Sebastiano Serlio und Jacques Androuet du Cerceau siehe Sabine Frommel, Jacques Androuet du Cerceau et Sebastiano Serlio: une rencontre décisive, in: Ausst. Kat. Musée des Monuments français 2010, S. 123-139.

Türentwürfen von Serlio und zum Holzschnitt des Monogrammisten NDB kommen bei ihm wiederholt figurale Elemente – wie Putti, Sphingen und Atlanten – zum Einsatz. Ähnlichkeit mit dem Clair-obscur-Holzschnitt hat aber die Manier Androuet du Cerceaus, den einfachen Türflügel selbst halb geöffnet und ungeschmückt zu zeigen (Abb. 93). Der 1568 erschienene erste Band von Philibert de l'Orme *Architecture* enthält ebenfalls einen Abschnitt mit Türentwürfen für verschiedene Ordnungen.¹⁹⁰ Auch diese Verbindung mit Sebastiano Serlio und den französischen Renaissancearchitekten führt zu der Vermutung, dass der Monogrammist NDB in Frankreich tätig war. Sie engt sein Tätigkeitsfeld jedoch nicht auf eine Stadt ein, da die Traktate aller drei Theoretiker mit Sicherheit sowohl in Fontainebleau als auch in den anderen kulturellen Zentren Frankreichs verfügbar waren. Serlios *Libro Extraordinario* war in seinem Einflussbereich nicht auf Frankreich beschränkt – die Zahl der noch innerhalb der ersten zwei Jahrzehnte nach der Ersterscheinung des Buches 1551 in Lyon in Italien herausgegebenen Auflagen überstieg sämtliche Auflagenzahlen in anderen Ländern.¹⁹¹ Das Selbstbewusstsein, mit dem der Monogrammist NDB eine Portalarchitektur als selbständiges Sujet des aufwändigen Clair-obscur-Holzschnittes wiedergab, führt jedoch zu der Vermutung, dass das Blatt im direkten Einflussbereich der in Frankreich tätigen Architekturtheoretiker entstand, am wahrscheinlichsten im Umkreis des Bolognesen Sebastiano Serlio.¹⁹² In der Umgebung Serlios wurde das erste Mal solchen isoliert dargestellten Türentwürfen besondere Aufmerksamkeit entgegengebracht.¹⁹³ Anzunehmen ist, dass das stilistisch mit dem 1544 datierten *Bethlehemitischen Kindermord* (Abb. 1) verwandte *Portal* noch während der Vorarbeiten Serlios zum *Libro Extraordinario* in Fontainebleau ausgeführt wurde und nicht erst nach 1550 in Lyon.

¹⁹⁰ Philibert de l'Orme 1568, Livre VII, Chapitre VII-XI.

¹⁹¹ Frommel 1998, S. 364.

¹⁹² Die Abbildungen der jüngeren Architekten Androuet du Cerceau und de l'Orme zeigen viel schlanker proportionierte Schmuckformen als Serlio und der Monogrammist NDB; die als Rahmung auf Türen und Fenster konzentrierten Ornamente Serlios entsprechen der Darstellung des Clair-obscur-Holzschnittes.

¹⁹³ Die Architekturdarstellung etablierte sich etwa gleichzeitig in der deutschen Kunst, Erasmus Loy druckte um 1550 ebenfalls Clair-obscur-Holzschnitte mit rein architektonischen Motiven. Gnann, in: Ausst. Kat. Albertina 2013, S. 292-299, Kat. 142-146. Abgesehen von der Gemeinsamkeit in der Wiedergabe von Architektur im Clair-obscur-Holzschnitt haben die Holzschnitte von Loy, die perspektivische Darstellungen von klassisch-reduzierter Architektur zum Thema haben, keinerlei Verwandtschaft mit der isolierten Wiedergabe eines reich ornamentierten Portals durch den Monogrammisten NDB.

4.5.3. Der Monogrammist NDB und Geoffroy Dumoûtier

Mit dem Hinweis darauf, dass der Clair-obscur-Holzschnitt eines in einer Nische stehenden Philosophen auf einer Bilderfindung Dumoûtiers basiere, versuchte D. Cordellier zu zeigen, dass der Clair-obscur-Holzschnitt nicht nur in Deutschland, Italien und den Niederlanden, sondern auch in Fontainebleau ein gebräuchliches Medium war.¹⁹⁴ Bis ins Jahr 1540 ist eine Tätigkeit Dumoûtiers in Fontainebleau durch Zahlungsbelege dokumentiert.¹⁹⁵ Seine Kupferstiche datieren jedoch erst aus den Jahren 1543 bis 1547.¹⁹⁶ Boorsch schied Dumoûtier aus diesem Grund aus der Schule von Fontainebleau aus.¹⁹⁷ Letztlich lässt sich nicht mit Gewissheit sagen, ob Dumoûtier Fontainebleau bereits 1540 verließ, es sind keine dokumentarischen Hinweise erhalten, die Aufschluss über den Ort seiner späteren Tätigkeit geben könnten. Am wahrscheinlichsten ist ein Aufenthalt in Paris, wo Dumoûtier 1573 starb.¹⁹⁸ Paris war das zweite druckgraphische Zentrum neben Fontainebleau, in dessen Kunstlandschaft sich die Kupferstiche Dumoûtiers am besten einordnen lassen. Eine Zeichnung Dumoûtiers, wie sie als Vorlage für den Holzschnitt des Monogrammisten NDB in Frage kommt¹⁹⁹, hätte leicht von Paris nach Fontainebleau gelangen können; umgekehrt ist es auch möglich, dass sich der Monogrammist NDB nicht durchgehend in Fontainebleau aufhielt, sondern auch in anderen französischen Städten.

4.6. Italienische Vorlagen in Frankreich

Wenngleich der Monogrammist NDB vermutlich aus Bologna stammte, scheint er seine Clair-obscur-Holzschnitte nach italienischen Vorlagen nicht in Italien, sondern in Frankreich geschnitten zu haben. Wie die Zeichnungen seiner Schüler Giulio Romano und Gian Francesco Penni könnten auch die Zeichnungen Raffaels über diese Schüler – die von Vasari als Erben Raffaels bezeichnet werden²⁰⁰ – und weiter über Francesco Primaticcio, der

¹⁹⁴ Cordellier, in: Ausst. Kat. Louvre 2012, S. 40, Anm. 46; S. 101.

¹⁹⁵ Brugerolles, in: Ausst. Kat. École des Beaux-Arts u.a. 1994, S. 140.

¹⁹⁶ Auf diesen Umstand wies auch Zerner hin, er ordnete Dumoûtier dennoch der Schule von Fontainebleau zu. Zerner 1969, S. 50 sowie Zerner 2003, S. 131.

¹⁹⁷ Boorsch, in: Ausst. Kat. UCLA u.a. 1994, S. 80. Zusätzlich gegen eine Zuordnung zur Schule von Fontainebleau spricht aus der Sicht von Suzanne Boorsch, dass Dumoûtier nicht die Kompositionen der in Fontainebleau tätigen Maler stach, sondern seine eigenen Bilderfindungen.

¹⁹⁸ Ausst. Kat. UCLA 1994, S. 469f.

¹⁹⁹ Vergleiche Kapitel 2.2.5.

²⁰⁰ Vasari 1568, ed. Milanesi 4 1879, S. 382.

wiederum bei Giulio Romano gelernt hatte,²⁰¹ nach Fontainebleau gelangt sein. Worin genau die Vorlage für den *Mann mit erhobenen Armen* (Abb. 9) aus dem *Brand im Borgo* bestand, muss ungeklärt bleiben. Dass der Monogrammist NDB seine Herkunft aus Bologna in diesem Holzschnitt so betonte, legt aber nahe, dass er auch dieses Blatt nicht in Italien, sondern in Frankreich schnitt. Wie eine Vorlage für den *Christuskopf* (Abb. 6) nach Frankreich gekommen sein könnte, ist ebenfalls nicht mehr nachvollziehbar. Da der Clair-obscur-Holzschnitt vermutlich in zeitlichem Zusammenhang mit den *Spielenden Putti* und dem *Bethlehemitischen Kindermord* entstand, kann seine Entstehung in Frankreich als äußerst wahrscheinlich angenommen werden. Die zahlreichen isolierten Wiederholungen des Christuskopfes aus der *Disputà* (Abb. 57-60) sprechen dafür, dass eine solche Wiederholung schon früh auch nach Frankreich gelangte.

Für die *Sacra Conversazione* Parmigianinos gilt vermutlich dasselbe wie für den *Bethlehemitischen Kindermord* und die *Puttenspiele*: Die Radierung von Léon Davent lässt vermuten, dass Primaticcio diese Zeichnung Parmigianinos (oder eine Wiederholung der Zeichnung) aus Italien importiert hatte. Dem *Ignudo* des Monogrammisten NDB und der französischen Radierung lag vermutlich keine Originalzeichnung Michelangelos zugrunde, sondern eine Zeichnung nach der Vorlage des ausgeführten Deckenfreskos der Sixtinischen Kapelle. Diese könnte ein beliebiger Künstler, der von Rom nach Frankreich reiste, mitgeführt haben. Aber auch Mitarbeiter Michelangelos gelangten nach Frankreich, etwa der Schüler Michelangelos, Antonio Mini, der 1532 über Lyon nach Paris reiste – mit einigen Zeichnungen Michelangelos im Gepäck.²⁰² Der *Ignudo* ist nicht die einzige Bilderfindung Michelangelos, die in Fontainebleau rezipiert wurde, unter anderem dienten seine Skulpturen *Der Morgen* und *Der Abend* aus der Medici-Kapelle in San Lorenzo als Vorlage für die Radierung eines in Fontainebleau tätigen Künstlers.²⁰³

4.7. Der Monogrammist NDB in Frankreich

Sowohl die motivische Verwandtschaft von Clair-obscur-Holzschnitten des Monogrammisten NDB mit französischer Druckgraphik als auch der – weitgehend einseitige – Austausch zwischen Italien und Frankreich lässt es plausibel erscheinen, dass der Formschneider seine

²⁰¹ Vasari 1568, ed. Milanesi 7 1881, S. 406f.

²⁰² Leutrat 2007, S. 132.

²⁰³ Siehe Jenkins 2011, S. 261.

Clair-obscur-Holzschnitte als vermutlich erste Beispiele dieser Technik in Frankreich produzierte. Während sich mit den zwei Holzschnitten der *Spielenden Putti*, dem *Bethlehemitischen Kindermord*, dem *Ignudo* und der *Sacra Conversazione* insgesamt fünf seiner Clair-obscur-Holzschnitte mit Fontainebleau in Verbindung bringen lassen, ist im Fall seiner übrigen Holzschnitte zwar eine Entstehung in Frankreich anzunehmen, diese müssen jedoch nicht in Fontainebleau entstanden sein. Wie sich der französische Aufenthalt des Monogrammisten NDB im Detail gestaltete und an welchen Orten er tätig war, lässt sich erst nach Beurteilung seines Einflusses auf die französische Druckgraphik entscheiden.

5. Ausblick: Der Einfluss des Monogrammisten NDB auf die Künstler der Schule von Fontainebleau und die Druckgraphik in Frankreich

Die Druckgraphik als künstlerisches Medium war in Frankreich am Ende der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gerade erst im Entstehen begriffen und reichte in technischer Hinsicht nicht an den Standard der italienischen Drucke heran.²⁰⁴ Französische Formschnieder, Kupferstecher und Radierer genossen bei weitem nicht dasselbe Ansehen wie ihre Kollegen in Italien oder nördlich der Alpen.²⁰⁵ Dementsprechend groß war die Bedeutung der italienischen Importkünstler in Fontainebleau. Die Druckgraphik war – wie auch Malerei und Skulptur der Schule von Fontainebleau – von Italienern geprägt. Neben dem Florentiner Rosso und dem Bolognesen Primaticcio, die als Initiatoren der Druckgraphik in Fontainebleau gelten, scheint sich besonders Luca Penni um die Reproduktion seiner Kompositionen bemüht zu haben.²⁰⁶ Aus Bologna stammte neben Primaticcio und Sebastiano Serlio auch der Radierer Antonio Fantuzzi²⁰⁷, der vermutlich produktivste Radierer der Schule von Fontainebleau. Wie

²⁰⁴ Grivel, in: Ausst. Kat. UCLA u.a. 1994, S. 81.

²⁰⁵ Ebd., S. 37.

²⁰⁶ Die große Anzahl der Graphiken nach Zeichnungen von Luca Penni brachte Dominique Cordellier zu der Überlegung, dass Penni selbst die Entstehungen dieser Graphiken veranlasst hat. Cordellier, in: Ausst. Kat. Louvre 2012, S. 100. Diese Annahme wird bestätigt durch eine Aussage Vasaris in der Vita des Marcantonio Raimondi, die allerdings aufgrund der geographischen Entfernung kritisch zu betrachten ist. „E Luca Penni ha mandato fuori due satiri che danno bere a un Bacco ed una Leda che cava le frecce del turcasso a Cupido, Suzanna nel bagno, e molte altre carte cavate dai disegni del detto [...].“ Vasari 1568, ed. Milanesi 5 1880, S. 434.

²⁰⁷ In einer Radierung einer Grotte bezeichnete er sich als „ANT.º FĀTVZ I.D.BOLºGNA“ (Zerner A.F. 82). Auch in Zahlungsbelegen wird Antonio Fantuzzi als „Anthoine de Fanton, dit de Boullongne“ genannt. Zitiert nach: De Laborde 1, 1877, S. 132. Da einige seiner Radierungen bereits mit 1542 datiert sind – früher als alle anderen Radierungen der Schule von Fontainebleau – nahm H. Zerner an, dass Fantuzzi die Technik der Radierung in Fontainebleau einführte. Zerner 1964, S. 78 und 81.

Primiticcos Herkunft aus Bologna wurde auch die Bologneser Herkunft von Fantuzzi und weiterer an der Ausstattung des Schlosses von Fontainebleau beteiligter Bologneser Künstler besonders hervorgehoben.²⁰⁸ Dies alles führt zu der Annahme, dass auch ein aus Bologna stammender Formschnieder in Fontainebleau besonders angesehen war und die französische Druckgraphik maßgeblich beeinflusst haben könnte.

5.1. Die Rolle des Monogrammisten NDB als Importeur italienischer Bilderfindungen nach Frankreich

Die in Fontainebleau tätigen Radierer wiederholten vorwiegend Kompositionen anderer Künstler in ihren Radierungen. Es scheint sich bei ihren Vorlagen vorwiegend um jenes in Fontainebleau verfügbare zeichnerische Material gehandelt zu haben, in vielen Fällen auch um in Italien entstandene Zeichnungen, die – möglicherweise durch Primiticcio oder Luca Penni – nach Fontainebleau importiert worden waren. Ob zusätzlich Kupferstiche oder Holzschnitte zu den Vorlagen der Radierer gehörten, lässt sich nicht sagen. Wie gezeigt werden konnte, zogen die Radierer der Schule von Fontainebleau nicht die Clair-obscur-Holzschnitte des Monogrammisten NDB als Vorbild heran, sondern verwendeten vermutlich dieselben Graphiken wie der Formschnieder als Vorlagen für ihre Drucke.²⁰⁹ Zu leicht scheint es den Radierern gefallen zu sein, an tatsächlich aus Italien stammendes Vorlagenmaterial zu gelangen.

5.2. Clair-obscur-Holzschnitt in Fontainebleau? Die *Heilige Familie* nach einer Vorlage von Luca Penni

Dass die Radierungen als neuartiges Medium die Kupferstiche in Fontainebleau in ihrer Anzahl übertreffen, lässt sich in zweierlei Hinsicht erklären. Einerseits mag dies von der Vorliebe der in Fontainebleau tätigen Künstler zeugen, neue Techniken auszuprobieren. Andererseits verwendete auch Parmigianino, der über seinen Bewunderer Primiticcio die Schule von Fontainebleau maßgeblich prägte, die Radierung als Medium zur Reproduktion seiner Bilderfindungen. Beide Varianten würden nahelegen, dass die Vertreter der Schule von

²⁰⁸ De Laborde 1, 1877, S. 132. Hier werden neben Fantuzzi gleich zwei weitere Künstler genannt, deren Herkunft aus Bologna explizit angeführt ist, während der Herkunftsland der anderen an der Ausstattung beteiligten Künstler verschwiegen wird.

²⁰⁹ Vergleiche Kapitel 4.3.1-4.3.3.

Fontainebleau sich auch am Clair-obscur-Holzschnitt probiert hätten, der wie die Radierung eine relativ junge Technik darstellte und ebenfalls im Umfeld Parmigianinos äußerst beliebt war. Von keinem einzigen der Radierer und Kupferstecher, die H. Zerner und S. Boorsch mit der Schule von Fontainebleau in Zusammenhang brachten, sind jedoch Clair-obscur-Holzschnitte bekannt.

Abgesehen von der Zeichnung Rosso Fiorentinos, die der Monogrammist NDB als Clair-obscur-Holzschnitt wiederholte, ist Luca Penni der einzige in Fontainebleau tätige Künstler, dessen Werke auch als Clair-obscur-Holzschnitte gedruckt wurden.²¹⁰ Dominique Cordellier machte 2012 auf einen bisher kaum diskutierten Clair-obscur-Holzschnitt aufmerksam, der in einer Darstellung von Maria mit Kind, dem Johannesknaben und dem in den Hintergrund gerückten Josef eine Komposition Luca Pennis wiederholen könnte (Abb. 94).²¹¹ Allein der in die Länge gezogene Körper Mariä sowie die eingebauten Ornamente im Geschmack der Schule von Fontainebleau – eine Brosche in Form eines Kopfes und die an den unteren linken Bildrand gerückte Herme – lassen es als unzweifelhaft erscheinen, dass die Vorlage des Holzschnittes von einem Künstler aus der Schule von Fontainebleau stammt;²¹² ein in der Bibliothèque nationale befindlicher Abzug, der ein in Fontainebleau gebräuchliches Wasserzeichen trägt, bestätigt diese Annahme. Ausgehend von diesem Blatt verwies Cordellier auf die Möglichkeit, dass auch in Fontainebleau Clair-obscur-Holzschnitte entstanden sein könnten.²¹³ Wie ein Abzug nur von der Linienplatte dieses Holzschnittes aus der Bibliothèque nationale de France (Abb. 95) zeigt, ist die Tonplatte für das Verständnis der Bilderzählung nicht von Nöten. Die Figuren erlangen jedoch durch die Tonplatte etwas mehr Plastizität und die Komposition gewinnt an Geschlossenheit. Dieser Mehrwert, der durch die Hinzufügung der Tonplatte entsteht, lässt die Annahme berechtigt erscheinen, dass der Holzschnitt von Anfang an als Clair-obscur konzipiert war.²¹⁴

²¹⁰ Die zwei in Kapitel 4.4. behandelten Clair-obscur-Holzschnitte von Georg Matheus gehen mit größter Wahrscheinlichkeit ebenfalls auf Kompositionen von Luca Penni zurück.

²¹¹ Cordellier, in: Ausst. Kat. Louvre 2012, S. 38 und 101 sowie S. 104, Anm. 37.

²¹² Bartsch führte diesen Clair-obscur-Holzschnitt als Werk eines unbekannten Meisters in der Art des Rosso Fiorentino an. Bartsch 12, 1811, S. 59, 16.

²¹³ Cordellier, in: Ausst. Kat. Louvre 2012, S. 38 und S. 101f.

²¹⁴ Weder in den Abzügen mit Ton- und Linienplatte noch in dem Druck der Tonplatte allein lassen sich Ausbrüche oder andere Veränderungen der Platten feststellen, die es ermöglichen würden, die Abzüge in eine chronologische Reihenfolge zu bringen.

Als möglichen Formschneider des Clair-obscur-Holzschnittes nach Luca Penni nannte D. Cordellier den vorrangig als Radierer, aber auch als Kupferstecher tätigen Léon Davent.²¹⁵ Eng nebeneinander gesetzte Schraffurlinien – so wie in diesem Clair-obscur-Holzschnitt – sind tatsächlich charakteristisch für diesen in Fontainebleau tätigen Radierer; seine Figuren wirken jedoch stets flächig und erlangen in keinem Werk jene Plastizität, die in diesem Clair-obscur-Holzschnitt erreicht wird. Ebensowenig wahrscheinlich ist, dass der Holzschnitt vom Monogrammisten NDB stammt, da die Präzision, mit der die Linien nebeneinander gesetzt wurden, deutlich größer ist als bei dessen Clair-obscur-Holzschnitten. Dass die Vorlage Luca Penni zugeschrieben werden kann, muss nicht zwingend zur Folge haben, dass der darauf basierende Clair-obscur-Holzschnitt in Fontainebleau entstand. Im Vergleich zu den in Fontainebleau tätigen Stechern und Radierern ist die Strichsicherheit und Genauigkeit des Holzschnittes viel größer. Diese Dominanz und Klarheit der Schraffuren ist für die Technik des Clair-obscur-Holzschnittes außergewöhnlich, wenn nicht einzigartig. Untypisch ist auch, dass die über den ganzen Hintergrund (inklusive die Gestalt des Josef) gelegten Parallelschraffuren bereits die sonst den Tonplatten vorbehaltene Aufgabe der Schilderung von Licht und Schatten übernehmen. Auf solche Art verdunkelte Jean Mignon in seinen Radierungen den Hintergrund (Abb. 96); auch das Zuspitzen der Linienenden scheint aus der Praxis der Radierung zu stammen und ist für einen Holzschnitt ungewöhnlich. Diese Abweichungen von der im Clair-obscur-Holzschnitt gängigen Praxis legen nahe, dass der Formschneider dieses Holzschnittes nicht persönlich bei einem Formschneider von Clair-obscur-Holzschnitten gearbeitet hatte und nur durch Drucke mit der Technik in Berührung gekommen war. Die *Heilige Familie* entfernt sich von den Clair-obscur-Holzschnitten Ugo da Carpi und seiner mittelbaren Schüler, indem nicht auf die Möglichkeiten des Clair-obscur-Holzschnittes zurückgegriffen wird, die Platten einander ergänzen zu lassen, sondern lediglich ein gewöhnlicher Holzschnitt mit einer Weißhöhlungen enthaltenden Tonplatte kombiniert wird. Eine Entstehung des Blattes in Italien erscheint deshalb als sehr unwahrscheinlich. In Paris war die Technik des Holzschnittes, im Gegensatz zu Fontainebleau, wo sich die Radierung durchgesetzt hatte, im 16. Jahrhundert weiterhin gebräuchlich.²¹⁶ Kompositionen der in Fontainebleau tätigen Maler wurden in Paris bis in die 1560er Jahre häufig in Drucken wiederholt. Ein Pariser Formschneider, der italienische Clair-obscur-Holzschnitte kannte und nachzuahmen versuchte, kommt damit eher als Schneider dieses Holzschnittes in Frage.

²¹⁵ Cordellier, in: Ausst. Kat. Louvre 2012, S. 104f, Anm. 37.

²¹⁶ Zu den in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Paris gedruckten Holzschnitten siehe Ausst. Kat. UCLA u.a. 1994, S. 398-408.

5.3. Der Clair-obscur-Holzschnitt in Frankreich – Satirische Clair-obscur-Holzschnitte: *Le Capitaine Raguet* und der *Mann mit dem Spinnennetz*

Neben dem Fehlen von Clair-obscur-Holzschnitten, die sich einem bestimmten Künstler der Schule von Fontainebleau zuschreiben lassen, spricht auch das Fehlen einer Tradition des Holzschnittes in Fontainebleau dagegen, dass dort Clair-obscur-Holzschnitte ausgeführt wurden. Anhand von zwei ausgewählten Holzschnitten, deren Sujets auf eine französische Herkunft hinweisen, soll im Folgenden die Möglichkeit diskutiert werden, dass der Clair-obscur-Holzschnitt sich bereits im 16. Jahrhundert, gefördert durch den Monogrammisten NDB, in Paris etablierte.²¹⁷

Aufgrund ihrer französischen Beschriftung zog Achim Gnann zwei weitere Clair-obscur-Holzschnitte als Werke eines in Frankreich tätigen, vielleicht gar Fontainebleauer Formschneiders in Betracht:²¹⁸ Der *Mann mit dem Spinnennetz* (Abb. 97) wurde bisher noch gar nicht behandelt, auch der zweite Holzschnitt mit dem Titel *Le Capitaine Raguet* (Abb. 98) hat kaum Beachtung gefunden. J. D. Passavant und W. L. Strauss schrieben dieses Blatt einem niederländischen Formschneider zu; die französischsprachige Überschrift erklärte Strauss mit dem Hinweis auf die französische Intervention in den Niederlanden nach dem Tod Karls des Kühnen.²¹⁹ Französische Texte sind jedoch auf keinem nachweisbar von einem Niederländer gefertigten Druck des 16. Jahrhunderts vorhanden, diese haben üblicherweise lateinische oder niederländische Texte. Somit gilt die Annahme von Anton Reichel als wahrscheinlicher, der den Clair-obscur-Holzschnitt aufgrund der französischen Inschrift einem anonymen französischen Künstler zuschrieb.²²⁰ Wahrscheinlich nennt die Bezeichnung keinen Scherznamen, wie Strauss vermutete²²¹, sondern bezieht sich auf einen der Grafen von Raguet-Brancion, die zum Teil den Titel eines *Capitaine* trugen.²²² Eine Datierung lässt sich über diesen Zusammenhang mit der Adelsfamilie nicht bestimmen, deren Geschichte gerade im 16. Jahrhundert nur lückenhaft überliefert ist. Die Kleidung des Dargestellten entspricht jedoch der Mode in der Mitte des 16. Jahrhunderts, als Schnabelschuhe kurzfristig wieder getragen wurden.²²³ Die schlichte Kleidung des Dargestellten, sein in Relation zum Körper

²¹⁷ Vergleiche Jenkins 2013, S. 139f.

²¹⁸ Mündliche Mitteilung, 2014.

²¹⁹ Strauss 1973, S. 374.

²²⁰ Reichel 1925, S. 44.

²²¹ Strauss 1973, S. 374.

²²² Siehe dazu De Saint-Allais 1872, S. 449-452.

²²³ Thiel 1968, S. 276.

über groß ausfallender Kopf, schließlich die geschulterte Lanze mit daran baumelndem Fisch sprechen dafür, dass es sich um eine Karikatur handelt. Solche Karikaturen hatten häufig die unbeliebten Höflinge König Heinrichs II. (reg. 1547-1559) zum Thema,²²⁴ zu denen auch die Grafen von Raguet-Brancion gezählt haben mögen. Der französische Vierzeiler, der in einer aufwendigen Schrift am unteren Rand des *Mannes mit dem Spinnennetz* (Abb. 97) gedruckt ist, verweist auch bei diesem Holzschnitt auf eine französische Herkunft und hat ebenfalls einen satirisch-kritischen Inhalt.²²⁵ Dementsprechend sind die Gesichtszüge des Mannes, der auf ein Spinnennetz deutet, mit der ausgeprägten Hakennase und dem grimassenhaften Lachen ebenfalls überzeichnet. Karikaturhafte Gestalten sind als Sujets von Clair-obscur-Holzschnitten im 16. Jahrhundert sowohl in den Niederlanden als auch andernorts ungewöhnlich, während einfache Holzschnitte von solchen Figuren gerade in Paris, etwa von den Holzschneidern der Rue Montorgueil häufig hergestellt wurden. Vergleichbar ist etwa ein anonymer Holzschnitt, der fünf Sänger mit fratzenhaften Gesichtszügen im Narrenkostüm zeigt und an dessen unterem Rand ebenfalls ein Vierzeiler die Szene erläutert (Abb. 99). Dieses Blatt, das Jean Adhémar in die 1560er Jahre datierte,²²⁶ hat ein ähnlich großes Format wie der *Mann mit dem Spinnennetz*, ist jedoch als gewöhnlicher Holzschnitt nur mit einer Linienplatte gedruckt. Vermutlich war der Herstellungsaufwand eines Clair-obscur-Holzschnittes zu groß und die Werke infolgedessen zu teuer für jenen Markt, der an komisch-parodistischen Holzschnitten interessiert war. Diese zwei Clair-obscur-Holzschnitte stellen – möglicherweise durch die Tätigkeit des Monogrammisten NDB inspirierte – Experimente dar, die keine Nachfolge fanden.

Obwohl die beiden Clair-obscur-Holzschnitte thematisch verwandt sind, unterscheiden sie sich stilistisch. Im *Capitaine Raguet* bleibt lediglich die Gestaltung des Hintergrundes und der in geschwungenen Blockbuchstaben geschriebene Titel den zwei Tonplatten alleine überlassen, während der gesamte Vordergrund in der Linienplatte enthalten ist. Die Schraffuren der dunklen Tonplatten unterstreichen die schwarzen Linien, die weißen, aus der hellen Tonplatte herausgeschnittenen Schraffuren füllen die von der Linienplatte ausgesparten Flächen. Die Form der Schraffuren wie auch die Gestaltung des Himmels sprechen zwar eindeutig dagegen, in dem Monogrammisten NDB den Urheber auch dieses Holzschnittes zu

²²⁴ Philip Benedict, Of Marmites and Martyrs. Images and Polemics in the Wars of Religion, in: Ausst. Kat. UCLA u.a. 1994, S. 127.

²²⁵ „Nos loix à la toille ressemblent/ Des araignées, qui assemblent/ Petites mouches en leur rets:/ Les grosses rompent les filets.“

²²⁶ Vergleiche Grivel, in: Ausst. Kat. UCLA u.a. 1994, S. 401f.

sehen; eine Beeinflussung durch den Formschneider, gerade in der Dominanz der Konturlinie, ist aber nicht ausgeschlossen. Die zeichnerisch-feinen Konturlinien und Schraffuren erinnern an Werke des Monogrammisten NDB wie die *Heilige Familie* (Abb. 2) oder die *Spielenden Putti* (Abb. 4 und 5).

Der großformatige, in drei Platten gedruckte Holzschnitt des *Mannes mit dem Spinnennetz* unterscheidet sich grundsätzlich vom *Capitaine Raguet*; im Gegensatz zum *Capitaine* ist in diesem Blatt nichts vom Einfluss des Monogrammisten NDB zu spüren: Die drei Platten ergänzen einander, die belichteten Konturen sind nicht mit der Linienplatte, sondern mit der dunklen Tonplatte gedruckt, die nahezu so wesentlich für das Verständnis der Komposition ist wie die Linienplatte. Dem größeren Format entsprechend fallen auch die Linien breiter aus und sind geschwungen, ähnlich wie in den Holzschnitten des um 1558 nachweisbaren niederländischen Formschneiders Adriaen Thomasz. Key (Abb. 100). Auch in der Kombination aus der halbfigurigen Darstellung eines Mannes mit karikaturhaft überzeichneten Gesichtszügen und einem erläuternden Vers korrespondiert dieser Holzschnitt mit den Werken niederländischer Künstler der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Jan Saenredams Kupferstich mit der Überschrift „Mey Naert Noes Wys“ (Abb. 101), der auf einer Bilderfindung von Hendrick Goltzius basiert und von Leesberg und Leeflang gegen 1595/1600 datiert wird, setzt eine ähnliche Gestalt satirisch in Szene.²²⁷ Eher als durch den Monogrammisten NDB scheint der Formschneider des *Mannes mit dem Spinnennetz* von in Frankreich kursierenden Blättern der niederländischen Formschneider geprägt gewesen zu sein. Die kleinteilige Ornamentik der beschrifteten Tafel oder auch des Kragens lässt eine Entstehung erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts wahrscheinlicher erscheinen, während im Fall des *Capitaine Raguet* sowohl aufgrund des Sujets als auch seiner stilistischen Verwandtschaft mit Werken des Monogrammisten NDB eine Datierung in die 1550er Jahre möglich erscheint. Ein Davidsstern mit einem eingeschriebenen „B“ und einem aufgesetzten Kreuz mit Doppelbalken, der auf neben der Bildunterschrift eingeschnitten ist, könnte einen Hinweis auf den Formschneider des *Mannes mit dem Spinnennetz* geben, dem bisher noch kein weiteres Blatt zugeordnet werden konnte.

²²⁷ Leesberg / Leeflang 2012, S. 157f.

6. Schlussbetrachtung zu Leben und Werk des Monogrammisten NDB

Führt man nun die Erkenntnisse über die Werke des Monogrammisten NDB und ihre Abfolge mit dem Wissen über französische Druckgraphik zusammen, ergibt sich ein mögliches Bild seiner Laufbahn, das im Abschluss skizziert werden soll.

Der – wie die Schwierigkeiten in der Bearbeitung der Platten nahelegen – früheste Holzschnitt des Monogrammisten NDB, die *Heilige Familie* nach Rosso Fiorentino, kann aufgrund der Entstehungszeit der Vorlage gegen 1540 datiert werden. Nachdem jener Kupferstich aus dem Umkreis René Boyvins, der dieselbe Zeichnung zur Vorlage nimmt, auch frühestens in den 1540er Jahren entstanden sein kann, muss sich die Vorlage zumindest bis dahin in Frankreich befunden haben, vermutlich in Paris oder in Fontainebleau. Es ist damit davon auszugehen, dass der Monogrammist NDB bereits sein frühestes bekanntes Werk in Frankreich anfertigte. Als Entstehungsort kommt sowohl Fontainebleau in Frage, wo Rosso tätig war, als auch Paris, wo der Kupferstich nach derselben Vorlage ausgeführt worden sein dürfte. Eventuell noch in Bologna – wo der Formschneider seine Ausbildung erfahren hatte – entstandene Holzschnitte des Monogrammisten NDB sind entweder stilistisch zu weit entfernt, als dass sie als seine Werke identifizierbar wären, oder nicht überliefert. Der mit Farbflächen arbeitende und mit groben Linien geschnittene Holzschnitt des *Philosophen* scheint noch unter dem Einfluss des Bologneser Formschneiders Niccolò Vicentino relativ bald im Anschluss an die *Heilige Familie* entstanden zu sein, auch für dieses Blatt kommt eine Entstehung in Paris oder in Fontainebleau in Betracht. Die direkte Vorlage für den Clair-obscur-Holzschnitt des *Mannes mit erhobenen Armen*, ein vermutlich weiteres Frühwerk des Monogrammisten NDB, ist zwar weder rekonstruierbar noch datierbar; der deutliche Hinweis auf die Stadt Bologna spricht jedoch dafür, dass das Blatt nicht in Italien ausgeführt wurde, sondern am ehesten in Fontainebleau, wo – unter dem bis 1547 regierenden König Franz I. – die Stadt Bologna als Kunstmetropole besonders geschätzt wurde. Die *Sacra Conversazione* nach Parmigianino wirkt etwas reifer als die *Heilige Familie*, ungeachtet dessen weist das Blatt stilistische Schwächen auf und kann damit gleichfalls der Gruppe der frühen Werke des Monogrammisten NDB zugerechnet werden. Wie die von dem in Fontainebleau tätigen Léon Davent stammende Radierung nach derselben Komposition nahelegt, ist dieser Clair-obscur-Holzschnitt in Fontainebleau entstanden. Dasselbe gilt für jene Holzschnitte nach Michelangelos *Ignudo* und nach den *Spielenden Putti* aus dem Raffael-Umkreis, die ebenfalls Radierern aus der Schule von Fontainebleau als Vorlagen dienten. Auch der Clair-obscur-Holzschnitt mit der Darstellung eines *Portals* scheint in der Umgebung des

Architekturtheoretikers Sebastiano Serlios in Fontainebleau entstanden zu sein. Der stilistische Wandel zu der feinteiligen zeichnerischen Manier der 1544 datierten Holzschnitte scheint durch den Einfluss der Radierungen aus der Schule von Fontainebleau und unter Umständen auch der Clair-obscur-Holzschnitte von Georg Matheus bedingt zu sein. Sowohl der *Bethlehemitische Kindermord* als auch die beiden Blätter mit *Spielenden Putti* weisen in der Gestaltung des Hintergrundes Parallelen zur Schule von Fontainebleau auf und lassen sich darüber hinaus auch durch die Themenwahl in die Schule eingliedern – Historien, vor allem mythologische Szenen, waren in Fontainebleau ein häufig gebrauchtes Sujet.

Ein Holzschnitt wie der *Christuskopf* diente weniger der Verbreitung der Komposition als vielmehr als Ersatz für ein – teureres – gemaltes Andachtsbild. Als weniger kleinteiliges Werk war dieser Clair-obscur-Holzschnitt vermutlich günstiger in der Produktion als die *Spielenden Putti* und der *Bethlehemitische Kindermord* und war damit auch für eine einfachere Käuferschicht abseits Königshofes des erschwinglich. Es ist möglich, dass die Karriere des Monogrammisten NDB ähnlich verlief wie die Sebastiano Serlios, der von Franz I. an den Hof in Fontainebleau berufen wurde, sich nach dessen Tod jedoch nach Lyon begab, da sein Nachfolger, Heinrich II., französische Künstler bevorzugte. Möglicherweise ging der Monogrammist NDB nach 1547, als in Fontainebleau auch keine Radierungen mehr produziert wurden, nach Paris, wo er vom regierenden Herrscher weniger abhängig war und stattdessen für einen freien Kunstmarkt produzieren konnte.

Stilistisch scheint der Monogrammist NDB weitgehend unbeeinflusst von der französischen Kunst geblieben zu sein. Obwohl die *Spielenden Putti* und der *Bethlehemitische Kindermord* offensichtlich in Frankreich entstanden sind, haben sie nichts von dem Manierismus der Schule von Fontainebleau. Wie in allen seinen Holzschnitten behielt der Formschneider die Proportionierung der Figuren seiner Vorbilder bei, der Figurenmaßstab und die Gestaltung der Gesichter entsprechen stilistisch den Werken aus der Schule Raffaels. Manieristisch wird der Monogrammist NDB nur in solchen Holzschnitten, die auf Vorlagen des Manierismus zurückgehen, in der *Heiligen Familie* nach Rosso Fiorentino und Parmigianinos *Sacra Conversazione*. Der *Prophet* hingegen gliedert sich in seiner etwas derben Gestaltung in das Werk George Dumoûters ein.

Dass der Clair-obscur-Holzschnitt sich in Fontainebleau nicht etablieren konnte, mag seine Ursache sowohl an dem dortigen Monopol der Radierung als weitgehend einziger druckgraphischen Gattung haben als auch an dem nur knapp ein halbes Jahrzehnt dauernden Bestehen der Radierer-Schule von Fontainebleau. Auf die französischen, vor allem auf die in

Paris gedruckten Clair-obscur-Holzschnitte ist die Auswirkung des Monogrammisten NDB jedoch deutlich spürbar. Sein Charakteristikum ist der lineare Clair-obscur-Holzschnitt, der von einer in der Linienplatte gedruckten, fast alle Elemente umreißenden Kontur ausgeht und den – diese Kontur füllenden – Tonplatten eine untergeordnete Funktion im Vermitteln von Plastizität und Stimmung einräumt. Diese Art des Clair-obscur-Holzschnitt hat – wie sich in der *Heiligen Familie* nach Luca Penni oder mehr noch im *Capitaine Raguet* zeigt – im Paris der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Nachfolge gefunden. Berechtigt ist die Annahme, dass der zwar nicht sonderlich innovative, aber reisefreudige Formschneider der Begründer des Clair-obscur-Holzschnittes in Frankreich ist.

Eine französische Geschichte des Clair-obscur-Holzschnittes müsste in Hinblick auf den Einfluss des Monogrammisten NDB und – damit einhergehend – mit einem früheren Anfangsdatum neu geschrieben werden. Jene drei in den abschließenden Kapiteln besprochenen, zeitlich auseinanderliegenden Holzschnitte sind vermutlich nur einzelne Beispiele des französischen Clair-obscur-Holzschnittes im 16. Jahrhundert. Ein Clair-obscur-Holzschnitt, bei dem eine französische Herkunft ebenfalls äußerst wahrscheinlich ist, ist eine *Anna selbdritt* (Abb. 102), die mit Leonardo da Vincis heute im Louvre befindlichen Gemälde verwandt ist, das sich möglicherweise bereits 1517 in Frankreich befand.²²⁸ Auf dem Clair-obscur-Holzschnitt konnte Arthur M. Hind ein französisches Wasserzeichen nachweisen.²²⁹ Auch die Art, eine sehr zeichnerisch gestaltete, die gesamte Komposition enthaltende Linienplatte mit einer flächigen Tonplatte zu kombinieren, die den Figuren keinerlei Plastizität verleiht, verweist auf die Hand eines wenig geübten Formschneiders. Der Umstand, dass in einem Abzug des British Museum die Tonplatte verkehrt gedruckt wurde,²³⁰ spricht dafür, dass der Holzschnitt in einer Umgebung entstand, die auf dem Bereich des Clair-obscur-Holzschnittes wenig Erfahrung hatte. Wie jedoch ein Abdruck des Clair-obscur-Holzschnittes des in Bologna tätigen Antonio da Trento *Das Martyrium der Apostel Petrus und Paulus* auf die Rückseite des im British Museum befindlichen Abzugs dieser *Anna selbdritt* gelangte, bedarf einer genaueren Untersuchung des Blattes sowie des Clair-obscur-

²²⁸ Hind 1949, S. 165. Siehe auch Jenkins 2013, S. 139f.

²²⁹ Hind 1949, S. 165. Naoko Takahatake bestätigte zwar, dass es sich um ein französisches Wasserzeichen handelte, schloss eine Entstehung des Holzschnittes in Frankreich jedoch aus in der Vermutung, dass sich der Clair-obscur-Holzschnitt im 16. Jahrhundert noch nicht in Frankreich etabliert habe. Takahatake 2012, S. 286.

²³⁰ Diesen Abzug des Holzschnittes bespricht Hind 1949, S. 165. Abb. siehe ebd., S. 164, Nr. 25.

Holzschnittes in Frankreich in seiner Gesamtheit.²³¹ Allein in den zwei Klebebänden der Bibliothèque nationale de France, die jene Clair-obscur-Holzschnitte ohne Zuschreibung an einen bestimmten Künstler vereinen,²³² befinden sich noch zahlreiche weitgehend unerforschte Blätter, für die eine Entstehung in Frankreich – alleine schon aufgrund ihrer Aufbewahrung in Paris – in Frage kommt. Eine Aufarbeitung dieses Bestandes wäre wünschenswert.

²³¹ A. M. Hind war noch der Ansicht, dass der Bologneser Antonio da Trento und der in Fontainebleau tätige, ebenfalls aus Bologna stammende Radierer Antonio Fantuzzi ein und dieselbe Person seien und konnte damit den Transport des Clair-obscur-Holzschnittes von Antonio da Trento nach Fontainebleau erklären. Hind 1949, S. 165. Diese Theorie widerlegte H. Zerner 1964 mit dem Argument, dass Antonio Fantuzzi sich als Bologneser bezeichnete, während Antonio da Trento zwar in Bologna tätig war, aber aus Trient stammte. Zerner 1964, S. 70-72. Auch stilistisch gibt es zwischen den beiden Antonios keine Gemeinsamkeiten.

²³² Gemeint sind die beiden Klebebände Réserve Ea 26.

7. Quellenverzeichnis

Androuet du Cerceau 1561

Jacques Androuet du Cerceau, Seconde Livre d'architecture contenant plusieurs et diverses ordonnances de ceminees, lucarnes, portes, fontaines, Puis & Pavillons pour enrichir tant lededansque le dehors de tous edifices, Paris 1561.

De Laborde 1877-80

Léon de Laborde, Les comptes des bâtiments du roi (1528-1571) suivis de documents inédits sur les châteaux royaux et les beaux-arts au XVI^e siècle, 2 Bände, Paris 1877-80.

De l'Orme 1568

Philibert de l'Orme, Le premier tome de l'Architecture, Paris 1568.

Golzio 1936

Vincenzo Golzio, Raffaello nei documenti nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo, Città del Vaticano 1936.

Pellegrin 1530

Francisque Pellegrin, Fleur de la Science de Pourtraicture. Patrons de Broderie, Facon arabique et ytalique par Francisque Pellegrin 1530. Réimpression en fac-simile avec introduction par Gaston Migeon, Paris 1908.

Philostratos / bearb. Kalinka, hg. Schönberger 1968

Philostratos, Die Bilder. Griechisch-deutsch, bearb. v. Ernst Kalinka, übers. u. hg. v. Otto Schönberger, München 1968.

Serlio 1560

Sebastiano Serlio, Extraordinario libro di architettura nel quale si dimostrano trenta porte di opera rustica mista con diuersi ordini : & uenti di opera dilicata di diuerse specie con la scrittura davanti, che narra il tutto, hg. Giouambattista und Marchio Sesso, Venedig 1560. (Universidad de Sevilla)

Serlio 1994

Sebastiano Serlio, Architettura civile. Libro sesto settimo e ottavo nei manoscritti di Monaco e Vienna, hg. von Francesco Paolo Fiore, Mailand 1994.

Vasari 1568, ed. Milanesi 1878-85

Giorgio Vasari, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori, hg. von Gaetano Milanesi, 9 Bde., Florenz 1878-85.

8. Literaturverzeichnis

Ausst. Kat. Albertina 1963

Konrad Oberhuber, Parmigianino und sein Kreis. Zeichnungen und Druckgraphik aus eigenem Besitz (Ausst. Kat. Albertina, Wien 1963), Wien 1963.

Ausst. Kat. Albertina 1966

Konrad Oberhuber (Bearb.), Die Kunst der Graphik III. Renaissance in Italien. 16. Jahrhundert. Werk aus dem Besitz der Albertina (Ausst. Kat. Albertina, Wien 1966), Wien 1966.

Ausst. Kat. Albertina 2013

Achim Gnann, In Farbe! Clair-obscur-Holzschnitte der Renaissance. Meisterwerke aus der Sammlung Georg Baselitz und der Albertina in Wien (Ausst. Kat. Albertina, Wien 2013/14), Wien 2013.

Ausst. Kat. Calcografia 1991

Alida Moltedo (Bearb.), La Sistina riprodotta. Gli affreschi di Michelangelo dalle stampe del cinquecento alle campagne fotografiche Anderson (Ausst. Kat. Calcografia, Rom 1991), Rom 1991.

Ausst. Kat. Casa di Goethe u.a. 2001

Dieter Graf (Hg.), Chiaroscuro. Italienische Farbholzschnitte der Renaissance und des Barock. Im Blickfeld der Goethezeit (Ausst. Kat. Casa di Goethe, Rom / Kunstsammlungen zu Weimar / Haus der Kunst, München 2001) Rom u.a. 2001.

Ausst. Kat. École des Beaux-Arts u.a. 1994

Emmanuelle Brugerolles (Hg.), Le Dessin en France au XVI^e siècle. Dessins et miniatures des collections de l'École des Beaux-Arts (Ausst. Kat. École des Beaux-Arts, Paris u.a. 1994/95), Paris 1994.

Ausst. Kat. Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi 1956

Maria Fossi (Bearb.), Mostra di chiaroscuri italiani dei secoli XVI, XVII, XVIII (Ausst. Kat. Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Florenz 1956), Florenz 1956.

Ausst. Kat. Galleria Nazionale / Kunsthistorisches Museum 2003

Sylvia Ferino-Pagden / Lucia Fornari Schianchi, Parmigianino und der europäische Manierismus (Ausst. Kat. Parma, Galleria Nazionale, Parma / Kunsthistorisches Museum, Wien 2003), Mailand / Wien 2003.

Ausst. Kat. Grand Palais 1972

Michel Laclotte / Sylvie Béguin (Hg.), L'École de Fontainebleau (Ausst. Kat. Grand Palais, Paris 1972/73), Paris 1972.

Ausst. Kat Germanisches Nationalmuseum 1994

Bernd Mayer / Katrin Achilles-Syndram (Red.), Kunst des Sammelns. Das Praunsche Kabinett. Meisterwerke von Dürer bis Carracci (Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1994), Nürnberg 1994.

Ausst. Kat. Herzog Anton Ulrich-Museum 2003

Claus Kenner, Von Cranach bis Baselitz. Meisterwerke des Clairobscur-Holzschnitts (Ausst. Kat. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 2003), Braunschweig 2003.

Ausst. Kat. Istituto universitario olandese di storia dell'arte 1975

Anna Omodeo (Bearb.), Grafica per orafi. Modelli del cinque e seicento (Ausst. Kat. Istituto universitario olandese di storia dell'arte, Florenz 1975), Florenz 1975.

Ausst. Kat. Kunstmuseum Düsseldorf 1997

Sonja Brink (Bearb.), Ruhm der Könige und Künstler. Druckgraphik der Schule von Fontainebleau aus dem Kunstmuseum Düsseldorf – Sammlung der Kunstakademie (Ausst. Kat. Kunstmuseum Düsseldorf 1997), Düsseldorf 1997.

Ausst. Kat. Louvre 2004

Primatice. Maître de Fontainebleau (Ausst. Kat. Louvre, Paris 2004/05), Paris 2004.

Ausst. Kat. Louvre 2012

Dominique Cordellier, Luca Penni. Un disciple de Raphael à Fontainebleau (Ausst. Kat. Louvre, Paris 2012/13), Paris u.a. 2012.

Ausst. Kat. Musée des Monuments français 2010

Jean Guillaume (Hg.), Jacques Androuet du Cerceau (Ausst. Kat. Musée des Monuments français, Paris 2010), Paris 2010.

Ausst. Kat. National Gallery of Art 1978

Eugene A. Carroll (Bearb.), Rosso Fiorentino. Drawings, Prints and Decorative Arts (Ausst. Kat. National Gallery of Art, Washington 1978/88), Washington 1978.

Ausst. Kat. Palazzo Te / Palazzo Ducale 1989

Sergio Polano (Red.), Giulio Romano (Ausst. Kat. Palazzo Te / Palazzo Ducale, Mantua 1989), Mailand 1989.

Ausst. Kat. Palazzo Te / Albertina 1999

Konrad Oberhuber (Hg.) / Achim Gnann, Raffael und der klassische Stil in Rom (Ausst. Kat. Palazzo Te, Mantua / Graphische Sammlung Albertina, Wien 1999), Wien 1999.

Ausst. Kat. Rijksmuseum / The Cleveland Museum of Art 1992

Nancy Bialler (Hg.), Chiaroscuro Woodcuts. Hendrick Goltzius (1558-1617) and his Time (Ausst. Kat. Rijksmuseum, Amsterdam / The Cleveland Museum of Art, Cleveland 1992/93), Amsterdam / Gent 1992.

Ausst. Kat. Staatliche Kunstsammlungen in Weimar 1957

Italienische Farbenholzschnitte des 16. bis 18. Jahrhunderts. Chiaroscuri (Ausst. Kat. Staatliche Kunstsammlungen in Weimar 1957), Weimar 1957.

Ausst. Kat. Szépművészeti Múzeum 2013

Zoltán Kárpáti / Eszter Seres (Bearb.), Raphael. Drawings in Budapest (Ausst. Kat. Szépművészeti Múzeum, Budapest 2013/14), Budapest 2013.

Ausst. Kat. The Metropolitan Museum 1994

William M. Griswold / Linda Wolk-Simon, Sixteenth-Century Italian Drawings in New York Collections (Ausst. Kat. The Metropolitan Museum of Art, New York 1994), New York 1994.

Ausst. Kat. The Metropolitan Museum 2002

Thomas P. Campbell, Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence (Ausst. Kat. The Metropolitan Museum of Art, New York 2002), New York u.a. 2006³.

Ausst. Kat. The Queen's Gallery u.a. 1999

Martin Clayton (Bearb.), Raphael and his Circle. Drawings from Windsor Castle (Ausst. Kat. The Queen's Gallery, London u.a. 1999-2001), London 1999.

Ausst. Kat. UCLA u.a. 1994

La Gravure Française à la Renaissance à la Bibliothèque Nationale de France (Ausst. Kat. UCLA at the Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, Los Angeles u.a. 1994/95), Los Angeles 1994.

Ausst. Kat. Villa Medici 1992

Dominique Cordellier / Bernadette Py (Bearb.), Raffaello e i suoi. Disegni di Raffaello e della sua cerchia (Ausst. Kat. Villa Medici, Rom 1992), Rom 1992.

Barnes 2010

Bernardine Barnes, Michelangelo in Print. Reproductions as Response in the Sixteenth Century, Farnham / Burlington 2010.

Barocchi 1950

Paola Barocchi, Il Rosso Fiorentino, Rom 1950.

Bartsch 1-22

Adam Bartsch, Le peintre graveur, 22 Bände, Wien 1801-44.

Béguin 1986

Sylvie Béguin, Bologna e Fontainebleau: vicende di un dialogo, in: Nell'età di Coreggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII (Ausst. Kat. Pinacoteca Nazionale, Bologna / National Gallery of Art, Washington / The Metropolitan, New York Museum 1986), Bologna 1986, S. 21-30.

Bernini Pezzini u.a. 1985

Grazia Bernini Pezzini u.a. (Bearb.), Raphael Invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto nazionale per la grafica, Rom 1985.

Blum 1910

André Blum, L'Estampe Satirique en France pendant les Guerres de Religion. Essai sur les Origines de la Caricature Politique, Paris 1910.

Boudon 1988

François Boudon, Les livres d'architecture de Jacques Androuet du Cerceau, in: Jean Guillaume (Hg.), Les traités d'architecture de la Renaissance. Actes du colloque tenu à Tours du 1^{er} au 11 juillet 1981, Paris 1988, S. 367-396.

Boorsch / Spike 1986

Suzanne Boorsch / John Spike (Hg.), The Illustrated Bartsch 31 (Former Volume 15, Part 4). Italien Artists of the Sixteenth Century, New York 1986.

Borrea 2009

Evelina Borrea, Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli, 4 Bde., Pisa 2009.

Brown / Landau 1981

David Brown / David Landau, A Counterproof Reworked by Perino del Vaga and Other Derivations from a Parmigianino Holy Family, in: Master Drawings 19/1 (1981), S. 18-22 + 79.

Bury 1985

Michael Bury, The Taste for Prints in Italy to c. 1600, in: Print Quarterly 2 (1985), S. 12-26.

Bury 2001

Michael Bury, The Print in Italy. 1550-1620, London 2011.

Carroll 1976

Eugene A. Carroll, The Drawings of Rosso Fiorentino 1, New York 1976.

Christie 1988

Robyn Christie, Blackwork Prints. Designs for Enamelling, in: Print Quarterly 5/1 (1988), S. 3-19.

Clayton 1999

Martin Clayton, *Rapael and his Circle. Drawings from Windsor Castle*, London 1999.

Cordellier / Py 1992

Dominique Cordellier / Bernadette Py (Bearb.), *Musée du Louvre. Département des arts graphiques. Inventaire général des dessins italiens 5, Raphaël. Son atelier, ses copistes*, Paris 1992.

Dacos 2004

Nicole Dacos, *Roma quanta fuit. Ou l'invention du paysage de ruines*, Brüssel / Paris 2004.

De Saint-Allais 1872

Nicolas Viton de Saint-Allais, *Nobiliaire universel de France ou Recueil général des généalogies historiques des maisons nobles de ce royaume*, Tome premier, Paris 1872.

Dimier 1900

Louis Dimier, *Le Primatice. Peintre, sculpteur et architecte des rois de France*, Paris 1900.

Diez 1910

Ernst Diez, Ein Karton der "Giuochi di Putti" für Leo X.. Beiträge zur Geschichte der Raffael-Werkstätte, in: *Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen* 31 (1910), S. 30-39.

Ekserdjian 2006

David Ekserdjian, *Parmigianino*, New Haven / London 2006.

Ferino Pagden 1989

Silvia Ferino Pagden, Giulio Romano und das künstlerische Vermächtnis Raffaels, in: *Fürstenhöfe der Renaissance. Giulio Romano und die klassische Tradition* (Ausst. Kat. Kunsthistorisches Museum / Albertina, Wien 1989/90), Wien 1989, S. 46-87.

Fischel 1934

Oskar Fischel, Ein Teppichentwurf des Thomas Vincidor, in: *Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen* 55 (1934), S. 89-96.

Foerster 1904

Richard Foerster, Philostrats Gemälde in der Renaissance, in: *Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen* 25 (1904), S. 15-48.

Frommel 1998

Sabine Frommel, *Sebastiano Serlio architetto*, Mailand 1998.

Gloton 1988

Jean-Jacques Gloton, Le traité de Serlio et son influence en France, in: Jean Guillaume (Hg.), *Les traités d'architecture de la Renaissance. Actes du colloque tenu à Tours du 1^{er} au 11 juillet 1981*, Paris 1988, S. 407-423.

Gnann 2007

Achim Gnann, Parmigianino. Die Zeichnungen, 2 Bde., Petersberg 2007.

Griffiths 2003

Antony Griffiths, The Archeology of the Print, in: Christopher Baker u.a. (Hg.), *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500-1750*, Aldershot / Burlington 2003, S. 9-27.

Grodecki 1974

Catherine Grodecki, Le graveur Lyon Davent, illustrateur de Nicolas de Nicolay, in: *Bibliothèque d'humanisme et renaissance. Travaux et documents* 36 (1974), S. 347-351.

Herbet 1969

Félix Herbet, Les graveurs de l'école de Fontainebleau, unveränderter Neudruck der in „Annales de la Société Historique & Archéologique du Gâtinais“ 1896-1902 publizierten Artikel, Amsterdam 1969.

Hind 1949

Arthur Myger Hind, A Chiaroscuro Woodcut after Leonardo da Vinci, in: *The Burlington Magazine* 91/555 (1949), S. 165.

Hirst 1993

Michael Hirst, Die gezeichneten Entwürfe, in: *Die Sixtinische Kapelle*, übers. von Enrico Heinemann, Zürich 1993, S. 8-25.

Hope 1984

Charles Hope, Gli arazzi della Scuola Nuova, in: Raffaello e l'incisione, in: Raffaello in Vaticano (Ausst. Kat. Braccio di Carlo Magno, Città del Vaticano 1984/85), Mailand 1984, S. 326-332, Kat. 124.

Höper 2001

Corinna Höper, Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner graphischen Reproduzierbarkeit, Stuttgart 2001.

Jenkins 2006

Catherine Jenkins, Landscape in the Fontainebleau School Print, in: *Print Quarterly* 23 (2006), 2, S. 111-133.

Jenkins 2008

Catherine Jenkins, Printmaking in Sixteenth-Century Lyons, in: Print Quarterly 25/3 (2008), S. 321-326.

Jenkins 2011

Catherine Jenkins, Michelangelo at Fontainebleau, in: Print Quarterly 28/3 (2011), S. 261-265.

Jenkins 2013

Catherine Jenkins, The Chiaroscuro Woodcuts of the Master ND at Fontainebleau, in: Print Quarterly 30/2 (2013), S. 131-143.

Joannides 1983

Paul Joannides, The Drawings of Raphael. With a complete catalogue, Berkeley / Los Angeles 1983.

Johnson 1982

Jan Johnson, I chiaroscuro di Ugo da Carpi, in: Print Colletor. Il conoscitore di stampe 57/58 (1982), Band 3/4, S. 2-88.

Johnson 2013

Jan Johnson, Alessandro Gandini: Uncovering the Identity of a Chiaroscuro Woodcutter, in: Print Quarterly 30/1 (2013), S. 3-13.

Jungwirth 2013

Elisabeth Jungwirth, Der Chiaroscuro-Holzschnitt. Ein Definitionsversuch anhand ausgewählter Beispiele aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Italien, Dipl.-Arbeit, Wien 2013.

Karpinski 1971

Caroline Karpinski (Hg.), Le peintre graveur illustré. Illustrations to Adam Bartsch's "Le peintre graveur", 1. Italian Chiaroscuro Woodcuts, University Park 1971.

Karpinski 1976

Caroline Karpinski, Le maître ND de Bologne, in: Nouvelles de l'estampe 26 (1976), S. 23-27.

Karpinski 1983

Caroline Karpinski (Hg.), The Illustrated Bartsch 48 (Formerly Volume 12). Italian Chiaroscuro Woodcuts, New York 1983.

Karpinski 1989

Caroline Karpinski, The Print in Thrall to Its Original: A Historiographic Perspective, in: Kathleen Preciado (Hg.), *Retaining the Original. Multiple Originals, Copies, and Reproductions*, S. 101-109.

Kliemann / Rohlmann 2004

Julian Kliemann / Michael Rohlmann, *Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus. 1510-1600*, München 2004.

Knab / Mitsch / Oberhuber 1983

Erich Knab / Erwin Mitsch / Konrad Oberhuber, *Raphael. Die Zeichnungen*, Stuttgart 1983.

Kusenberg 1931

Kurt Kusenberg, *Le Rosso*, Paris 1931.

Landau / Parshall 1994

David Landau / Peter Parshall, *The Renaissance Print 1470-1550*, New Haven / London 1994.

Leesberg / Leeflang 2012

Marjolein Leesberg (Bearb.) / Huigen Leeflang (Hg.), *The new Hollstein. Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1460-1700. Hendrick Goltzius, Part IV*, Ouderkerk aan den IJssel 2012.

Leutrat 2007

Estelle Leutrat, *Les débuts de la gravure sur cuivre en France. Lyon 1520-1565*, Genf 2007.

Lieure o. J.

Jules Lieure, *L'École Française de Gravure. Des origines à la fin du XVI^e siècle*, Paris o. J. [1928].

Lincoln 2000

Evelyn Lincoln, *The Invention of the Italian Renaissance Printmaker*, New Haven u.a. 2000.

Müntz 1883

Eugène Müntz, *Les historiens et les critiques de Raphaël 1483-1883*, Paris 1883.

Müntz 1897

Eugène Müntz, *Les tapisseries de Raphaël au Vatican et dans les principaux musées ou collections de l'Europe. Étude historique et critique*, Paris 1897.

Nagler 1836

Georg Kaspar Nagler, *Rafael als Mensch und Künstler*, München 1836.

Nagler / Andresen 1869

Georg Kaspar Nagler (Bearb.) / Andreas Andresen (Fortges.), Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekannten Künstler aller Schulen, welche sich zur Bezeichnung ihrer Werke eines figürlichen Zeichens, der Initialen des Namens, der Abbreviatur desselben &c. bedient haben, 4. Band, München 1869.

Oberhuber 1972

Konrad Oberhuber, Raphaels Zeichnungen, Abteilung IX. Entwürfe zu Werken Raphaels und seiner Schule im Vatikan 1511/12 bis 1520, Berlin 1972.

Oberhuber 1984

Konrad Oberhuber, Raffaello e l'incisione, in: Raffaello in Vaticano (Ausst. Kat. Braccio di Carlo Magno, Città del Vaticano 1984/85), Mailand 1984, S. 333-342.

Oberhuber / Burns 1984

Konrad Oberhuber / Howard Burns, La citazione dell'antico: il progetto per il monumento funebre al marchese Francesco Gonzaga, in: Christoph Luitpold Frommel u.a. (Hg.), Raffaello architetto, Mailand 1984, S. 429-432.

Ottino della Chiesa 1956

Angela Ottino della Chiesa, Bernardino Luini, Novara 1956.

Passavant 1839

Johann David Passavant, Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi, 2. Teil, Leipzig 1839.

Prinz 1994

Wolfram Prinz (Hg.), Das französische Schloß in der Renaissance. Form und Bedeutung der Architektur, ihre geschichtlichen und gesellschaftlichen Grundlagen, Berlin 1994.

Quednau 1979

Rolf Quednau, Die Sala di Costantino im Vatikanischen Palast. Zur Dekoration der beiden Medici-Päpste Leo X. und Clemens VII, Hildesheim 1979.

Reichel 1925

Anton Reichel, Die Clair-obscur-Schnitte des XVI., XVII., und XVIII. Jahrhunderts, Wien 1925.

Meissner / Beyer 1983ff

Günter Meissner (Begr. u. Hg.) / Andreas Beyer (Hg.), Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, bis Band 83, Leipzig 1983ff.

Servolini 1932

Luigi Servolini, *La xilografia a chiaroscuro italiana nei secoli XVI, XVII e XVIII*, Lecco 1932.

Slg. Kat. Rijksmuseum 1988

Marijnke de Jong / Irene de Groot (Bearb.), *Ornamenprenten in het Rijksprentenkabinet I, 15de & 16de eeuw* (Slg. Kat. Rijksmuseum, Amsterdam 1988), Nuth 1988.

Slg. Kat. British Museum 1962

Philip Pouncey / John A. Gere, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Raphael and his Circle* (Slg. Kat. British Museum, Department of Prints and Drawings, London 1962), London 1962.

Slg. Kat. Ellesmere Collection 1954

The Ellesmere Collection of Old Master Drawings (Slg. Kat. Ellesmere Collection, Leicester 1954), Leicester 1954.

Slg. Kat. ETH Zürich 2004

Michael Matile (Bearb.), *Italienische Holzschnitte der Renaissance und des Barock* (Slg. Kat. ETH Zürich 2004), Zürich 2004.

Slg. Kat. National Gallery 1995

Christopher Baker / Tom Henry (Hgg.), *The National Gallery. Complete Illustrated Catalogue* (Slg. Kat. National Gallery, London 1995), London 1995.

Slg. Kat. Teyler Museum 2000

Carel van Tuyll van Serooskerken, *The Italian Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries in the Teyler Museum* (Slg. Kat Teyler Museum, Haarlem 2000), Haarlem u.a. 2000.

Standen 1971

Edith A. Standen, *Some Sixteenth-Century Flemish Tapestries Related to Raphael's Workshop*, in: *Metropolitan Museum Journal* 4 (1971), S. 109-121.

Strauss 1973

Walter L. Strauss, *Clair-obscur. Der Farbholzschnitt in Deutschland und in den Niederlanden im 16. und 17. Jahrhundert*, Nürnberg 1973.

Takahatake 2012

Naoko Takahatake, Kat. 99, in: Vincent Delieuvin (Hg.), *La Sainte Anne: l'ultime chef-d'œuvre du Léonard de Vinci* (Ausst. Kat. Louvre, Paris 2012), Paris 2012, S. 286f.

Thiel 1968

Erika Thiel, Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart, Berlin 1968.

Trotter 1974

William Henry Trotter, Chiaroscuro Woodcuts of the Circles of Raphael and Parmigianino. A Study in Reproductive Graphics, phil. Diss. (University of North Carolina), Chapel Hill 1974.

Vasseline 1988

Martine Vasseline, L'antique dans le paysage de l'école de Fontainebleau, in: Yves Giraud (Hg.), Le Paysage à la Renaissance, Freiburg 1988, S. 281-296.

Veldman 1991

Ilja M. Veldman (Hg.), The Illustrated Bartsch 55 (Supplement). Dirck Volkertsz. Coornhert, New York 1991.

Zerner 1964

Henri Zerner, L'eau forte à Fontainebleau. Le rôle de Fantuzzi, in: Art de France 4 (1964), S. 70-85.

Zerner 1969

Henri Zerner, Die Schule von Fontainebleau. Das graphische Werk, übers. von Grete Steinböck, Paris u.a. 1969.

Zerner 1979

Henri Zerner (Hg.), The Illustrated Bartsch 33 (Formerly Volume 16, Part 2). Italian Artists of the Sixteenth Century. School of Fontainebleau, New York 1979.

Zerner 2003

Henri Zerner, Renaissance Art in France. The Invention of Classicism, übers. Deke Dusinberre u.a., Paris 2003.

8.1. Online-Literatur

Gnann 2012, Inv. 4882

Achim Gnann, Nackter Jüngling, an einer Mauer hängend (Inv. 4882), Text des Kurators, 2012, in: Albertina. Sammlungen Online (9. 12. 2014), URL: [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[4882\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[4882]&showtype=record).

Gnann 2012, Inv. 246r

Achim Gnann, Spielende Putten (Inv. 246r), Text des Kurators, 2012, in: Albertina. Sammlungen Online (9. 12. 2014), URL: [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[246r\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[246r]&showtype=record).

9. Abbildungsnachweis

Abb. 1,1: © Trustees of the British Museum.

Abb. 1,2: © Trustees of the Metropolitan Museum.

Abb. 1,3: © Trustees of the Metropolitan Museum.

Abb. 1,4: © Albertina, Wien.

Abb. 2,1: © Albertina, Wien.

Abb. 2,2: © Trustees of the British Museum.

Abb. 2,3: © Bibliothèque nationale de France, Paris / Angelika Marinovic, 2014.

Abb. 2,4: © Trustees of the Metropolitan Museum.

Abb. 2,5: © Trustees of the British Museum.

Abb. 3,1: © Bibliothèque nationale de France, Paris / Angelika Marinovic, 2014.

Abb. 3,2: © Albertina, Wien.

Abb. 4: © Albertina, Wien.

Abb. 5,1: © Albertina, Wien.

Abb. 5,2: © Trustees of the British Museum.

Abb. 6: © Bibliothèque nationale de France, Paris / Angelika Marinovic, 2014.

Abb. 7,1: © Bibliothèque nationale de France, Paris / Angelika Marinovic, 2014.

Abb. 7,2: © Bibliothèque nationale de France, Paris / Angelika Marinovic, 2014.

Abb. 8: © Bibliothèque nationale de France, Paris / Angelika Marinovic, 2014.

Abb. 9: © Bibliothèque nationale de France, Paris / Angelika Marinovic, 2014.

Abb. 10: © Bibliothèque nationale de France, Paris / Angelika Marinovic, 2014.

Abb. 11: © Albertina, Wien.

Abb. 12: Ausst. Kat. Albertina 2013, S. 113, Kat. 40.

Abb. 13,1-3: © Rijksmuseum, Amsterdam.

Abb. 14: Ausst. Kat. The Metropolitan Museum 2006, S. 259, Kat. 29.

Abb. 15: © Trustees of the British Museum.

Abb. 16: Ausst. Kat. The Metropolitan Museum 1994, S. 200.

Abb. 17: Slg. Kat. Teyler Museum 2000, S. 288, Kat. 268-270.

Abb. 18: Slg. Kat. Teyler Museum 2000, S. 289, Kat. 271-273.

Abb. 19: Höper 2001, S. 502, Abb. 530.

Abb. 20: © Trustees of the British Museum.

Abb. 21: © Trustees of the British Museum.

Abb. 22: © Trustees of the British Museum.

Abb. 23: © Szépművészeti Múzeum, Budapest.

Abb. 24: © Trustees of the Metropolitan Museum.

Abb. 25: Achim Gnann (Bearb.), Michelangelo. Zeichnungen eines Genies (Ausst. Kat. Albertina, Wien 2010/11), Wien 2010, S. 71.

Abb. 26: Kliemann / Rohlmann 2004, Tafel 51.

Abb. 27: Kliemann / Rohlmann 2004, Tafel 53/54.

Abb. 28: Kliemann / Rohlmann 2004, Tafel 57, oben.

Abb. 29: Kliemann / Rohlmann 2004, Tafel 57 unten.

Abb. 30: Ausst. Kat. Palazzo Te / Albertina, S. 225, Kat. 155a.

Abb. 31: Ausst. Kat. Palazzo Te / Albertina, S. 218, Kat. 149a.

Abb. 32: Ausst. Kat. Palazzo Te / Albertina, S. 224, Kat. 154.

Abb. 32: © Musée du Louvre, Paris / RMN-Grand Palais - Photo C. Chavan.

Abb. 33: Knab / Mitsch / Oberhuber 1983, Kat. 600.

Abb. 34: © Trustees of the British Museum.

Abb. 35: © Trustees of the British Museum.

Abb. 36: © Szépművészeti Múzeum, Budapest.

Abb. 37: © Musée du Louvre, Paris / RMN.

Abb. 38: © Albertina, Wien.

Abb. 39: © Musée du Louvre, Paris / RMN.

Abb. 40: © Trustees of the British Museum.

Abb. 41: © Albertina, Wien.

Abb. 42: Ausst. Kat. Palazzo Te 1989, S. 475.

Abb. 43: Ausst. Kat. Palazzo Te 1989, S. 476.

Abb. 46: Kusenberg 1931, Tafel 78.

Abb. 47: © Trustees of the British Museum.

Abb. 48: Gnann 2007, 1, S. 133, Abb. 42.

Abb. 49: Brown / Landau 1981, S. 18.

Abb. 50: © Trustees of the British Museum.

Abb. 51: Brown / Landau 1981, S. 19.

Abb. 52: Brown / Landau, S. 1981, S. 19.

Abb. 53: © Trustees of the British Museum.

Abb. 54: Kliemann / Rohlmann 2004, Tafel 28, oben.

Abb. 55: Höper 2001, S. 372, Abb. 378.

Abb. 56: Ausst. Kat. The Queen's Gallery u.a. 1999, S. 74.

Abb. 57: © Musée du Louvre, Paris / RMN.

Abb. 58: © Musée du Louvre, Paris / RMN.

Abb. 59: © Musée du Louvre, Paris / RMN-Grand Palais - Photo M. Beck-Coppola.

Abb. 60: © Musée du Louvre, Paris / A. Dequier - M. Bard.

Abb. 61: © Trustees of the British Museum.

Abb. 61a: © Trustees of the British Museum.

Abb. 62: Serlio 1560, Porte delicate, XVIII.

Abb. 63: Serlio 1560, Porte rustiche, VIII.

Abb. 64: Pierluigi De Vecchi, Die Sixtinische Kapelle, München 2007, S. 156.

Abb. 65: Veldman 1991, S. 274 (.075.6).

Abb. 66: Boorsch / Spike 1986, S. 182 (426,33).

Abb. 67: Kliemann / Rohlmann 2004, Tafel 46, oben.

Abb. 68: Höper 2001, S. 408, Abb. 409.

Abb. 69: © Albertina, Wien.

Abb. 70: © Albertina, Wien.

Abb. 71: © Albertina, Wien.

Abb. 72: Ausst. Kat. École des Beaux-Arts, S. 139.

Abb. 73: Ausst. Kat. École des Beaux-Arts, S. 140.

Abb. 74: Zerner 1969, G.D. 20.

Abb. 75: © Albertina, Wien.

Abb. 76: © Albertina, Wien.

Abb. 77: © Trustees of the Metropolitan Museum.

Abb. 78: © Albertina, Wien.

Abb. 79: Ausst. Kat. Albertina 2013, S. 209, Kat. 96.

Abb. 80: © Albertina, Wien.

Abb. 81: © Albertina, Wien.

Abb. 82: © Trustees of the British Museum.

Abb. 83: Jenkins 2013, S. 133, Abb. 102.

Abb. 84: © Trustees of the British Museum.

Abb. 85: © Trustees of the British Museum.

Abb. 86: © Trustees of the British Museum.

Abb. 87: © Musée du Louvre, Paris / RMN-Grand Palais - Photo R.-G. Ojeda.

Abb. 88: © Trustees of the British Museum.

Abb. 89: © Albertina, Wien.

Abb. 90: © Albertina, Wien.

Abb. 91: Ausst. Kat. Albertina 2013, S. 288; © University of Warsaw Library, Krystyna Dabrowska.

Abb. 92: Jenkins 2006, S. 116, Abb. 37.

Abb. 93: Androuet du Cerceau 1561, Bl. 20r.

Abb. 94: © Bibliothèque nationale de France, Paris / Angelika Marinovic, 2014.

Abb. 95: © Bibliothèque nationale de France, Paris / Angelika Marinovic, 2014.

Abb. 96: © Trustees of the British Museum.

Abb. 97: © Albertina, Wien.

Abb. 98: © Bibliothèque nationale de France, Paris / Angelika Marinovic, 2014.

Abb. 99: Ausst. Kat. UCLA u.a. 1994, S. 401, Kat. 146.

Abb. 100: © Trustees of the British Museum.

Abb. 101: Leesberg / Leeflang 2012, S. 156.

Abb. 102: © Albertina, Wien.

10. Abbildungen

10.1. Clair-obscur-Holzschnitte des Monogrammisten NDB



Abb. 1,1: Monogrammist NDB, Der bethlehemitische Kindermord, 1544

Clair-obscur-Holzschnitt in drei Platten (braun), 286 x 512 mm

British Museum, London, W.4.7.



Abb. 1,2: Monogrammist NDB, Der bethlehemitische Kindermord, 1544

Clair-obscur-Holzschnitt in drei Platten (graugrün), 280 x 512 cm

The Metropolitan Museum, New York, 17.50.7.



Abb. 1,3: Monogrammist NDB, Der bethlehemitische Kindermord, 1544
Linienplatte des Clair-obscur-Holzschnitts mit Ergänzungen in Feder, 293 x 530 mm
The Metropolitan Museum, New York, 22.73.4.



Abb. 1,4: Monogrammist NDB, Der bethlehemitische Kindermord, 1544
Linienplatte des Clair-obscur-Holzschnitts, 311 x 520 mm
Sammlung Georg Baselitz.



Abb. 2,1: Monogrammist NDB, Heilige Familie mit weiblicher Heiligen, 1. Zustand
Clair-obscur-Holzschnitt in drei Platten (hellbraun), 279 x 231 mm
Albertina, Wien, II/21, S. 71.

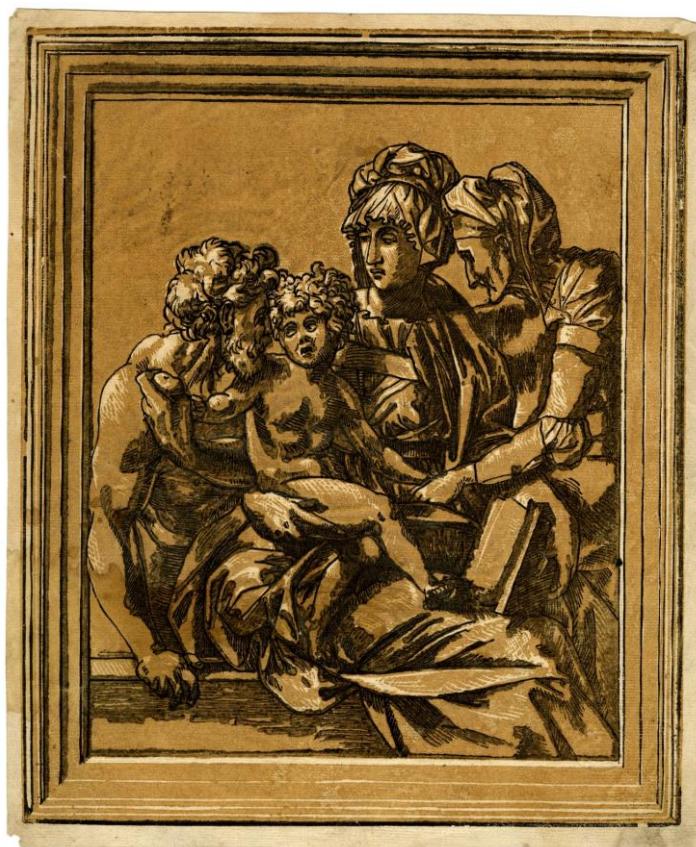


Abb. 2,2: Monogrammist NDB, Heilige Familie mit weiblicher Heiligen, 1. Zustand
Clair-obscur-Holzschnitt in drei Platten (braun), 281 x 235 mm
British Museum, London, W,4.27



Abb. 2,3: Monogrammist NDB, Heilige Familie mit weiblicher Heiligen, Zustand mit einem Monogramm
Clair-obscur-Holzschnitt in drei Platten (braun), 272 x 232 mm
Bibliothèque nationale de France, Paris, Réserve Ea 26.



Abb. 2,4: Monogrammist NDB, Heilige Familie mit weiblicher Heiligen, Zustand mit einem Monogramm
Clair-obscur-Holzschnitt in drei Platten (braun), 250 x 207 mm
The Metropolitan Museum of Art, New York, 58.636



Abb. 2,5: Monogrammist NDB, Heilige Familie mit weiblicher Heiligen, Zustand mit zwei Monogrammen
Clair-obscur-Holzschnitt in drei Platten (braun), 22,6 x 18,8 cm
British Museum, London, 1874,0808.186.



Abb. 3,1: Monogrammist NDB, *Sacra Conversazione*, 1. Zustand ohne Monogramm
Clair-obscur-Holzschnitt in drei Platten (braun), 238 x 173 mm
Bibliothèque nationale de France, Paris, Réserve Ea-26-boîte in-folio.



Abb. 3,2: Monogrammist NDB, Maria mit Kind und Heiligen, 2. Zustand mit Monogramm
Clair-obscur-Holzschnitt in drei Platten (braun), 238 x 180 mm
Albertina, Wien, DG2002/436.



Abb. 4: Monogrammist NDB, Spielende Putti mit dem ringenden Paar, um 1544
Clair-obscur-Holzschnitt in drei Platten (braun), 280 x 410 mm.
Albertina, Wien, DG2002/309.



Abb. 5,1: Monogrammist NDB, Spielende Putti mit dem Bogenschützen, 1544

Clair-obscur-Holzschnitt in drei Platten (braun), 284 x 393 mm

Albertina, Wien, DG2002/310.

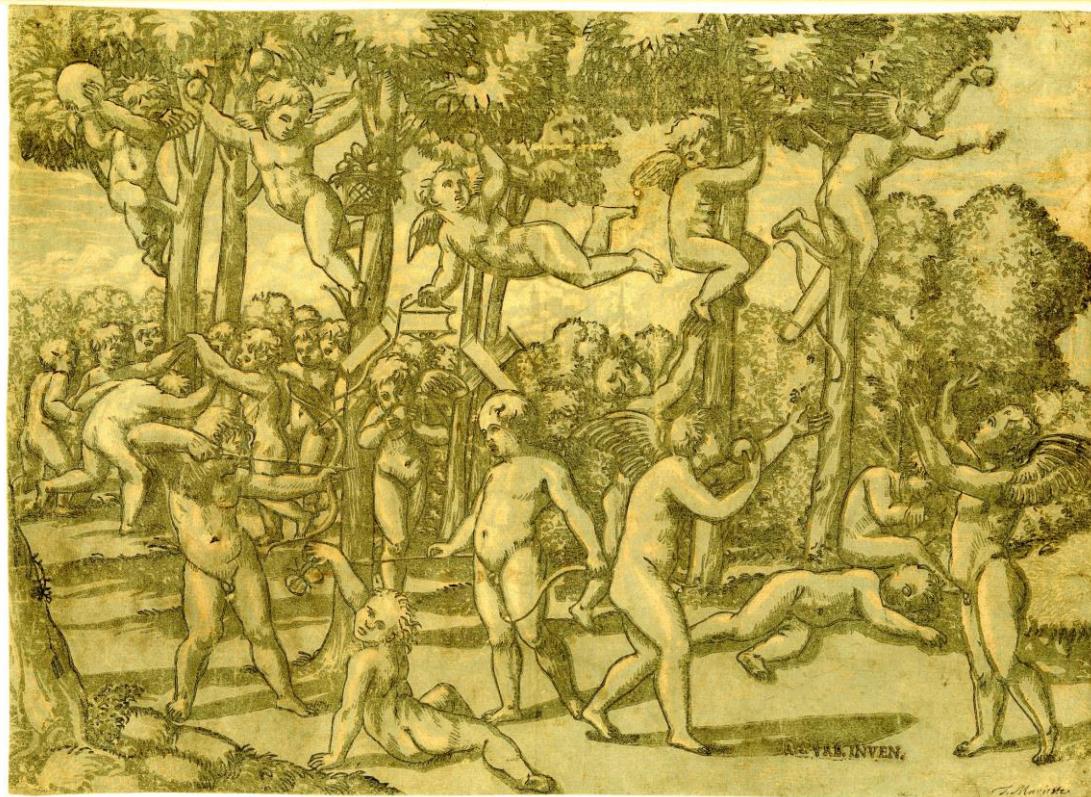


Abb. 5,2: Monogrammist NDB, Spielende Putti mit dem Bogenschützen, 1544

Clair-obscur-Holzschnitt in drei Platten (braun und gelb), 283 x 386 mm

British Museum, London, 1868,0612.14.

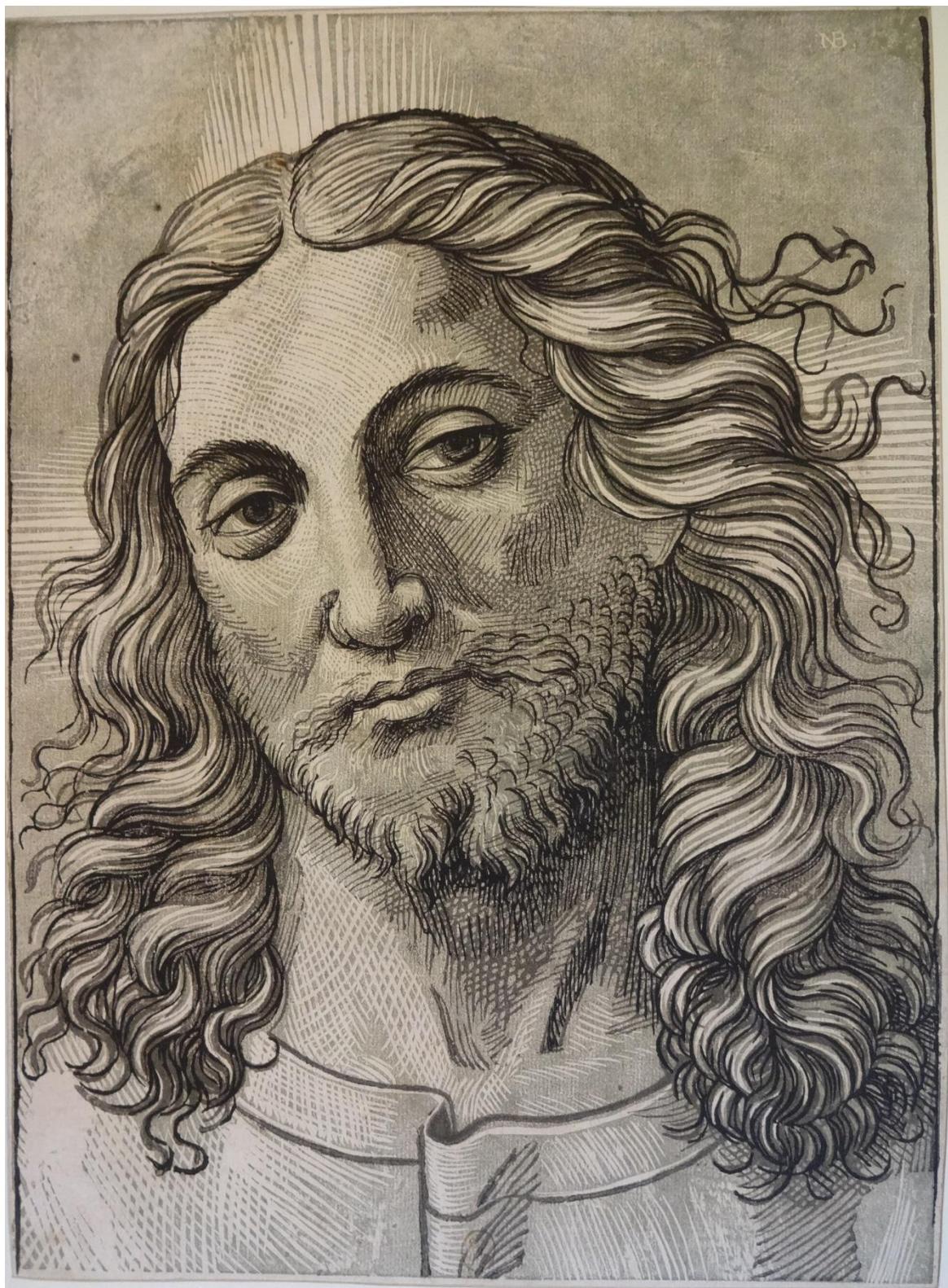


Abb. 6: Monogrammist NDB, Christuskopf
Clair-obscur-Holzschnitt in drei Platten (grau), 343 x 250 mm
Bibliothèque nationale de France, Paris, Réserve Ea-26-boîte in-folio.



Abb. 7,1: Monogrammist NDB, Portal

Clair-obscur-Holzschnitt in drei Platten (hellbraun), 348 x 218 mm

Bibliothèque nationale de France, Paris, Réserve Ea-26-boîte in-folio.



Abb. 7,2: Monogrammist NDB, Portal

Clair-obscur-Holzschnitt in drei Platten (blaugrau), 349 x 220 mm

Bibliothèque nationale de France, Paris, Réserve Ea-26-boîte in-folio.



Abb. 8: Monogrammist NDB, Ignudo

Clair-obscur-Holzschnitt in zwei Platten (rotbraun), 353 x 264

Bibliothèque nationale de France, Paris, Réserve Ea 26a.



Abb. 9: Monogrammist NDB, Mann mit erhobenen Händen
Clair-obscur-Holzschnitt in drei Platten (grau), 176 x 105 mm
Bibliothèque nationale de France, Paris, Ea 26a.



Abb. 10: Monogrammist NDB, Philosoph in einer Nische
Clair-obscur-Holzschnitt in drei Platten (rotbraun), ca. 282 x 148 mm
Bibliothèque nationale de France, Paris, Beccafumi mf. H. 99048.

10.2. Fragliche Zuschreibungen

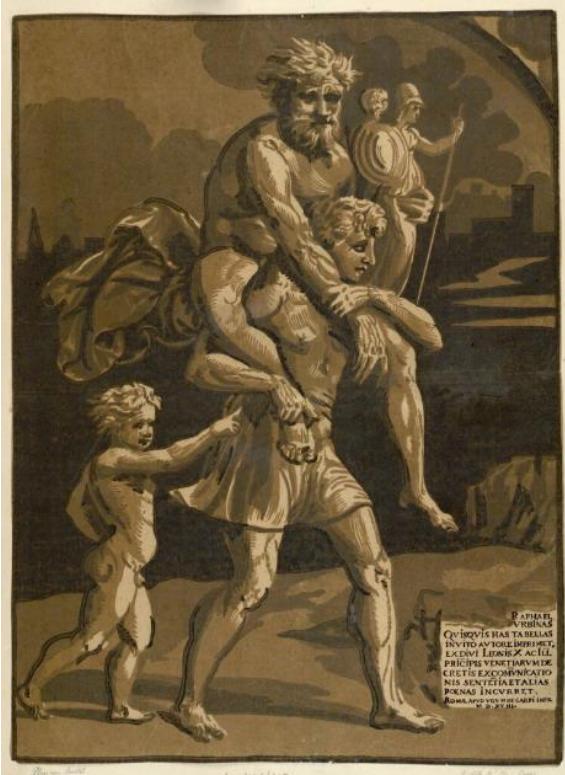


Abb. 11: Nach Ugo da Carpi, Aeneas und Anchises
Clair-obscur-Holzschnitt in drei Platten (braun), 527 x 384 mm
Albertina, Wien, DG2002/305.



Abb. 12: Nach Ugo da Carpi, Raffael und seine Geliebte
Clair-obscur-Holzschnitt in vier Platten (braun), 341 x 253 mm
Sammlung Georg Baselitz.



Abb. 13,1: Monogrammist NDB, Ornament mit zwei Vögeln (Ausschnitt)

Radierung, 38 x 44 mm

Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-1964-921.



Abb. 13,2: Monogrammist NDB, Ornament (Ausschnitt)

Radierung, 42 x 60 mm

Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-1964-920.

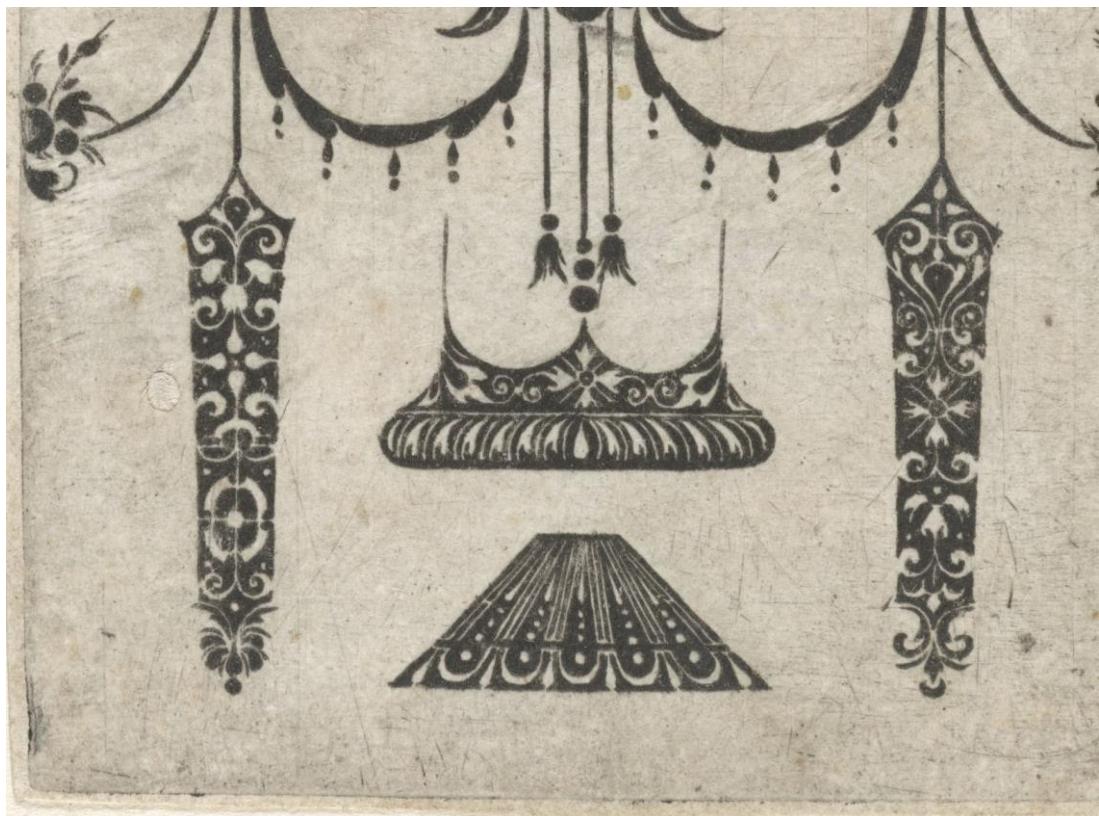


Abb. 13,3: Monogrammist NDB, Ornament (Ausschnitt)

Radierung, 46 x 51 mm

Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-1964-919

10.3. Vergleichsbeispiele



Abb. 14: Nach einem Giulio Romano zugeschriebenen Entwurf / gewebt in der Werkstatt des Pieter van Aelst in Brüssel, Der bethlehemitische Kindermord (Teppich aus dreiteiliger Serie), um 1524-1531.
Teppich aus Wolle, Seide und Goldfaden, 574 x 365 cm
Vatikanische Museen, Rom, 3863.



Abb. 15: Mantuaner Künstler (?), Der bethlehemitische Kindermord

Pinselzeichnung mit brauner Tinte, Weißhöhlungen, 209 x 510 mm

British Museum, Pp.1.79.



Abb. 16: Nach Gian Francesco Penni (?), Der bethlehemitische Kindermord

Feder und schwarze Tinte, grau laviert, Weißhöhlungen, 275 x 480 mm

New York, Privatsammlung.



Abb. 17: Der bethlehemitische Kindermord

Feder und braune Tinte, braun laviert, Weißhöhlungen, 250 x 171 mm – 282 x 192 mm – 282 x 186 mm; Teil 1
Bleistiftbeschriftung: „Bello Sancto di Raffaelo“
Teyler Museum, Haarlem, A 85 a-c.



Abb. 18: Der bethlehemitische Kindermord

Feder und braune Tinte, graubraun laviert, Weißhöhlungen, auf grau gefärbtem Papier, 266 x 162 mm – 267 x 125 mm – 263 x 175 mm.
Teyler Museum, Haarlem, A 86, a-c.



Abb. 19: Enrico Maccari, Der bethlehemitische Kindermord, 1874

Kupferstich, 650 x 938 mm

Staatgalerie Stuttgart, A 99/6887(KK).



Abb. 20: Augustin Hirschvogel, Der bethlehemitische Kindermord, 1545

Kupferstich von drei Platten, 271 x 511 mm

British Museum, London, 1845,113.235.



Abb. 21: Werkstatt von Giulio Romano, Der bethlehemitische Kindermord, Kopf und Schultern einer Mutter / Kopf einer Mutter, zwei Fragmente aus dem *Scuola nuova*-Teppichkarton
Pinsel, Feder und schwarze Tinte, 575 x 485 mm / 196 x 117 mm (ausgeschnitten)
British Museum, London, 1942,0711.13 und 1947,0414.1.



Abb. 22: Raffael, Studie für den bethlehemitischen Kindermord

Feder und braune Tinte über roter Kreide, 231 x 374 cm

British Museum, London, 1860,0414.446.



Abb. 23: Raffael, Studie für den bethlehemitischen Kindermord

Feder und braune Tinte, möglicherweise mit Retuschen in dunkler brauner Tinte, Weißhöhungen, 262 x 400 mm

Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2195.



Abb. 24: Marcantonio Raimondi nach Raffael, Der bethlehemitische Kindermord (2. Version ohne Tannenbaum), um 1513-15

Kupferstich, 281 x 430 mm

The Metropolitan Museum, New York, 22.67.21.

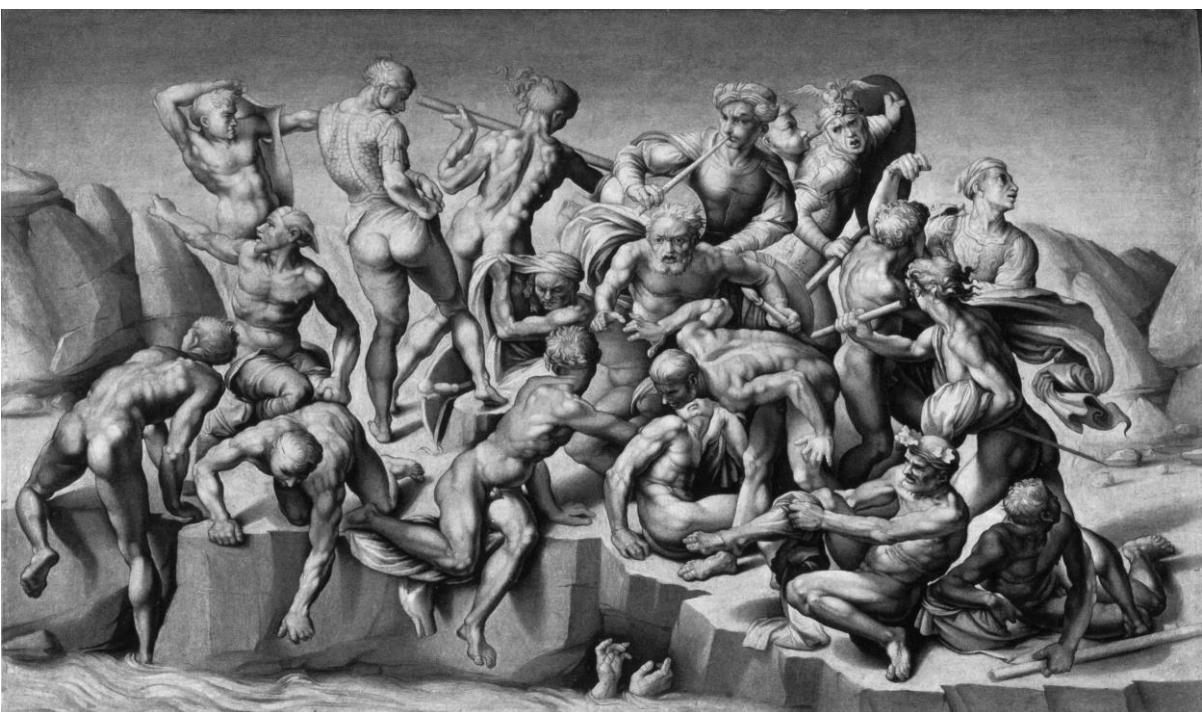


Abb. 25: Antonio da Sangallo nach Michelangelo, Die Schlacht von Cascina

Öl auf Holz, 764 x 1302 cm

Sammlung Earl of Leicester, Holkham Hall, Norfolk.



Abb. 26: Giulio Romano / Gian Francesco Penni nach Entwürfen von Raffael (?), Kreuzesvision Konstantins, Fresko
Rom, Vatikanpalast, Sala di Costantino.



Abb. 27: Giulio Romano / Gian Francesco Penni nach Entwürfen von Raffael (?), Schlacht an der Milvischen Brücke, Fresko
Rom, Vatikanpalast, Sala di Costantino.



Abb. 28: Giulio Romano / Gian Francesco Penni, Papst Silvester tauft Konstantin, Fresko Rom, Vatikanpalast, Sala di Costantino.



Abb. 29: Giulio Romano / Gian Francesco Penni, Konstantin schenkt dem Papst den Kirchenstaat, Fresko Rom, Vatikanpalast, Sala di Costantino.

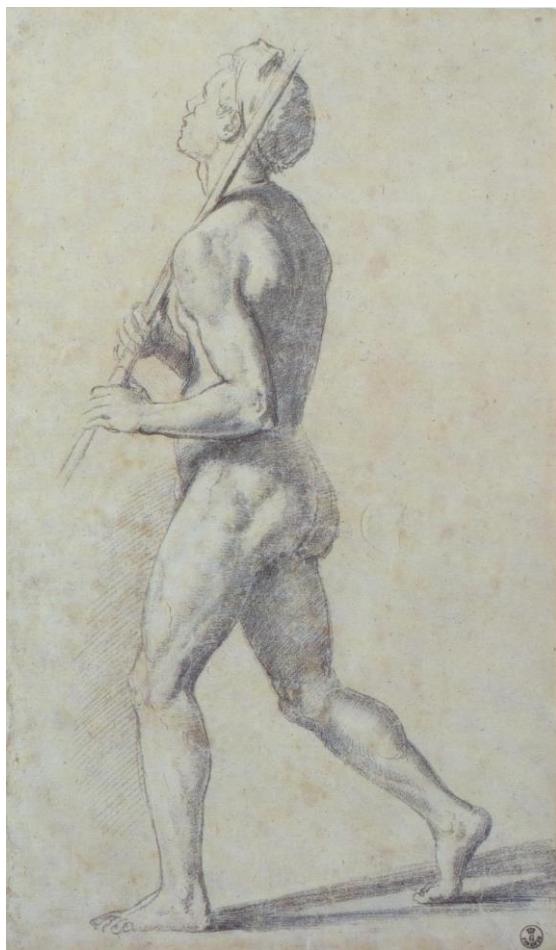


Abb. 30: Raffael, Aktfigur (Aktstudie für den zweiten Krieger der Reihe vor Konstantin im Fresko der *Adlocutio*)

Schwarze Kreide und Weißhöhung über Griffelvorzeichnung, 357 x 215 mm

Uffizien, Florenz, 542 E.



Abb. 31: Raffael, Zwei sitzende Jünglingsakte (Aktstudie für die beiden auf das Boot kletternden Soldaten in der *Schlacht an der Milvischen Brücke*)

Schwarze Kreide, Weißhöhung (teilweise oxydiert) auf bräunlichem Papier, 257 x 362 mm

Ashmolean Museum, Oxford, P II 569.



Abb. 32: Raffael (?), Adlocutio

Feder, laviert und Weißhöhung über schwarzer Kreide, teilweise quadriert, 232 x 415 mm
Trustees of the Chatsworth Settlement, 175.

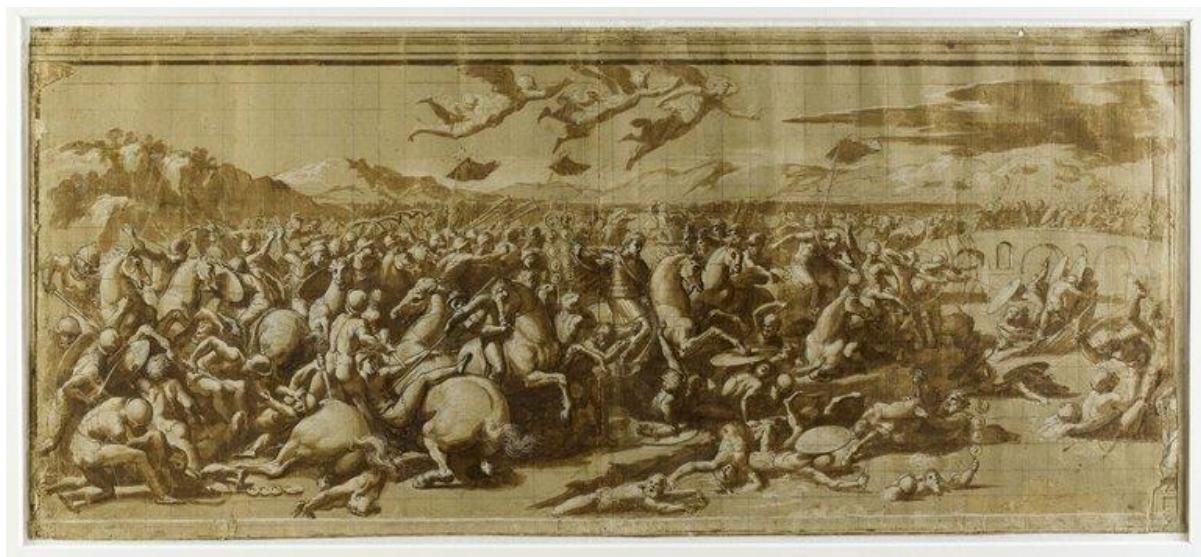


Abb. 33: Raffael oder Gian Francesco Penni (?), Schlacht an der Milvischen Brücke

Feder, laviert, Weißhöhung über Kohlevorzeichnung, quadriert, unten um 10 mm ergänzt, 376 x 856 mm
Louvre, Paris, Fonds des dessins et miniatures, 3872.

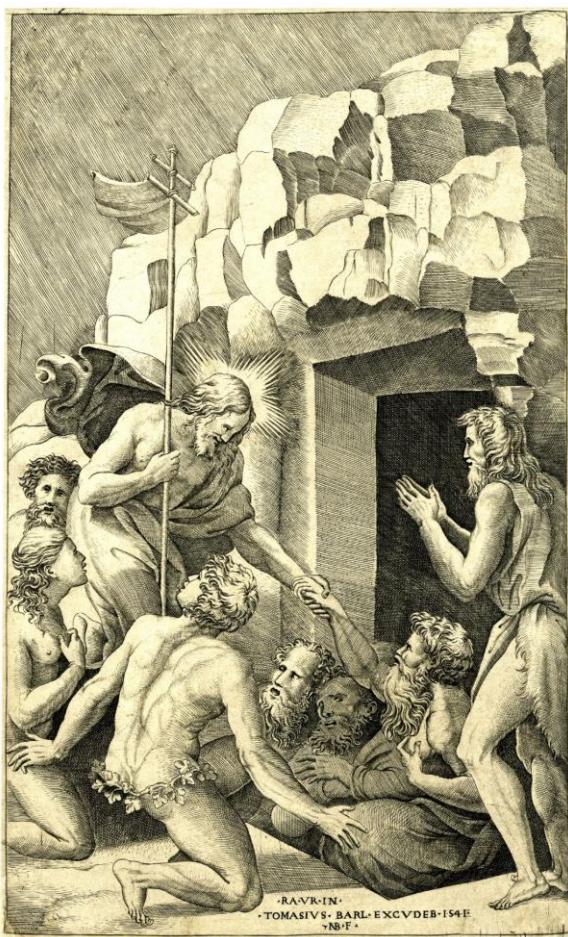


Abb. 34: Nicolas Béatrizet, Christus in der Vorhölle

Kupferstich, 286 x 172 mm

British Museum, London, 1866,1114.794.



Abb. 35: Nicolas Béatrizet, Himmelfahrt Christi

Kupferstich, 283 x 320 mm

British Museum, London, 1874,0808.1910.



Abb. 36: Nach einem Künstler der Raffael-Werkstatt, Christus in der Vorhölle, Noli me tangere, Emmausmahl
Feder, Pinsel in Braun, grau und braun laviert, Deckweiß auf bräunlich grundiertem Papier, 284 x 492 mm
Szépművészeti Múzeum, Budapest, K.67.228.



Abb. 37: Kopie nach Raffael, Spielende Putti mit dem ringenden Paar
Feder, laviert, weiß gehöht, 273 x 329 mm
Louvre, Paris, Cabinet des dessins, Fonds des dessins et miniatures, 3887.



Abb. 38: Raffael-Schule, Spielende Putti mit dem ringenden Paar
Feder, laviert, weiß gehöht, braunes Papier, 265 x 317 mm
Albertina, Wien, 525.

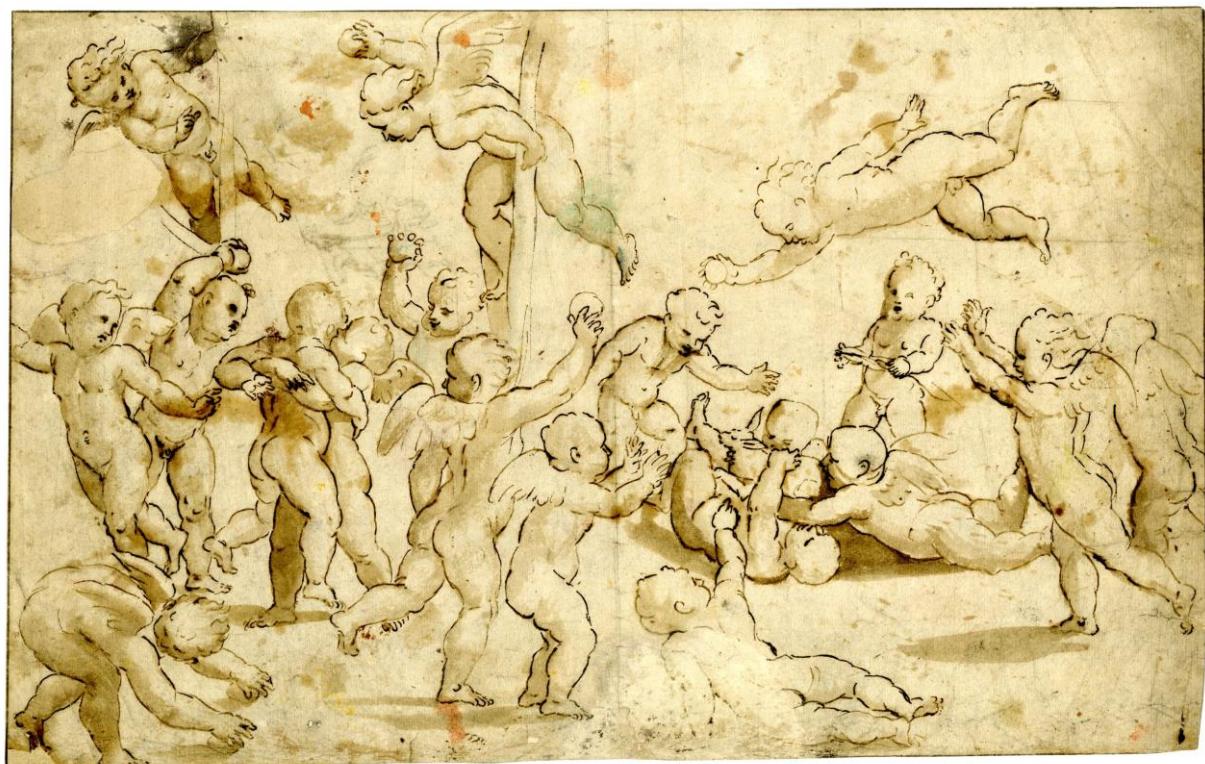


Abb. 39: Raffael (zugeschrieben), Spielende Putti mit dem ringenden Paar
Feder laviert, 26,6 x 41,5 cm
British Museum, London, 1895,0915.670.



Abb. 40: Raffael-Schule, Spielende Putti mit dem Bogenschützen

Feder, laviert, weiß gehöht, 248 x 349 mm

Louvre, Paris, Cabinet des dessins, Fonds des dessins et miniatures, 4334.



Abb. 41: Raffael (?), Spielende Putti, um 1508

Kreide, Feder in Braun, 217 x 374 mm

Albertina, Wien, 246r.



Abb. 42: Giulio Romano, Venus und Putti, 1539

Feder und braune Tinte, 353 x 378 mm

Chatsworth, 107.



Abb. 43: Giulio Romano (Werkstatt), Giuochi di Putti, 1539-45

Feder und braune Tinte, 414 x 949 mm, 2 Blätter zusammengesetzt

London, Privatsammlung.



Abb. 44: Master of the Die (Stich) / Antoine Lafréry (hg.)

Szene mit vier Putti nach den Teppichentwürfen Giovanni da Udines und/oder Tommaso Vincidors für die Sala di Costantino, um 1530-60

Kupferstich, 205 x 278 mm

British Museum, London, V.6.55.



Abb. 45: Giovanni da Udine oder Tommaso Vincidor (?), Spielende Putti mit Löwen, um 1521

Feder und braune Tinte mit Weißhöhlungen auf braunem Papier, 208 x 296 mm

British Museum, London, 1957,0413.5.



Abb. 46: Nach Rosso Fiorentino, Heilige Familie mit weiblicher Heiligen
Lavierte Federzeichnung
Mailand, Museo Civico.



Abb. 47: René Boyvin oder Pariser Kupferstecher aus seinem Umkreis, nach Rosso Fiorentino, Heilige Familie mit weiblicher Heiligen, 1540-60
Kupferstich, 233 x 206 mm
British Museum, London, W.3.122.



Abb. 48: Parmigianino, Maria mit Kind, dem Johannesknaben und den Heiligen Maria Magdalena und Zacharias (Madonna di San Zaccaria)

Öl auf Holz, 75,5 x 60 cm

Galleria degli Uffizi, Florenz.



Abb. 49: Louis Bouteiller nach Parmigianino, Maria mit Kind und Heiligen
Lithographie.



Abb. 50: Léon Davent nach Parmigianino, Maria mit Kind und Heiligen
Radierung, 241 x 185 mm
The Metropolitan Museum, New York, 59.570.122.



Abb. 51: Anonymer italienischer Kupferstecher nach Parmigianino, Maria mit Kind und Heiligen
Kupferstich, Ashmolean Museum, Oxford.



Abb. 52: A. Pond nach Perino del Vaga nach Parmigianino, Maria mit Kind und Heiligen Radierung.



Abb. 53: Antonio Maria Zanetti nach Parmigianino, 1723
Clair-obscur-Holzschnitt in drei Platten (blaugrün), 263 x 182 mm
British Museum, London, 1958,0712.38.



Abb. 54: Raffael, Disputà del Sacramento, Fresko
Rom, Vatikanpalast, Stanza della Segnatura.

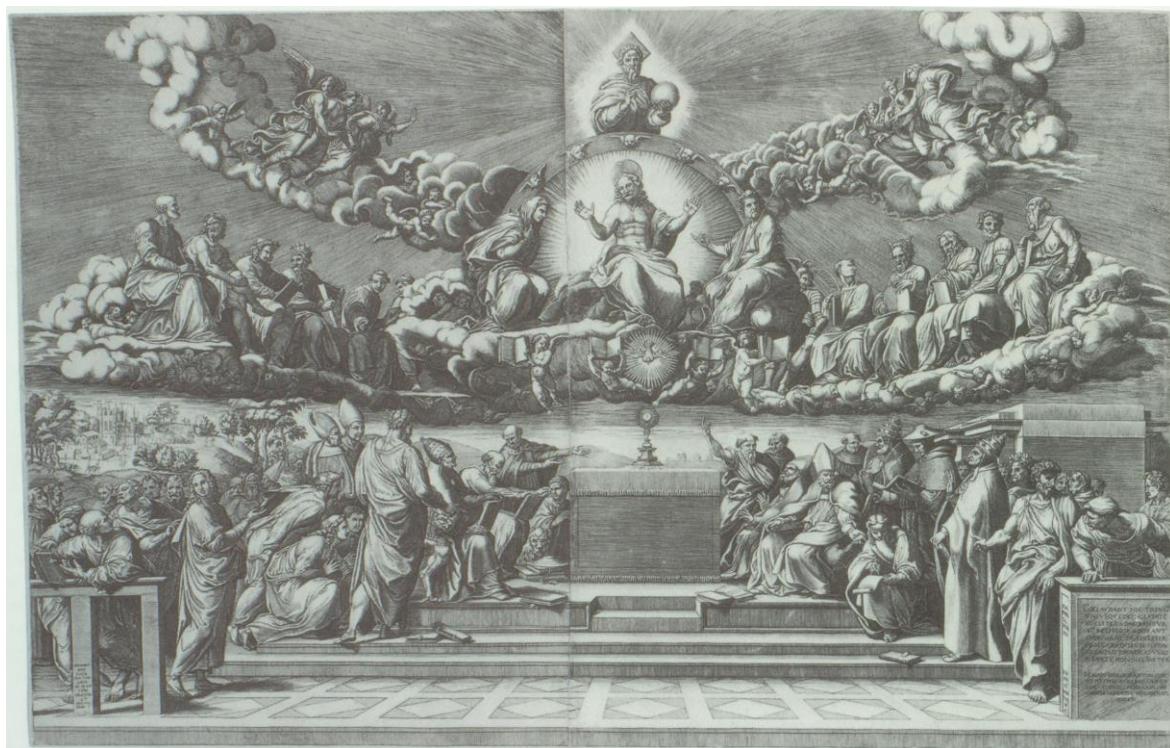


Abb. 55: Giorgio Ghisi, Disputà, 1552
Kupferstich von zwei Platten, 528 x 851 mm
Staatsgalerie Stuttgart, A 9/6878(KK).



Abb. 56: Raffael, Kopfstudien für den Parnass (Homer, Dante und ein anderer Dichter), um 1509/10
Feder und Eisengallustinte, 270 x 186 mm
Windsor Castle, RL 12760r.

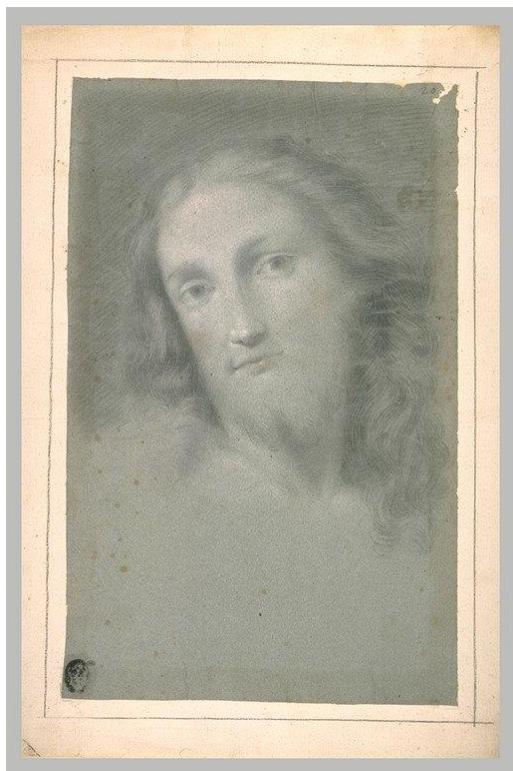


Abb. 57: Nach Raffael, Christuskopf
Schwarze Kreide, Rötel, Weißhöhungen auf blauem Papier, 412 x 261 mm
Louvre, Paris, Fonds des dessins et miniatures, 13916.



Abb. 58: Nach Raffael, Christuskopf
Abklatsch einer Kreidezeichnung, 436 x 286 mm
Louvre, Paris, Fonds des dessins et miniatures, 15556.

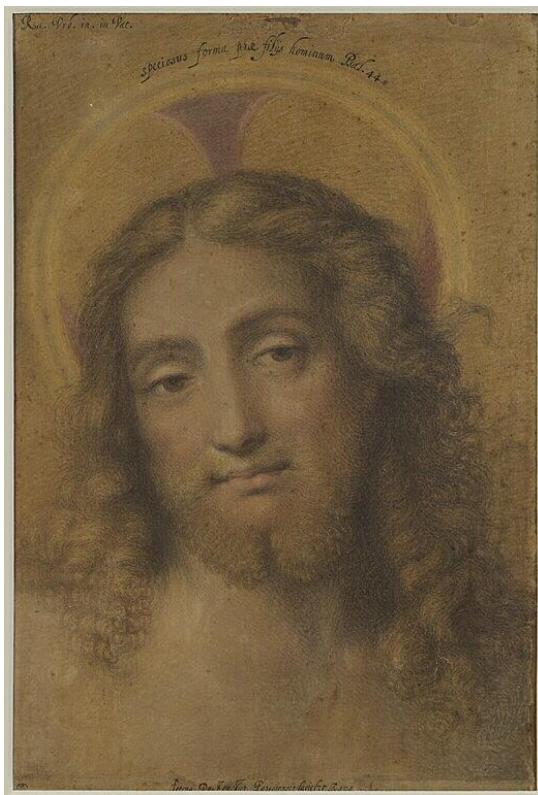


Abb. 59: Pierre II. Dumonstier, Christuskopf
Schwarze Kreide, Rötel, Weißhöhlungen auf braunem Papier, 410 x 280 mm
Louvre, Paris, Fonds des dessins et miniatures, Réserve des pieces encadrées, RF 41008.

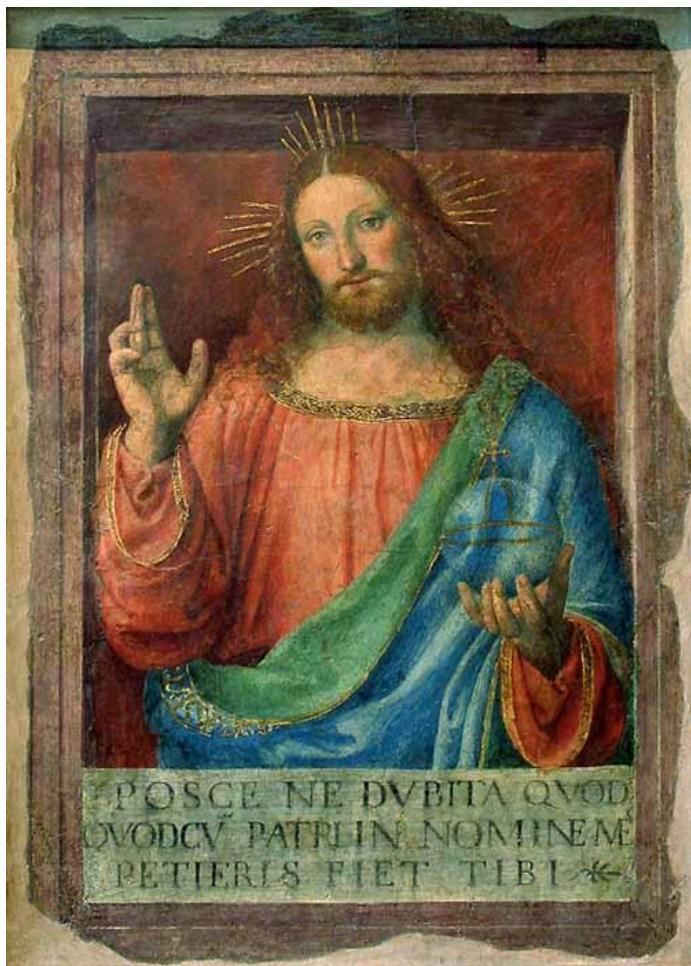


Abb. 60: Bernardo Luini, Segnender Christus

Fresko, 140 x 110 cm

Louvre, Paris, M.I. 715.

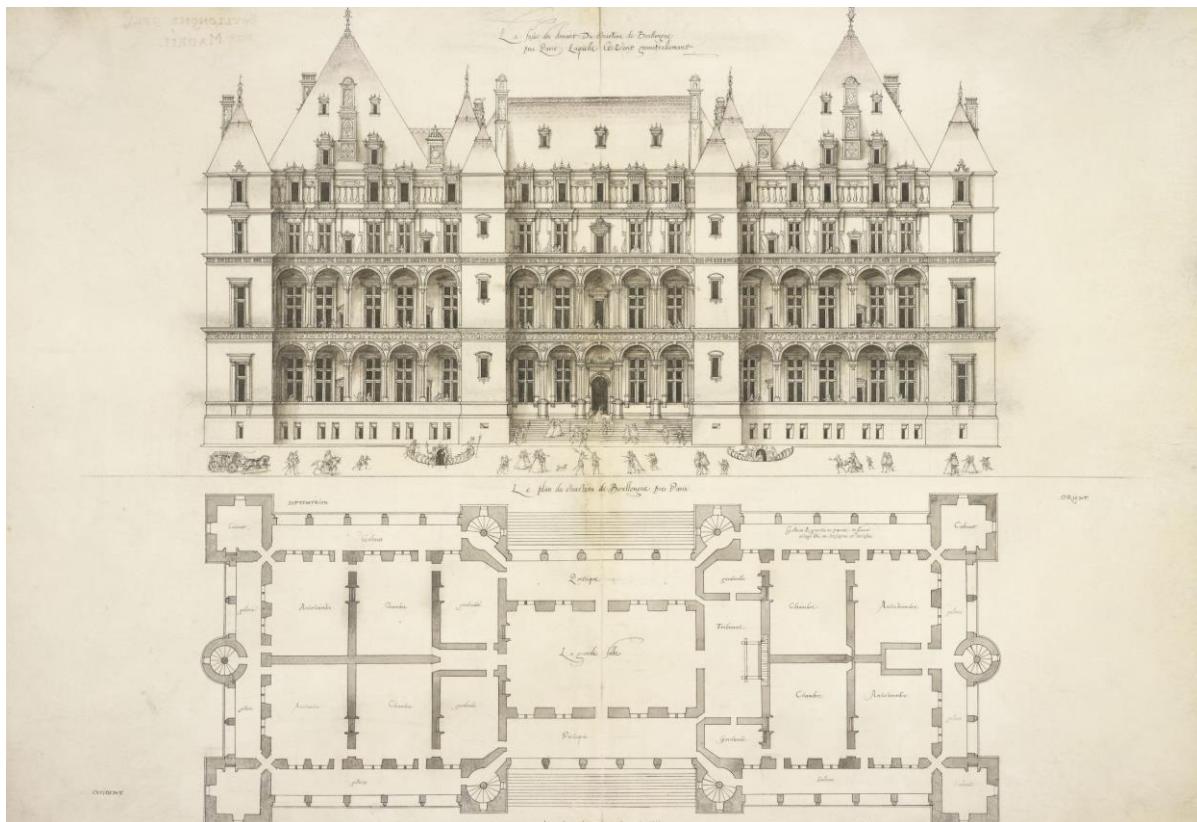


Abb. 61: Jacques Androuet du Cerceau, Château de Madrid / Château de Boulogne, Aufriss und Grundriss, um 1570
 Feder und schwarze Tinte auf Pergament, grau laviert, 528 x 739 mm
 British Museum, London, 1973, U.1351.

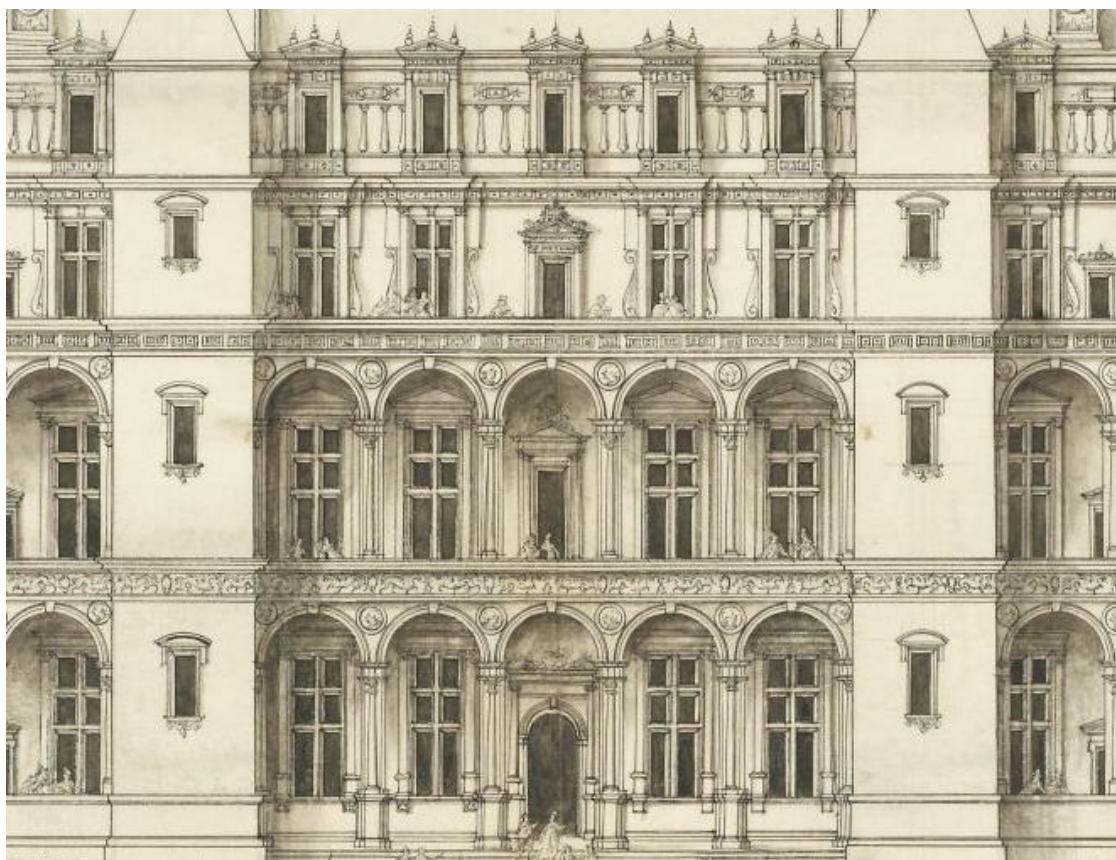


Abb. 61a: Detail aus Abb. 61.

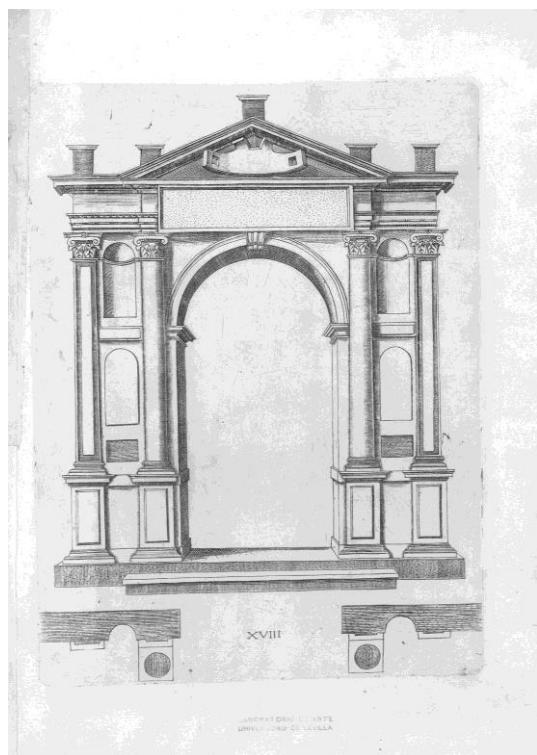


Abb. 62: Sebastiano Serlio, Libro extraordinario, Kompositportal XVIII
Kupferstich.



Abb. 63: Sebastiano Serlio, Libro Extraordinario, dorisches Portal VIII
Kupferstich.



Abb. 64: Michelangelo, Ignudo neben der Erschaffung Evas, Fresko
Sixtinische Kapelle, Rom.



Abb. 65: Dirck Volkertsz. Coornhert, Ignudo, 1551
Kupferstich und Radierung, 214 x 138 mm
Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 66: Adamo Scultori, Ignudo
Kupferstich, 104 x 101 mm
Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 67: Raffael, Borgobrand, um 1514-17, Fresko
Rom, Vatikanpalast, Stanza dell'Incendio.



Abb. 68: Marco Dente nach Raffael, Borgobrand
Kupferstich, 427 x 572 mm.
Staatsgalerie Stuttgart, A 99/6856(KK).



Abb. 69: Raffael, Nackter Jüngling an einer Mauer hängend (Studie für den Borgobrand)
Rötel über Griffelvorzeichnung, der Hintergrund später grau laviert, 265 x 161 mm
Albertina, Wien, 4882.



Abb. 70: Raffael, Zwei Frauen mit einem Kind (Studie für den Borgobrand)
Rötel über Spuren von schwarzem Stift, 336 x 250 mm
Albertina, Wien, 4878.



Abb. 71: Domenico Beccafumi, Apostel, um 1544/47
Clair-obscur-Holzschnitt in drei Platten (Braun), 398 x 191 mm
Albertina, Wien, DG2002/387.



Abb. 72: Geoffroy Dumoultier, Maria mit Kind
Kupferstich
Bibliothèque nationale de France, Paris.



Abb. 73: Geoffroy Dumoûtier, Maria mit Kind
Feder, braune Tinte, braun laviert auf bräunlichem Papier, 259 x 161 mm
École des Beaux-Arts, Paris, M. 918.



Abb. 74: Geoffroy Dumoûtier, Zwei Männer im Gespräch
Kupferstich, 162 x 187 mm.



Abb. 75: Ugo da Carpi, Aeneas und Anchises, 1518
Clair-obscur-Holzschnitt in vier Platten (graubraun), 510 x 374 mm
Albertina, Wien, DG2002/304.



Abb. 76: Ugo da Carpi, Raffael's Unterhaltung mit seiner Geliebten
Clair-obscur-Holzschnitt in drei Platten (braun), 177 x 140 mm
Albertina, Wien, DG2002/322.



Abb. 77: Hans de Bull, Radierung mit Schwarzornament, 52 x 66 mm
The Metropolitan Museum of Art, New York, 30.54.50.



Abb. 78: Antonio da Trento nach Parmigianino, Apostel Andreas
Clair-obscur-Holzschnitt in drei Platten (grün und braun), 145 x 99 mm
Albertina, Wien, DG2002/439.



Abb. 79: Giuseppe Niccolò Vicentino, Christus heilt die Aussätzigen
Clair-obscur-Holzschnitt in drei Platten (violett), 291 x 407 mm
Sammlung Georg Baselitz.



Abb. 80: Giuseppe Niccolò Vicentino, Die Flucht der Cloelia
Clair-obscur-Holzschnitt in drei Platten (braun), 281 x 421 mm
Albertina, Wien, DG2002/363.

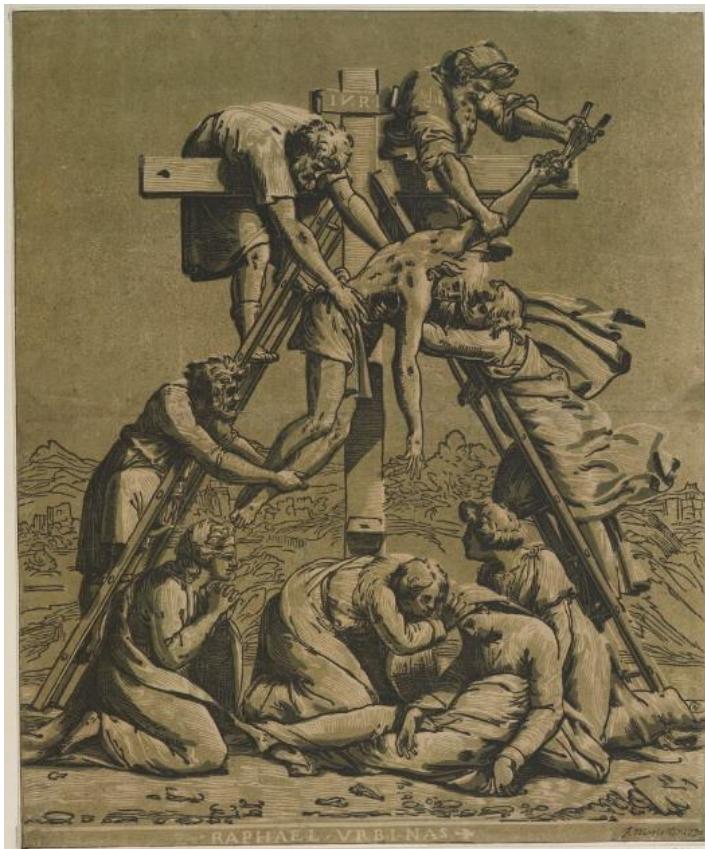


Abb. 81: Ugo da Carpi nach Raffael, Die Kreuzabnahme
Clair-obscur-Holzschnitt in drei Platten (hell- und dunkelgrün)), 330 x 271 mm
Albertina, Wien, DG2002/287.



Abb. 82: Antonio Fantuzzi (?), Spielende Putti mit dem ringenden Paar
Radierung, 290 x 427 mm
British Museum, London, 1851,0208.108.

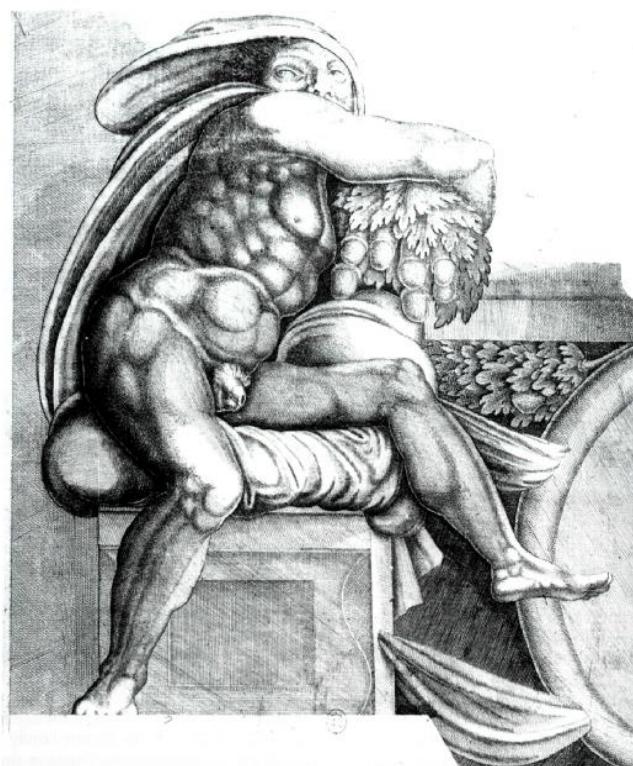
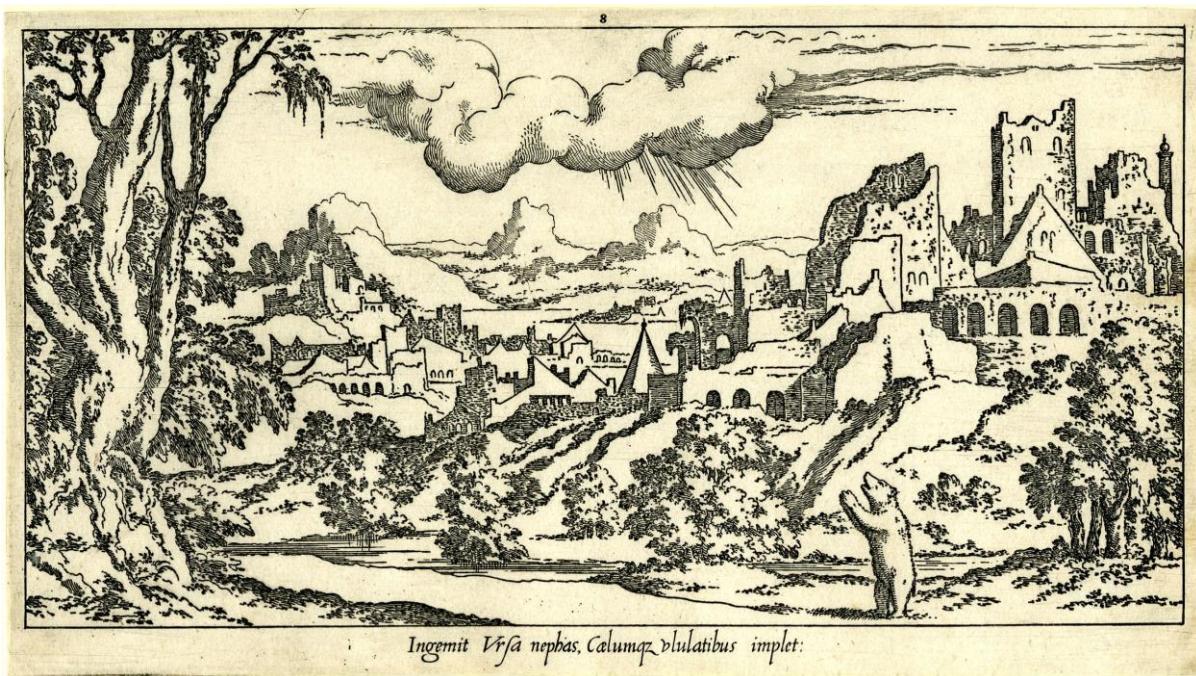


Abb. 83: Unbekannter Radierer aus der Schule von Fontainebleau (?), Ignudo nach Michelangelo
Radierung, 473 x 322 mm
Bibliothèque nationale de France, Paris.



Abb. 84: Antonio Fantuzzi, Gottvater mit dem Erdenball
Radierung, 231 x 437 mm
British Museum, London, 1851,0208.107.



Ingemit Vrsa nephas, Coelumq. vlulatibus implet:

Abb. 85: Radierer der Schule von Fontainebleau (Léon Davent?) nach Léonard Thiry, Landschaft (Ingemit Vrsa nephas, Coelumq. vlulatibus implet)
Radierung 130 x 231 mm
British Museum, London, 1851.0208.128.



Abb. 86: Jean Mignon nach Luca Penni, Epiphanie
Radierung, 355 x 508 mm
British Museum, London, 1850,0527.49.



Abb. 87: Luca Penni, Kassandra hindert Deiphobos daran, Paris zu töten

Feder, laviert, 320 x 440 mm

Louvre, Paris, Cabinet des dessins, Fonds des dessins et miniatures, 1397.



Abb. 88: Jean Mignon nach Luca Penni, Kassandra hindert Deiphobos daran, Paris zu töten

Radierung, 323 x 447 mm

British Museum, London, 1850,0527.82.



Abb. 89: Georg Matheus, Diana und Actaeon
Clair-obscur-Holzschnitt in drei Platten (beige, hellbraun), 344 x 480 mm
Albertina, Wien, DG2002/350.



Abb. 90: Georg Matheus, Die Flucht nach Ägypten
Clair-obscur-Holzschnitt in drei Platten (grünlich), 345 x 477 mm
Albertina, Wien, DG1984/173.



Abb. 91: Luca Penni, Diana und Actaeon

Feder, laviert, 111 x 180 mm

The Print Room of the University of Warsaw Library, 7481.

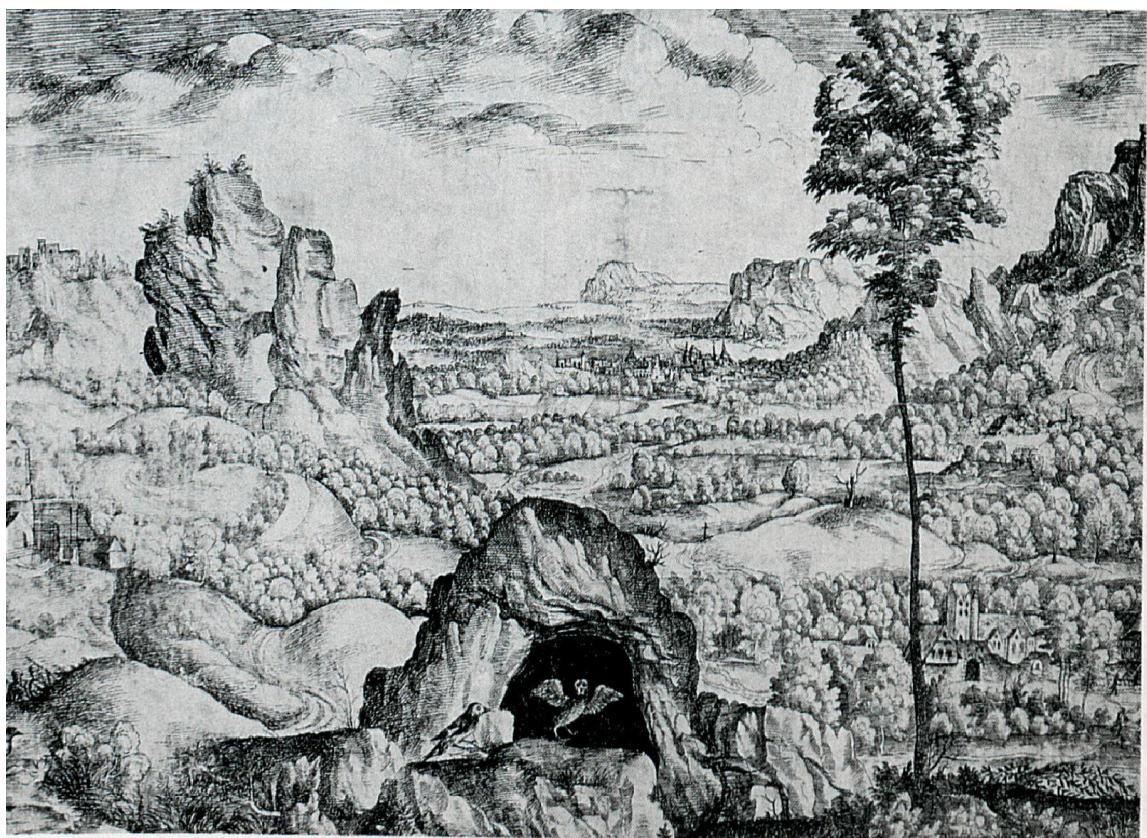


Abb. 92: Anonym, Landschaft mit Eremitenhöhle

Radierung, 299 x 244 mm

British Museum, London, 1845,0809.1591.

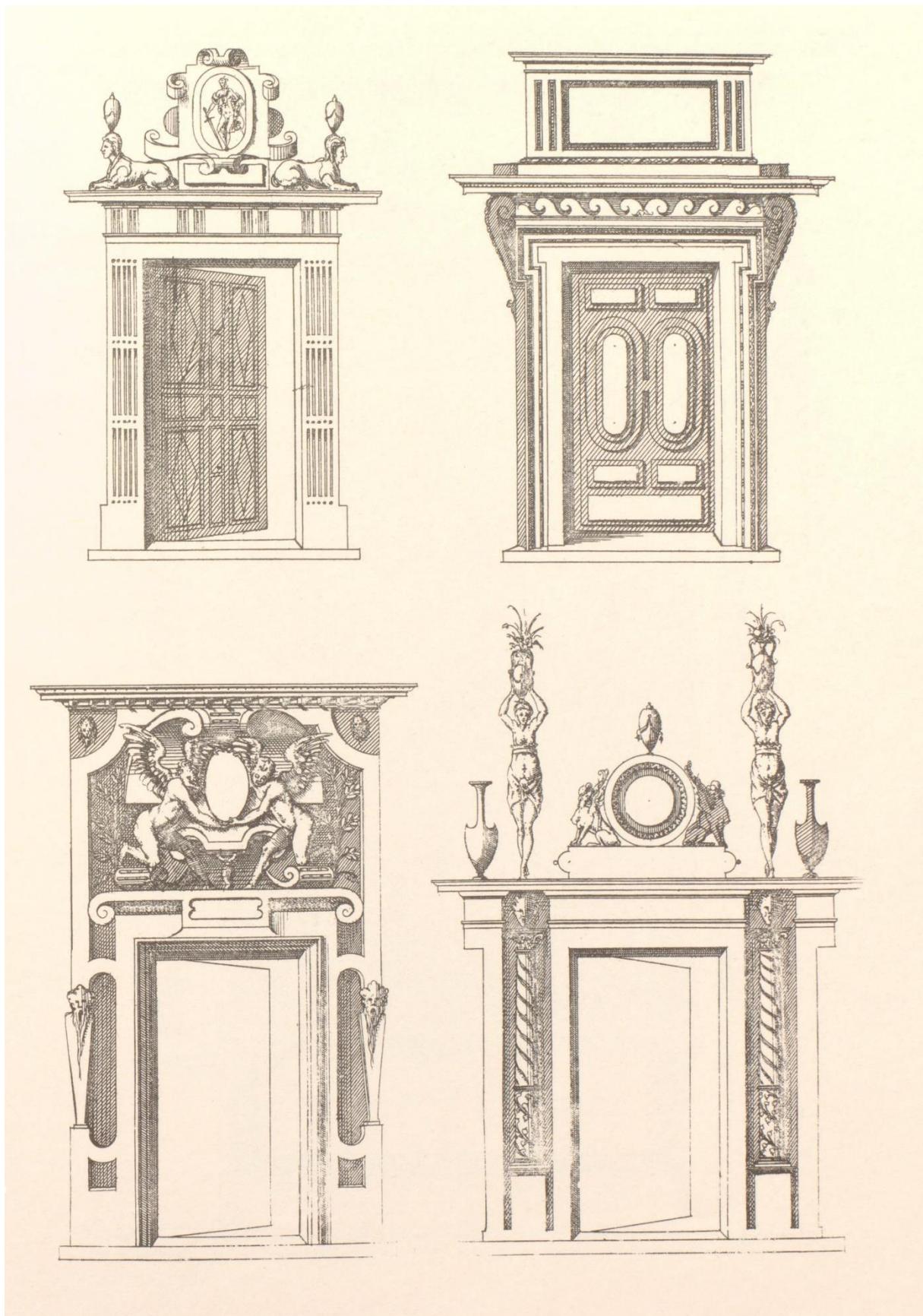


Abb. 93: Jacques Androuet du Cerceau, Seconde livre d'architecture contenant plusiers et diverses ordonnances de cheminees, lucarnes, portes, fonteines..., Paris 1561



Abb. 94: Unbekannter französischer Formschneider nach Luca Penni, Heilige Familie mit Johannesknaben
Clair-obscur-Holzschnitt in zwei Platten (braun), 410 x 265 mm
Bibliothèque nationale de France, Paris, Réserve Ea 26a.



Abb. 95: Unbekannter französischer Formschneider nach Luca Penni, Heilige Familie mit Johannesknaben
Holzschnitt, 411 x 270 mm
Bibliothèque nationale de France, Paris, Réserve Ea 26a.



Abb. 96: Jean Mignon, Anbetung der Hirten
Radierung, 220 x 180 mm
British Museum, London, 1850,0527.46.



Abb. 97: Unbekannter französischer Formschneider, Mann mit Spinnennetz
Clair-obscur-Holzschnitt in drei Platten (graubraun)
Albertina, Wien, DG2010/281.

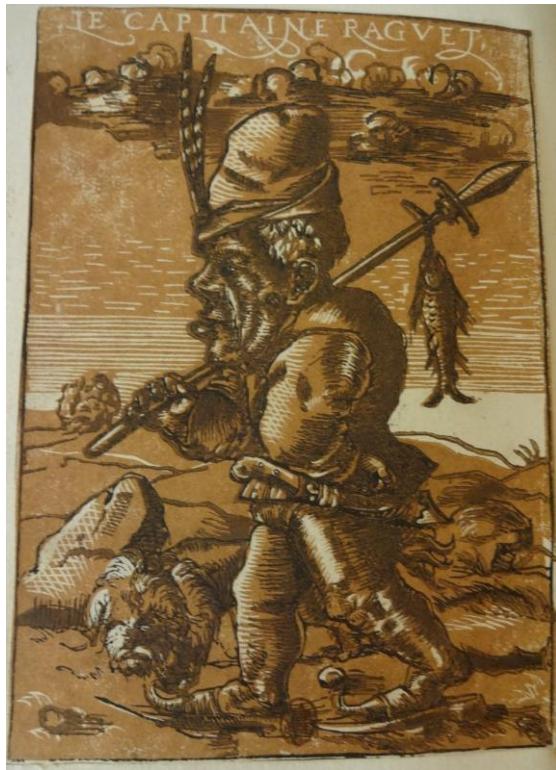


Abb. 98: Unbekannter französischer Formschneider, *Le Capitaine Raguet*
Clair-obscur-Holzschnitt in drei Platten (braun), 196 x 138 mm
Bibliothèque nationale de France, Paris, Réserve Ea 26.



Abb. 99: Unbekannter Pariser Formschneider, *Ein fröhliches Lied*, um 1560-65
Holzschnitt, 325 x 438 mm
Bibliothèque nationale de France, Paris, Collection Hennin no. 326.



Abb. 100: Adriaen Thomasz. Key, Joab tötet Absalom
Clair-obscur-Holzschnitt in drei Platten (grau), 308 x 475 mm
British Museum, London, 1860,0414.261.

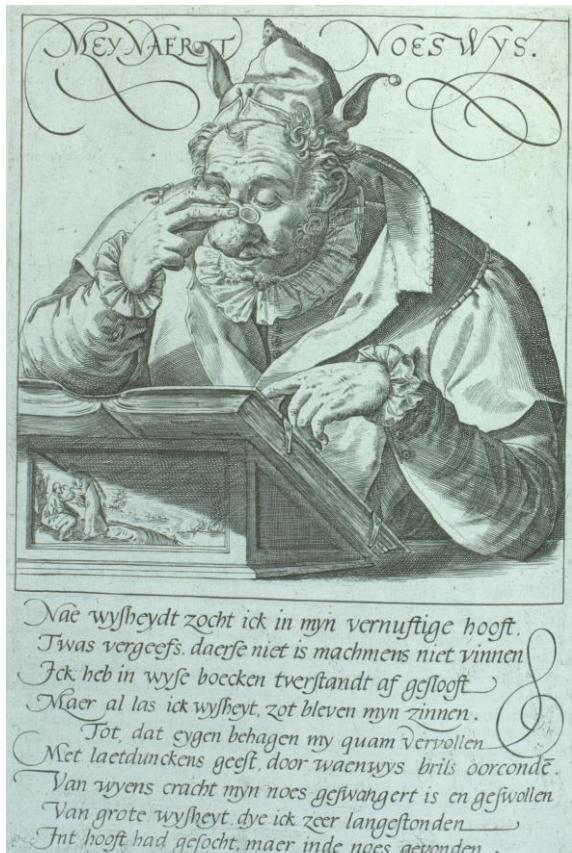


Abb. 101: Jan Saenredam nach Hendrick Goltzius, Der Narr („Mey Naert Noes Wys“/ „Meinrad Naseweis“)
Kupferstich, 256 x 175 mm.

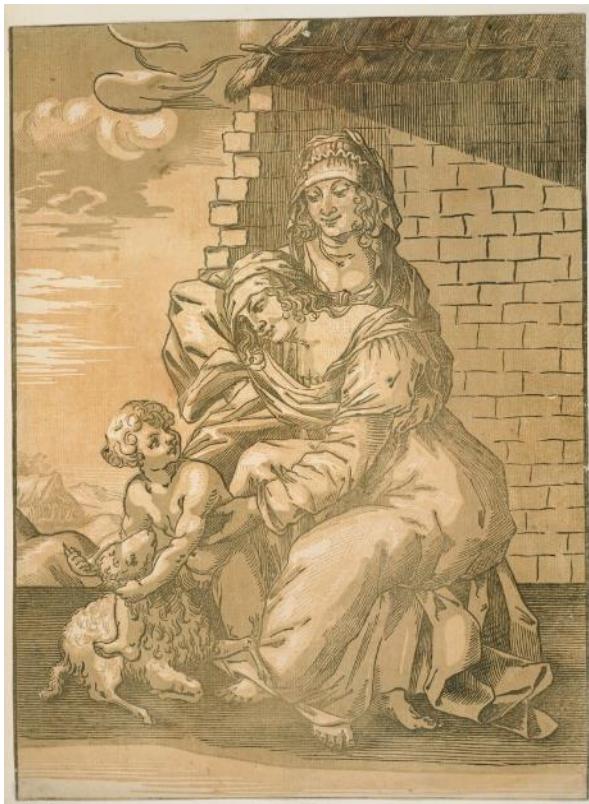


Abb. 102: Unbekannter französischer (?), Formschneider nach Leonardo da Vinci, Anna selbdritt
Clair-obscur-Holzschnitt in drei Platten (Ocker und Grün), 503 x 369 mm
Albertina, Wien, DG2002/365.

Zusammenfassung

Der so genannte Monogrammist NDB ist ausschließlich anhand der Signatur einiger Clair-obscur-Holzschnitte fassbar, der Zeitraum seiner Tätigkeit lässt sich ebenfalls ausgehend von der Datierung zweier Holzschnitte um das Jahr 1544 festlegen. Dementsprechend lag der Fokus bei der Betrachtung seiner Clair-obscur-Holzschnitte bisher stets auf den Werken selbst, während die Person des Formschneiders, seine Einbettung in die künstlerische Landschaft seiner Zeit und seine Entwicklung, keine Beachtung fand. Die vorliegende Arbeit unterzieht erstmals die dem Monogrammisten NDB zugeschriebenen Holzschnitte einer gesamtheitlichen Analyse. Diese beinhaltet sowohl die stilistischen Zusammenhänge – einerseits zwecks Erstellung einer Chronologie zwischen den Holzschnitten des Monogrammisten, andererseits mit den Clair-obscur-Holzschnitten seiner Zeitgenossen – als auch das Verhältnis zu den kompositorischen Vorlagen der Drucke. Ziel der Arbeit ist es, über diesen Weg die außergewöhnliche Laufbahn des Formschneiders zu rekonstruieren.

Einen Schwerpunkt bildet der 2013 von Catherine Jenkins konstatierte Bezug des Monogrammisten NDB zu den zwischen 1542 und 1547 entstandenen Radierungen der Schule von Fontainebleau. Während Jenkins nur anhand einiger weniger Parallelen zwischen Radierungen der Schule von Fontainebleau und den Clair-obscur-Holzschnitten des Monogrammisten zu belegen versuchte, dass er nach seiner Ausbildung in Bologna in Fontainebleau tätig war, wird in dieser Arbeit die Untersuchung auf sämtliche Holzschnitte des Formschneiders ausgedehnt. Dabei zeigt sich, dass der Monogrammist NDB nicht nur zum Teil die gleichen Vorlagen für seine Drucke verwendete wie in Frankreich tätige Radierer und Kupferstecher, sondern dass etwa aufgrund der Gestaltung des Hintergrundes nach Vorlagen des in Fontainebleau tätigen Zeichners Léonard Thiry tatsächlich ein Einfluss der Schule von Fontainebleau auf einzelne seiner Clair-obscur-Holzschnitte anzunehmen ist. Zwar kann es aufgrund der angenommenen chronologischen Reihenfolge der Holzschnitte als gesichert gelten, dass der Monogrammist NDB alle seine Werke in Frankreich ausführte. Sowohl die Sujets einiger Holzschnitte als auch ihre Vorlagen sprechen jedoch dafür, dass er zumindest einige seiner Werke nicht in Fontainebleau, sondern in Paris schuf. Dort sind auch die in der Nachfolge des Monogrammisten NDB im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts von französischen Formschneidern geschnittenen Clair-obscur-Holzschnitte zu verorten, die bisher kaum Beachtung fanden. Wenngleich abschließend einzelne Ausblicke in die frühe französische Geschichte des Clair-obscur-Holzschnittes unternommen werden, bleibt es

Nachfolgenden überlassen, die Etablierung dieser Technik in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhundert in Frankreich unter den neuen Gesichtspunkten im Detail zu diskutieren.

Lebenslauf

Ausbildung

1997 – 2001 private Volksschule Herz-Maria-Kloster, Wien 18, Lacknergasse 89.

2001 – 2009 neusprachliches Bundesgymnasium BG XVIII, Wien 18, Klostergasse 25.

06/2009 Matura mit Auszeichnung.

2009 – 2012 Bachelorstudium Kunstgeschichte an der Universität Wien.

09/2012 Abschluss des Bachelorstudiums Kunstgeschichte mit Auszeichnung.

Seit 10/2012 Masterstudium Kunstgeschichte an der Universität Wien.

Stipendien

Leistungsstipendium der Universität Wien für das Kalenderjahr 2010.

Leistungsstipendium nach dem Studienförderungsgesetz für die Studienjahre 2009/10, 2010/11, 2011/12 und 2012/13.

Beruflicher Werdegang

Seit 2008 gelegentliche Mitarbeit als Dekorateurin bei Veranstaltungen von *VOGG's Die Ereignisagentur*.

07/2008 Ferialpraktikum im Unabhängigen Finanzsenat (Bürotätigkeit).

07/2009 Ferialpraktikum beim ORF in der Musikabteilung des Archives (Beschlagwortung von CDs).

07/2011 Ferialpraktikum in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (Sichtung und Katalogisierung eines Nachlasses).

07/2012 Ferialpraktikum im Österreichischen archäologischen Institut (Bürotätigkeit).

Seit 10/2012 Studentische Mitarbeiterin der Fachbereichsbibliothek Biologie der Universität Wien.

07/2013 Ferialpraktikum im Bundesdenkmalamt, Abteilung für Inventarisation und Denkmalforschung (Erstellen von Sachverständigen-Gutachten und Kurztexten).

Wintersemester 2014/15 STEOP-Assistant am Institut für Kunstgeschichte (Übung Kunstbeschreibung für Erstsemestrige).

Kenntnisse

Fremdsprachen:

- Englisch (Niveau B2)
- Französisch (Niveau B1)
- Italienisch, Niederländisch und Spanisch (Grundkenntnisse)
- Latein

Computerkenntnisse: MS-Office, Windows

Interessen

Oper, Theater, Museen, Klavier, Standardtanz, Reisen, Schifahren, Schwimmen.