



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Hieronymus Cocks Serie der römischen Ruinen

Verfasser

Mag.art. Florian Köhler

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin:

Ao. Univ. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

*Gewidmet meinem Bruder Stephan und
unserem gemeinsamen Weg nach Rom.*

Inhaltsverzeichnis

<u>Vorwort</u>	S. 1
<u>Einleitung</u>	S. 4
Fragestellungen & Methoden	S. 4
Quellen & Forschungsstand	S. 6
I. Die Entwicklungen innerhalb der Druckgraphik & des Verlagswesens im 16. Jahrhundert	S. 11
<u>I. 1. Der Beginn des Verlagswesens und die Vorreiterrolle Italiens</u>	S. 13
<u>I. 2. Die Etablierung des Verlagswesens in den Niederlanden</u>	S. 18
II. Hieronymus Cock: Künstler oder Verleger?	S. 23
<u>II. 1. „Hout die Cock in eeren“</u>	S. 23
<u>II. 2. Cocks Tätigkeit als Verleger: „Aux Quatre Vents“</u>	S. 27
<u>II. 3. Hieronymus Cock als Künstler</u>	S. 35
II. 3. 1. Hieronymus Cock als entwerfender Künstler („inventor“)	S. 37
II. 3. 2. Cocks Fähigkeiten in der Radierung	S. 41
II. 3. 3. Die Eigenheiten des Cock'schen Stils	S. 47
III. Die Serie der römischen Ruinen	S. 49
<u>III. 1. „Praecipua aliquot Romanae antiquitatis ruinarum monimenta [...]“</u>	S. 50
III. 1. 1. Allgemeines	S. 50
III. 1. 2. Die Ruinenserien aus den Jahren 1561 bis 1562	S. 56
III. 1. 3. Die vorbereitenden Zeichnungen	S. 59

<u>III. 2. Eine Spurensuche in den Ruinenlandschaften der „Praecipua monimenta“</u>	S. 62
III. 2. 1. Cock fecit!	S. 62
III. 2. 2. Cock invenit?	S. 65
(a) Leonard Thirys „fragmenta structurae veteris“	S. 66
(b) Die beiden sog. „römischen Skizzenbücher des Marten van Heemskerck“	S. 69
(c) Ein Bildvergleich mit Zeichnungen des „Anonymus A“	S. 71
(d) Von der Skizze zur Radierung: Hieronymus Cock als malerischer Topograph	S. 74
(e) Cocks Spuren in den „Praecipua monimenta“	S. 77
III. 2. 3. Cocks Beitrag für Serie der römischen Ruinen	S. 81
<u>III. 3. Cocks Landschaftsdarstellungen in der Serie der römischen Ruinen</u>	S. 85
III. 3. 1. Zum Bildaufbau in den „Praecipua monimenta“	S. 85
III. 3. 2. „Ein kleiner Spaziergang durch das antike Rom“	S. 88
III. 3. 3. Die Charakteristika von Cocks Landschaftsdarstellungen in der Serie der römischen Ruinen anhand einiger ausgewählter Blätter	S. 91
III. 3. 4. Einflüsse in der Landschaftsdarstellung der „Praecipua monimenta“	S. 93
(a) Venedig	S. 93
(b) Donauschule, Hirschvogel und die Meister von Fontainebleau	S. 96
 IV. Cocks Landschaftsauffassung innerhalb der niederländischen Tradition	S. 101
<u>IV. 1. Die frühen Meister der niederländischen Landschaftsmalerei</u>	S. 102
<u>IV. 2. Joachim Patinir und die Weiterentwicklung der patinirschen Landschaft im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts</u>	S. 103
<u>IV. 3. Matthys Cock</u>	S. 106
IV. 3. 1. Die Gruppe der mit „Cocq“ oder „Cock“ signierten Zeichnungen	S. 107
IV. 3. 2. Matthys invenit. Hieronymus fecit: Die Serie der biblischen und mythologischen Landschaften	S. 110
<u>IV. 4. Pieter Bruegel der Ältere</u>	S. 114
<u>IV. 5. Hieronymus Cocks Rolle für die Entwicklung der niederländischen Landschaftsmalerei</u>	S. 120

V. Das neue Thema der Ruinenlandschaft	S. 126
<u>V. 1. Das Ruinenthema in Italien</u>	S. 126
<u>V. 2. Antoine Lafreri und sein „Speculum Romanae Magnificentiae“</u>	S. 130
<u>V. 3. Das Ruinenerlebnis des „Nordländers“</u>	S. 132
<u>V. 4. Neuerungen in der Darstellung antiker Bauwerke in Cocks „Praecipua monimenta“</u>	S. 133
<u>V. 5. „Nützlich für Maler und andere Handwerker“</u>	S. 136
<u>V. 6. Wirkung und Nachfolge von Cocks „Praecipua monimenta“: Die Ruinenlandschaft als neues druckgraphisches Genre</u>	S. 140
 VI. Ergebnisse	S. 147
<u>VI. 1. „Omnes viae Romam perducunt“</u>	S. 149
 <u>Literaturverzeichnis</u>	S. 153
<u>Abbildungsnachweis</u>	S. 163
<u>Zur Verwendung der Abbildungen im Katalog</u>	S. 169
Katalog	S. 171
Bildteil	S. 185
<u>Abstract (Deutsch)</u>	S. 235
<u>Abstract (Englisch)</u>	S. 236
<u>Curriculum Vitae</u>	S. 237

Vorwort

Die im Jahr 1551 publizierte Ruinenserie des Hieronymus Cock begegnete mir zum ersten Mal im Rahmen eines Seminars, das ich im Wintersemester 2010 unter der Leitung von Univ.-Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel besuchte. Unter der Themenstellung „Zimelien der europäischen Druckgraphik“ wurden uns mehrere in Auktionskatalogen angeführte Druckgraphiken als Ausgangspunkt für unsere Seminararbeiten und Referate zur Auswahl gestellt, wobei ich mich für eine Radierung entschied, die im Auktionskatalog als „Flucht nach Ägypten vor den Ruinen des Kolosseums“ (Blatt B), verlegt in Antwerpen im Jahr 1551, beschrieben wurde.¹ Obwohl mir der Name des ausführenden Künstlers – Hieronymus Cock – zu diesem Zeitpunkt noch nicht geläufig war, fiel meine Wahl aus mehreren Gründen recht schnell auf dieses Blatt: Zum Einen fühlte ich mich als ehemaliger Rompilger und Malereiabsolvent in einer gewissen Weise den im 16. Jahrhundert durchaus gängigen Studienreisen nach Italien und Rom verbunden, die viele bildungshungrige Künstler aus dem Norden bereits vor mehr als 400 Jahren in den Süden unternommen hatten um dort von der Kunst der italienischen Renaissance und Antike zu lernen. Zum Anderen war mir die Art und Weise, wie das römische Monument – im Falle des Blattes B das Kolosseum – auf der Radierung präsentiert wurde, als sehr eigentümlich aufgefallen.

Bereits bei dieser ersten Betrachtung der Radierung der Platte B konnte ich grundlegende Eigenschaften und Besonderheiten feststellen, die auch auf die anderen 23 Blätter der 1551 als Serie publizierten Radierungen zutreffen sollten: Der figürlichen Szenerie wird im Vergleich mit den antiken römischen Ruinen tatsächlich nur ein recht kleiner Teil der Blätter gewidmet. Die Ruinen selbst werden nicht als „nackte“, von ihrer Umgebung isolierte Bauwerke präsentiert, sondern in mehreren Blättern der Serie in malerische Landschaften eingebettet. Ein zusätzlicher Reiz dieser Blätter ist zudem die Tatsache, dass sie zusammen mit einem Titelblatt gemeinsam als Serie publiziert wurden, eine Form der druckgraphischen Produktion, die im Norden in der Mitte des 16. Jahrhunderts im Bereich der Ruinendarstellung noch ein Novum darstellte.

¹ Das Blatt stand in der Kunst- und Buchaktion der Galerie Gerda Bassenge in Berlin bei der 72. Auktion am 27. November 1998 zum Verkauf frei.

In meiner diesen ersten Feststellungen folgenden Recherche fokussierte ich mich in der vorhandenen Literatur auf die niederländische Druckgraphik aus der Zeit der Mitte bis ins zweite Drittel des 16. Jahrhunderts und war nicht wenig überrascht, dass kaum ein Aufsatz oder Buch zu diesem Thema existiert, in dem nicht immer wieder von dem Autor unserer Radierung - Hieronymus Cock - die Rede war. Entgegen meinen Erwartungen wurde von dem zu Lebzeiten fast ausschließlich in Antwerpen tätigen Cock in weiterem Zusammenhang jedoch nicht als einem herausragenden Zeichner oder künstlerischen Talent gesprochen. Stattdessen fand ich Cocks Namen in Verbindung mit dem damals in den Niederlanden beginnenden Verlagswesen und einer Vielzahl von Drucken, auf denen Cock als Herausgeber und Leiter seines erfolgreichen Antwerpener Betriebes namens „Aux Quatre Vents“ hervorgeht.

Aus diesem ersten Kontakt mit Hieronymus Cock und seiner Serie der römischen Ruinen wurde schließlich die Idee für diese Diplomarbeit geboren, die sich durch meine weiteren Untersuchungen in diesem Gebiet und unterstützt durch die Ratschläge und helfende Hand meiner Betreuerin, Univ.-Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel, mit mehreren, eng miteinander verbundenen Themenkomplexen auseinandersetzt: Einerseits sollen die Blätter der „Praecipua monimenta“² auf ihre Bedeutung hin als Zeugnisse des im 16. Jahrhunderts einsetzenden Romanismus und in ihren Eigenheiten gegenüber Vorgängern und Nachfolgern im Bereich der Malerei und vor allem der Druckgraphik untersucht werden. Andererseits erwies sich das durch die Fachliteratur vermittelte Bild, das den Künstler Cock größtenteils negiert und ihm eine prominente Nebenrolle als Druckgraphiker und Druckverleger³ zuteilt, als emblematisch für die weitere Entwicklung dieser Arbeit: Ob Cock bisher unverdient die Rolle eines schöpferischen Talents innerhalb der niederländischen Tradition abgesprochen

² Im Verlauf dieser Arbeit werde ich die Bezeichnung „Praecipua monimenta“ als Kurzform für die 1551 erschienene Ruinenserie des Hieronymus Cock verwenden. Die volle Bezeichnung des Titelblattes lautet: „PRAECIPVA ALIQVOT ROMANAE/ ANTIQVITATIS RVUINARUM/ MONIMENTA, VIVIS PROSPECTI=/ BVS, AD VERI IMITATIONEM/ AFFABRE DESIGNATA“. Auf das entsprechende Titelblatt wird in Kapitel III.1.1., S. 50-51, nochmals explizit eingegangen werden.

³ Mit der Benutzung des Terminus „Druckgraphiker und Druckverleger“ (*printmaker and printpublisher*) wird in der Fachliteratur versucht den begrifflichen Spagat zwischen dem Verleger von Drucken und dem Druckgraphiker selbst zu schlagen. Dass diese Bezeichnung jedoch häufig nicht ganz zuzutreffen scheint und oftmals ein zu eingeschränktes Bild des betreffenden *printpublishers* vermittelt, verkörpert kaum eine andere Persönlichkeit besser als die des Hieronymus Cock, der im Laufe seiner Karriere weit über die Tätigkeiten eines Druckgraphikers und Verlegers hinausgewachsen ist. Der Begriff trifft vor allem auf die Betreiber der seit den Anfängen des 16. Jahrhunderts auftretenden Verlagsbetriebe zu: Siehe auch: Kapitel I.1 und I.2, S. 11-22.

wurde oder ob wir es tatsächlich „nur“ mit einem Druckgraphiker und Verleger zu tun haben, wurde daher zu einer weiteren zentralen Fragestellung dieser Arbeit erhoben.

An dieser Stelle möchte ich mich zudem bei all jenen danken, die mir bei der Umsetzung dieser mittlerweile sehr umfangreichen Arbeit geholfen haben und mit Fragen, Anmerkungen oder Korrekturen eine besondere Hilfestellung und einen wesentlichen Beitrag zur Fertigstellung des Diplomprojektes geleistet haben. Mein Dank gilt meiner Diplomarbeitsbetreuerin, Univ.-Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel, die mir die notwendige Zeit und Anregungen gab um diese Arbeit zu unserer beider Zufriedenheit abzuschließen, Frau Martina Pichler, die mich beim Auffinden der entsprechenden Arbeiten im Studiensaal der Albertina tatkräftig unterstützte, und insbesondere meinen Eltern, meinem Bruder und meiner Freundin, die mir in dieser arbeitsintensiven Zeit mehr als sonst hilfreich zur Seite standen.

Wien, Jänner 2013

Mag.art. Florian Köhler

Einleitung

Fragestellung & Methoden

Zwei Fragestellungen boten sich bei der Untersuchung von Cocks Serie der römischen Monumente als zentrale Themenkomplexe an: Inwiefern bildet die 1551 publizierte Serie der „Praecipua monimenta“ ein Novum in der Darstellung von antiken römischen Monumenten innerhalb der Druckgraphik um die Mitte des 16. Jahrhunderts und welche Eigenheiten und Charakteristika lassen sich im Vergleich mit früheren oder nachfolgenden Ruinen- oder Landschaftsdarstellungen feststellen? Können wir uns anhand der 1551 publizierten Serie ein Bild von der ambivalenten Figur des Hieronymus Cock machen, der sich sowohl künstlerisch, als Zeichner und Druckgraphiker, als auch unternehmerisch, als Leiter seines Graphikbetriebs namens „Aux Quatre Vents“, betätigte? Die Blätter der 1551 erstmals publizierten Ruinenserie nehmen hierfür insofern eine zentrale Stellung im Oeuvre des Antwerpener Künstlers und Unternehmers ein, als sie innerhalb der Forschung in Entwurf und auch Ausführung bisher zumeist als eigenhändige Arbeiten angesehen werden – eine These, die in dieser Arbeit überprüft werden soll. Als Ergänzung zu diesen beiden Fragestellungen möchte ich außerdem auf die Anfänge des Verlagswesens, auf Cocks Landschaftsauffassung innerhalb der niederländischen Tradition, aber auch auf das neu in der Druckgraphik erscheinende Genre der Ruinenlandschaft eingehen. Dabei wird der Versuch unternommen, mehrere, um Hieronymus Cock und die 1551 verlegte Serie der römischen Ruinen angelegte Fragestellungen auszuarbeiten und ihre gegenseitige Entwicklung in der Druckgraphik, der Malerei und den visuellen Künsten im Allgemeinen zu veranschaulichen.

Nach einer ersten Einführung in die Entwicklung der Druckgraphik im 16. Jahrhundert (**Kapitel I.**), in der ich über die technischen Neuerungen der Druckgraphik und die Anfänge des Verlagswesens in Italien und den Niederlanden zu sprechen komme, widmet sich das anschließende Kapitel daher der Frage, ob wir es bei Cock nun mit einem Künstler oder einem Verleger zu tun haben (**Kapitel II.**). Darin finden neben dem sich in Antwerpen etablierenden Verlag des Hieronymus Cock („Aux Quatre Vents“) und seiner Bedeutung als Verleger und Druckgraphiker auch Cocks künstlerische Tätigkeit innerhalb des

Graphikbetriebes Behandlung. In weiterer Folge werden anhand der Analyse einiger mit großer Sicherheit auf Hieronymus Cock zurückführbare Arbeiten die Charakteristika des Cock'schen Stils herausgearbeitet und mit den Blättern der „*Praecipua monimenta*“ in Relation gesetzt. Das darauf folgende Kapitel (**Kapitel III.**) befasst sich dann mit der zweiten bedeutenden Fragestellung, nämlich der von Cock 1551 in Antwerpen publizierten Druckserie der römischen Ruinen. Dabei werden die Entstehungsumstände der „*Praecipua monimenta*“ und allgemeine Charakteristika nochmals detailliert besprochen, wobei neben der Frage der Zuschreibung auch stilistische und motivische Vorbilder Erwähnung finden werden. Der an die Ruinenserie anschließende Exkurs wird sich dann dezidiert mit den Entwicklungen und den großen Neuerern der niederländischen Landschaftsmalerei des 16. Jahrhunderts befassen (**Kapitel IV.**). Ich möchte dabei neben dem mehrere Jahre in Cocks Verlag arbeitenden Pieter Bruegel auch nicht auf den bislang nur in wenigen Zeichnungen und Drucken fassbaren älteren Bruder des Hieronymus – Matthys Cock - vergessen, der für die Herausbildung des Cock'schen Stils eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt zu haben scheint. Das letzte Kapitel behandelt schließlich das von Cock neu ins Leben gerufene Genre der „*Ruinenlandschaft*“ (**Kapitel V.**), wobei die Neuerungen seiner Druckserien gegenüber denen seiner italienischen Vorgänger wie z.B. Lafreri, aber auch die Nachwirkungen seines Schaffens in den Veronese-Fresken der Villa Maser und anderen in den Niederlanden publizierten Druckserie solcher Art vorgestellt werden.

In Zusammenhang mit der Serie der römischen Ruinen wurde von der Forschung oft spekuliert, ob Cock, wie bereits viele andere nordische Künstler vor ihm, eine Italienreise bis nach Rom unternommen hat und demzufolge von einer Autorschaft Cocks auch im Sinne der Bildfindung für diese Druckserie gesprochen werden kann. Ich bitte die Leser dieser Arbeit sich die Frage, ob wir eine Italienreise als wahrscheinlich annehmen dürfen oder nicht, bis zum Ende meiner Ausführungen geistig vor Augen zu halten. Zwar werde ich anhand einiger Beispiele auch in den einzelnen Kapiteln auf einige Pro und Kontra zu sprechen kommen, doch möchte ich meine daraus resultierende Meinung erst in dem die Arbeit abschließenden Kapitel zusammen mit meinen Ergebnissen präsentieren (**Kapitel VI.**).

Quellen & Forschungsstand

Durch zeitgenössische Autoren wird uns von Hieronymus Cock nur wenig berichtet. Vasari erwähnt Cock in seinen 1568 erschienenen Viten, bezeichnet Cock darin allerdings nicht als Verleger, sondern als Kupferstecher, wobei er auch eine Reihe von Drucken nach Marten van Heemskerck, Bronzino, Vredeman de Vries, Bosch, Bruegel und Frans Floris anführt, die seiner Meinung nach von Cock gestochen wurden.⁴ Die Aufmerksamkeit, die er Hieronymus Cock in seinen Viten entgegenbringt ist wahrscheinlich jedoch eher auf die Tatsache zurückzuführen, dass er die unternehmerische Hauptbeschäftigung des Antwerpener, nämlich als Verleger von Drucken, mit der Tätigkeit als Kupferstecher verwechselt. Dass Vasari mit dem Verlagswesen generell nicht viel anfangen konnte, zeigt auch die nur spärliche Behandlung der großen italienischen Verleger in seinen Viten.⁵ Als zweite zeitgenössische Quelle sind die „Descrittione di tutti i paesi bassi“ des Italieners Lodovico Guicciardini zu nennen, die im Jahr 1567 erschienen. In seiner systematischen Beschreibung der Stadt Antwerpen erwähnt Guicciardini Hieronymus Cock unter den dort tätigen Künstlern: „[...] Girolamo Cock inventore, & gran' divulgatore per via di stampa dell' opere di Girolamo Bosco, & d'altri eccellenti Pittori, onde è veramente bene merito dell'arte [...]“.⁶ Trotz ihrer Kürze bleibt die Aussage Guicciardinis insofern prägnant, da er zum Einen nur Cock allein als Verleger in seiner Antwerpener Stadtbeschreibung nennt und zum Anderen dessen Bedeutung als „divulgatore“ (Verleger) durch die Verbreitung der Kunst verschiedener Maler (und vor allem von Bosch⁷) hervorhebt.⁸ Zwar wird uns Hieronymus Cock in diesen frühen Quellen nicht als Künstler näher gebracht, doch vermitteln beide eindrücklich dessen Aktivität und Bedeutung als Verleger von druckgraphischen Blättern.

Das Meiste was uns über das Leben des Hieronymus Cock bekannt ist, entnimmt die Forschung den 1618 erschienenen Lebensbeschreibungen des Karel Van Mander, der Cock

⁴ Vasari 1568, II, S. 305-311, S. 858; Vasari-Milanesi V, S. 436-441. Siehe auch: Riggs 1977, S. 38, Fußnote 1.

⁵ Die recht negative Meinung, die Vasari gegenüber dem in Rom in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts blühenden Verlagswesens besaß, werde ich in Kapitel I.1., S. 17, Fußnote 48, nochmals ansprechen. Siehe auch: Riggs 1977, S. 215.

⁶ Lodovico Guicciardini, *Descrittione di tutti i paesi bassi*, Antwerpen 1567, S. 99. So zitiert in: Riggs 1977, S. 214.

⁷ Auf die sog. „Bosch-Graphiken“ im Cock'schen Verlag wird in Kapitel II.2., S. 31, Fußnote 110, kurz hingewiesen werden.

⁸ Riggs 1977, S. 214-215.

und dessen Bruder Mattyhs in seinen Viten wenige Zeilen widmet.⁹ Van Mander beschreibt darin kurz und bündig den Aufstieg Cocks zu einem bedeutenden Unternehmer und zugleich seine abnehmende Tätigkeit als Künstler, die er am Ende seiner Karriere zugunsten seiner Hauptbeschäftigung als Leiter seines Verlagsbetriebes schließlich vollständig aufgab.¹⁰ Zusammen mit den an die Tausend in Cocks Verlag produzierten druckgraphischen Blättern, die zumeist nach Entwürfen anderer Künstler von spezialisierten Kupferstechern umgesetzt wurden, führte diese frühe Bewertung Van Manders dazu, dass Cock innerhalb der Forschung hauptsächlich in seiner Bedeutung für das im 16. Jahrhundert einsetzende Verlagswesen Bearbeitung fand, während sein Leben und künstlerisches Schaffen weiterhin noch größtenteils im Dunkeln blieb.¹¹

Als erste ernstzunehmende Publikation, die sich schließlich auch gezielt der Problematik des als Verleger und zugleich als Künstler tätigen Cock stellte, muss Timothy A. Riggs' 1977 erschienene Dissertation „Hieronymus Cock. Printmaker and publisher“ angeführt werden, die mir mitunter als wichtigstes Referenzwerk dieser Arbeit diente.¹² Riggs leistete vor allem im dem Zusammenstellen des Cock'schen Oeuvres und im Aufarbeiten von der Druckproduktion dessen Betriebes der „Aux Quatre Vents“ bedeutende Vorarbeit, auf die sich die darauf folgende Literatur bis heute stützen konnte. In seiner Arbeit vermittelt er ein umfangreiches Bild des in vielen Tätigkeitsbereichen agierenden Hieronymus Cock und konzentriert sich in seinen Erörterungen neben der Zusammenstellung eines recht umfangreichen Werkkataloges auch auf die Analyse von Cocks Fähigkeiten innerhalb der Druckgraphik selbst. Als bedeutend erwies sich hierbei vor allem die Untersuchung des

⁹ Van Mander-Floerke 1916, S. 148-149.

¹⁰ Der Werdegang des Künstlers und Unternehmers Cock wird in Kapitel II.1 und II.2. eine ausführliche Behandlung erfahren und soll an dieser Stelle vorerst ausgelassen werden.

¹¹ Zu der älteren Literatur, die sich erstmals intensiver mit der Figur des Hieronymus Cock auseinandersetzte, zählen u.a. folgende Werke: Henry Hymans, *Oeuvres, études et notices relatives à l'histoire de l'art dans les Pays-Bas*, Band 1, Brüssel 1920, S. 269-286; Robert Hedicke, *Cornelis Floris und die Florisdekoration. Studien zur niederländischen und deutschen Kunst im 16. Jahrhundert*. Berlin 1913, S. 330-338; A. J. Delen, *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Pas et dans les provinces belges*, Paris 1935, Band 2, S. 61-67.

Einige Ausstellungskataloge widmen sich vorrangig Cocks Tätigkeit als Druckgraphiker und Verleger: Kat. Ausst. Brüssel 1970, Lydia De Pauw-De Veen, *Jérôme Cock. éditeur d'estampes et graveur, 1507? – 1570*, passim; Kat. Ausst. Münster 1976, Gerhard Langemeyer/Reinhart Schleier, *Bilder nach Bildern. Druckgraphik und die Vermittlung von Kunst*, passim; Kat. Ausst. Rotterdam 1998, *In de vier Winden. De prentiutgeverij van Hieronymus Cock 1507/10-1570 te Antwerpen. Uit de collectie: Tekeningen en prenten*, passim. In der neueren Literatur erfuhr Cock außerdem zunehmend Aufmerksamkeit als Verleger Pieter Bruegels des Älteren: Kat. Ausst. Hamburg 2001, Jürgen Müller/Petra Roettig (u.a.), *Pieter Bruegel invenit: Das druckgraphische Werk*, passim; Kat. Ausst. Rotterdam/ New York 2001, Nadine Orenstein, *Pieter Bruegel the Elder: drawings and prints*, passim; Silver 2011, *Hieronymus Cock, Bruegels's printmaker*, S. 69-91.

¹² Timothy A. Riggs, *Hieronymus Cock. Printmaker and publisher*, phil. Diss, 1971, New York/London 1977.

zeichnerischen Oeuvres von Cock, wobei Riggs hinsichtlich der Händescheidung zwischen Hieronymus und dessen Bruder Matthys Cock erhebliche Verdienste zuzuschreiben sind. Auch die Auffindung der eindeutig Cock zugeschriebenen Ruinenzeichnungen in Cambridge und Edinburgh haben etwas Licht auf Cocks künstlerisches Oeuvre im Medium der Zeichnung geworfen.

Als eine weitere bedeutende wissenschaftliche Arbeit, die sich ausführlich mit Cocks Serie der römischen Ruinen befasst, ist außerdem Manfred Kanders Dissertation aus dem Jahr 1969 zu nennen. Kander widmet sich darin generell auch dem Phänomen der Ruinendarstellungen Roms in der Druckgraphik des 16. Jahrhunderts und stellt die allgemeinen Charakteristika der Cock'schen Serie auf anschauliche Weise in einer umfangreichen Besprechung und einem anschließenden Katalog zusammen.¹³ Neben den „Praecipua monimenta“ werden dabei auch die später erschienenen Ruinenserien des Giovanni Antonio Dosio, des Hendrick van Cleve (verlegt von Philipp Galle) und des Étienne Dupérac behandelt, wobei Kander auch allgemeine Überlegungen zu der unterschiedlichen Aufnahme der Ruineneindrücke zwischen Italienern und „Nordländern“ anstellte. Außerdem werden in dieser Arbeit einige Zeichnungen aus den sog. „römischen Skizzenbüchern des Marten van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin“ – erstmals nach der gleichnamigen Publikation von Christian Hülsen und Hermann Egger¹⁴ – in einem größeren Rahmen als direkte Vorlagen für einige Blätter in Cocks 1551 publizierten Ruinenserie präsentiert.

Einige andere Publikationen, die einen entscheidenden Beitrag für die Fertigstellung dieser Arbeit leisteten, seien an dieser Stelle noch genannt: Für die Beurteilung Cocks als eigenständigen Künstler empfand ich die Untersuchungen von Heinrich Franz hinsichtlich der niederländischen Landschaftsmalerei des Manierismus als äußerst anregend, die vor allem in die Besprechung der Rolle Cocks innerhalb der niederländischen Landschaftsmalerei (**Kapitel IV.**) einfließen sollten.¹⁵ Auch der 1976 anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in Münster

¹³ Manfred Kander, Die Darstellung der Ruinen des antiken Roms in der Druckgraphik des 16. Jahrhunderts, phil. Diss., Graz 1969.

¹⁴ Christian Hülsen/Hermann Egger, Die römischen Skizzenbücher von Martin van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin, 2 Bände, Berlin 1913-1916. Auf die Verbindung zwischen den Drucken der „Praecipua monimenta“ und einigen Zeichnungen in den „römischen Skizzenbüchern“ im Berliner Kupferstichkabinett werde ich in Kapitel III.2., S. 69-84, näher eingehen.

¹⁵ Heinrich G. Franz, Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus, 2 Bände, Graz 1969.

erschienene Katalog „Bilder nach Bildern“ bot einerseits einen guten Überblick über die Entwicklungen innerhalb des Verlagswesens und andererseits einen interessanten Einblick in die Produktionsmethoden und das vielfältige Verlagsprogramm von Hieronymus Cocks Betrieb namens „Aux Quatre Vents“, was sich vor allem für die Zusammenfassungen der entscheidenden Entwicklungen in den Verlagen des 16. Jahrhunderts als hilfreich erwies (**Kapitel I.**).¹⁶ Als ein ebenso wichtiges Nachschlagewerk über die Technik der Druckgraphik, ihre Anfänge, ihre Höhepunkte und ihre wichtigsten Vertreter im Europa der Renaissance-Zeit, muss zudem die von Peter Parshall und David Landau 1994 erschienene Publikation „The Renaissance Print“ angeführt werden, die in vielen Fällen auch überregionale Entwicklungen in großer Übersicht und zugleich Detailgetreue wiederzugeben vermag.¹⁷ Und zuletzt sei noch der 2008 erschienene Ausstellungskatalog der Universität in Chicago erwähnt, „The virtual tourist in Renaissance Rome“, der sich explizit mit dem im 16. Jahrhundert einsetzenden Rominteresse und den damit verbundenen Entwicklungen innerhalb der italienischen, aber auch niederländischen Druckgraphik auseinandersetzt.¹⁸ Dabei war mir v.a. die im Zusammenhang mit der entsprechenden Ausstellung installierte Bild-Datenbank – die „Speculum Romanae Magnificentiae Digital Collection“ – eine große Hilfe, da sie die Betrachtung der entsprechenden druckgraphischen Arbeiten in bestechender Qualität ermöglichte und neben Cocks „Praecipua monimenta“ über eine große Sammlung von Drucken in digitaler Form verfügt.¹⁹ Bei den Bildangaben im Abbildungsverzeichnis werden unter anderem auch die Inventarnummern der Bilddatenbank in Chicago angeführt, sofern die entsprechenden Blätter darin angelegt sind. Dadurch kann der Leser bei Interesse die entsprechenden Blätter auch über die Onlineplattform in hoher Qualität begutachten.

Neben der angeführten Literatur fungierten zudem die in der Sammlung der Albertina komplett erhaltenen Serie der Cock'schen Ruinen und einiger weiterer im Rahmen dieser

¹⁶ Kat. Ausst. Münster 1976, Gerhard Langemeyer/Reinhart Schleier, Bilder nach Bildern. Druckgraphik und die Vermittlung von Kunst (Kat. Ausst. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kultur, Münster 1976), Münster 1976, passim.

¹⁷ David Landau/Peter Parshall, The Renaissance Print. 1470-1550. New Haven, Connecticut (u.a. Yale Univ. Press) 1994, passim.

¹⁸ Kat. Ausst. Chicago 2008, Rebecca Zorach u.a., *The virtual tourist in Renaissance Rome. Printing and collecting the Speculum romanae magnificentiae* (Kat. Ausst. Special Collections Research Center, University of Chicago Library, Chicago, 2007/2008), Chicago 2008, passim.

¹⁹ The Speculum Romanae Magnificentiae Digital Collection: <http://speculum.lib.uchicago.edu/index.html> . Zur Benutzung des Kataloges und der Chicagoer Bilddatenbank, siehe S. 169.

Arbeit zu besprechenden druckgraphischen Blättern als eine wesentliche Quelle und Grundlage für die Fertigstellung dieses Projektes. Cocks Fähigkeit in der Technik der Radierung und der sehr malerische Charakter seiner Drucke offenbart im Original einen bestechenden und einzigartigen Reiz. Die Bildbesprechungen meiner Arbeit haben von diesem ungetrübten Erlebnis der „*Praecipua monimenta*“ im Studiensaal der Albertina wesentlich profitiert. Um den Lesern dieser Arbeit auch abseits der zum Text gehörigen Bildvergleiche einen Überblick über die komplette Serie der römischen Ruinen bieten zu können, wurden zudem Abbildungen aller 25 Blätter in einem Katalog dem eigentlichen Abbildungsteil vorangestellt, wobei auch die entsprechenden Inventarnummern der graphischen Sammlung der Albertina und der „*Speculum Romanae Magnificentiae Digital Collection*“ angegeben werden.²⁰

Obwohl in der angeführten Literatur die Person Hieronymus Cocks und auch seine Tätigkeit als druckgraphischer Verleger eine ausführliche Bearbeitung erfahren hat, wurde die Serie der römischen Ruinen bisher nur unzureichend in ihrer Bedeutung innerhalb Cocks Oeuvre behandelt. Diese Arbeit setzt sich daher zum Ziel, Cocks künstlerischen Beitrag für diese frühe und wichtige, in seinem Verlag gedruckte Folge festzustellen, wobei sein Anteil als ausführender Radierer ebenso diskutiert werden wird wie seine Tätigkeit als entwerfender Künstler. Indem wir die Radierungen der römischen Ruinen als zentrales Werk innerhalb Cocks Oeuvre verorten, können daraus auch weitere Erkenntnisse – so etwa die Einreihung Cocks in den größeren Kontext der niederländischen Landschaftskunst oder seine Bedeutung für das in der Druckgraphik neu aufkommende Sujet der Ruinenlandschaft – gewonnen werden. Hieronymus Cock darf in weiterer Folge nicht länger ausschließlich als „Künstler oder Verleger“ angesehen werden, sondern als eine für die Produktion in seinem Verlag ausschlaggebende Figur, die sowohl als entwerfender Künstler, ausführender Graphiker und Leiter seines druckgraphischen Verlages maßgeblich für die Gestaltung und Qualität der Serie der römischen Ruinen verantwortlich war. Auch die Tatsache, dass er über sein künstlerisches Schaffen hinaus durch die Etablierung des aus Italien angeregten Verlagswesens und durch das Verbreiten antiker und zeitgenössischer italienischer Kunst auch regionale Kunstbarrieren endgültig zu brechen vermochte, spricht meiner Meinung nach dafür, dass der Erkenntnisgewinn dieser Arbeit sehr hoch einzuschätzen ist.

²⁰ Katalog: S. 171-184; Bildteil: S. 185-234.

I. Die Entwicklungen innerhalb der Druckgraphik und des Verlagswesens im 16. Jahrhundert

Ab den frühen 1550er Jahren avanciert der Betrieb „Aux Quatre Vents“ des Antwerpener Künstlers und Verlegers Hieronymus Cock zu der führenden Produktionsstätte von druckgraphischen Blättern in den Niederlanden und schafft es somit, sich innerhalb der folgenden zwei Jahrzehnte als ein „Fixstern“ innerhalb der damals noch recht jungen Branche des europäischen Verlagswesens zu etablieren. Unternehmerisches Geschick und künstlerisches Urteilsvermögen sind zwei wesentliche Gründe für den Erfolg von Cocks Verlag, doch profitiert der Antwerpener Künstler und Unternehmer daneben auch von den Entwicklungen innerhalb der Medien der Druckgraphik in Italien und den Niederlanden, die sich seit Beginn des 16. Jahrhunderts nun endgültig in den druckgraphischen und verlegerischen Zentren Europas bemerkbar machen.²¹ Von zentraler Bedeutung ist hierbei vor allem der Wechsel vom Medium des bisher üblichen Holzschnitts zu den nun neu aufkommenden Techniken des Kupferstichs und der Radierung – zwei Medien, die im Cock'schen Verlag zu den druckgraphischen Standbeinen der Graphikproduktion avancieren sollten.²² Neben der Bevorzugung der Tiefdruckverfahren gegenüber dem Holzschnitt lassen sich sowohl in den Niederlanden, als auch in Italien außerdem die kommerzielle Ausbreitung innerhalb der druckgraphischen Produktion und zugleich eine Monopolisierung des Druckhandels feststellen. Es sind dies Phänomene, die nicht ausschließlich durch ökonomische Gründe erklärt werden können und sich vor allem in der Produktion der ersten druckgraphischen Verlage im zweiten und dritten Viertel des 16. Jahrhunderts deutlich manifestieren.²³

²¹ Zu der Entwicklung innerhalb der Druckgraphik im 16. Jahrhundert bieten die folgenden ausgewählten Werke einen umfangreichen Überblick: Hind 1963; Kat. Ausst. Wien 1966, passim; Kat. Ausst. Wien 1968, passim; Koschatzky 1986, passim; Landau/Parshall 1994, passim; Holeczek/Koschatzky/Weber 1996, passim; Gramaccini/Meier 2009, passim.

²² Auf die bedeutendsten Entwicklungen in der Technik der Radierung, in der sich Cock auch selbst betätigt hat, werde ich in Kapitel II.3.2, S. 41-47, zu sprechen kommen.

²³ Immerhin waren großformatige Druckproduktionen im Medium des Holzschnitts auch damals noch um einiges einfacher auszuführen als mittels Kupferstich oder Radierung. Das komplexe Thema des Wechsels vom Holzschnitt zu den Tiefdruckverfahren erfordert auch nach Ansicht von Landau und Parshall noch eine intensivere Behandlung. Siehe auch: Landau/Parshall 1994, S. 222.

Die Entwicklung in der neuen Branche des Verlagswesens erweist sich als entscheidender Faktor für die Etablierung von Cocks Firma.²⁴ Als Gallionsfigur der boomenden Druckgraphik-Branche und der neu hervortretenden Verlagsbetriebe tritt seit Beginn des 16. Jahrhunderts nun langsam die Person des druckgraphischen Verlegers hervor, ein sich immer stärker spezialisierender Beruf, der mehrere Aufgabenbereiche umfasste: Die Koordination der verschiedenen Arbeitsvorgänge im Bereich des Buchdrucks bzw. der Druckproduktion, die Finanzierung der Projekte und das Auslegen von Material- und Produktionskosten²⁵, Produktplanung, Absatz und Vertrieb sowie Werbung und juristische Repräsentation des Unternehmens.²⁶ In den meisten Fällen wurden viele Arbeitsvorgänge, wie z.B. das entwerfen von Kompositionen für die graphischen Umsetzung oder das Stechen der Platten, nicht vom Verleger persönlich, sondern von seinen Angestellten oder Kooperationspartnern ausgeführt. Dies schloss allerdings nicht aus, dass er einige - manchmal sogar alle - Arbeitsvorgänge selbst durchführte. Riggs stellt zurecht fest, dass dies innerhalb der druckgraphischen Produktion seit dem 15. Jahrhundert häufig vorkam: Ein Künstler graviert eine Druckplatte, druckt diese selbst und verkauft anschließend die Abzüge, wodurch er quasi zu seinem eigenen Verleger wird.²⁷ Mit der Zeit spezialisierten sich dann einige dieser verlegerisch tätigen Künstler und Graphiker immer mehr oder sogar ausschließlich auf das Verlegen von Drucken, indem sie begannen, entweder Drucke in Auftrag zu geben anstatt diese selbst anzufertigen oder zunehmend abgenutzte Platten anderer Künstler anzukaufen, zu überarbeiten und erneut unter ihrem Namen zu publizieren.²⁸ Das Ende dieser

²⁴ Riggs bringt eine gute Zusammenfassung der frühen Entwicklung des Verlagswesens in Italien und den Niederlanden zu Zeiten der „Aux Quatre Vents“ (Riggs 1977, S. 6-26). Als ebenfalls sehr hilfreich erwies sich folgende Literatur: Kat. Ausst. Wien 1968, S. 13-35; Kat. Ausst. Münster 1976; Landau/Parshall 1994 (besonders S. 103-168, 298-310); Kat. Ausst. Chicago 2008 (besonders: Zorach 2008, passim, Karmon 2008, passim); Weissert 2011, S. 204-221.

²⁵ Der Verleger setzte sich dadurch nicht selten einem großen finanziellen Risiko aus. Mehrere große Druckproduktionen des 15. und 16. Jahrhunderts belegen, dass zwischen den zumeist hohen ersten Anschaffungs- und Materialkosten und dem langsamen Eintreffen der ersten Gewinne durch den Verkauf der gedruckten Auflage (Bücher, Druckgraphiken) eine größere Zeitspanne lag, die es zu überbrücken galt. Nicht selten wurden z.T. sehr ambitionierte Projekte nicht zu Ende gebracht, da die finanzielle Unterstützung der bedeutendsten Geldgeber nicht länger gewährleistet werden konnte. (Siehe auch.: Landau/Parshall 1994, *Emperor Maximilian's Woodcut Projects*, S. 206-211). Durch die Gewinnung „gutbetuchter“ Mäzene und Förderer konnte die Verleger die Finanzierung und Produktion ihrer Projekte größtenteils absichern. Vgl. hierzu die Beziehung zwischen Hieronymus Cock und seinem Mäzen Antoine Perrenot de Granvelle, Kapitel III.1.1., S. 51, Fußnote 196.

²⁶ Riggs 1977, S. 7; Kat. Ausst. Münster 1976, S. 60.

²⁷ Riggs 1977, S. 7.

²⁸ Riggs 1977, S. 8. Zu den ersten nordischen Druckgraphikern, die die kommerzielle Dimension der Druckgraphik für sich entdeckten, gehört neben Wenzel von Olmütz, der u.a. viele Kompositionen Schongauers kopierte und neu verlegte (nach Landau und Parshall „[...] the first major pirate of the profession [...]“, Landau/Parshall 1994, S. 54), vor allem Israhel van Meckenem, ein Goldschmied und Druckgraphiker, von dessen gesamten druckgraphisch verlegten Werk nur ca. 10% keine überarbeiteten Platten, Kopien oder

Entwicklungslinie – der fast ausschließlich auf das Publizieren und Koordinieren spezialisierte Verleger – bildet die Basis für die auflagenstarken Verlagsbetriebe der Jahrhundertmitte. Ihre Anfänge finden sich in einer frühen Form bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Italien.

I. 1. Der Beginn des Verlagswesens und die Vorreiterrolle Italiens

Die erste Form eines organisierten Betriebes zur Verbreitung von Kupferstichen lässt sich in der Raffael-Werkstatt in Rom ab etwa 1513 nachweisen. Die von Vasari in seinen Viten beschriebene Zusammenarbeit zwischen Raffael, dessen jungem Assistenten Baverio de' Carocci (gen. Il Baviera) und dem Kupferstecher Marcantonio Raimondi gilt allgemein als die früheste Form einer solchen Graphikproduktion auf kooperativer Basis:²⁹ Marcantonio übersetzte sowohl ausgeführte Werke Raffaels als auch Zeichnungen von dessen Hand zur Gänze oder auch nur Teile davon in das druckgraphische Medium des Kupferstichs.³⁰ Die Verbreitung dieser autorisierten Versionen nach Kompositionen Raffaels wurde dann von Il Baviera übernommen, der nach dem Tod Raffaels allem Anschein nach die Besitz- und Druckrechte dieser Platten erhielt und in weiterer Folge auch selbst als Verleger tätig war.³¹ Zwar sollte der *Sacco di Roma* der Generation von Kupferstechern nach Raffael im Jahr 1527 ein plötzliches Ende setzen, doch gab diese frühe arbeitsteilige Form der Atelierorganisation auch einen ersten entscheidenden Impuls für die zunehmende Aufteilung der künstlerischen

mögliche Kopien nach anderen Drucken sind. Meckenem gilt vor allem in der Art und Weise, wie er seine Drucke vermarktete, und in der Erfindung neuer Darstellungsthemen als Wegbereiter der Druckgraphik nördlich der Alpen. Siehe auch: Landau/Parshall 1994, S 50-65.

²⁹ Vasari geht in seinen Viten allerdings nicht genauer auf das Ausmaß von Raffaels Anteil an dieser Kooperation ein, weshalb das genaue Verhältnis zwischen diesen drei „Geschäftspartnern“ immer noch nicht als restlos geklärt gilt. Siehe auch: Vasari-Milanesi IV, S. 354-355, V, S. 411-412 sowie Riggs 1977, S. 13.

³⁰ Entgegen der älteren Literatur (ausgehend von: Franz Wickhoff, „Beiträge zur Geschichte der reproduzierenden Künste: Marcantons Eintritt in den Kreis Römischer Künstler“, in: JKSW 20, 1899) handelte es sich bei diesen Stichen jedoch nicht um Reproduktionsgraphik im eigentlichen Sinn, sondern viel eher um ein interpretierendes Verhältnis zwischen Zeichnung und Graphik (Weissert 2011, S. 210; siehe auch: Gramaccini/Meier 2009, S 27-36; Corinna Höper, Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner graphischen Reproduzierbarkeit, Stuttgart 2001, S. 51-119). Die Raimondi als Vorlage dienenden Zeichnungen Raffaels waren nicht dezidiert zur Reproduktion in den Kupferstich gedacht, sondern überließen dem Kupferstecher größere Freiheit in der Übertragung der Komposition auf die Platte. Der Erfolg dieser Interpretationsgraphik hing davon ab zum Einen die Natur der Vorlage in der druckgraphischen Übersetzung zu bewahren, und zum Anderen die stilistischen Charakteristika des Künstlers mittels der druckgraphischen Technik zu transportieren. (Riggs 1977, S. 13). Der *Sacco di Roma* (1527) löschte schließlich diese erste Generation von Kupferstechern nach Raffaels Entwürfen aus und gab dadurch vielleicht den entscheidenden Impuls für die Geburt der Reproduktionsgraphik in dem darauf folgenden Jahrzehnt. (Landau/Parshall 1994, S. 144-146).

³¹ Kat. Ausst. Münster 1976, S. 38; Die genau Bedeutung Il Bavieras konnte aufgrund mangelnder Dokumente und Quellen noch nicht ausgemacht werden. Vgl. hierzu: Landau/Parshall 1994, S. 120-146, S. 199, besonders S. 146.

Arbeitsprozesse innerhalb der Druckgraphik und die Trennung zwischen Druck und Vertrieb von graphischen Blättern.

Etwa zehn Jahre später beginnt eine neue Ära des italienischen Verlagswesens, als die Drucke des in Rom ansässigen Verlegers Antonio Salamanca in Fülle auf dem römischen Markt erscheinen.³² Salamanca hatte einen großen Teil der Platten Il Bavieras, aber auch anderer Kupferstecher angekauft und verlegt diese ab den 1530er Jahren unter seinem Namen in großer Zahl. Zu den Kunden, die er in seiner *bottega* auf dem Campo dei Fiori erwartete, gehören neben Malern und Sammlern nun vor allem Gelehrte, die sowohl Interesse an den antiken Überresten und Monumenten Roms zeigen als auch mit der griechischen und römischen Geschichte und Mythologie vertraut sind.³³ Salamanca ist jedoch kaum daran interessiert seine eigenen Kompositionen mittels der Druckgraphik zu verbreiten und setzt stattdessen lieber auf ältere, bereits etablierte Bilder, die er von eher mittelmäßigen Kupferstechern auffrischen oder stechen lässt und – erstmalig in der Geschichte der Druckgraphik – mit den Signaturen „excudebat“ bzw. „formis“ versieht.³⁴ Es wird offensichtlich, dass wir im Falle von Salamanca bereits von einem Verleger von druckgraphischen Arbeiten im klassischen Sinn sprechen dürfen, also einem Unternehmer, der zwar an der Kunst interessiert war, jedoch selbst nie als Künstler tätig wurde.³⁵

Die Konkurrenz bleibt jedoch nicht lange aus, denn bereits 1544 betritt der aus Frankreich stammende Antonio Lafreri die Bühne des römischen Verlagsgeschäfts. Auch Lafreri publiziert viele Platten „aus zweiter Hand“ – darunter auch einige Kopien nach früheren Platten Salamancas³⁶ – und erreicht durch seine aggressive Geschäftspolitik innerhalb kurzer Zeit den Aufstieg zu einem der einflussreichsten Druckverleger des 16. Jahrhunderts. Im Jahr 1553 schließen Salamanca und Lafreri ihre beiden Verlagsbetriebe zusammen und schaffen

³² Der früheste datierte Druck Salamancas stammt aus dem Jahr 1538, der späteste aus dem Jahr 1554. Der Name Salamanca deutet darauf hin, dass er wahrscheinlich aus Spanien nach Italien kam um dort sein Verlagsgeschäft zu eröffnen. Eine Identifizierung mit dem seit 1519 im römischen Buchhandel tätigen Antonio Martinez de Salamanca wird angenommen. Siehe auch: Landau/Parshall 1994, S. 302-304.

³³ Landau/Parshall 1994, S. 303.

³⁴ Landau/Parshall 1994, S. 303f; Riggs 1977, S. 15. Die Signatur „excudebat“ wird in weiterer Folge hauptsächlich von den Verlegern einer Platte benützt, während „formis“ in der Regel den Besitzanspruch auf eine gewisse Platte ausdrückt (Riggs 1977, S. 15). Auch im Falle von Hieronymus Cock steht die Signatur „excudit/excudebat“ für Cock als Verleger der Platten. Auf die Unterscheidung der in den Verlagsbetrieben verwendeten Signaturen wird außerdem in Kapitel I.2. , S. 20, eingegangen werden.

³⁵ Riggs 1977, S. 15.

³⁶ Riggs 1977, S. 16.

durch diese Geschäftsfusion schließlich einen Verlag, der bis in die späten 1570er Jahre zu der treibenden Kraft des römischen Druckgraphikmarktes avancieren sollte.³⁷ Über das ungeheure Ausmaß an Platten, das sich in diesem Graphikbetrieb über die Jahre angesammelt hat, gibt uns der kurz nach 1572 erschienene, erste druckgraphische Katalog Auskunft, der sämtliche im Verlag kaufbare Drucke auflistet.³⁸ Lafreri erkennt bereits früh das Interesse von Käufern und Sammlern an den neuen zeitgenössischen Fresken und Gemälden und erweiterte das Programm des gemeinsamen Verlages neben Darstellungen von antiken Statuen, Monumenten und Ruinen mit Reproduktionsgraphik aus dieser neuen Sparte.³⁹ Die bereits von Salamanca betriebene Aufteilung des Arbeitsprozesses wird ebenfalls fortgeführt und macht sich in dem Einsatz spezialisierter Kupferstecher, wie z.B. Nicolas Béatrizet⁴⁰, bemerkbar, die nun ausschließlich das Gravieren der in Auftrag gegebenen Platten übernehmen, während sich die Verleger um deren Vertrieb kümmern.⁴¹ Auch die in den 1530er und 1540er Jahren einsetzende konsequente Signierung der Platten durch die Kupferstecher und später auch Verleger erfährt nun eine Steigerung und nimmt um die Jahrhundertmitte bereits Formen an, die an eine frühe Art von „Soft-Selling-Technik“ denken lassen.⁴² In diesen den druckgraphischen Blättern nun beigefügten Inschriften wird der Käufer mittlerweile sogar als „Freund“ angesprochen, die dargestellten Kunstwerke werden ausführlich beschrieben (Titel, Medium, Jahr der Ausführung) und gleichzeitig aufgrund ihrer Vorzüge gelobt. Zudem wird dem Käufer versichert, dass die Reproduktion „nicht mit weniger Geschick und Brillanz ausgeführt wurde, als das Original“

³⁷ Es scheint, als ob der jüngere und in seiner Geschäftspolitik aggressiv agierende Lafreri als Konkurrent für einen Verleger der „alten Schule“ wie Salamanca eine zu große Herausforderung darstellte, weshalb Salamanca die Partnerschaft einem weiter andauernden Wettbewerb in dieser Branche vorzog. Nach dem Tod Salamancas (1562) kam es zu einigen Streitigkeiten zwischen Lafreri und dem Sohn Salamancas, der diese Partnerschaft nicht weiterführen sollte. Die Platten wurden daraufhin zwischen Lafreri und Salamancas' Erben aufgeteilt. Lafreri führte den Betrieb dann bis zu seinem Tod 1577 mit großem Erfolg weiter. (Landau/Parshall 1994, S. 302-303; Riggs 1977, S. 16).

³⁸ Dieser Katalog umfasste u.a. 19 Bücher mit Kupferstichen und über 500 Einzelblätter. Siehe auch: Riggs 1977, S. 16; Landau/Parshall 1994, S. 304; F. Ehrle, *Roma prima di Sisto Quinto*, 1908, S. 14-15.

³⁹ Landau/Parshall 1994, S. 305. Die Ausrichtung dieses Verlagsprogramms mit dem Fokus auf zeitgenössische und antike italienische Kunst sollte für Hieronymus Cock eine bedeutende Vorbildfunktion beim Kalkulieren des Verlagsprogrammes der „Aux Quatre Vents“ einnehmen. Eine genauere Erörterung folgt in Kapitel II.2., S. 27-34, und wird daher an dieser Stelle ausgelassen.

⁴⁰ Nicolas Béatrizet (ca. 1515/20 -1570) war ein in Rom tätiger Kupferstecher französischer Herkunft, der einen Großteil der Platten im Verlage Lafreris gestochen hat. Die Verbindung zwischen Béatrizet und dem ebenfalls aus Frankreich stammenden Lafreri ist keine überraschende, da beide erst kurz zuvor aus Frankreich nach Rom gekommen sind. Wie bereits andere Kollegen aus der Graphikbranche vor ihm, wird auch Béatrizet später als Verleger seiner eigenen Drucke tätig. Siehe auch: Nagler 1904 (Band 1), S. 335-345; Thieme-Becker 1990 (III), S. 113; Landau/Parshall 1994, S. 304.

⁴¹ Landau/Parshall 1994, S. 308.

⁴² Landau/Parshall 1994, S. 168.

(Abb. 1).⁴³ Durch die Angabe des Kupferstechers und des Verlegers wird der Kunde oder Interessent außerdem darauf hingewiesen, wo er noch weitere und ähnlich qualitätsvolle Arbeiten erwerben kann.

Diese ersten druckgraphischen Verleger beginnen sich bereits relativ rasch als eine eigene Berufsgruppe zu etablieren und profitieren von dem immer größer werdenden Interesse und dem steigenden Bedarf an illustrierten Büchern, reinen Druckbänden oder einzelnen Blättern, die Abnehmer in allen Bevölkerungsschichten finden sollten. In den frühen Verlagsbetrieben dürften mehr noch als die gedruckten Blätter und die Druckpressen, die gravierten oder geätzten Kupferplatten den größten Wert gehabt haben. Dabei hatten die für den Verlag tätigen Künstler und v.a. Graphiker anfangs weder einen Anspruch auf die gedruckten Blätter, für die sie die Komposition geschaffen hatten, noch war die Anzahl der Drucke durch eine Vorgabe des ausführenden Künstlers limitiert, wie dies in der modernen Druckgraphik üblich ist. Stattdessen konnten die Platten von den Verlegern solange gedruckt werden, bis die darauf eingeeätzten oder gravierten Bilder aufgrund der Abnutzung langsam verschwanden.⁴⁴ Oft wurden solche abgenutzten Platten in einem späteren Arbeitsvorgang nochmals mit dem Grabstichel bearbeitet um weitere Auflagen produzieren zu können, was jedoch zumeist zu einer starken Vergröberung der ursprünglichen Komposition führte.⁴⁵ Rechtliche Einsprüche konnten Verleger und Künstlern vor allem in den Anfängen des 16. Jahrhunderts kaum geltend machen. In dem damals noch in den Kinderschuhen steckenden Verlagswesen entwickelten sich erst langsam die ersten Druckprivilegien, bei denen es sich meist um staatliche oder päpstliche Genehmigungen für das Monopol eines Verlages auf gewisse Bilder handelte.⁴⁶ Die Arbeiten anderer Druckverleger zu kopieren und die Adresse des vorhergehenden Verlegers durch die eigene zu ersetzen war damals eine durchaus übliche Praktik, wie wir auch an mehreren Beispielen des römischen Verlegers Lafreri

⁴³ So etwa in dem von Béatrizet gestochenen und von Lafreri verlegten Druck nach Giotto's Fresko „Jesus wandert auf dem Wasser“ (Abb. 1). Die komplette Inschrift findet sich in Landau/Parshall 1994, S. 168.

⁴⁴ Zorach 2008, S. 13.

⁴⁵ Zorach 2008, S. 13.

⁴⁶ Diese ersten „Copyrights“ auf das Veröffentlichen von druckgraphischen Blättern entwickelten sich aus den in der Branche des Buchdrucks bereits davor etablierten Privilegien, wobei v.a. die Republik Venedig hier eine Vorreiterrolle einnimmt. Als erstmalig durch ein Privileg geschütztes „Bild“ gilt Jacopo de' Barbaris aus sechs Platten bestehender Holzschnitt „Ansicht von Venedig“ aus dem Jahr 1500 für dessen Verbreitung der venezianische Senat ein vierjähriges „Copyright“ ausstellte. (Landau/Parshall 1994, S. 43). Zu der Entwicklung der Druckprivilegien aus dem Buchdruck, siehe auch: Landau/Parshall 1994, S. 299-301.

beobachten können.⁴⁷ Dabei wurden großformatige Kupferstiche oftmals auch in das Medium des Holschnittes und in variierenden Größen kopiert.⁴⁸ Natürlich verursachten solche unsachgemäßen Aneignungen fremder Druckplatten aber auch der Neid auf erfolgreiche Unternehmen zunehmend Feindschaft zwischen den einzelnen Verlegern und Druckgraphikern, was auch dazu führen sollte, dass das Verlagswesen bereits von Zeitgenossen als eine konkurrenzbetonte und zunehmend profitorientierte Branche wahrgenommen wurde.⁴⁹ Indem Verleger in ihren Drucken explizit auf den öffentlichen Nutzen der Druckgraphik als ein allgemeines Gut hinwiesen, versuchten sie vielleicht auf solche Vorurteile gegenüber ihrer Branche gezielt zu reagieren.⁵⁰ Vermehrt wurde nun Wert darauf gelegt, sich im Dienste der Öffentlichkeit – im Bewahren und Vermitteln von Wissen – zu präsentieren. Die auf den Drucken nun häufiger anzutreffenden Widmungen sollen das Verlagswesen nicht länger als eine von Profitgier und Konkurrenzkampf geplagte Branche erscheinen lassen, sondern vor allem den Nutzen desselben für die Gemeinschaft in den Mittelpunkt stellen. Nicht zufällig findet in der Druckgraphik die Phrase „ins Licht gebracht von“ als stellvertretendes Synonym für „publiziert von“ eine häufige Verwendung. Gerade in der Veröffentlichung und Verbreitung von antiker Kunst, einem zentralen Themenbereich dieser Arbeit, lassen sich Hinweise der Verleger, Redakteure oder ausführenden Künstler auf die Bedeutung und den Nutzen der herausgegebenen Drucke ausmachen wie etwa auf einem Kupferstich Béatrizets, auf dem in bezeichnender Weise geschrieben steht: „[...] ATQUE IN EDIBUS SUIS SUA QUE IMPENSA NICOLAUS BEATRICIUS LOTHARINGUS IN LUCEM AD COMMUNEM OMNIUM QUI REBUS ANTIQUIS EMISIT“.⁵¹

⁴⁷ Zorach 2008, S. 13. Im Gegensatz dazu übernahm Hieronymus Cock in den 20 Jahren seines Verlagsbetriebes keine einzige Platte von anderen Verlagen. Dass alle Platten unter seiner Regie und Aufsicht entstanden, macht bereits den Qualitätsanspruch, den er an sich und seine eigene Druckproduktion stellte, deutlich. (Kat. Ausst. Münster 1976, S. 44).

⁴⁸ So finden sich viele von Lafreris „Speculum-Drucken“ als kleinformatige Holzschnitte in billigeren Touristen-Ratgebern des 16. Jahrhunderts wieder, wie z.B. ein nach Lafreri kopierter Holzschnitt der Engelsburg in dem 1644 veröffentlichten „*Le cose maravigliose dell'alma Città di Roma*“. Siehe auch: Kat. Ausst. Chicago 2008, S. 14-15, Fig. 3.

⁴⁹ Bereits Vasari schreibt von Drucken, die wegen der Gier der Druckgraphiker, die mehr durch Profit als durch Ehre motiviert seien, schlecht ausgeführt wurden („mal condotte dall'ingordigia degli stampadori, tirati piu dal guadagno, che dall'honore“), und beschwert sich außerdem über die proto-industrielle Druckproduktion Lafreris, die aus einer großen Anzahl von Stecher bestand und alles auf die schlechteste Weise reduziere. [Vasari 1568, 307-308; so zitiert in: Kat. Ausst. Chicago 2008 (Zorach), S. 15 und S. 21, Fußnote 15].

⁵⁰ Zorach 2008, S. 80.

⁵¹ Die englische Übersetzung findet sich in Zorach 2008, S. 63 und S. 65, Fig. 35: “[...] engraved it in copper plates and brought them into light in his own shop and at his own expense for the common utility of all those who delight in ancient things.” Vgl.: The Speculum Romanae Magnificentiae Digital Collection: Ch. Nr. A101.

Das Einsetzen der Signaturen und Inschriften als Werbung für die im eigenen Verlag gedruckten und vertriebenen druckgraphischen Blätter, die Aufteilung der Arbeitsprozesse zwischen Verleger, Druckgraphiker und zunehmend auch entwerfenden Künstlern sowie das gezielte Erstellen eines Verlagsprogrammes, das die Interessen des zeitgenössischen Publikums trifft, sind die Grundvoraussetzungen für die großen Verlagsbetriebe Italiens und später auch in den Niederlanden. Die Kooperation zwischen Raffael, Il Baviera und Marcantonio und der Betrieb Salamancas und Lafreris markieren die bedeutendsten Schritte dieser Entwicklung, doch müssen wir dieselbe jedoch zugleich als einen langsamen Übergang von den bereits genannten ersten, sich selbst verlegenden Künstlern bis hin zu auf Verkauf und Produktion spezialisierte Verlagsbetriebe begreifen. Künstlerische Größen wie Tizian oder Dürer waren zwar bereits zuvor druckgraphisch aktiv gewesen, doch sind die frühen italienischen Kooperationen die ersten eigentlichen Betriebe, die sich speziell der Veröffentlichung und dem Verkauf von Druckgraphiken in Italien gewidmet hatten. In den Niederlanden war die Entwicklung, die das Entstehen eines solchen Betriebes förderte, vor allem aufgrund eines Faktors langsamer als in Italien, nämlich der später stattfindenden Differenzierung von arbeitenden Künstlern und Kupferstechern.⁵²

I. 2. Die Etablierung des Verlagswesens in den Niederlanden

Entscheidend für die druckgraphische Produktion in den Niederlanden im dritten und vierten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts ist neben der Tradition der italienischen Druckgraphiker auch jene der *Peintres-Graveurs*⁵³. Diese Gruppe außergewöhnlicher Künstler, zu der im Norden neben Dürer auch der Niederländer Lucas van Leyden zählte, übernahm gleichermaßen Entwurf als auch Ausführung der druckgraphischen Arbeiten ohne jedoch zu minder qualitativen Ergebnissen zu gelangen. Die italienische Tradition, aber auch jene der *Peintres-Graveurs* sollten das druckgraphische Umfeld in den Niederlanden in der ersten Hälfte des

⁵² Riggs 1977, S. 16.

⁵³ Adam von Bartsch versuchte durch den Begriff des „Peintre-Graveurs“ – also des Künstlers und Kupferstechers – auf den Gegensatz von Künstler- und Reproduktionsgraphik und somit auch auf die Unterschiede zwischen dem originalen druckgraphischen Werk und der einfachen Kopie hinzuweisen. Obwohl die Definition für einen gewissen Zeitraum und Künstler, wie z.B. Lucas van Leyden oder Dürer am Anfang des 16. Jahrhunderts zutreffen mag, so bleibt sie jedoch vor allem hinsichtlich der zunehmenden Arbeitsteilung in entwerfenden Künstler und Druckgraphiker aber auch im Zusammenhang mit der Erfindung neuer Reproduktionsmethoden – allen voran der Fotografie – als allgemeine Begrifflichkeit äußerst problematisch. Siehe auch: Koschatzky 1986, S. 31-32; Adam von Bartsch, *Le Peintre graveur*, Wien 1803-1821, 21 Bände.

16. Jahrhunderts entscheidend prägen. Neben Lucas van Leyden sind es niederländische Künstler wie Dirck Vellert, Frans Crabbe oder Nikolaus Hogenberg, die sich im Bereich der Druckgraphik nun verstärkt auch mit dem neu aufkommenden Medium der Radierung auseinandersetzen, das trotz anfänglicher Schwierigkeiten aufgrund seiner freieren und müheloseren Handhabung vor allem bei Malern den Vorzug gegenüber der Technik des Kupferstichs erhalten sollte und zu einer bedeutenden Ergänzung und Erweiterung der druckgraphischen Technik wird.⁵⁴

In den 1540er Jahren beginnen sich schließlich in den Niederlanden Kupferstecher und Radierer auf die Reproduktion von künstlerischen Werken zu spezialisieren, allen voran der in Antwerpen tätige Cornelis Bos und der über viele Jahre mit Marten van Heemskerck zusammenarbeitende Dirck Volckertsz. Coornhert, dem wir etwas später auch im Cock'schen Verlag wiederbegegnen werden. Bos bildet durch seine sehr unternehmerische Herangehensweise eine bedeutende Vorstufe der ebenfalls verschiedene Geschäftsbereiche abdeckenden niederländischen Verlagshäuser, die ab der Jahrhundertmitte in dem damals florierenden Handelszentrum Antwerpen ihre Läden eröffnen. Im Jahr 1540 wird Bos als *figurensnyder* in die Antwerpener Lukasgilde aufgenommen und ist seit den späten 1530er Jahren im Bereich der reproduzierenden Druckgraphik im Kupferstich, im Medium des Holzschnitts und im Handel mit druckgraphischen Blättern und Büchern tätig.⁵⁵ Seine verlegerische Arbeit nimmt ein jähes Ende, als er im Jahr 1544 aufgrund seiner religiösen Überzeugung aus Antwerpen fliehen muss um der gerichtlichen Verfolgung zu entgehen und der gesamte zurückgelassene Besitz seines Geschäfts in der Lombaardstraat konfisziert, inventarisiert und öffentlich versteigert wird.⁵⁶ Die Figur Coonherts hingegen repräsentiert

⁵⁴ Riggs 1977, S. 16-17. Zur Bedeutung der Radierung und der Weiterentwicklung der Technik im Norden, siehe auch: Landau/Parshall 1994, *Etching: The Failed Experiment*, S. 323-346. Zur Anfängen der Radierung in Italien, siehe auch: Wilde 1918. Vor allem in der Anfangsphase kommt es häufig zu einer Kombination der Techniken des Kupferstichs und der Radierung, eine Eigenform die sich nach anfänglichen Versuchen Marcantonios, Parmigianios und Lucas van Leydens später zu einer Spezialität v.a. der niederländischen Druckgraphik weiterentwickelt und auch im Verlag des Hieronymus Cock praktiziert wird. Vgl. hierzu: Kapitel II.3.2., S. 41-47.

⁵⁵ Riggs 1977, S. 17.

⁵⁶ Bos wurde aufgrund seiner Sympathien für die Gruppe der sog. Loïsten am 10. März 1544 der ketzerischen Aktivität angeklagt und scheint aus Angst vor Einkerkierung und einem anschließenden gerichtlichen Verfahren aus Antwerpen geflohen zu sein. Dass neben ihm auch andere Künstler gerichtlich verfolgt wurden (z.B. Jan und Cornelis Massys) zeigt die Prominenz von künstlerisch aktiven Personen in dieser Affäre und die Gefahr in dieser Zeit vor allem im druckgraphischen Bereich politisch oder religiös motivierte Drucke in Umlauf zu bringen. Die Inventarliste der von Bos konfiszierten Besitztümer und die anschließende Abrechnung, die Auskunft über den Preis der verkauften Gegenstände gibt, erlauben uns einen bestechenden Einblick in den

nun wiederum jene Form von druckgraphischer Aktivität, in der der Kupferstecher hauptsächlich nach den ihm zur Verfügung gestellten Vorlagen eines entwerfenden Künstlers arbeitet. Die enge Wechselbeziehung zwischen Künstler und Kupferstecher offenbart sich in dem Verhältnis zwischen Heemskerck und Coornherts vor allem in den eigens für die Umsetzung in den Kupferstich entstandenen Zeichnungen, nach denen Coornhert in den frühen Jahren seiner Karriere in Haarlem allem Anschein nach fast ausschließlich arbeitet.⁵⁷

Die definitive Loslösung der Arbeitsvorgänge des entwerfenden Künstlers, des Graphikers und des Verlegers tritt in den Niederlanden schließlich in den großen Verlagshäusern der Jahrhundertmitte ein, die sich die arbeitsteilige Betriebsform für ihre Unternehmensstruktur zu Eigen machen und damit bereits erste Ansätze einer industriellen Graphikproduktion in sich vereinen. Die nun spezialisierten Aufgabenbereiche spiegeln sich auch in den von den Verlegern auf den Drucken angegebenen Signaturen wieder: Der entwerfende Künstler legt eine fertige Bildvorlage, zumeist in Form einer Zeichnung, vor („invenit“ oder „formis“), der Graphiker führt die Vorlage auf der Kupferplatte mittels der Technik des Kupferstichs oder der Radierung aus („fecit“ oder „sculpsit“), der Verleger lässt die fertige Platte anschließend in seinem Betrieb drucken und kümmert sich um den Verkauf der druckgraphischen Blätter („excudit“) (**Abb. 2**).⁵⁸ Die Stichvorlagen, die in diesen druckgraphischen Verlagen in hoher Auflage produziert werden, sind in ihrer Funktion unterscheidbar: Neben zeichnerischen Vorlagen, die der Verleger direkt bei Künstlern in Auftrag gibt, werden auch zeichnerische Entwürfe ohne konkreten Verlagsauftrag oder vom Verleger gesammelte Zeichnungen, die vielleicht aus einem anderen Entwurfszusammenhang kommen und ursprünglich nicht für die Umsetzung in Kupferstich oder Radierung gedacht waren, druckgraphisch umgesetzt. Daneben lässt der Verleger natürlich auch gezielt Drucke nach Gemälden, Skulpturen oder Architektur in Stichen reproduzieren, wobei auch hier professionelle Zeichner die Vorlagen für die druckgraphische Umsetzung

Aufbau und Betrieb eines frühen druckgraphischen Unternehmens in den Niederlanden. (Kat. Ausst. Wien 1968, S. 13; Riggs 1977, S. 17; Landau/Parshall 1994, S. 14-15).

⁵⁷ Riggs 1977, S. 17-18. Der von Coornhert und Heemskerck entwickelte graphische Stil, den Coornhert bereits vor der Kooperation mit Cock in seinen frühen Arbeiten für den flämischen Romanisten umsetzte, wurde auch nach Ende der Geschäftsbeziehung von Coornhert mit Hieronymus Cock von anderen Graphikern in diesem Betrieb (z.B. Philipp Galle, Cornelis Cort) übernommen und weitergeführt. Nach Caecilie Weissert wäre für die Bezeichnung des Arbeitsverhältnisses zwischen Heemskerck und Coornhert der Begriff „Heemskerck-Graphik“ daher durchaus angemessen. (Weissert 2011, S. 210-211).

⁵⁸ Kat. Ausst. Münster 1976, S. 42-61; Weissert 2011, S. 209-212.

anzufertigen hatten.⁵⁹ Dem Verleger obliegt nun die Auswahl, welche Künstler er in seiner Druckwerkstatt reproduzieren lassen will, in welcher Technik und Auflage die Kupferstecher arbeiten sollen und welche thematischen Schwerpunkte er in seinem Verlagsprogramm setzen möchte. Wie bereits angesprochen, ist ein gutes Urteilsvermögen in seiner Funktion als Verlagsleiter unabdingbar um finanzielle Risiken zu minimieren, möglichst viele kauffähige Kunden zu erreichen und den Erfolg des Unternehmens dadurch langfristig zu garantieren.⁶⁰

Um das Jahr 1550 erscheinen nun mehr druckgraphischen Verlagsbetriebe in der blühenden Handelsstadt Antwerpen, die seit dem späten 15. Jahrhundert einen steten wirtschaftlichen Aufstieg erlebt und sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts als europäische Handels- und Finanzmetropole und eines der bedeutendsten künstlerischen Zentren des Nordens etabliert.⁶¹ Neben dem Verlagshaus des Hieronymus Cock sind vor allem noch die beiden Betriebe des Hans Liefvrick und des Gerard de Jode zu nennen, die ebenfalls um die Jahrhundertmitte in Antwerpen eröffnen. Hans Liefvrick wird ab 1538 in der Lukasgilde als Drucker angeführt und ist durch eine beträchtliche Anzahl von druckgraphischen Blättern, die sein „excudit“ tragen, in den 1550er und 1560er Jahren in Antwerpen vertreten.⁶² Der Großteil der von seinem Verlagshaus verlegten Holzschnitte und Kupferstiche war jedoch eher für die weniger gebildete und etwas ärmere Bevölkerungsschicht gedacht und weist in seiner Qualität doch beträchtliche Unterschiede

⁵⁹ Kat. Ausst. Münster, S. 58-60.

⁶⁰ Trotzdem lässt sich auch in diesen ersten großen Verlagsbetrieben nicht immer klar zwischen den Berufsgruppen des Verlegers, des entwerfenden Künstlers und des Graphikers unterscheiden, wofür die Figur des Hieronymus Cock eines der treffendsten Beispiele zu sein scheint. Zwar arbeiten unter Cock bereits auf ihre Arbeitsbereiche spezialisierte Künstler und Kupferstecher, doch ist der Antwerpener Unternehmer vor allem in der Gründungszeit seines Verlages auch selbst druckgraphisch tätig, wie die unter ihm publizierte Serie der römischen Ruinen anschaulich unter Beweis stellt. (Vgl.: hierzu Kapitel II.3. und generell Kapitel III.). Interessanterweise wurde die Beteiligung an der technischen Umsetzung druckgraphischer Arbeiten, an dem Verkauf solcher Blätter als auch an der Leitung dieser frühen Verlage z.T. innerhalb der Forschung als künstlerische Schwäche dieser „Künstlerverleger“ interpretiert. Diese negative Konnotation findet so z.B. wieder bei Hedicke: Verleger „[...] sind meist Künstler, welche zuerst als Maler, Zeichner oder Stecher tätig sind, dann aber ihre zu geringe Begabung und Handfertigkeit erkennen, zum Kunsthandel übergehen und das werden, das wir heute als Verleger nennen.“ (Hedicke 1913, S. 330). Den Schritt vom „Künstler zum Künstlerverleger“ im allgemeinen auf den Mangel des künstlerischen Talentes zurückzuführen, erscheint mir allerdings als eine zu grobe Verallgemeinerung und lässt sich auf Hieronymus Cock nur zum Teil aufgrund des Fehlens an definitiv zugeschriebenen oder erhaltenen Arbeiten in der Gattung der Malerei und der Zeichnung anwenden. Wie wir später feststellen werden, ist Cock vor allem in der Zeichnung, im Medium der Radierung und in der Landschaftskunst ein gewisses Können zuzusprechen.

⁶¹ Zur wirtschaftlichen Entwicklung Antwerpens und den Aufstieg der Stadt zu einem führenden Kunstzentrum Europas, siehe auch: Kat. Ausst. Münster 1976, S. 30-35.

⁶² Zu dem Verlagsprogramm Liefvricks, siehe auch: Riggs 1977, S. 20-21, S. 216-218; Landau/Parshall 1994, S. 220-223.

zu der Produktion der anderen beiden Betriebe auf.⁶³ Der ab 1547 als *printvercooper*⁶⁴ in der Gilde eingetragene und aus Nimwegen stammende Gerard de Jode erhält ab 1550 sein Druckpatent und wird in den folgenden Jahren zum stärksten Konkurrenten Cocks in der Antwerpener Druckgraphikszene. Sein Verlagsprogramm zeigt in etwa denselben Aufbau wie das der „Aux Quatre Vents“ des Hieronymus Cock und ist, wenn auch in kleinerem Umfang, ähnlich vielseitig.⁶⁵ Obwohl auch er ab 1555 im großen Stil Druckgraphiken und Karten verlegt, setzt sein Haupterfolg erst nach 1565 ein, zu einem Zeitpunkt, als Cock bereits fast sämtliche seiner erfolgreichen Drucke in Umlauf gebracht hatte.⁶⁶

Wer unter diesen drei Verlagsbetrieben beim Eröffnen seines Geschäftes die Nase vorne gehabt hat, lässt sich leider nicht eindeutig feststellen, doch darf mit Sicherheit behauptet werden, dass Cocks Verlag „Aux Quatre Vents“ ab der Mitte der 1550er Jahre als das bedeutendste unter den drei Unternehmen hervorgeht.⁶⁷ Wie Riggs richtig feststellt, liegt die Bedeutung von Cocks Verlag nicht darin, ob dieser als erster in Antwerpen seine Pforten öffnete, sondern viel eher in der Energie, mit der Cock ab der Mitte des 16. Jahrhunderts in die Graphikproduktion einsteigt und mit der er auch in weiterer Folge seine neue Profession weiterverfolgt.⁶⁸

⁶³ Nichtsdestotrotz repräsentiert Liefvriicks Unternehmen eine entscheidende Phase in der kommerziellen Entwicklung der Druckgraphik und darf an dieser Stelle daher nicht ausgelassen werden. Siehe auch: Landau/Parshall 1994, S. 220-223.

⁶⁴ Die Berufsbezeichnung *printvercooper* (also Druckverkäufer) wird hier erstmals in den Aufzeichnungen der Lukas Gilde in Antwerpen angewendet. (Riggs 1977, S. 20)

⁶⁵ Neben den von den Duetecum-Brüdern gestochenen Landkarten, einem modernen und gefragtem Sujet, sind darin v.a. auch Themen wie Ruinen, Architekturbücher, Folgen aus dem Alten und Neuen Testament nach Heemskerck, Sprichwörter, Grottesken, Mythologien, die Darstellung der freien Künste und einzelne Reproduktionsstiche vertreten (Riggs 1977, S. 20-21, S. 216-219; Weissert 2011, S. 213; Als weiterführende Literatur, vgl.: Fernand Van Ortoy, *L'oeuvre cartographique de Gérard de de Corneille de Jode*, Gent 1914). Auf die unter De Jode publizierte Ruinenserie wird zudem in Kapitel V.6., S.142, kurz eingegangen.

⁶⁶ Riggs 1977, S. 21.

⁶⁷ Die Druckgraphiker gehören in Antwerpen zu dieser Zeit noch keiner Zunft an. Um die Tätigkeit des Druckers besser kontrollieren, aber zugleich auch besser schützen zu können, wies Philipp II. im Jahr 1557 an, dass Antwerpen eine neue Gilde für Drucker, Herausgeber, Buchbinder und Buchhändler zu gründen habe. Van der Stock 1998, S. 39-43; Siehe auch: Weissert 2011, S. 204.

⁶⁸ Riggs 1977, S. 21.

II. Hieronymus Cock: Künstler oder Verleger?

II. 1. „Hout die Cock in eeren“

Hieronymus Cock (**Abb. 3**) wird für uns erst mit seiner, Mitte des 16. Jahrhunderts einsetzenden Tätigkeit als Verleger von Druckgraphiken historisch fassbar.⁶⁹ Über sein Leben vor der Aufnahme in die Antwerpener Lukasgilde als Sohn eines Malers im Jahr 1546 ist uns leider nichts bekannt.⁷⁰ Aufgrund eines kürzlich aufgefundenen Dokuments konnte 1518 als Cocks Geburtsjahr festgestellt werden.⁷¹ Als Cocks Vater gilt Jan Wellens De Cock, ebenfalls ein Maler der Lukasgilde, der sein Talent an seine beiden Söhne Hieronymus und Matthys weitergegeben haben dürfte.⁷² Neben dem Verhältnis zu seinem Vater spielt vor allem die Beziehung Cocks zu seinem älteren Bruder Matthys, der zu Lebzeiten eine Größe in der Landschaftsmalerei gewesen zu sein scheint, dem in der Malerei bis auf wenige Zeichnungen jedoch kein gesichertes Werk zugesprochen werden kann, ebenfalls eine bedeutende Rolle.⁷³

Das Wenige, das wir heutzutage über das Leben des Hieronymus Cock wissen, wird uns von dem zuweilen als „holländischer Vasari“ bezeichneten Carel Van Mander, einem in Westflandern tätigen Dichter, Schriftsteller und Maler, in dessen 1604 verfasstem „Schilder-Boeck“ berichtet.⁷⁴ Van Mander preist Cock in seinen Viten zwar als erfindungsreichen Landschaftsmaler, berichtet jedoch auch, dass Cock die Kunst aufgab und zum Kunsthandel

⁶⁹ Die beiden zeitgenössischen Quellen (Vasari 1568, Guiccardini 1567) geben wie in der Einleitung bereits besprochen nur wenig Auskunft über Cocks Leben an sich und beschränken sich auf dessen Beschreibung als Kupferstecher und Verleger. (Siehe auch: Einleitung, S. 6; Riggs 1977, S. 214-215).

⁷⁰ Riggs 1977, S. 27.

⁷¹ Die Forschung setzte das Jahr von Cocks Geburt zunächst ohne beweiskräftige Gründe um 1510 an und ging dabei von einer ungefähren Lebensdauer von ca. 60 Jahre aus. Nach Riggs hätte dieses frühe Geburtsdatum zurecht die Frage offen gelassen, warum Cock erst mit knapp 36 Jahren in die Antwerpener Lukas Gilde eingetreten ist. Er vermutete das Geburtsjahr Cocks daher eher in den 1520er Jahren. (Riggs 1977, S. 28). Van der Stock konnte Riggs Vermutung schließlich durch die Auffindung eines Dokumentes bestätigen, das Cock im Jahr 1568 als 50-jährig ausweist. (Van der Stock 1998, S. 214 und S. 237, Fußnote 17).

⁷² Zu Jan Wellens de Cock siehe auch: Nagler 1904, III, S. 130; Riggs 1977, S. 27; Friedländer 1933, S. 59-72; Franz 1969, S. 114-117. Walter Gibson hat nachgewiesen, dass ein Großteil des vormals Jan Wellens de Cock zugeschriebenen Werks dem Oeuvre des sog. „Hagar-Meisters“ und dem sog. „Meister der Wiener Beweinung“ angehört. (Siehe auch: Gibson 1970, besonders S. 201-202; Gibson 1989, S. 43). Auf den sog. „Meister der Wiener Beweinung“ und Jan de Cock werde ich in Kapitel IV. (Entwicklung der Landschaftskunst in der niederländischen Malerei, besonders S. 10, Fußnote 370) zu sprechen kommen.

⁷³ Auf Hieronymus Cocks Beziehung zu seinem älteren Bruder Matthys werde ich zu einem späteren Zeitpunkt detaillierter eingehen. Vgl.: Kapitel IV.3., S. 106-114.

⁷⁴ Van Mander-Floerke 1906, S. 148-149.

übergang.⁷⁵ Und tatsächlich war es in den 20 Jahren von 1550 bis 1570 die Hauptbeschäftigung des Antwerpener, das Wachstum und den Ausbau seines Verlagshauses zu sichern. Ab 1548 widmet sich Cock fast ausschließlich dem Herstellen und Herausgeben von Druckgraphiken in Antwerpen. Die Vormachtstellung seines Betriebes schlägt sich schon bald in der Quantität an Produkten, in der Anzahl von beschäftigten Künstlern und Kupferstechern sowie in der Qualität der Drucke nieder, die in den 1550er und frühen 1560er Jahre ihren Höhepunkt erreichen sollte.

Als einen entscheidenden Moment in Cocks früher künstlerischer Laufbahn gilt eine von der Forschung allgemein akzeptierte Italienreise des Antwerpener Unternehmers, die wir voraussichtlich in den Jahren 1546 bis 1548 vermuten dürfen, also kurz nach seiner Aufnahme als Maler in die Antwerpener Lukasgilde und noch vor seiner ersten Publikation⁷⁶ als Verleger.⁷⁷ Später scheint eine durch die damaligen Verhältnisse langwierige Reise nach Rom aufgrund der Vielzahl an Projekten und Aufgaben innerhalb des Verlags äußerst unwahrscheinlich und darf daher auch ausgeschlossen werden.⁷⁸ Die Verbindung zu Italien – sei es nun die Vorbildfunktion des dort hervorgehenden Verlagswesens, die Aufnahme italienische Darstellungsthemen oder die Zusammenarbeit mit italienischen Künstlern – zieht sich jedenfalls wie ein roter Faden durch das Oeuvre des Cock'schen Verlags und weist recht eindeutig darauf hin, dass Cock – wie viele berühmte flämische Künstler des 16. Jahrhunderts bereits vor ihm – den Süden besucht und von dort entscheidende Anregungen zurück in die Heimat mitgebracht hat. Vor allem im Zusammenhang mit der Serie der römischen Ruinen – möglicherweise ein direktes Zeugnis für Cocks Besuch in Rom – wird die Frage einer Italienreise auch in den folgenden Kapiteln dieser Arbeit eine zusätzliche Erörterung finden.

⁷⁵ Van Mander-Floerke 1906, S. 148.

⁷⁶ Bei der ersten unter Cocks Namen erschienenen Publikation und somit quasi seinem Einstiegsprojekt handelt es sich um eine Serie von Vasen nach Cornelis Floris, die im Jahr 1548 verlegt wurde. Weissert 2011, S. 213; Siehe auch: Riggs 1977, S. 327, Nr. 63, Fig. 90 und 91.

⁷⁷ Für die Existenz einer Italienreise Cocks sprechen zwar mehrere deutliche Hinweise in seinem Oeuvre, doch konnten bis dato noch keine eindeutigen Beweise hierfür erbracht werden. Auch Van Mander erwähnt keine Italienreise in der Lebensbeschreibung von Cock. Es ist in diesem Fall wieder Anthony Riggs zu verdanken, dass in diesem Bereich etwas Klarheit geschaffen wurde, indem er die von der Forschung bisher recht „leger“ gehandhabte Beweisführung für eine solche Reise Cocks etwas näher unter die Lupe nahm und auf ihre Aussagekraft hin überprüfte. (Siehe auch: Riggs 1977, S. 29-30). Auf das Thema der Italienreise werde ich am Ende dieser Arbeit in einem eigenen Kapitel zu sprechen kommen, da auch die Behandlung der Serie der römischen Ruinen als Grundvoraussetzung gilt, um diese Fragestellung zu behandeln. Siehe auch: Kapitel VI.1., S. 149-151.

⁷⁸ Riggs 1977, S. 30.

Neben den Hinweisen im „Schilder-Boeck“ auf Cocks Begabung in der Landschaftsmalerei, ist seiner Lebensbeschreibung in künstlerischen Belangen nur noch zu entnehmen, dass Cock sich selbst auch in der Technik der Radierung geübt hat und eine Serie von Landschaften nach Entwürfen seines Bruders Matthys umsetzte.⁷⁹ Bereits der Beginn der Berichterstattung im „Schilder-Boeck“ über Cock lässt den Leser jedoch recht bald feststellen, dass Hieronymus Cocks Tätigkeit als Verleger und kunstsinniger Händler mehr Wertschätzung entgegengebracht wird als seiner Tätigkeit in der Kunst.⁸⁰ In weiterer Folge erfahren wir dann noch, dass Cock ein reicher Mann wurde und „ein Haus ums andere“ kaufte. Er scheint kinderlos gewesen zu sein und war mit einer aus Holland stammenden Frau namens Volquaera Dirckx verheiratet.⁸¹

Etwas mehr Aufschluss über die persönliche Einstellung des Antwerpeners gegenüber seiner Profession als Künstler und druckgraphischer Verleger geben uns dann Van Manders abschließende Worte zu Cock, aber auch einige Drucke aus dessen Verlag, die ihn als einen redegewandten und gewitzten Rhetoriker erscheinen lassen, der nicht darum verlegen war, die Bedeutung seines Berufsstandes in Gedichten und Reden auch der Öffentlichkeit bekanntzugeben.⁸² Das erste Mal erscheint ein solches Wortspiel auf einem Schlussblatt einer Serie von Ornamentkartuschen mit Sprüchen antiker Philosophen im Jahr 1553 (**Abb. 4**).⁸³ In der oberen Hälfte des Blattes findet man ein Emblem in Form einer Medaille, in dessen Rand das Wappen der Lukasgilde und die Umschrift „Hout die Cock in eeren“ zu finden sind. Das Bild zeigt einen Koch (= „Cock“), der mit je einem Bein in einem Kochtopf (ein Bronzekessel, = lat. *In aere*; in Erz, „in eeren“) steht und in dessen Gürtel ein Küchenmesser und ein Schlüssel stecken. In seiner Rechten hält er ein Küchengerät. Links vom Koch ist ein Baumstamm (= „hout“) dargestellt, während rechts der Schenkel (= „dij“,

⁷⁹ „Und doch zeigte er selbst große Begabung für das Erfinden von Landschaften und hat selbst verschiedene Sachen radiert, darunter namentlich zwölf kleine Landschaften, die sich überall noch großer Schätzung erfreuen.“ Van Mander-Floerke 1906, S. 148. Die nach Matthys' Entwürfen radierte Serie der biblischen und mythologischen Landschaften wird in Kapitel IV.3.2. S. 111-115, behandelt werden.

⁸⁰ Van Mander beginnt die Lebensbeschreibung Cocks mit den Worten: „Von Hieronymus Cock [...] habe ich nicht viel zu berichten; denn er gab die Kunst auf und ging zum Kunsthandel über. Er ließ Bilder malen, kaufte auf Leinwand gemalte Öl- und Wasserfarbenbilder und ließ in Kupfer stechen und ätzen.“ Van Mander-Floerke 1906, S. 148.

⁸¹ Van Mander-Floerke 1906, S. 148, S. 460-461, Anmerkung 374.

⁸² Siehe auch: Kat. Ausst. Münster 1976, S. 36, Nr. 25; Riggs 1977, S. 31, S. 203-205; Weissert 2011, S. 212.

Ein ähnliches Wortspiel wie das in dieser Arbeit besprochene entstand aus der Vermengung der Buchstaben aus seines eigenen Namens und den seiner Frau Volquaera Dirckx: „Lasst den Kock kochen um des Volkes willen!“ („Laet de Kock koken om't volcks wille“) und findet ebenfalls bei Van Mander Erwähnung. (Van Mander-Floerke 1906, S. 148. Vgl. außerdem: Kapitel II.2, S. 27).

⁸³ Weissert 2011, S. 212; Riggs 1997, Fig. 1.

„die“) eines Huhns zu sehen ist. Die einzelnen Bildelemente fügen sich schließlich zum dem Rebus „HOVT.DIE. COCK.IN.EEREN“ zusammen und lassen sich vielseitig interpretieren. Zum Einen als Ehrung seiner eigenen Person als Maler und Verleger [„Haltet den Koch (Cock) in Ehren“], zum Anderen gab der Vergleich mit einem Koch Hieronymus Cock die Möglichkeit, seinen Beruf als eine nützliche und zugleich dienliche Profession zu beschreiben.⁸⁴ Die witzigen Wort- und Bildpuzzles entsprechen in ihrer Art der geistreichen Rhetoriksprache dieser Zeit und schwanken aufgrund ihrer spielerischen Darstellung zwischen Hybris und Selbstironie.⁸⁵ Wir dürfen annehmen, dass sich Cock selbst nicht nur als Kunsthändler und Verleger – wie von Van Mander indirekt vorgeschlagen – sondern zugleich auch als Graphiker, Zeichner und Maler betrachtete.⁸⁶ Zudem boten diese oft am Schluss einer Druckserie abgedruckten Bildrätsel eine ideale Werbung für das vielfältige Programm seines Verlags und übernahmen in dieser Hinsicht auch die Funktion von Visitenkarten, mit denen Interessenten und Käufer mit Witz und Charme auf den Druckbetrieb Cocks aufmerksam gemacht werden konnten.⁸⁷

Der Tod von Hieronymus Cock fällt in das Jahr 1570.⁸⁸ Seine Frau Volquaera Dircx heiratet 1582 erneut und führt den Verlag der „Aux Quatre Vents“ zusammen mit ihrem neuen Ehemann weiter. Nach ihrem Tod 1600 hören die „Aux Quatre Vents“ schließlich auf als Firma zu existieren. Es ist dies zwar das Ende eines der einflussreichsten Verlagshäuser der niederländischen Geschichte, doch finden sich die Spuren, die Cock durch seinen Betrieb hinterlassen hat, bis heute in der druckgraphischen Produktion der folgenden Jahrhunderte.

⁸⁴ Zurecht weist Caecilie Weissert auch auf eine Stelle aus Erasmus' *Ciceronianus* und eine bei Van Mander hin, in der die Tätigkeit des Kochs mit der des Malers oder Bildhauers verglichen wird. So heißt es in Erasmus' *Ciceronianus*: „Es ist schöner, ein Phidias zu sein, als ein Schreiner oder Koch. Aber die Dienste der Schreiner und Köche sind für das bürgerliche Leben notwendiger als die Statuen des Phidias.“ [Vgl.: Erasmus von Rotterdam, Desiderius, *Dialogus cui titulus Ciceronianus sive de optimo dicendi genere*, übersetzt und eingeleitet mit Anmerkungen versehen von Theresia Payr (Ausgewählte Schriften, hrsg. von Werner Welzing), Darmstadt 1972, (8 Bde.), Bd. 7, S. 27]. Van Mander empfiehlt dem jungen noch unerfahrenen Maler, aus mehreren Vorbildern zu wählen und diese wie ein Koch, der die Zutaten für eine gute Suppe gemeinsam kochen muss, unbekümmert zu vermischen. [Vgl.: Karel Van Mander, *den grondt der edel vry schilder-const. Uitgegeven en van vertaling en commentaar voorzien door Hessel Miedema*, Utrecht 1973, (2 Bde.), Bd. 1, 86 (1.46). So zitiert in: Weissert 2011, S. 212].

⁸⁵ Weissert 2011, S. 212.

⁸⁶ Dafür spricht auch die Tatsache, dass sein Name auf einer Reihe von ihm publizierten Drucken von der Signatur „pictor“, „peintre“, „schilder“ oder „Maler“ gefolgt wird. Riggs 1977, S. 40, Fußnote 15.

⁸⁷ Kat. Ausst. Münster 1976, S. 36.

⁸⁸ Van Mander-Floerke 1906, S. 149.

II. 2. Cocks Tätigkeit als Verleger: „Aux Quatre Vents“

Dass Hieronymus Cock „Aux Quatre Vents“ - wörtlich „Zu den Vier Winden“ – als Namen und zugleich Wortspiel für die Tätigkeit und Branche seines Betriebes gewählt hat, passt zu dem Eindruck, den uns das „Schilder-Boeck“ von dem Antwerpener Verleger vermittelt hat. In bestechender Weise dürfen wir uns sogar selbst ein Bild von der in Antwerpen gegründeten Firma Cocks mittels eines Blattes machen, das in eben diesem Geschäft verlegt worden ist: Das Titelblatt der Serie von zwanzig Architekturfantasien nach Entwürfen des Vredeman de Vries zeigt eine Straße, an deren Ecke wir Cocks Graphikladen dargestellt sehen (**Abb. 5**).⁸⁹ Das Firmenschild mit der Aufschrift „iiii uens“ wird von einer aus der Fassadenwand herausragenden Fassung in Form eines Armes gehalten, wobei die am oberen Ende der Stange in alle Richtungen blickenden Köpfe der vier Windgötter nochmals symbolisch den Namen des Verlags visualisieren. Im Erdgeschoss öffnet sich dem Betrachter das Geschäftshaus mittels zwei Türen, die uns zusammen mit drei Fenstern einen Einblick in das Innere des Verkaufsladens ermöglichen. Rechts in der Tür ist die prominente Figur des Hieronymus Cock⁹⁰ erkennbar, während man in der linken Tür hinter der Ladentheke seine Frau Volquaera Dirckx vermuten darf. Die Wände des Geschäfts sind bis zur Decke mit Regalen verstellt, auf denen sich Unmengen von eingerollten Grafiken befinden.⁹¹ Rechts unten finden wir wieder ein Wortspiel: „laet de Cock coken om tuolckx Wille“ („Lasst den Cock um des Volkes Willen kochen“).⁹² Das dreigeschossige Haus des Cock'schen Verlags wird in diesem Blatt natürlich in eine erfundene Architekturvedute gesetzt und muss daher hinsichtlich seiner historischen Korrektheit mit Vorsicht betrachtet werden, doch erhält man dadurch nichtsdestotrotz einen entscheidenden Einblick in das Selbstverständnis des Künstlers und Verlegers Cock.⁹³ Mehr noch als in den bereits besprochenen, rhetorischen

⁸⁹ Die ab 1560 erschienene Serie der *Scenographiae* nach Vredeman de Vries umfasst zwanzig Blätter mit erfundenen, perspektivischen Architekturszenarien und gehört zu den innovativsten unter Cock verlegten Blättern. Vredeman de Vries kommt ursprünglich aus dem Verlag Gerard de Jodes und beginnt ab 1557 für Cock zu arbeiten. Mit über 200 für Cock angefertigten und anschließend in die Druckgraphik umgesetzten Entwürfen gilt er als der meist beschäftigte Entwerferkünstler im Verlag „Aux Quatre Vents“. Ab 1565 ist er wieder für Gerard de Jode tätig. Siehe auch: Weissert 2011, S. 215; Zu Hans Vredeman de Vries, siehe auch: Kat. Ausst. Schloß Brake/Antwerpen 2002 (Veldman), S. 51-57.

⁹⁰ An der Wand hinter Cock ist zudem das Gemälde „Die eiserne Schlange“ von Frans Floris zu erkennen, ein Bild, das Cock in seinem Verlag auch als Kupferstich verlegt hat. (Kat. Ausst. Münster 1976, S. 36).

⁹¹ Kat. Ausst. Münster 1976, S. 36.

⁹² Es handelt sich dabei zugleich auch um ein Wortspiel aus den Buchstaben von Cocks Namen und dem seiner Frau.

⁹³ Kat. Ausst. Münster 1976, S. 36. Ausgehend von dem Nachlassinventar von Volquaera Dirckx aus dem Jahr 1601 vermutet Van der Stock, dass die Druckplatten nicht im Büro der „Aux Quatre Vents“, sondern wahrscheinlich im Erdgeschoß eines benachbarten Hauses aufbewahrt wurden. Das eigentliche Geschäft „Zu den

Wortspielen Cocks, wird der Name „Aux Quatre Vents“ hier gezielt als eine Art Firmenslogan und Markenzeichen eingesetzt.⁹⁴ Der Druck gleicht in seiner Anspielung auf das umfassende Kaufangebot durch die wörtlich „in alle vier Winde“ vertriebenen Blätter einer frühen Form der Visitenkarte.⁹⁵

In der Tat zog Cocks Verlag „Aux Quatre Vents“ in den über 40 Jahren seines Betriebes eine Vielzahl von unterschiedlichen Stilrichtungen und Künstlern an und verbreitete diese durch die Produktion und den Verkauf von Druckgraphiken gleichsam in alle Himmelsrichtungen.⁹⁶ Vor allem in der Verbreitung von italienischem Gedankengut innerhalb der Niederlande sollte Cocks Betrieb in den folgenden Jahrzehnten eine unersetzbare Vermittlerrolle zwischen Norden und Süden einnehmen. Die Gründung des Verlagshauses lässt sich in die Jahre 1548 bis 1550 datieren, also die Zeit zwischen der ersten isolierten Publikation, die Hieronymus Cocks Namen trägt, und kurz bevor die reguläre Produktion von Drucken im Verlag bereits begonnen hatte.⁹⁷ Cock macht sich in seinem Verlag nun vor allem eine arbeitsteilige Betriebsform zu Nutzen, der er womöglich bereits während seiner Italienreise in Rom begegnet war. Neben eigens auf die Stichproduktion spezialisierten Berufsstechern, arbeiten nun auch zeitgenössische niederländische Künstler, die ausschließlich zeichnerische Vorlagen für die Druckproduktion zur Verfügung stellen für den Betrieb. Insgesamt umfasst der Verlag in den 20 Jahren von 1550 bis 1570 neben dem Stammpersonal von Druckern ca. 20 Kupferstecher und Radierer, die in Cocks Auftrag Kompositionen und Entwürfe von mehr als 30 verschiedenen Künstlern umsetzen.⁹⁸ Zu den wichtigsten Stechern zählen neben Frans Huys, Pieter van der Heyden, Hans Coellart und Giorgio Ghisi, vor allem die Brüder Jan und

vier Winden“ befand sich im ersten Stock des Gebäudes, weswegen der Laden mit Sicherheit kein wie in Vredemans Blatt dargestellter offener Laden sein könne, der zufällige vorbeigehende Passanten auf die Ware aufmerksam machen sollte, sondern eher auf Käufer abzielte, die an spezifischen Blättern und Objekten interessiert waren. (Van der Stock 1998, S. 144-145). Nicht ausgeschlossen werden kann, dass Cock die Räumlichkeiten im ersten Stock als Büro nutzte und den Verkauf von druckgraphischen Blätter „von der Straße“ von einer anderen Lokalität betrieb.

⁹⁴ Kat. Ausst. Münster 1976, S. 36.

⁹⁵ Zur Verwendung des Begriffs der Visitenkarte im Zusammenhang mit Cocks druckgraphischer Produktion, siehe auch: Veldman 2002, S. 51-57.

⁹⁶ Zur Geschichte des Verlags „Aux Quatre Vents“, siehe auch: Kat. Ausst. Münster 1976; Riggs 1977, S. 43-71; Kat. Ausst. Rotterdam 1998, S. 4-16.

⁹⁷ Die Eruierung der definitiven Gründung von Cocks Verlagshaus ist auch für die Fragestellung ob Cock eine Italienreise unternommen hat von Bedeutung: Ausgehend von seiner Aufnahme in die Lukasgilde und dem ab den 1550er Jahren anlaufenden Verlagsbetrieb der „Aux Quatre Vents“ können, wir davon ausgehen, dass Cock diese Reise wenn dann nur in den Jahren zwischen 1546 und 1548 unternommen hatte. Siehe auch Kapitel VI.1., 149-151.

⁹⁸ Kat. Ausst. Münster 1976, S. 42.

Lucas Duetecum, Dirck Volckertz. Coornhert, Cornelis Cort und Philipp Galle.⁹⁹ Unter den zeitgenössischen niederländischen „Entwurfskünstlern“, die für den Cock’schen Verlag tätig sind, finden sich neben Lambert Lombard, Michiel Coxie, Marten de Vos und Vredeman de Vries auch zeitgenössische Größen wie Marten van Heemskerck, Frans Floris oder Pieter Bruegel. Ein wesentlicher Erfolgsfaktor des Graphikbetriebes war neben der Qualität der angestellten Stecher und Künstler auch das ausgewogene und sehr kalkulierte Verlagsprogramm, das neben traditionellen Themen auch dem Neuen mehr und mehr Platz bieten sollte. Cock war geradezu dazu angehalten, sich immer wieder neue Produkte einfallen zu lassen, um auf dem zunehmend konkurrenzbetonten Antwerpener Graphikmarkt bestehen zu können.¹⁰⁰ Die Themen, die zur Darstellung in dem druckgraphischen Werk des Betriebes gelangen, zeigen daher eine besonders breite Bandbreite und reichen von Ornamentkartuschen, Ruinendarstellungen, Portraits, Seestücken und Jagdszenen bis hin zu Landschaften mit religiöser, mythologischer und allegorischer Staffage, Architekturfantasien und topographischen Karten.

Unter den unterschiedlichen Künstlern, die im Verlag von Cock tätig waren, spielte vor allem ein Italiener eine signifikante Rolle für die Etablierung des Betriebes: der gegen 1520 in Mantua geborene Giorgio Ghisi arbeitete von 1550 bis 1555 als Kupferstecher in den „Aux Quatre Vents“.¹⁰¹ Mit dem 1550 von Ghisi gestochenen und von Cock publiziertem Druck von Raffaels „Schule von Athen“ (**Abb. 6**) landete Cock in den Niederlanden eine Sensation: Zum ersten Mal wurde im Norden ein außergewöhnliches Werk der italienischen Renaissance in einem Kupferstich in großem Maßstab und in technischer Brillanz durch einen

⁹⁹ Das Arbeitsverhältnis zu dem Cock’schen Verlag ist dabei von Stecher zu Stecher verschieden: Teils sind die Berufsstecher fest in die Betriebsorganisation eingebunden, teils arbeiten sie in einer eigenen Werkstatt in Antwerpen oder Umgebung für den Verlag, teils stehen sie in einem direkten Auftragsverhältnis zu Cock. Zu der Gruppe von Stechern, die Cock als Verleger an sich bindet und die während ihres Arbeitsverhältnis mit den „Aux Quatre Vents“ in weiterer Folge ausschließlich für ihn arbeiten, gehören u.a. Dirck Volckertz Coornhert, Cornelis Cort und Philipp Galle. Cock sucht v.a. in der Gründungsphase gezielt nach fähigen, jüngeren Spezialisten im In- und Ausland. Nachdem sich sein Unternehmen nach Mitte der 1550er Jahre als Verlag endgültig etablieren konnte, werden die „Aux Quatre Vents“ dann selbst zum Anziehungspunkt für Berufsstecher und Entwerfer und Cock zu einem äußerst attraktiven Auftraggeber. Kat. Ausst. Münster 1976, S. 42, S. 44.

¹⁰⁰ Weissert 2011, S. 213.

¹⁰¹ Der aus dem Kreis des Raffaelschülers Giulio Romano hervorgegangene Giorgio Ghisi (* 1520 in Mantua, + 1582 in Mantua) gilt als einer der wichtigsten Vertreter der Mantuaner Schule und wird 1551 in die Liste der Antwerpener Lukasgilde unter der Bezeichnung „*Joorge Mantewaen, coperen plaetsnyder*“ („Georg der Mantuaner, Kuperstecher“) eingetragen. Da die Blätter nach der von Ghisi nach Raffael gestochenen „Schule von Athen“ ab 1550 auf dem Markt erscheinen, dürfen wir davon ausgehen, dass Cock und Ghisi bereits spätestens seit 1549 in Kontakt standen und sich sogar vielleicht während Cocks angenommener Italienreise kennengelernt haben. [Kat. Ausst. Münster 1976, S. 44 und 46. Siehe auch: Thieme-Becker 1988, (XIII, Kusenbergh), S. 563-564].

italienischen Kupferstecher reproduziert.¹⁰² Insgesamt produzierte Ghisi in den ersten Jahren seiner Tätigkeit für Cock fünf große und komplexe Kupferstiche, davon alle bis auf einen nach italienischen Werken. Die zu Beginn der Verlagstätigkeit entstandenen Raffael-Blätter bilden gleichsam den Auftakt von Cocks Verlagspolitik, die nun zunehmend das internationale Publikum aufmerksam machen sollen, und sind zugleich als Signal zu werten, wie hoch der künstlerische Anspruch der „Aux Quatre Vents“ gesetzt werden soll.¹⁰³ Diese neuen Einflüsse aus dem Süden innerhalb der Druckgraphik zogen natürlich Aufmerksamkeit auf sich und etablierten die „Aux Quatre Vents“ erstmals als eine innovative Kraft innerhalb der flämischen Druckproduktion. Zudem ermöglichte Ghisis Aufenthalt in Antwerpen den im Norden tätigen Künstlern den direkten Kontakt mit einem italienischen Kupferstecher. Die neuen Prinzipien finden sich bereits in Stichen aus Antwerpen um 1560 wieder: diese zeigen nun eine maßgebliche Beeinflussung von Ghisis Arbeiten und deren erste exemplarische Verarbeitung innerhalb der niederländischen Druckgraphik.¹⁰⁴ In der Produktion der „Aux Quatre Vents“ lässt sich vor allem in den ersten drei bis vier Jahren von Ghisis Aufenthalt in Antwerpen eine deutliche Orientierung an italienischer Kunst wahrnehmen. Dabei wurden neben antiker Kunst auch viele Drucke nach zeitgenössischen italienischen Arbeiten – Gemälden wie Zeichnungen – mit dem Fokus auf Raffael und der darauf folgenden Generation der italienischen Manieristen in Auftrag gegeben.¹⁰⁵ Arbeiten von Künstlern wie Giorgio Vasari, Polidoro da Caravaggio, Angelo Bronzino, Luca Penni und weitere

¹⁰² Riggs 1977, S. 46.

¹⁰³ Kat. Ausst. Münster 1976, S. 66.

¹⁰⁴ Diese Beeinflussung durch die italienische Kupferstichmanier lässt sich bis zu einem gewissen Grad bei den in Cocks Verlag tätigen Kupferstechern wie z.B. Coornhert, Cort oder Galle bereits während Ghisis Aufenthalt in Antwerpen feststellen. Der Einfluss Ghisis erklärt sich aber nicht nur daraus, dass in seinen Blättern verschiedene graphische Gestaltungsmittel ablesbar miteinander verbunden werden, sondern v.a. durch die Anwesenheit des Italieners in Antwerpen selbst. Die niederländischen Stecher des Cock'schen Verlags hatten dadurch die Möglichkeit dem virtuellen und technisch perfekten Ghisi bei der Werkstattpraxis quasi „über die Schulter zu blicken“. Ghisi wirkt daher nicht so sehr schulbildend hinsichtlich einer Uniformität der Stecher in Cocks Verlag, sondern wird eher zu einem Initiator einer technischen Neuorientierung der niederländischen Druckgraphik um 1550 und gab wichtige erste Impulse und Anregungen, die von den Stechern im Verlag auch unterschiedlich aufgenommen und tlw. selbstständig weitergeführt wurden. (Kat. Ausst. Münster 1976, S. 46). Karpinski beschreibt die Stile dieser niederländischen Kupferstecher zwar im Wesentlichen als der italienischen Formvorstellung im Kupferstich verwandt, doch möchte Sie nur eine oberflächliche Beeinflussung durch Ghisi in ihren Werken erkennen. Wir dürfen zwar nicht davon ausgehen, dass Ghisi aus dem Süden mitgebrachter Stil und seine Technik die niederländische Druckgraphik innerhalb kürzester Zeit umwälzen hätten können, doch haben die nach Raffael im Verlag der „Aux Quatre Vents“ gestochenen Drucke eine signifikante Vorreiterrolle für den an Italien orientierten Stilwandel innerhalb der Druckgraphik, der in den Niederlanden gegen 16. Jahrhunderts schließlich vollends einsetzt. Siehe auch: Karpinski 1959, S. 8-17; Riggs 1977, *Chapter IV.1., Styles and Techniques of Engraving*, S. 72-124, besonders S. 72-73.

¹⁰⁵ Allerdings publiziert Cock keine der großen, an der Antike orientierten italienischen Meister des 15. Jahrhunderts (z.B. Mantegna), sondern wählt mit Raffael die Hochrenaissance florentinisch-römischer Prägung als historischen Ausgangspunkt für die künstlerische Orientierung der Graphikproduktion. (Kat. Ausst. Münster 1976, S. 66).

Kompositionen aus dem Umkreis Leonardos und Andrea del Sartos waren nun auch im Norden präsent und den dort tätigen Künstlern zugänglich.¹⁰⁶ Dennoch war italienische Druckgraphik in den Niederlanden damals keinesfalls unbekannt¹⁰⁷ und auch bei Giorgio Ghisi handelte es sich nicht um den dominierenden Meister des Verlags sondern vielmehr um einen Teil einer Vielzahl an stilistischen Quellen aus denen die Mitglieder des Betriebes schöpfen konnten.¹⁰⁸

Die Reproduktionsstiche nach italienischer Kunst waren jedoch nur als Einstiegsprodukt in den Antwerpener Markt von besonderer Bedeutung. Mit der Etablierung des Betriebes beginnt Cock sich nun hauptsächlich mit dem Verlegen von niederländischen Künstlern zu profilieren.¹⁰⁹ Neben vereinzelten Wiedergaben der Arbeiten Boschs¹¹⁰ und Rogier van der Weydens, die als eine Art historische Stütze dienen, verlegt der umsichtige Antwerpener viele Arbeiten zeitgenössische flämischer Künstler in großer Zahl, darunter die bedeutenden Romanisten Lambert Lombard, Michiel Coxie, Marten de Vos, Jan van der Straet alias Stradanus, Bartolomeus Spranger, Vredeman de Vries und – allen voran – Marten van Heemskerck¹¹¹, dessen Arbeiten ab 1552 in den „Aux Quatre Vents“ publiziert werden

¹⁰⁶ Kat. Ausst. Münster 1976, S. 66.

¹⁰⁷ Man denke hierbei nur etwa an Druckgraphiken nach Tizian, die bereits seit dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts produziert wurden und in weiterer Folge auch in den Niederlanden gekauft werden konnten und Verbreitung fanden. Dass die ab den späten 1560er Jahren auch regulär in Antwerpen erwerbbar Drucke nach Tizian von Cornelis Cort, einem ehemaligen Mitarbeiter und Protégé Cocks, produziert wurden, kann hinsichtlich der Bedeutung italienischer Werke für den Verlag der „Aux Quatre Vents“ wohl kaum als Zufall gewertet werden. Siehe auch: Riggs 1977, S. 171.

¹⁰⁸ Dass Cock Ghisi trotzdem eine besondere Wertschätzung entgegenbrachte, beweist allerdings die Tatsache, dass Ghisis Name auf allen von Cock bestellten Blättern mit vollem Namenszug genannt wird. (Kat. Ausst. Münster 1976, S. 44).

¹⁰⁹ Auch zahlenmäßig ist die Anzahl der Blätter nach italienischen Künstlern der nach niederländischen Künstlern unterlegen. Den insgesamt zwölf im Verlag reproduzierten italienischen Künstlern stehen die Blätter nach Arbeiten von insgesamt 27 niederländischen Künstlern gegenüber, darunter zwei aus dem 15. Jahrhundert. (Weissert 2011, S. 213).

¹¹⁰ Cock hat etwa ein Dutzend Blätter verlegt, die in ihrer Inschrift als Kompositionen des bereits 1516 verstorbenen Hieronymus Bosch ausgewiesen werden. Allerdings bleibt es in jedem dieser Blätter zweifelhaft, ob diese Publikationen auf Originalwerk Boschs zurückgehen oder nicht eher bestenfalls eine Art von Bosch-Synthese bilden. (Kat. Ausst. Münster 1976, S. 62). Auf jeden Fall nutzten diese „Bosch-Graphiken“ den Ruhm des nachgeahmten Künstlers als lukrative Absatzförderung für den eigenen Verlag (Weissert 2011, S. 211). Interessant ist in diesem Zusammenhang Bruegels von Cock verlegtes Blatt „Die großen Fische fressen die kleinen“, bei der Bruegel bewusst den Stil von Bosch imitiert und das zudem in der Signatur als Werk Boschs ausgewiesen wird. Siehe auch: Kat. Ausst. Münster 1976, S. 20 und 22, (Nr. 13) bzw. Weissert 2011, S. 64 und 66, und ebendort Abb. 49.

¹¹¹ Vor allem Heemskerck könnte eine nicht zu unterschätzende Rolle für die von Cock publizierten römischen Ruinenerserien gespielt haben. Heemskercks Einfluss auf das Genre der Ruinendarstellung, auch im Zusammenhang mit Cocks Serie der römischen Ruinen, wird in den folgenden Kapiteln nochmals etwas genauer erörtert werden. (Vgl.: Kapitel III.2., S. 62-84). An dieser Stelle sei nur erwähnt, dass die ersten Drucke aus dem Verlagshaus der „Aux Quatre Vents“ nach Heemskercks Arbeiten ab 1552 produziert und herausgegeben wurden und dass die Bedeutung von Heemskercks Skizzenmaterial seiner Romreise aus den Jahren 1532 bis 1536/37 für den Betrieb von Cock nicht zu unterschätzen ist – sind diese Zeichnungen doch lebendige Zeugnisse

(Abb. 7, Abb. 8). Es muss Hieronymus Cock gutgeschrieben werden, dass er neben der Vielzahl an italienischen, antiken Arbeiten und den Werken der in Rom tätigen Künstler nicht auf das Genie Pieter Bruegels des Älteren vergaß, dessen Zeichnungen vielleicht schon ab etwa 1555 in den „Aux Quatre Vents“ veröffentlicht wurden. Laut Van Mander verbrachte Bruegel nach dem Tod seines vorherigen Meisters Peter Coecke van Aelst die letzten Monate seiner Lehrzeit im Betrieb des Hieronymus Cock.¹¹² Nach Erlangung des Meistertitels in der Antwerpener Gilde 1551 begab sich Bruegel auf seine Italienreise. Der Kontakt zum Verlag der „Aux Quatre Vents“ brach nach Abschluss seiner Lehrzeit allerdings keinesfalls ab, sondern lässt sich über eine Vielzahl von Druckauflagen nach Entwürfen Bruegels auch in den folgenden Jahrzehnten nachweisen.¹¹³ Seine allegorischen, religiösen und landschaftlichen Kompositionen (Abb. 9), die sich durch ihre intellektuelle Schärfe, Prägnanz der Bildsprache und Originalität der formalen Gestaltung hervorheben, gehören mitunter zu den wichtigsten und schillerndsten Ergänzungen zum Repertoire des Verlagshauses.¹¹⁴

Der Kern der Etablierung der „Aux Quatre Vents“ als führendes Verlagshaus in Antwerpen fällt in die Jahre 1552 bis 1556. Die Führungsposition des Betriebes spiegelt sich dabei in der Quantität und Qualität der produzierten Arbeiten, der Anzahl der damals tätigen Künstler und Kupferstecher und in der Variation sowie den Neuerungen innerhalb der herausgegebenen Druckgraphiken wider. Zu den in dieser Zeit am häufigsten publizierten Künstlern im Betrieb zählen Marten van Heemskerck und Lambert Lombard. Neben dem damals noch selbst in der Druckgraphik tätigen Hieronymus Cock und dem Italiener Giorgio Ghisi prägen nun auch die Niederländer Dirck Volkertsz. Coornhert und Pieter van der Heyden mit Ihrer Arbeit im Kupferstich maßgeblich das Erscheinungsbild der veröffentlichten Werke und bilden gleichsam den zentralen Kern des Unternehmens.¹¹⁵

der Antikenrezeption eines der größten flämischen Künstler der damaligen Zeit. Zu Heemskercks Romaufenthalt, siehe auch Grosshans 1980, S. 20-22. Auf das Verhältnis zwischen Heemskerck und Cornhert („Heemskerck-Graphik“), die auch in Cocks Verlag „zusammenarbeiten“, wurde bereits in Kapitel 1.2., S. 20, Fußnote 57 kurz hingewiesen.

¹¹² Van Mander-Floerke 1906, S. 152. Diese Behauptung Van Manders wird in der Forschung jedoch allgemein angezweifelt. Siehe auch: Kapitel IV.4., S. 115.

¹¹³ Als eine der größten Produktionen der „Aux Quatre Vents“ nach den Entwürfen Bruegels sei hier die Reihe der „Großen Landschaften“ genannt, die in den späten 1550er Jahren von den Duetecum Brüdern in einer Mischtechnik aus Radierung und Kupferstich produziert wurden. Siehe auch: Kapitel IV.4., S.116-119.

¹¹⁴ Kat. Ausst. Münster 1976, S. 64.

¹¹⁵ Riggs 1977, S. 49.

Mit der Rückkehr Ghisis 1555 nach Rom beginnt schließlich eine neue Phase im Verlagshaus der „Aux Quatre Vents“. Darstellungen von italienischer Kunst verlieren nun ihre zentrale Stellung in der Produktion. Ebenso werden figurale Kompositionen in großen Formaten seltener. Nach Riggs lässt sich diese Entwicklung jedoch nicht allein darauf zurückführen, dass durch den Abgang Ghisis passende Modelle nicht mehr zur Verfügung standen, sondern auch auf das nun wachsende Interesse an den unterschiedlichsten Arbeiten niederländischer Kunst.¹¹⁶ Für die späteren Jahren der „Aux Quatre Vents“ sollten schließlich vor allem zwei Persönlichkeiten die Erzeugnisse des Verlagshauses und die weitere Entwicklung innerhalb der Druckgraphik der Niederlande und Italiens prägen: Cornelis Cort¹¹⁷ und Philippe Galle¹¹⁸. Cort zeigt in seinem späteren Werk eine starke Beeinflussung durch Giorgio Ghisi, die sich besonders in der Wiedergabe von Volumen mittels der gravierten Linie feststellen lässt.¹¹⁹ Während Cort in den 1560er Jahren nach Italien ging um dort Schule zu machen, übermittelte Galle seine etwas filigranere und feinfühlere Lösung dieses Stils einer Gruppe von Schülern im Norden.¹²⁰ Diese Systematisierung von Stilen, die in den späten 1560er Jahren langsam eintritt, sollte schließlich in Goltzius und seinen Zeitgenossen gegen Ende des 16. Jahrhunderts gipfeln.¹²¹ An dieser Stelle gehe ich bewusst nicht detaillierter auf die spätere Phase des Verlages in den späten 1550er bzw. in den 1560er Jahren ein, da die in dieser Zeitspanne produzierten Drucke Cocks Radierungen aus der Serie der römischen

¹¹⁶ Riggs 1977, S. 50.

¹¹⁷ Cornelis Cort (*1533 in Hoorn an der Zuidersee, + Rom 1578) beginnt ab 1552/53 für Cocks Verlag zu arbeiten und avanciert zu einem festen Bestandteil der Stecher in den „Aux Quatre Vents“. 1565 verlässt Cort den Verlag und geht nach Italien, wo er durch Vermittlung des einflussreichen Humanisten Domenicus Lampsonius später in Venedig für Tizian tätig ist und ein begehrter Berufsstecher wird. Einen bedeutenden Beitrag leistet Cort für die konsequente Weiterentwicklung der sog. Taillentechnik. [Siehe auch: Kapitel II.3.3., S. 40, Fußnote 159; Kat. Ausst. 1976, S. 46 und 48; Riggs 1977, S. 72-124, besonders S. 90-95; Thieme-Becker 1989 (VI), S. 475-477].

¹¹⁸ Philipp Galle (*Haarlem 1537, +Antwerpen 1612), Schüler des Dirck Volkertsz. Coornhert, kommt wie Cort aus den nördlichen Niederlanden und tritt mit 19 Jahren in den Verlag Cocks als Stecher ein, wo er besonders für die feine graphische Struktur seiner Arbeiten bekannt wird. Ab 1565 arbeitet Galle zunehmend auch für andere Verlage und gründet schließlich sein eigenes Verlagsunternehmen, das er 1570 unter den Namen „Zur weißen Lilie“ in der Rue de Tanneur in Antwerpen eröffnet. [Siehe auch: Kat. Ausst. Münster 1976, S. 48; Thieme-Becker 1988 (XIII), S. 105-106].

¹¹⁹ Riggs 1977, S. 115.

¹²⁰ Riggs 1977, S. 115.

¹²¹ Dieser Wandel in der Produktion lässt sich voraussichtlich z.T. auch durch das Fortgehen einiger der bedeutendsten Stecher erklären, die ab ca. 1560 den Verlag verlassen.: Coornhert gibt das Stechen nach 1559 auf, Galle beginnt 1563 seine eigenen Drucke zu verlegen, Cort geht 1565 nach Italien, Bruegel 1563 nach Brüssel. Nach dem Umzug des Verlagsgeschäfts der „Aux Quatre Vents“ von der Nachbarschaft der Antwerpener Börse in die Arenbergstraat zw. 1565-570 arbeitet eine neue Generation von Kupferstechern für Cocks, darunter ein Meister F. ME. (Frans Menton?), Pieter Furnius, Harmen Muller und die Brüder Wierix. (Riggs 1977, S. 53).

Ruinen inhaltlich und formal nur am Rande berühren.¹²² Meine Beschäftigung mit dem Cock'schen Verlagswesen gilt daher primär der Zeitspanne von den Anfängen seines Verlages gegen 1548 bis ca. 1555, als sowohl Themenschwerpunkte als auch die formale Orientierung innerhalb des Verlagsprogramms erstmalig gesetzt wurden. Es ist dies auch die Zeitspanne, in der eine Beteiligung Cocks an einem Großteil der handwerklichen Arbeit vor allem in der Produktion von Radierungen nachgewiesen werden kann.

In den 20 Jahren seiner Verlagstätigkeit hat Cock mit seiner Firma „Aux Quatre Vents“ über tausend druckgraphische Blätter publiziert, mehr als jeder andere Verleger dieser Zeit.¹²³ Sein Verlagsprogramm, das sich vor allem durch Vielseitigkeit und die Initiative bei der Suche nach Neuheiten auszeichnet, zeigt die sichere Kalkulation des Verlegers und Künstlers Hieronymus Cock und eine auf Internationalität, Weltoffenheit und den europäischen Graphikmarkt ausgerichtete Geschäftsplanung.¹²⁴ In fast allen Fachgebieten bieten die Druckgraphiken der „Aux Quatre Vents“ sowohl Serien als auch Einzelblätter an, die nicht nur den Sammler von gewissen Genres oder Künstlern, sondern auch den Gelegenheitskäufer ansprechen sollen oder – wie z.B. die publizierten Landkarten – generell als „Verbrauchsgraphik“ funktionieren.¹²⁵ Cock arbeitet dabei gezielt für das internationale Bildungspublikum und die kaufkräftige Elite der Großstadt Antwerpens. Die nur „auf Sensation angelegte Bildpublizistik“ wird dagegen nun ganz ausgespart.¹²⁶ Aufgrund der Vielzahl an Künstlern und Kupferstechern, die im Laufe seines Lebens für Cock in dessen Verlag tätig waren, ist eine kritische Auseinandersetzung mit dem ihm in seiner Ausführung bzw. seiner Erfindung zugesprochenen Werk unbedingt erforderlich. In diesem „Ameisenhaufen“ an unterschiedlichen Einflüssen, Techniken, Druckgraphikern und/oder

¹²² Von den insgesamt drei Serien mit Ansichten römischer Ruinen, die Cock im Laufe seines Lebens publizierte, wurde die erste und bedeutendste im Jahr 1551 veröffentlicht, während die zwei darauf folgenden Ruinenserien dann erst 1561 und 1562 erschienen und aller Voraussicht nach weder nach Entwürfen Cocks entstanden sind, noch von ihm selbst radiert wurden. Die Serien der römischen Ruinen werden in Kapitel III. detailliert besprochen.

¹²³ Kat. Ausst. Münster 1976, S. 2.

¹²⁴ Kat. Ausst. Münster 1976, S. 2, 36, 38.

¹²⁵ Kat. Ausst. Münster 1976, S. 38.

¹²⁶ Kat. Ausst. Münster 1976, S. 2, 36. Auch Riggs stellt fest, dass Cock nicht sonderlich daran interessiert war, das einfache Volk mit Andachtsbildern zu versorgen, wofür das Fehlen von den sonst sehr heiligen oder beliebten Bildern unter den von ihm verlegte Drucken spricht. (Riggs 1977, S. 206). Parshall und Landau widmen einen eigenen Abschnitt diesen kleineren Graphikläden („corner presses“ oder „Winkeldrucker“), die sich auf billig zu produzierende Drucke (z.B. Andachtsbildchen) für die breite Massen spezialisieren, wobei sie auch auf die Verlage des Hans Liefvrick in Antwerpen und des Hans Guldenmund in Nürnberg zu sprechen kommen. Siehe auch: Landau/Parshall 1994, *Corner Presses and their Public*, S. 219-231.

Künstlern kristallisiert sich immer deutlicher eine für uns zentrale Fragestellung heraus, nämlich ob wir von Hieronymus Cock überhaupt als einem autonomen Künstler im heutigen Sinn sprechen dürfen oder ob seine tatsächliche Begabung im Verlagswesen und der damit erbrachten Leistung für die Verbreitung von druckgraphischen Werken in den Niederlanden des 16. Jahrhunderts lag.

II. 3. Hieronymus Cock als Künstler

Die Rolle von Hieronymus Cock als einer der bedeutendsten Verleger des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden und darüber hinaus bleibt unter Berücksichtigung der Ergebnisse des vorhergehenden Kapitels unbestritten. Weiterhin im Dunkeln liegt für uns jedoch sein autonomes Schaffen als Künstler. Obwohl Cock als Maler in die Lukasgilde in Antwerpen aufgenommen wurde, sind uns bis heute keine ihm zugesprochenen Arbeiten in dieser Gattung bekannt.¹²⁷ Als Urteilsgrundlage über sein künstlerisches Oeuvre können folglich nur Zeichnungen und Drucke herangezogen werden, die entweder von Cocks eigener Hand stammen oder ursprünglich auf eine von Cock geschaffene Entwurfsvorlage zurückgehen, und uns somit einen unverfälschten Eindruck seiner Fähigkeiten als „inventor“ verschaffen. Daneben erlauben uns die von Cock persönlich ausgeführten und für seinen Verlag entstandenen Radierungen einen Einblick in seine Fähigkeiten als Druckgraphiker.

Bei dem Versuch Hieronymus Cock in seinen künstlerischen Fähigkeiten zu beurteilen, kommt erschwerend hinzu, dass seine Arbeiten als Zeichner und Erfinder von Kompositionen, zunächst von jenen seines Bruders Matthys geschieden werden müssen.¹²⁸ Wie wir noch sehen werden, erweist sich Hieronymus vor allem in der Landschaftsdarstellung von den Arbeiten seines bis dato noch recht „mysteriösen“ Bruders besonders stark beeinflusst, einem Themenbereich, in dem eine eindeutige Zuschreibung an Hieronymus oder Matthys Cock daher besonders schwer fällt.¹²⁹ Zwar unternahm die Forschung seit Beginn des 20. Jahrhunderts verschiedenste Zuschreibungsversuche

¹²⁷ Die wenigen versuchten Zuschreibungen sind zu dürftig und unschlüssig dokumentiert, als das man Sie an dieser Stelle anführen könnte. Vgl. hierzu: Riggs 1977, *III. Paintings*, S. 307 und 308. Auf einen Zuschreibungsversuch Heinrich Franz' einer „Landschaft mit der Ruhe auf der Flucht“ im Museum Mayer van den Bergh zu Antwerpen (Franz 1969, S. 153 und ebendort Abb. 153) werde ich im Rahmen von Kapitel IV.3.1., S. 108, Fußnote 383, kurz zu sprechen kommen.

¹²⁸ Riggs 1977, S. 32

¹²⁹ Das Verhältnis zwischen Hieronymus und Matthys Cock wird in Kapitel IV.3. und IV.5. detaillierter besprochen.

innerhalb einer kleinen, beiden Brüdern zurechenbaren Gruppe von mit „Cocq“ bzw. „Cock“ signierten Zeichnungen, doch lassen deren Ergebnisse bisher noch keinen eindeutigen Schluss zu und bewegen sich daher zu einem großen Teil noch im wagen Terrain der Mutmaßung.¹³⁰

Anthony Riggs brachte mit seinem 1977 erschienenen Werkkatalog erstmals Ordnung in das noch recht vage Oeuvre der Gebrüder Cock, indem er nach objektiven Kriterien versuchte, zwischen den eindeutig Cock zuzuschreibenden Arbeiten und jenen, die mit Sicherheit nicht auf seine Hand zurückgingen, zu unterscheiden.¹³¹ Das ernüchternde Ergebnis dieser Untersuchung des zeichnerischen Oeuvres ergab insgesamt fünf Zeichnungen, die von Cocks Hand stammen,¹³² und zwei weitere, als deren Autor Cock zumindest teilweise vermutet werden darf,¹³³ während zwei Dutzend andere Arbeiten aller Wahrscheinlichkeit nach zu einem guten Teil auf den in der Landschaftskunst begabten Matthys zurückgeführt werden dürfen.¹³⁴ Zusammen mit weiteren 34 Drucken, deren Kompositionen ebenfalls zweifelsfrei auf Cock zurückgehen,¹³⁵ sollen uns diese Zeichnungen als erste Grundlage dienen, um Cock in seiner Fähigkeit als entwerfender Künstler („inventor“) zu erfassen. Auch die von Cock eingefügten Landschaftshintergründe in der Serie der „Freien Künste“ werden hinsichtlich der Beurteilung Cocks in der Darstellung von Landschaft ergänzend hinzugezogen, da sie neben den im nächsten Kapitel erörterten Ruinendrucken und Zeichnungen seine Fähigkeiten in diesem Gebiet am anschaulichsten demonstrieren.

Um mehr über Cocks Tätigkeit als Druckgraphiker zu erfahren, stehen uns hingegen bereits deutlich mehr Arbeiten zur Verfügung. Nach Riggs sind es insgesamt 62 Platten, die zweifellos von Cock selbst in der Technik der Radierung angefertigt worden sind.¹³⁶ Sie sollen uns einerseits ein deutliches Bild über seine Begabung in diesem Medium vermitteln, und andererseits dabei helfen zu verstehen, warum Cock mit zunehmender Etablierung des

¹³⁰ Auf die entsprechende Literatur und Zuschreibungsversuche wird ebenfalls in Kapitel IV.3.1., S. 107-109, eingegangen werden.

¹³¹ Siehe auch: Riggs 1977, *Catalogue of the Works of Hieronymus Cock*, S. 235-308. Riggs unterscheidet in seinem Katalog einerseits zwischen *Zeichnungen*, *Drucken* und *Gemälden* nach Hieronymus Cock und unterteilt jede Kategorie in sichere, noch zweifelhafte bzw. wahrscheinliche und zuletzt falsche Zuschreibungen.

¹³² Vgl.: Riggs 1977, I.A., *Drawings by Cock*, Kat. Nr. D-1 bis D-5, S. 236-239. Diese Zeichnungen werden in Kapitel II.3.1. und Kapitel III.1.2., besprochen.

¹³³ Vgl.: Riggs 1977, I.B., *Drawings perhaps by Cock*, Kat. Nr. Q-1 und Q-2, S. 239-241.

¹³⁴ Vgl.: Riggs 1997, I.C., *Drawing wrongly attributed to Cock*, Kat. Nr. R-1 bis R-16, S. 242-254.

¹³⁵ Vgl.: Riggs 1977, II.B., *Prints after Designs by Cock*, Kat. Nr. 63-97, S. 288-295.

¹³⁶ Vgl.: Riggs 1977, II.A., *Prints Eched by Cock*, S. 256-288.

Verlags als entwerfender Künstler und als Radierer zurücktritt um sich schließlich nur noch dem Verlegen von Drucken zu widmen.

II. 3. 1. Hieronymus Cock als entwerfender Künstler („inventor“)

Von einer eindeutigen Autorschaft Cocks als Urheber des Entwurfes für ausgeführte Drucke zeugen nur insgesamt zwei Arbeiten in den „Aux Quatre Vents“: Sowohl auf Platte 32 aus der Serie der Begräbnisprozession Karls V.¹³⁷ (**Abb. 10**) als auch auf einem Kupferstich mit einer Darstellung von Moses mit den Gesetzestafeln¹³⁸ (**Abb. 11**) wird Cock in der Signatur explizit als „inventor“ angeführt. In beiden Fällen ist die eigentliche Komposition jedoch sehr einfach gehalten. Während bei der Begräbnisprozession die Figuren friesartig vor einem leeren Hintergrund aufgereiht werden, dominiert auf dem Moses-Blatt eine einzelne vom Hintergrund isolierte Figur.¹³⁹ Ähnlich präsentiert sich uns auch eine ebenfalls Hieronymus Cock zugeschriebene Zeichnung, die als vorbereitende Skizze für Platte 2 der besagten Begräbnisprozession angefertigt wurde (**Abb. 12**). Die darauf abgebildeten „Trompeter und Trommler“ wirken ebenfalls sehr flach und klar konturiert, sicherlich auch um dem Kupferstecher als ideale Vorlage für die Umsetzung auf die Platte zu dienen.¹⁴⁰ Diese sehr schlichte Anordnung der Protagonisten offenbart den durchaus dokumentarischen Charakter, der diesen Arbeiten innewohnt. Im Falle des „Moses-Blattes“ scheinen die beschrifteten Gesetzestafeln den imposanten Moses in ihrer Bedeutung sogar beinahe zu übertreffen. Tatsächlich erfüllt der Prophet auf dem Kupferstich eine ähnliche Funktion wie die Figuren, die zur Dekoration von topographischen Karten Verwendung fanden.¹⁴¹ In beiden Fällen sind die Figuren nicht der primäre Darstellungsgegenstand, sondern sollen lediglich die präsentierte Information auf eine lebhafte und interessante Weise

¹³⁷ Die Begräbnisprozession Karls V. wurde drei Monate nach dem Tod des Kaisers auf Befehl Philipps II. in Brüssel ausgerichtet und 1559 in fünf verschiedenen Sprachen publiziert. Als Verleger wird auf der Titelseite Christopher Plantin angeführt, der damals mit seinem „Officina Plantinia“ bereits zu einem der führenden Buchverleger Europas zählt. Plantin und Cock unterhalten viele Beziehungen geschäftlicher und persönlicher Art, unterstützen sich gegenseitig beim Beschaffen und Versenden von Büchern und Graphiken oder Kommissionsgeschäften. Bei der Publikation anlässlich der Begräbnisprozession sollte es sich allerdings um die einzige Kooperation zwischen den beiden Verlegern handeln (Kat. Ausst. Münster 1976, S. 40; Riggs 1977, S. 288-292). Die Signatur auf Platte 32 lautet: „HIERONIMUS COCK INVE 1559“ (Riggs 1977, S. 289).

¹³⁸ Die Signatur auf der „Moses-Platte“ lautet: „h. cock inue et excudebat“ (Riggs 1977, S. 295).

¹³⁹ Riggs 1977, S. 32 und 33.

¹⁴⁰ Riggs 1977, S. 34 und 35 sowie I.A., Kat. Nr. D-5, S. 239.

¹⁴¹ Vgl. hierzu etwa die ebenfalls recht beeindruckende Figur Karls V., die auf dem habsburgischen Doppeladler oben links herbeifliegt. Riggs 1977, Kat. Nr. 57, Fig. 59; Kat. Ausst. Münster 1976, S. 28 und 29, Nr. 20.

vermitteln¹⁴², eine Eigenschaft, die auch den Figürchen in der Serie der römischen Ruinen zugesprochen werden kann. Nach Riggs ließe Cocks Leistung in den mit Sicherheit von seiner Hand stammenden Figuren des Moses und der Begräbnisprozession ihn zwar als durchaus kompetenten, aber keineswegs brillanten Zeichner der flämischen Tradition erscheinen, der in seiner Figurenauffassung vielleicht noch am ehesten mit Lambert Lombard verglichen werden kann.¹⁴³

Versuchen wir uns anschließend nun ein Bild von Cocks Fähigkeit in der Darstellung von Landschaft zu machen. Trotz Van Manders Aussage, Cock habe sich besonders in der Landschaftsmalerei als erfindungsreich hervorgetan,¹⁴⁴ existieren keine reinen Landschaftszeichnungen oder -drucke, die sich mit Sicherheit Cocks Hand zuschreiben lassen. Dennoch lässt sich Cocks Talent in dieser Gattung anhand der landschaftlichen Hintergründe einiger Zeichnungen und Drucke ausmachen, deren Großteil die im nächsten Kapitel besprochenen römischen Ruinen ausmachen. Über den Ursprung der Cock für die Ruinenansichten vorhergehenden Entwürfe ist man sich zwar noch uneinig, doch gehen die den antiken Monumenten beigegebenen landschaftlichen Elemente eindeutig auf ihn selbst zurück.¹⁴⁵ Ähnlich verhält es sich auch mit den Landschaftshintergründen in den „Artes Liberales“¹⁴⁶, einer Serie von insgesamt zehn Radierungen, die Cock im Jahr 1551 erstmals publizierte (**Abb. 13, Abb. 14**). Dargestellt werden die sieben freien Künste¹⁴⁷ als allegorische Figuren sowie Apollo, Minerva und Industria („der tätige Fleiß“) als begleitende Förderer derselben. Jede der sieben Künste wird durch eine weibliche Figur personifiziert, die durch eine darunter abgebildete Inschrift den Betrachter „direkt“ anspricht und auf ihre künstlerische aber auch wissenschaftliche Bedeutung als freie Kunst verweist.¹⁴⁸ Das Monogramm auf der Platte der „Dialektik“ weist Frans Floris zudem als entwerfenden Künstler der Figuren aus, wohingegen Cock auf diesen Arbeiten nur als Verleger genannt wird. Dennoch scheinen sie sowohl in ihrer Ausführung als auch in Ihrer Bildfindung ein Gemeinschaftsprojekt von Frans Floris und Cock gewesen zu sein. Dafür sprechen vor allem

¹⁴² Riggs 1977, S. 295.

¹⁴³ Riggs 1997, S. 33.

¹⁴⁴ Van Mander-Floerke 1906, S. 148.

¹⁴⁵ Riggs 1977, S. 33. Die Drucke und Zeichnungen der römischen Ruinen werden im folgenden Kapitel III. ausführlich besprochen.

¹⁴⁶ Vgl.: Riggs 1977, II.A., Kat. Nr. 26-35, S. 267-269.

¹⁴⁷ Zu den sieben Artes liberales gehören Grammatik, Dialektik, Rhetorik, Arithmetik, Musik, Geometrie und Astronomie.

¹⁴⁸ Kat. Ausst. Münster 1976, S. 10-12.

die Landschaftselemente in den Hintergründen, die eine auffallende Ähnlichkeit zu denen in der Serie der römischen Ruinen gezeigten Landschaftsstücken aufweisen und sich ebendort in einigen Fällen sogar beinahe eins zu eins wiederfinden lassen (**Abb. 13**).¹⁴⁹ Während die Figuren demnach auf Frans Floris zurückzuführen sind, wurden die Landschaftselemente anscheinend von Cock selbst eingefügt und geben uns zusammen mit denen aus der Serie der römischen Ruinen eine gute Vorstellung von seinen Fähigkeiten innerhalb dieses Genres.¹⁵⁰ Zu sehen sind weite Ausblicke über hügelige Landstriche, die häufig zu in der Ferne aufragenden Fels- und Bergformationen zusammenlaufen (**Abb. 14a, Abb. 14b**).¹⁵¹ Die Horizontlinie dieser Landschaften liegt zumeist sehr tief, wahrscheinlich um die imposanten Figuren noch stärker gegen den freien Himmel abzusetzen. Zusätzliche Beachtung verdient auch die Strichführung, vor allem in der Darstellung der Vegetation. So sind etwa die den hügeligen Vordergrund der „Geometria“ begrenzenden Pflanzen und Sträucher, die sich dunkel gegen die dahinter in die Ferne ausbreitende Landschaft abgrenzen, in der lebhaften Gestaltung der Halme und Blätter charakteristisch für Cock und finden ihre etwa gleichzeitigen Pendants in der lebhaften Flora der Serie der römischen Ruinen. Die von Cock hier angewandte Schraffurtechnik in den dunklen Stellen der Radierung besitzt Wiedererkennungswert und wird uns in der Darstellung der antiken Monumentenserie ebenfalls häufig begegnen. Auch die bereits angesprochene Verwandtschaft zu der Landschaftskunst seines Bruders Matthys tritt an diesen – wenn auch nur kleinen und im Hintergrund liegenden – Bildelementen ebenfalls besonders stark zu Tage.¹⁵² So findet unter anderem das von Matthys bevorzugte Motiv der Küstenlandschaft in der Reihe der „Artes Liberales“ mehrmals Verwendung (**Abb. 14a**).¹⁵³

¹⁴⁹ So etwa auf dem Blatt L aus der Ruinenserie mit dem Blick auf dem Palatin (Abb. 31) und Platte 3 aus der Reihe der „Artes Liberales“, auf der Minerva dargestellt ist (Abb. 13). In beiden Fällen sind links im Hintergrund dieselben Gebäude zu sehen. Die Gebäude in der Minerva-Platte scheinen sich folglich aus dem Repertoire der Ruinenserie abzuleiten. Eine ähnliche Übereinstimmung findet sich auch zwischen den Gebäuden im Hintergrund der „Grammatik“ und einigen Ruinen der Blätter H und X. Siehe auch: Riggs 1977, S. 267-269.

¹⁵⁰ Riggs untermauert diese These mit der Tatsache, dass die Landschaftselemente neben den Figuren nur so kleine Flächen auf den Platten ausmachen, dass Sie an die noch freien Flächen angepasst werden mussten und daher nicht von einem anderen Künstler ausgeborgt werden konnten. Es handle sich dabei folglich um Cocks eigenen Erfindungen. (Riggs 1977, S. 269).

¹⁵¹ Riggs 1977, S. 33.

¹⁵² Dass es trotz dieser offensichtlich Abhängigkeit von der Landschaftskunst auch entscheidende Unterschiede zwischen der Auffassung von Hieronymus und Matthys Cocks gibt, wird in Kapitel IV bei der Besprechung von Matthys Cock nachgeholt werden. (Vgl.: Kapitel IV.3. und IV.5.) An dieser Stelle möchte ich den Lesern vorrangig ein allgemeines Bild von der Landschaftskunst des Hieronymus Cocks außerhalb der noch zu besprechenden Serie der römischen Ruinen vermitteln.

¹⁵³ Riggs 1977, S. 33. So etwa in den Blättern mit der Allegorie der Astronomie und Apoll. Siehe auch: Riggs 1977, II.A., Kat. Nr. 32 und 34, S. 268-269, Fig. 30.

Fassen wird die Beobachtungen, die wir an dem Künstler Cock bisher machen konnten, in der Untersuchung einer Zeichnung zusammen, die gemeinsam mit drei weiteren als stilistisch einheitliche Gruppe und als eigenhändige Arbeiten des Hieronymus Cock anerkannt werden. Es handelt sich dabei um eine Vorzeichnung für die Radierung der Platte G aus der Serie der römischen Ruinen, die sich in der National Gallery of Scotland in Edinburgh befindet (**Abb. 15**)¹⁵⁴. Vorerst soll uns jedoch nicht ihre Bedeutung als Vorlage für das entsprechende Blatt aus den „Praecipua monumenta“, sondern ihre stilistischen Merkmale als eigenhändige Zeichnung von Hieronymus Cock interessieren.¹⁵⁵

Die Federzeichnung ist insofern interessant, da sie sowohl architektonische, figürliche als auch landschaftliche Motive in sich vereint. Wir blicken in ein aufgerissenes Gewölbe des Kolosseums, das uns in der Mitte den Blick auf einen ebenfalls brüchigen und dahinter anschließenden tonnengewölbten Umgang freigibt. Auf der rechten Seite des im Mittelgrund positionierten, zentralen Pfeilers bricht das Gemäuer auf und lässt uns wuchernde Sträucher und Pflanzen auf einem felsigen Vordergrund, einen knorrigen belaubten Baum und einen sich dahinter auftuenden Wald erkennen, der jedoch nur durch eine abdunkelnde Hintergrundschraffierung angedeutet wird. In der Bildmitte – genau unter dem zentralen Gewölbeteil – versucht eine weibliche Figur hektisch einem mit Schwert oder Speer bewaffneten Verfolger zu entkommen. Links vorne, etwas versteckt im dunkelsten Schatten der Zeichnung, tummeln sich zwei Liebende in einem finsternen Mauerdurchgang. Die Gewölbe weisen eine starke Verwitterung und Bewachsung durch strauch- und moosartige Pflanzen auf, während der Boden von bereits vor langer Zeit herabgefallenen Trümmerteilen übersät ist.

Auffällig sind die nun sehr lebendigen und bewegten Konturlinien und die aus Parallel- und Kreuzschraffierungen bestehende Binnenzeichnung, mittels der in einem lebhaften Ductus die in ihrer Helligkeit unterschiedlich abgestuften Gewölbefelder abschattiert werden. Dabei wird in den dunkleren Stellen das erzeugte Muster der Schraffierung wie ein engmaschiges Gitter an die entsprechenden Wand- und Deckenteile gelegt. Die winzigen Figuren sind hingegen mit wenigen schnellen und gerade einmal den groben Umriss konturierenden

¹⁵⁴ Die Zeichnung trägt die Signatur: „H. COCK. F 1550“. Siehe auch: Kat. Ausst. Berlin 1975, Kat. Nr. 135, S. 109-110; Riggs 1977, I.A., Kat. Nr. D-3, S. 237.

¹⁵⁵ Die Besprechung dieser und der anderen drei Vorzeichnungen und ihre Beziehung zu den im Anschluss daran entstandenen Platten der Ruinenserie wird in Kapitel III. 1.3, S. 59-62, erörtert.

Linien gezeichnet und verbildlichen nochmals die recht nervöse Linienführung Cocks. Auch in dem in feine Kringel auslaufenden Laubwerk, der flauschigen Skizzierung der die Ruinen erobernden Vegetation und der stämmigen Bewegtheit des knorrigen Baumes auf der rechten Seite dürfen wir die Handschrift des Antwerpeners erkennen und fühlen uns zurecht an die bewachsenen Vordergründe der „Artes Liberales“ erinnert.¹⁵⁶ Statt der recht „plump“ wirkenden Figuren der Begräbnisprozession sieht sich der Betrachter nun sehr kleinen und bewegten Figuren gegenüber, die der sonst recht verlassen Ruinenlandschaft Leben einhauchen sollen. Auch wenn die Figuren dieser Zeichnung in ihrem zit- und zeichenhaften Charakter nicht restlos überzeugen, so kommen Bildaufgaben, in denen die menschliche Person zur kleinen Staffage und damit zur Nebensache degradiert wird, Cocks Fähigkeiten als entwerfendem Künstler mit Sicherheit entgegen. Dafür sprechen auch die in diesem Abschnitt gezeigten Landschaftshintergründe und –elemente, die seine besondere Begabung in der Umsetzung dieses Genres in der Zeichnung aber auch mittels der Technik der Radierung offenbaren.

II. 3. 2. Cocks Fähigkeiten in der Radierung

Ein fundamentaler Trend in der Produktion von druckgraphischen Arbeiten, der mit Beginn des 16. Jahrhunderts einsetzt, wurde bereits im ersten Kapitel kurz angesprochen, nämlich der Wechsel vom Medium des bisher üblichen Holzschnitts zu den nun neu aufkommenden Tiefdruckverfahren des Kupferstichs und der Radierung.¹⁵⁷ Die Anfänge der Radierung sind aller Wahrscheinlichkeit nach in Italien zu finden, doch sollte dieses neue druckgraphische Medium nach anfänglichen technischen und materiellen Schwierigkeiten bereits sehr bald auch im Norden eine besonders starke Tradition entwickeln.¹⁵⁸ In den Niederlanden gehören neben Lucas van Leyden vor allem Dirk Vellert und Frans Crabbe, die nun beginnen auf Kupferplatten und zum Teil in einer Kombination aus Kupferstich und Radierung zu arbeiten, zu den maßgeblichen Wegbereitern dieser Technik.¹⁵⁹ Zur Jahrhundertmitte hat sich das

¹⁵⁶ Kat. Ausst. Berlin 1975 (Mielke), Kat. Nr. 135, S. 109-110.

¹⁵⁷ Kat. Ausst. Wien 1968, S. 7; Riggs 1977, S. 12. Der Holzschnitt sollte zwar im Buchdruck seinen Platz vorübergehend noch bewahren können, doch zeigt sich auch in dieser Branche (wie z.B. im Verlagshaus des Christopher Plantin in Antwerpen) spätestens ab der Jahrhundertmitte der Wechsel zu der nun dominierenden Technik des Kupferstichs. Siehe auch: Riggs 1997, S. 221; Landau/Parshall 1994, S. 222.

¹⁵⁸ Siehe auch: Wilde 1918, passim; Landau/Parshall 1994, S. 265, 266, 323-347.

¹⁵⁹ Das Anwenden der Radiertechnik auf Kupferplatten bot gegenüber der Radierung auf Eisenplatten einige Vorteile: Zum Einen vertragen Kupferplatten ein größeres Maß an Grabstichelarbeit um geätzte Linien verbessern oder korrigieren zu können, zum Anderen erweist sich Kupfer als Material widerstandsfähiger

Medium der Radierung in der druckgraphischen Produktion dann größtenteils etabliert und nimmt nun auch im Verlag von Hieronymus Cock neben dem des Kupferstichs einen breiten Raum ein.

Zwar ermöglichte die Technik des Kupferstichs dem Graphiker eine größere Kapazität in der Darstellung feinsten Details, doch forderte sie zugleich ein höheres Maß an handwerklichem Können und bereitete vor allem unerfahrenen Kupferstechern Schwierigkeiten bei der Herstellung.¹⁶⁰ Die etwas später aufkommende Technik der Radierung hatte gegenüber dem Kupferstich vor allem zwei entscheidende Vorteile: Zum Einen erlaubte sie auch Künstlern oder Handwerkern ohne Erfahrung in der Druckgraphik das Herstellen von Drucken mit der Leichtigkeit und Freiheit einer Federzeichnung.¹⁶¹ Zum Anderen ermöglichte sie es, in kurzer Zeit eine große Zahl an Drucken zu produzieren und war daher auch für den professionellen Kupferstecher eine gute Ergänzung bzw. ein Ersatz für den mühevollen Arbeitsvorgang des Kupferstichs. Diese zwei Aspekte der Radierung brachten schließlich zwei unterschiedliche Stilrichtungen hervor: Die erste imitierte die rauen, ungleichen Linien der Zeichnung des Künstlers, die zweite das präzise, sorgfältig ausgearbeitete Liniensystem des Kupferstechers.¹⁶² Zu den bedeutendsten Entwicklungsschritten innerhalb der Radierung zählen vor allem die Stufenätzung und das Abdecken, zwei technische Fortschritte, die in Ansätzen auch im Verlag von Hieronymus Cock bereits Verwendung gefunden haben.¹⁶³

gegenüber der Zersetzung durch das Säurebad und Rost. Auch eine feinere Linienführung war auf Kupferplatten gegeben. Der Vorteil der Eisenradierung lag hingegen vor allem in einer größeren, möglichen Auflage. (Landau/Parshall 1994, S. 332).

¹⁶⁰ Auf die Entwicklung des Kupferstichs wird in diesem Kapitel nicht explizit eingegangen, da hier vorrangig Cocks Tätigkeit als Druckgraphiker Bearbeitung finden soll und keine Kupferstiche von seiner Hand bekannt sind. Nichtsdestotrotz nimmt der Kupferstich eine bedeutende Rolle im Cock'schen Verlag ein und wurde von einem Großteil der dort tätigen Graphiker auch praktiziert. Neben dem aus Mantua stammenden Giorgio Ghisi, der für die niederländischen Kupferstecher aufgrund seiner italienischen Manier als besonders einflussreich genannt werden kann, sind es auch heimische Stecher, die einen bedeutenden Beitrag für die Weiterentwicklung dieser Technik leisten. Als eine der wichtigsten Errungenschaften gilt die Verwendung der „Taillentechnik“ (das Anschwellen-Lassen der Linienstärke in den Schattenpartien) durch deren Ausbildung die vermehrte Anwendung von Kreuzschraffierungen an diesen Stellen nicht mehr länger notwendig war und an deren Entwicklung auch einige Stecher aus Cocks Verlag, allen voran Cornelis Cort, maßgeblich beteiligt waren. (Kat. Ausst. Wien 68, S. 99; Siehe auch: Kat. Ausst. Münster 1976, S. 48; Koschatzky 1986, S. 113).

¹⁶¹ Koschatzky 1986, S. 129.

¹⁶² Riggs 1977, S. 125. Vor allem in der Anfangsphase kam es im Rahmen von ersten Experimenten mit der Technik der Radierung oft zu einer Kombination aus den Tiefdruckverfahren des Kupferstichs, der Radierung und der Kaltnadeltechnik. In weiterer Folge sollte diese Mischtechnik vor allem in den Niederlanden Popularität erhalten. Das Imitieren der Kupferstichtechnik mittels der Radierung (vgl. die graphischen Blätter der Gebrüder Duetecum in Cocks Verlag, S. 46) ist nur eine Konsequenz der unterschiedlichen Ausformungen im Umgang mit diesen druckgraphischen Techniken.

¹⁶³ Unter der stufenweisen Ätzung versteht man das wiederholte Ätzen der Platte, wobei in jedem Vorgang jeweils nur jene Partien geätzt werden, die nicht durch einen Deckfirnis geschützt wurden. Die hellsten Linien der Platte werden dabei am kürzesten dem Säurebad ausgesetzt, die dunkelsten Linien am Längsten. Auf diese

Die Radierung wurde in den „Aux Quatre Vents“ zumeist dann benutzt, wenn eine große Menge an Platten produziert werden sollte, wie zum Beispiel für die Serien von Ornament- und Architekturplatten oder für die bereits erwähnte Druckserie anlässlich der Begräbnis-Prozession Karls V. Auch bei spezifischen Genres, vor allem in der Darstellung von Landschaften, wo man mit dem Grabstichel nur schwer gezackte oder unregelmäßige Linien nachbilden konnte, griff man gerne auf diese neue Technik zurück.¹⁶⁴ Dass sich Cock auch in seiner Tätigkeit als Radierer den Erfordernissen seines Verlages anpasste, zeigt die Untersuchung der insgesamt 62 von ihm radierten Platten:¹⁶⁵ 40 dieser Platten stammen aus den Jahren 1550 bis 1551, als der Verlagsbetrieb gerade erst begonnen hatte und ihm wahrscheinlich noch recht wenige Kupferstecher zur Verfügung standen. Die restlichen Radierungen von seiner Hand folgten dann im Abstand von je ein bis zwei Jahren bis 1558.¹⁶⁶

Vor allem in den Anfangsjahren leistet Cock mit seinen Radierungen einen bedeutenden Beitrag für die Verlagsproduktion. Zu den frühesten Werken zählt neben einem Blatt mit der „Belagerung einer türkischen Festung“¹⁶⁷ seine berühmte Serie der römischen Ruinen, die sich durch ihre Kombination aus antiken Architekturansichten und pittoresken landschaftlichen Hintergründen besonders für die Umsetzung in dieser Technik eignen sollte und Cock ideale Voraussetzungen bot, das besonders freie Linienspiel seiner Vorzeichnungen in seinem nervösen, recht hektischen Duktus mit der Radiernadel auf die Platten zu übersetzen. Die im nächsten Kapitel noch ausführlich besprochenen Blätter sollten zu einem wahren Manifest seiner Fähigkeit in der Technik der Radierung werden: Zwar scheinen

Art ist beinahe jede Form von Differenzierung möglich, wobei sich die dabei ausgebildeten Dunkelheit allerdings nur von Stufe zu Stufe unterscheiden und nicht ineinander übergehen. Der Prozess des Deckens, Zeichnens und Ätzens kann beliebig oft wiederholt werden. (Siehe auch: Koschatzky 1986, S. 128). Dass Cock diese Technik bereits gekannt hat, wird uns bei der Besprechung seiner Ruinendrucke offensichtlich. (Vgl.: Kapitel III.).

¹⁶⁴ Riggs 1977, S. 149.

¹⁶⁵ Die Zuschreibung dieser radierten Platten an Hieronymus Cock lässt sich neben einer stilkritischen Betrachtung auch auf die darauf verwendete der Signatur „Cock fecit“ (oder Variationen davon; vgl. S.51, Fußnote 209) zurückführen. Das „fecit“ bedeutet jedoch nicht, dass Cock auch entwerfender Künstler dieser Kompositionen war, sondern nur, dass er die Platten radiert hat. Unter den mit „Cock excudebat“ (oder ähnlichen Variationen) signierten Platten Cocks stammt voraussichtlich nur die Serie der „Artes Liberales“ zum Teil von seiner Hand: Während die Figuren von Frans Floris mit der Radiernadel auf die Platte übertragen wurden, gehen die Landschaftselemente auf Cock zurück. Nach Riggs wurden die Platten wahrscheinlich auch von dem in der Radierung versierteren Cock entsprechend vorbereitet und geätzt. (Kat. Ausst. Wien 1968, S. 30; Riggs 1977, S. 133, S. 255; vgl. außerdem Kapitel II.3.1., S. 37-41).

¹⁶⁶ Mit den 1558 als Serie verlegten Radierungen der biblischen und mythologischen Landschaften nach Entwürfen seines Bruders Matthys beendet Hieronymus Cock seine Karriere als Radierer. Die Variation der Signatur innerhalb dieser Serie weist zudem darauf hin, dass auch diese Platte über einen beträchtlichen Zeitraum produziert wurden und 1558 dann erstmals zusammen als Serie erschienen, was den Rückgang von Cocks Tätigkeit als Radierer ab 1551 noch offensichtlicher macht. (Riggs 1977, S. 35).

¹⁶⁷ Siehe auch: Riggs 1977, II. A., Kat. Nr. 52, Fig. 57.

einige der ersten Platten noch kleinere Unsicherheiten bei dem Einsatz des Beizmittels zu zeigen, doch lernt Cock noch innerhalb derselben Serie die Technik recht schnell zu kontrollieren und schafft mittels wiederholter Ätzzvorgänge eine große Bandbreite zwischen einem feinen und kräftigen Linienspiel, das von der Lebendigkeit der bewegten Strichführung, der nach hinten schwächer werdenden und Atmosphäre vermittelnden Linie und dem starken Hell-Dunkel-Kontrasten lebt. Das stilistische Erscheinungsbild dieser Radierungen weicht vor allem durch die stark gezackten Linien und unregelmäßigen Schraffen der Schattierungen im Liniensystem deutlich von dem eines Kupferstichs ab.¹⁶⁸

Neben diesen sehr freien und seinem Zeichenstil folgenden Radierungen, beherrscht Cock auch eine sehr „kontrollierte“ Technik, die in ihrer Regelmäßigkeit dem Liniensystem des Kupferstichs schon um einiges näher steht. Platten wie jene des „Hl. Hieronymus in der Landschaft“¹⁶⁹ (**Abb. 7**), die nach einem Gemälde Heemskercks entstanden ist, demonstrieren uns, dass Cock seine Radiertechnik an die jeweilige Aufgabenstellung anpassen konnte. Da es in diesem Fall darum ging ein Gemälde zu reproduzieren, war ein dem Kupferstich ähnlich regelmäßiges Liniensystem und ein in der Radierung sehr kontrollierter und vollendeter Zeichenstil für Cock angemessener als die „wildern“ nervösen und gebrochenen Linien, wie in den Radierungen nach seinen eigenen Vorlagen und Entwürfen. Als ein Glanzstück seiner Radiertechnik gilt ebenfalls die Platte mit der „Versuchung Christi“ (**Abb. 16**), die auf eine Vorzeichnung Bruegels aus dem Jahr 1554 zurückgeht (**Abb. 17**) und voraussichtlich in dasselbe Jahr bzw. kurz darauf datiert werden kann.¹⁷⁰ Die Zeichnung wurde in seitenverkehrtem Verhältnis detailgetreu auf die Platte übertragen, wobei lediglich die Gruppe der Bären durch die Gestalten Christi und Satans ersetzt wurden.¹⁷¹ Cock beweist hier eine enorme Beherrschung der Technik, indem er eine „Gratwanderung“ zwischen einem reinen Reproduktionsstich und einem Interpretationsstich nach Bruegels Federzeichnung vollführt.¹⁷² Nach Arndt könne diese Platte nur als freie Kopie

¹⁶⁸ Riggs 1977, S. 127-133.

¹⁶⁹ Siehe auch: Kat. Ausst. Wien 1968, Kat. Nr. 15, S. 33; Riggs 1977, II.A., Kat. Nr. 51, S. 279-280.

¹⁷⁰ Als entwerfender Künstler wurden lange Zeit Matthys Cock oder Hieronymus Cock selbst vermutet, bis Arndt 1966 schließlich die „Landschaft mit fünf Bären“ von Bruegel in der Prager Nationalgalerie als eindeutige Vorlage identifizierte. Das Blatt ist insofern von Bedeutung als es wahrscheinlich den Beginn der langjährigen Kooperation zwischen Bruegel und Cock markiert. (Siehe auch.: Arndt 1966, S. 206-212; Kat. Ausst. 1968, Kat. Nr. 16, S. 34-35; Riggs 1977, II.A., Kat. Nr. 36, S. 270-271).

¹⁷¹ Kat. Ausst. Wien 1968, S. 35. Die Figuren Christi und Satans entsprechen dem bereits im vorhergehenden Abschnitt erörterten für Cock charakteristischen Figurenbild.

¹⁷² Riggs 1977, S. 131-132.

nach der Zeichnung verstanden werden, wobei die Handschrift Bruegels nicht Linie um Linie kopiert, sondern stattdessen umgewandelt und konkretisiert wurde, folglich eine „[...] Mischung von wortwörtlicher – seitengleicher! – Übereinstimmung und gänzlicher Andersartigkeit.“¹⁷³ Die Platte wurde nur einem einzigen Ätzzvorgang ausgesetzt, wodurch auf die Technik der Stufenätzung verzichtet wurde. Die Bandbreite der Hell-Dunkel-Qualitäten wird somit ausschließlich durch den Abstand zwischen den einzelnen Linien und die Schraffierungen erzeugt.¹⁷⁴ Cock muss dadurch kontinuierlich von Bruegels Schraffursystem abweichen, um die gleichen tonalen Effekte der Zeichnung auch mit der Radierung erzielen zu können.¹⁷⁵ Die in ihrem Gesamtbild stärker kalkulierte und strenger gezeichnete Wirkung der Radierung versuchte Cock sicherlich mit voller Absicht zu erzielen, um der an vielen Stellen sehr unklaren Zeichnung ein vollendetes und abgeschlosseneres Aussehen zu verleihen.¹⁷⁶

Cocks späte Radierungen – darunter die Serie der biblischen und mythologischen Landschaften – zeigen gegenüber seinen frühen Radierungen keine technischen Neuerungen. Generell wird hierin öfter auf die Technik der Stufenätzung verzichtet, aber auch das Liniensystem wirkt nun regelmäßiger und weniger kontrastreich.¹⁷⁷ Die nun etwas verfeinerte und weniger nervöse Technik vermittelt im Allgemeinen ein harmonievolles Bild als die expressive Technik in den Blättern der „*Praecipua monumenta*“.

Dass die druckgraphische Produktion vor allem in den Anfangsjahren des Verlags innerhalb der künstlerischen Tätigkeit von primärer Bedeutung war, demonstrieren eindrucksvoll die erhaltenen Zeichnungen Cocks, die bis auf eine allesamt als Studien, Entwürfe oder Vorlagen für die Umsetzung in die Druckgraphik gedacht waren.¹⁷⁸ Auch die von Cock ausschließlich radierten Themen – Landschaftsdarstellungen, Architekturstudien, Stadtansichten und Karten – ordnen seine Fähigkeit in dem für diese Darstellungsgegenstände geeignetem

¹⁷³ Arndt 1966, S. 208.

¹⁷⁴ Riggs 1977, S. 131.

¹⁷⁵ Riggs 1977, S. 131-132.

¹⁷⁶ Riggs 1977, S. 132.

¹⁷⁷ Riggs 1977, S. 132.

¹⁷⁸ Es handelt sich bei dieser Zeichnung um die „Landschaft mit dem Raub der Helena“, deren Zuschreibung an Hieronymus Cock allerdings tlw. noch umstritten ist. (Siehe auch: Riggs 1977, I.B., Kat. Nr. Q-2). Eine weitere autografe Zeichnung von Cocks Hand mit römischen Ruinen im Fitzwilliam Museum in Cambridge ist womöglich als Vorbereitung für einen Druck entstanden, weicht in Größe und Format jedoch von der Serie der römischen Ruinen ab. Ein der Zeichnung entsprechender Druck ist nicht bekannt. Vgl. Kapitel III.1.3, S. 59-62, (Abb. 22); Riggs 1977, I.A., Kat. Nr. D-1, S. 236.

Medium der Radierung dem Bedarf an solchen Platten innerhalb des Verlagsprogramms unter. Die Technik der Radierung erlaubt zwar eine sehr freie, dem Federstrich ähnliche Handhabung der Radiernadel, doch war die technische Umsetzung derselben ein zum Teil sehr aufwendiges und anspruchsvolles Unterfangen, das einer gewissen Könnerschaft bedurfte um die gewollten Effekte im Druck zu erzielen. Cock beherrschte diese Technik bereits sehr früh und war daher hauptsächlich zu Beginn der 1550er Jahre – als ihm nur wenige Kupferstecher zur Verfügung standen – der Umsetzung von speziellen Themen in der Radierung verpflichtet. Mit steigendem Erfolg des Verlags führte er dann einige geschickte Kupferstecher in seinem Verlag in die Radiertechnik ein, wobei vor allem Jan und Lucas Duetecum als „rechtmäßige Nachfolger“ Cocks in der Radierung zu nennen sind.¹⁷⁹ Unter der (An)leitung von Hieronymus Cock entwickelten die beiden Brüder einen Radierstil, der durch die Systematisierung der Schattenlinien, variierende Strichstärken und in manchen Platten durch eine letzte Überarbeitung mit dem Grabstichel beinahe perfekte Imitationen von Kupferstichen erzeugte, die sich bis heute in ihrem optischen Erscheinungsbild kaum von echten Kupferstichen unterscheiden lassen.¹⁸⁰ Damit traten die Duetecums in den Themenbereichen der Landschafts- und Architekturdarstellung in die Fußstapfen Cocks und sicherten somit auch das prominente Weiterbestehen dieser Produktzweige im Verlagsprogramm, wenn auch ihr dem Kupferstich recht naher und kontrollierter Stil – von Zeitgenossen sicherlich geschätzt – nicht an die sehr freien und bewegten Radierungen Cocks herankommen sollte.¹⁸¹ Ebenfalls erwähnenswert ist, dass Cock auch anderen im

¹⁷⁹ Die meisten der in den „Aux Quatre Vents“ publizierten Radierungen wurden von den Duetecum Brüdern ausgeführt. Wie auch Cornelis Cort haben sie (mit Ausnahme eines Stiches, auf dem beide in der Signatur erwähnt werden; siehe auch: Riggs 1977, S. 382, List No. 289) ihre Stiche niemals signiert. Riggs vermutet, dass Cock aufgrund der geschäftlichen Beziehung zu den Duetecum-Brüdern die Platten generell als sein Eigentum betrachtete und eine Signatur der beiden auf den Platten daher nicht angebracht war. Womöglich standen Cock und die Duetecums in einem Lehrer-Schüler-Verhältnis zueinander. Aufgrund ihrer sehr charakteristischen Technik sind die von Ihnen ausgeführten Platten dennoch leicht zu erkennen. Eine Unterscheidung zwischen den in Cocks Verlag veröffentlichten Arbeiten von Jan und Lucas Duetecum ist jedoch leider nicht möglich. Siehe auch: Kat. Ausst. Münster 1976, S. 48; Riggs 1977, S. 140-149, 303-305; Riggs 1993, S. 108-109.

¹⁸⁰ Dass diese Technik bereits von Zeitgenossen sehr hoch geschätzt wurde, beweist die Ausführung von Matthias Quadt von Kinkelbach, einem deutschen Schreiber und Druckgraphiker, in seinem 1609 erschienenen Buch „Teutscher Nation Herligkeit“. Obwohl Quadt allgemein keine Sympathien für die „kommerzielle Druckproduktion“ der Antwerpener Verlagshäuser zeigt, gesteht er ihnen die Nützlichkeit ihrer Karten für den Schreiber und Reisenden zu und erkennt besonders die technische Virtuosität der damals neuesten Generation von Kupferstechern, darunter die Brüder Duetecum und die Druckgraphiker der Familia Sadeler, an. (Matthias Quadt von Kinkelbach, *Teutscher Nation Herligkeit: Ein außführliche bechreibung des gegenwertigen/alten/und uhralten Standts Germaniae*, Köln/Wilhelm Lütznkirchen 1609, S. 425-435. Vgl.: Riggs 1977, S. 140; Landau/Parshall 1994, S. 354).

¹⁸¹ Riggs 1977, S. 37. Riggs vermutet zudem eine generelle zeitgenössische Bevorzugung des kontrollierten und regelmäßigen Linienspiels, anders als in den frühen Radierungen Cocks. Die Arbeiten der Duetecums erscheinen in diesem Kontext als eine ideale Kombination aus der Freiheit der Radierung und dem disziplinierten Kupferstich. (Riggs 1977, S. 148).

seinen Verlag tätigen Malern die Technik der Radierung nahegelegt zu haben scheint bzw. sie ermutigte, sich darin zu erproben, wenn auch mit nur mäßigem Erfolg. Davon zeugen die erhaltenen Radierungen des Hans Bol, Frans Floris oder Pieter Bruegel, von dessen Hand nur eine einzige radierte Platte bekannt ist.¹⁸²

II. 3. 4. Die Eigenheiten des Cock'schen Stils

Die Analyse von Cocks autonomen Arbeiten in den Medien der Radierung und der Zeichnung vermittelt uns ein begrenztes, jedoch recht eindeutiges Bild von Cocks künstlerischer Tätigkeit. In den erhaltenen Zeichnungen und Drucken nach seinen Entwürfen offenbart sich seine Begabung in der Darstellung von fantastisch-angehauchten Landschaften, denen er mittels seiner etwas nervösen Strichführung und den verspielten, kleinen Figurenszenarien Leben einzuhauchen vermag. Sein Stil verrät allerdings auch Schwächen: Die dargestellten Figuren sind zumeist rein dekorativen Ursprungs und lassen vor allem die Wiedergabe glaubhafter Körperhaftigkeit und physischer Präsenz vermissen. Der den dokumentarischen Notwendigkeiten innerhalb der Druckgraphik entgegenkommende Stil Cocks, wie z.B. in der besprochenen Mosesfigur ersichtlich, kann seine Wirkung in Kompositionen, die ohne das landschaftliche Beiwerk funktionieren sollen, kaum entfalten. Dafür bieten die wie geometrische Klötze wirkenden Figuren aus der Begräbnisprozession Karls des V. das beste Beispiel (**Abb. 10, Abb. 12**).

Daneben darf Cock vor allem in dem damals noch recht jungen Medium der Radierung Bedeutung zugesprochen werden. Er beweist darin einen gekonnten und ausgereiften Umgang mit dieser Technik, den er besonders am Anfang seiner Karriere in der Serie der römischen Ruinen unter Beweis stellt und in weiterer Folge auch an die für ihn arbeitenden Kupferstecher und entwerfenden Künstler vermittelt. Die Virtuosität in der Anwendung der Radierung zeigt sich in den Landschaftsdarstellungen sowohl in der glaubhaften Wiedergabe luftperspektivischer Phänomene als auch der räumlichen Atmosphäre. Dabei spielt sein

¹⁸² Riggs 1977, S. 135-140. Als Bruegels einzige Arbeit als Radierer gilt die von Cock verlegte „Hasenjagd“. Siehe auch: Klein 1963, S. 47-49; Kat. Ausst. Wien 1968, Kat. Nr. 33, S. 46-47; Riggs 1977, S. 317, Nr. 25, Fig. 83.

Können in der duftigen und aufgelockerten Gestaltung der Hintergründe und in seiner sehr lebendigen und beweglichen Führung des Lichts eine entscheidende Rolle.¹⁸³

Als Cock 1550 begann Radierungen herzustellen und zu publizieren, hatte bereits ein Prozess begonnen, der das Medium langsam von den Konventionen des Kupferstechens absonderte: Die Landschaften, die Cock radierte, und die Radierungen von Floris, Pieter Bruegel und Hans Bol, die er publizierte, entfernten das Medium weiter weg vom Kupferstich.¹⁸⁴ Gleichzeitig begünstigte Cock allerdings eine bewusste Imitation von Kupferstichen in einigen seiner Radierungen von Karten und topographischen Ansichten und in den mit der Technik des Kupferstichs kombinierten Radierungen der Duetecum-Brüder, die nach wie vor zu den beliebtesten Produkten seines Verlages zählten.¹⁸⁵ Mehr noch, als in seinem bescheidenen Werk als Zeichner von Entwürfen und Vorlagen für die druckgraphische Umsetzung, stellt sich jedoch auch in seiner Tätigkeit als Radierer bald heraus, dass Cock mit zunehmender Etablierung seines Verlages von der Teilnahme an dem eigentlichen Produktionsprozessen immer mehr zurücktreten sollte bis er für uns letztlich nur noch als Verleger und Vorstand der „Aux Quatre Vents“ fassbar bleibt.

Im folgenden Kapitel werde ich unter Berücksichtigung der soeben unternommenen stilistischen Untersuchung des Cock'schen Ductus versuchen, die im Jahr 1551 erschienene Serie der römischen Ruinen in das Werk des Antwerpener Verlegers einzuordnen. Dabei soll nicht nur auf den Einfluss möglicher Vorbilder eingegangen, sondern auch der Versuch unternommen werden zu klären, ob wir von der im Oeuvre Cocks einen zentralen Stellenwert einnehmenden Serie der römischen Ruine ebenfalls als einem autonomen Werk des Hieronymus Cock sprechen dürfen.

¹⁸³ Kat. Ausst. Wien 1968, S. 30.

¹⁸⁴ Riggs 1977, S. 127.

¹⁸⁵ Riggs 1977, S. 127.

III. Die Serie der römischen Ruinen

Die spezielle Bedeutung von antiken und zeitgenössischen italienischen Arbeiten für Künstler des Nordens im 16. Jahrhundert wurde von mir bereits in den ersten beiden Kapiteln angesprochen und spiegelt sich in der zentralen Stellung beider Themenkomplexe innerhalb der druckgraphischen (Re)produktion von Cocks Verlagshaus wider. Vor allem in der Anfangsphase des Betriebes gehörte italienisches und antikes Formengut neben den Werken flämischer Romanisten zu den zentralen „Zugpferden“ des Verlagsprogramms in den „Aux Quatre Vents“. Genauso wie heute orientierten sich auch die frühen Verlagshäuser an den aktuellen Themen in Kunst und Kultur. Die Faszination, die italienische Kunst bei den Niederländern hervorrief, findet sich daher ebenso in Lombards Interesse an Antiquitäten, in Frans Floris' Kopien nach Arbeiten Michelangelos und nach antiker Kunst, in der Anlehnung von Michiel Cox' Werk an raffaelesker Kunst als auch in der Produktion von Cocks Verlag.¹⁸⁶ Gerade in einer Zeit, in der Italienreisen von Künstlern immer gängiger wurden, konnten die Drucke nach italienischen Arbeiten dabei helfen die Neugier jener zu befriedigen, die zuhause geblieben waren.¹⁸⁷ Im Groben lassen sich diese an italienischer und romanistischer Kunst orientierten Drucke aus Cocks Verlag in zwei Gruppen unterteilen: Einerseits gibt es eine Vielzahl an Arbeiten, die Zeichnungen und Gemälde zeitgenössischer italienischer Künstler wie Andrea del Sarto oder Raffael reproduzierten¹⁸⁸. Andererseits findet sich eine Gruppe mit Drucken, die hauptsächlich antike Kunst, Gebäude oder Ruinen abbilden.¹⁸⁹ Den Löwenanteil dieser zweiten Gruppe machen drei Serien mit Radierungen von römischen Ruinen aus, die in Cocks Verlag in den Jahren 1551 bis 1562 veröffentlicht wurden.

¹⁸⁶ Riggs 1977, S. 156.

¹⁸⁷ Riggs 1977, S. 156. Siehe auch: Zorach 2008, S. 11.

¹⁸⁸ Ein Paradebeispiel hierfür wäre der 1551 publizierte und in meiner Arbeit bereits erwähnte Druck mit der Schule von Athen nach Raffael, gestochen von Giorgio Ghisi. Siehe auch: Kapitel II.2., S. 29, (Abb. 6). Zu der Verbreitung von italienischer zeitgenössischer Kunst in Cocks Verlagshaus, siehe auch.: Kat. Ausst. Münster 1976, S. 62-80; Riggs 1977, S. 156-165.

¹⁸⁹ Riggs 1977, S. 157. Zu der Verbreitung von antiker italienischer Kunst, siehe auch.: Kat. Ausst. Münster 1976, S. 14-17; Riggs 1977, S. 165-171.

III. 1. „Praecipua aliquot Romanae antiquitatis ruinarum monimenta [...]“

III. 1. 1. Allgemeines

Die bedeutendste dieser drei Serien ist zugleich die umfangreichste und umfasst insgesamt 24 Radierungen plus ein Titelblatt, die erstmals zusammen im Jahr 1551 in Antwerpen erschienen.¹⁹⁰ Das Frontispiz nimmt mit der Titulatur „PRAECIPVA ALIQVOT ROMANAE/ ANTIQVITATIS RVUINARUM/ MONIMENTA, VIVIS PROSPECTI=/ BVS, AD VERI IMITATIONEM/ AFFABRE DESIGNATA“¹⁹¹ den Inhalt bereits vorweg (**Abb. 18**): Dem Betrachter sollen darin „einige ausgezeichnete Monumente von Ruinen des römischen Altertums in lebendigen Ansichten und mit der Absicht naturwirklicher Wiedergabe kunstfertig gezeichnet“¹⁹² dargeboten werden. In derselben Kartusche finden wir in kleineren, italianisierten Buchstaben den Verweis auf den Verlag und das Erscheinungsjahr („In. Florentiss. Antuerpia per Hiro. Coc // Mense Maio, Anno. M.D.LI.“)¹⁹³ und darunter in einer eigenen, von einem bekrönten Kopf abgeschlossenen kleineren Kartusche den Hinweis auf das auf acht Jahre festgelegte Druckprivileg¹⁹⁴. Das Titelblatt der Serie übernimmt mit seiner Inschrift und Darstellungsweise wieder eindeutig eine werbende Funktion, die vor allem den an der römischen Antike interessierten Käufer ansprechen soll: Nicht nur die lateinische Inschrift, sondern auch die an die Architekturnische angepasste Kartusche, die auf beiden Seiten von in Form von Säulen eingestellten Hermenfiguren flankiert wird, machen den künstlerischen Anspruch und die am Altertum orientierten Motive noch vor dem erstmaligen Durchblättern der Graphiken offensichtlich. Zudem symbolisieren die über der Kartusche in die Nische gestellten Trophäen gleichermaßen die heroische römische Vergangenheit und den Willen, die Geschichte, Architektur und Skulptur des antiken Rom nun künstlerisch und getreu

¹⁹⁰ Vgl.: Riggs 1977, II.A., Kat. Nr. 1-25; Speculum Romanae Magnificentiae/Digital Collection: Ch. Nr. B210-B235.

¹⁹¹ „PRAECIPVA ALIQVOT ROMANAE/ ANTIQVITATIS RVINARVM/MONIMENTA, VIVIS PROSPECTI=/BUS, AD VERI IMITATIONEM/AFFABRE DESIGNATA“ („Eine Auswahl bestimmter Monumente unter den antiken Ruinen Roms, in lebhaften Ansichten, geschickt ausgewählt für die fantasievolle Darstellung der Wirklichkeit“).

¹⁹² Kat. Ausst. Münster 1976, S. 2.

¹⁹³ Diese Radierungen wurden „im Mai 1551 in der blühenden Stadt Antwerpen von Hieronymus Cock“ herausgegeben. (Kat. Ausst. Münster 1976, S. 2).

¹⁹⁴ „CVM CAESAR(REO) AD. VIII. ANN(OS)“, Zu diesen ersten Druckprivilegien als frühe Form des „Copyrights“, siehe auch: Kapitel I.1., S. 16, Fußnote 46. Vgl.: Kat. Ausst. Münster 1976, S. 6.

wiederzugeben.¹⁹⁵ Ein zusätzliches, in Bleilettern gesetztes Widmungsblatt verweist zudem auf den bedeutendsten Mäzen und Förderer des Hieronymus Cock, Antoine Perrenot¹⁹⁶, der laut der darauf vermerkten Inschrift eine entscheidende Anregung zur Publikation gegeben haben soll.¹⁹⁷

Kaum überraschend präsentieren sich die eigentlichen druckgraphischen Blätter wenn man nach dem Lesen der Titelschrift direkt mit der Betrachtung der insgesamt 24 Radierungen fortfährt. Zu sehen sind verschiedene römische Monumente der Antike in einem zumeist ruinösen Zustand und eingebettet in einem pittoresken Landschaftshintergrund. In einigen dieser Blätter werden die Gebäude zwar von figürlichen Szenen begleitet, das Hauptaugenmerk gilt jedoch eindeutig den Ruinenansichten, die in ihrer zum Teil detailgetreuen Darstellung dokumentarischen Charakter und daher auch Wiedererkennungswert besitzen. Alle Blätter tragen zudem Inschriften mit der Bezeichnung der dargestellten antiken Bauwerke: Neben insgesamt acht Ansichten des Kolosseums (**Abb. 19**, **Abb. 20**)¹⁹⁸, finden sich weitere vier Ansichten des Palatin¹⁹⁹ sowie Darstellungen des Forum Ronamum²⁰⁰, des Septizoniums des Severus²⁰¹, der Caracalla-²⁰² und Diokletiansthermen²⁰³,

¹⁹⁵ Kat. Ausst. Münster 1976, S. 4-6. Inwiefern wir die Serie tatsächlich der topographisch getreuen Wiedergabe der römischen Monumente gerecht wird, soll in den folgenden Abschnitten dieses Kapitels und in Kapitel V. noch genauer erörtert werden.

¹⁹⁶ Antoine Perrenot de Granvelle (1517-1586), Bischof von Arras und seit 1561 Kardinal, war Staatssekretär Karls V. und als Humanist und Sammler wissenschaftlich und künstlerisch vielfältig interessiert. Womöglich wurde der vor allem für italienische Kunst begeisterungsfähige Perrenot erstmals durch Cocks Publikation der „Schule von Athen“ auf den Antwerpener Verleger aufmerksam. Insgesamt widmet Cock Perrenot zwischen 1551 bis 1562 acht Publikationen. Dass Perrenot gerade im Feld des Antikenstudiums eine wichtige Rolle gespielt haben muss, belegt auch die 1558 von Cock verlegte Stichserie von 27 Bauaufnahmen der Diokletians-Thermen in Rom, die in exakten Grundrissen, Längsschnitten und Ansichten die Bäderanlage vor ihrem wenige Jahre später durchgeführten Umbau zur Kirche S. Maria degli Angeli (nach Plänen Michelangelos) archäologisch exakt aufnahm. Die entsprechenden zeichnerischen Aufnahmen machte der Architekt Sebastian van Noyen, ebenfalls im Auftrag Perrenots. Obwohl auch in diesen Stichen antike Gebäude wiedergegeben werden, so richtet sich diese Serie im Gegensatz zu den „Praecupia monimenta“ mit einer Einführung in die Geschichte der Thermenanlage und ihrer wissenschaftlich präzisen Aufarbeitung und Darstellung eher an einen kleinen, geschlossenen Kreis von Altertums-Kennern. Zu Perrenot, siehe auch: Kat. Ausst. Münster 1976, S. 6-8; Riggs 1977, S. 48-49; Silver 2011, S. 69.

¹⁹⁷ Der volle Text wird von Riggs angeführt: Riggs 1977, II.A., Kat. Nr. 1a, S. 256-257. In der Widmung heißt es u.a.: Der Maler und Typograph Hieronymus Cock widmete“ die Radierungen „seinem besten Mäzen“, Antoine Perrenot („HIERONIMVS COCK PICTOR, TYPOGRAPH. / OPTIMO SVO MECOENATI / DICAUIT.“) Außerdem wird erwähnt, dass Perrenot die Anregung zu dieser Publikation gegeben hat („atque huius designationis aeditionem impulsori praecipuo“). Siehe auch: Kat. Ausst. Münster 1976, S. 6-8.

¹⁹⁸ Es handelt sich dabei um die Blätter AA, A, B, C, D, E, F, G. Das Kolosseum findet sich außerdem auch teils im Hintergrund, teils in fragmentarischen Ausschnitten in anderen Blättern dieser Serie wieder (Blätter H, I, P).

¹⁹⁹ Blätter I, K, L, M.

²⁰⁰ Blätter H, T,

²⁰¹ Blätter K, L, P.

²⁰² Blätter M, S.

²⁰³ Blätter Q, R. Bei der Inschrift auf Platte R („EX RVINIS THERMARVM ANTONII PII, PROSPECTVS.2.“) handelt es sich offensichtlich um einen Irrtum in der Bezeichnung. Dargestellt ist nicht die

der Konstantins-Basilika²⁰⁴ sowie ein Blick auf den Ponte Quattro Capi samt Tiberinsel²⁰⁵ und einige Ruinen, die nicht näher bestimmt werden konnten und von Cock ebenso nur als „EX INCERTIS QVIBVSDAM“²⁰⁶ bezeichnet werden. Die Abfolge der verschiedenen Ruinen erfolgt innerhalb der Serie – abgesehen von der Zusammenstellung einzelner Darstellungskomplexe, die ausschließlich einem Monument gewidmet sind – vollkommen willkürlich.²⁰⁷ Bemerkenswert ist außerdem, dass die Reihenfolge der Blätter nicht durch eine Nummerierung, sondern mit den Buchstaben des Alphabets angegeben wird, die sich jeweils am oberen Rand der Blätter, zumeist in den Ecken, befinden.

Auf den verschiedenen Radierungen werden die darauf dargestellten antiken Gebäude recht unterschiedlich präsentiert: Während einige Blätter einen panoramaartigen Überblick über eine von Ruinen bespickte Landschaft gewähren (z.B. Blätter H, L, M und Z), stehen dem Betrachter in anderen Blättern die Monumente fast direkt „vor der Nase“, in einigen Fällen sogar so nahe, dass diese gar nicht als Ganzes erfasst werden können und man beinahe versucht ist, einige Schritte zurückzugehen um zu begreifen, vor welchem Gebäude man sich gerade befindet (z.B. Blätter D, E oder F, **Abb. 21, Abb. 41, Abb. 42**). Nur in den seltensten Fällen erscheinen die dargestellten Gebäude und Ruinen nicht vom Bildrand überschritten und werden uns in ihrer Gesamtheit vor Augen geführt (z.B. Blätter N und P, **Abb. 77**). Ein besonderes Augenmerk liegt zudem auf der die Gebäude überwuchernden Vegetation und dem landschaftlichen Beiwerk, die dem Betrachter als ständige Begleiter die vorgestellten Monumente in malerischer Weise präsentieren. Diese sehr fantastisch angehauchten Ruinenlandschaften werden zudem von winzig kleinen Figuren bewohnt, die in einigen Darstellungen voll Staunen und Bewunderung durch die Ruinenlandschaften einher-schreiten (z.B. Blätter F und P, **Abb. 41, Abb. 77**), sich einfach nur zur Rast niedergelassen haben (z.B. Blätter B und T, **Abb. 20**), manchmal aber auch in dramatischen

„zweite Ansicht der Caracalla Thermen“ (= die Thermen des Antonius Pius, die korrekterweise nach der ersten Ansicht der Caracalla-Thermen der Platte S folgten müsste), sondern die zweite Ansicht der Diokletians-Thermen. Mit Ausnahme der falschen Beschriftung ist die Reihenfolge daher korrekt. Siehe auch: Riggs 1977, II.A., Kat. Nr 19, S. 261.

²⁰⁴ Blätter N, O.

²⁰⁵ Blatt Z.

²⁰⁶ Blätter V, X., Y. Bei den Blättern V und X handelt es sich anscheinend um Ansichten des Forum Nervas. Obwohl Cock nicht gewusst zu haben scheint, um welche Gebäude es sich darin handelte, so zeigen die Beschriftung der Blätter V und X, dass er sehr wohl die in diesen beiden Blättern dargestellten Ruinen als denselben Monument zugehörig erkannte. (Riggs 1977, II.A., Kat. Nr. 22 und 23, S. 262-263; Kandler 1969, Kat. Nr. 61 und 62, S. 212-214).

²⁰⁷ Kandler 1969, S. 46. So folgen etwa die neun Ansichten des Kolosseums als eigene Gruppe in der Serie direkt aufeinander. Eine ähnliche Gruppe bilden die vier Blätter mit Ansichten des Palatin.

Verfolgungsjagden durch das Bild laufen und die sonst vorherrschende „antike Stille und Zeitlosigkeit“ mit heftigen Gesten durchbrechen (z.B. Blätter G und Q, **Abb. 25**). Die verschiedenen Blickwinkel und Ausschnitte, von denen aus die jeweiligen Ansichten „aufgenommen“ wurden, sind außerdem sehr abwechslungsreich gewählt und möchten den Leser oder Interessenten ermuntern, doch noch ein Stückchen weiterzublättern oder aber bei der Betrachtung eines besonders charmanten Ausblicks zu verweilen und diesen dann vielleicht sogar zu erwerben.

Die Blatttitel scheinen in einem eigenen Arbeitsvorgang in die Platte radiert worden zu sein.²⁰⁸ Sie werden meist am oberen Plattenrand angeführt, wo sie die Bildkompositionen am wenigsten stören, und richten sich in ihrer Anordnung nach den jeweiligen Gegebenheiten des entsprechenden Blattes, wobei mitunter auch versucht wird mittels der Positionierung des Titels über den dargestellten Ruinen diese bewusst nochmals zu betonen, wie z.B. auf den Blättern L oder M (**Abb. 31**).²⁰⁹ Die Bildgestaltung der Serie folgt bis auf wenige Ausnahmen durchgehend dem querrechteckigen Format der Blätter: In drei Ansichten des Kolosseums (Blätter D, E, F) wurde das Querformat in ein Hochformat umgewandelt.²¹⁰ Wie zuvor Kandler konnte auch ich bei der Untersuchung der Blätter in der Albertina außerdem feststellen, dass trotz der einheitlichen Gestaltung erhebliche Unterschiede in der Plattengröße bemerkbar sind.²¹¹ Dabei schwankt die Breite der Platten zwischen 270 bis 338 mm, während sich die Höhe zwischen 189 und 240 mm bewegt. Die Schwankungen lassen darauf schließen, dass die Platten dieser Serie wahrscheinlich nicht in einem Zug radiert worden sind und sich ihre Entstehung somit über einen längeren Zeitraum gezogen hat. Diese Annahme wird auch durch die Untersuchung der auf den Platten verwendeten Signaturen bestärkt: Insgesamt 14 Blätter dieser Serie wurden mit der Signatur „H Cock fecit“ (bzw. Variationen derselben) versehen.²¹² Acht dieser Blätter führen zudem

²⁰⁸ Dafür spricht auch das Blatt X, in der das gesamte Bildmotiv samt Signatur seitenverkehrt, der Titel hingegen seitenrichtig gedruckt wurde. Kandler 1969, S. 50.

²⁰⁹ Kandler 1969, S. 50.

²¹⁰ Kandler 1969, S. 48.

²¹¹ Kandler 1969, S. 48 und S. 134, Fußnote 128.

²¹² Die Signatur scheint von Cock generell auf allen Drucken angeführt worden zu sein, die er selbst in der Technik der Radierung ausführte. Vgl. hierzu Kapitel II.3.2., S. 43, Fußnote 165. Auf den Drucken der Ruinenserie findet sich die Signatur in unterschiedlicher Schreibweise, was womöglich wieder auf eine sich über mehrere Jahre ziehende Entstehung der Platten schließen lässt. Nach meinen eigenen Beobachtungen an der vollständigen Serie in der Sammlung der Albertina konnte ich folgende Versionen unterscheiden: „H COK F“ (Blatt: I), „COCK F.“ (Blätter: K, P), „HIRONIMUS COCK FECIT“ (Blatt: L), „COCK FECIT“ (Blatt: AA), „H COCK FE“ (Blatt: D), „H. COCK F.“ (Blatt: G, O, Y), „COCK F“ (Blatt: Q), „H. COCK FECIT“ (Blatt: R), „COCK FE“ (Blatt: H). Auf den Blättern Z und X sind die Signatur „H. COCK F.“ und „H. COCK. FE.“ sowie

das Datum 1550.²¹³ Da sich diese Signatur außer auf dieser Serie nur noch auf einer kleineren Gruppe von stilistisch zusammenhängenden Blättern der „Aux Quatre Vents“ findet, wird die eigenhändige Ausführung der Radierungen durch Cock allgemein anerkannt.²¹⁴ Dies wird auch die noch folgende stilistische Untersuchung der Blätter belegen. Die auf einem Großteil dieser Ruinendrucke erscheinende Signatur Cocks, der sich damit als Radierer der Platten ausgibt, mag aufgrund ihres uneinheitlichen Erscheinungsbildes und ihrer zum Teil seitenverkehrten Übertragung auf die Platten zunächst verwirrend erscheinen.²¹⁵ Berücksichtigt man jedoch die bereits festgestellten Schwankungen der Plattengröße, so bilden sie ein weiteres Indiz für die Entstehung der Serie über einen größeren Zeitraum hinweg. Das uneinheitliche Erscheinungsbild der Signaturen und die Nachlässigkeit bei der seitenrichtigen Übertragung auf die Platte lassen zudem vermuten, dass die Blätter zunächst vielleicht gar nicht als Serie sondern als Einzelblätter entstanden sind. Cock entschloss sich womöglich erst in einem zweiten Schritt die Blätter zusammen zu verlegen. Für eine gemeinsame Veröffentlichung der Radierungen im Jahr 1551 als Serie spielten mit Sicherheit auch markttechnische Gründe eine Rolle.

Als besonders interessant erweist sich in diesem Zusammenhang ein kaum sichtbares Detail auf der Radierung der Platte D – der zweiten Ansicht des Kolosseums (**Abb. 21, Abb 21a**): Dort lassen sich links neben der am unteren Bildrand angeführten Signatur Cocks („H COCK FE/1550“) gerade noch die Spuren der Jahreszahl „1546“ ausmachen, die man

die Jahreszahlen spiegelverkehrt gedruckt worden. Ebenfalls spiegelverkehrt findet sich die nur die Jahreszahl auf dem Blatt G. Das Titelblatt sowie die Blätter A, B, C, E, F, M, N, S, T und V tragen keine Signatur. Womöglich könnten die unterschiedlich geschriebenen Signaturen für die Reihenfolge der Entstehung der einzelnen Platten und die ideelle Herkunft derselben von Interesse sein. Ein eindeutiges Ergebnis lässt diese Untersuchung bisher allerdings noch nicht zu. Siehe auch: Kandler 1969, S. 47, 49-50, 128, Fußnote 132.

²¹³ Es handelt sich dabei um die Blätter D, G, K, L, Q, R, X und Z.

²¹⁴ Vgl.: Kapitel II.3.2., S. 43 und Fußnote 165. Auch bei den Blättern der 1558 verlegten Serie der biblischen und mythologischen Landschaften findet die Signatur „Cock fecit“ Verwendung. Im Gegensatz zu den Blättern der „Praecipua monimenta“ rief die Tatsache, dass die Platten „nur“ mit „Cock fecit“ signiert sind, jedoch immer Zweifel an der Urheberschaft der Vorlagen von Hieronymus Cock für diese Serie hervor. Dem z.T. recht leichtfertigen Anführen der Signaturen der Ruinenblätter als Beweis für die Ausführung der vorgehenden Zeichnungen und der Radierungen durch Cock selbst möchte Kandler daher nur mit Skepsis begegnen. (Kandler 1969, S. 128, Fußnote 132; siehe auch: Franz 1969, S. 152).

²¹⁵ Die zum Teil seitenverkehrte Signierung der Platten auf manchen Blättern führte zu recht unterschiedlichen Erklärungsversuchen, die sich jedoch nicht wirklich als befriedigend herausstellten: Der Annahme Oberhubers, diese Blätter würden zu den ersten radierten Blättern gehören, als Cock die Technik noch nicht richtig beherrschte (Kat. Ausst. Wien 1968, S. 33), setzt Kandler entgegen, dass in diesem Fall auch die gesamte bildliche Darstellung seitenverkehrt wiedergegeben sein müsste. Bei den signierten Blättern sei dies jedoch nur einmal der Fall (Blatt X). Daneben zeige das Blatt Q, dessen Signatur seitenrichtig dargestellt ist, in der rechten Seite eine seitenverkehrte Wiedergabe des Monuments. Kandler vermutet trotz dieser Unstimmigkeiten, dass Signatur und Bild gleichzeitig entstanden sind. (Kandler 1969, S. 49-50).

bemerkenswerter Weise wieder von der Platte entfernt hat.²¹⁶ Als Erklärung für das ausgelöschte und korrigierte Datum wird vermutet, dass die Vorzeichnung für die Radierung der Platte D dementsprechend früher, also in den 1540er Jahren und mit ziemlicher Sicherheit bereits 1546, entstanden ist. Das Datum wurde beim Übertragen der Vorzeichnungen auf die Platten im Jahr 1550 dann voraussichtlich irrtümlich mit auf die Platte übertragen und anschließend korrigiert, da die Blätter zusammen als Serie erscheinen sollten.²¹⁷ Falls die korrigierte Jahreszahl wie angenommen von der vorbereitenden Zeichnung stammt, wäre dies womöglich ein entscheidendes Indiz dafür, dass ein gewisser Teil der Ruinenserie ebenso auf Studien oder Zeichnungen basiert, deren Entstehungszeit bereits in den späten 1540er Jahren liegt.

Auf die Frage, inwiefern wir in diesen Entwürfen Arbeiten von Hieronymus Cock vermuten dürfen, soll in Abschnitt III.2. eingegangen werden. Allerdings können wir das korrigierte Datum wie auch die variierende Größe der Platten und das uneinheitliche Erscheinungsbild der Signaturen zunächst einmal als entscheidenden Beweis dafür anerkennen, dass die Produktion der „*Praecipua monimenta*“ – also das Anfertigen von entsprechenden Skizzen und vorbereitenden Zeichnungen, sowie das Radieren und Drucken der Platten – bereits einige Jahre vor dem gemeinsamen Veröffentlichen der Serie im Jahr 1551 begonnen hat und somit insgesamt auch mehrere Jahre, vielleicht auch aufgrund mehrerer Unterbrechungen, in Anspruch genommen hat. Bevor wir nun allerdings versuchen Cocks Beitrag für die erste, im Jahr 1551 publizierte Ruinenserie festzustellen, soll zunächst noch ein kurzer Blick auf die beiden späteren, im Verlag der „Aux Quatre Vents“ verlegten Ruinendrucke geworfen werden.

²¹⁶ Manfred Kandler erkennt in dem ausgelöschten Datum nur die Zahlen „15...“, (Kandler 1969, Kat. Nr. 7, S. 150), Riggs führt die Zahl 154(6)? mit einem Fragezeichen an (Riggs 1977, II.A., Kat. Nr. 6, S. 258), Heuer sieht darin die Zahl 1546 (Heuer 2007, *passim*). Bei meiner persönlichen Untersuchung des Blattes im Original und in der Chicagoer Datenbank des „*Speculum Romanae Magnificentiae*“ [Ch. Nr. B215] meine ich auch am ehesten die Zahl 1546 zu erkennen. Noch undeutlicher als die Zahl „6“ erscheint mir allerdings die davor angeführte „4“, die kaum mehr zu identifizieren ist.

²¹⁷ Riggs 1977, S. 263-264; Heuer 2007, *passim*. Wie bereits in Kapitel II.1. angesprochen wäre eine Romreise nur in den Jahren 1546 bis 1548 wahrscheinlich, da Cock durch die danach anfallenden Projekte seines Verlages kaum Zeit für ein derart langwieriges Unterfangen gehabt hätte. Das auf der Radierung kaum noch lesbare Datum würde mit den diesbezüglichen Überlegungen übereinstimmen und ließe unter diesem Gesichtspunkt eine Italien- und Romreise im Jahr 546 vermuten. Auch Riggs und Heuer sehen in dem ausgebesserten Datum auf der Platte D ein Argument für eine Datierung von Cocks Italienreise in die 1540er Jahren. Siehe auch: Riggs 1977, S. 41; Heuer 2007, *passim*.

III. 1. 2. Die Ruinenserien aus den Jahren 1561 bis 1562

Zwölf Blätter, die ebenfalls den Darstellungen von römischen Ruinen und Monumenten gewidmet sind, bilden die ab 1561 wahrscheinlich ebenfalls gemeinsam erschienene zweite Serie.²¹⁸ Inhaltlich zeigen auch diese Radierungen größtenteils jene Ruinen, die sich bereits in den „Praecipua monimenta“ finden, wie z.B. das Kolosseum oder die Ruinen des Palatin, während die Darstellung des Neubaus von St. Peter oder einer Antikensammlung nun neu hinzukommen.²¹⁹ Die einzige datierte Platte dieser Serie zeigt auf einem schräg auf einem ruinösen Gewölbe balancierenden Felsen neben der Verleger-Signatur Cocks („H Cock excu“) die Jahreszahl 1561 (**Abb. 22**)²²⁰. Die mit den Radierungen der ersten Serie in etwa übereinstimmende Größe der Blätter und das Fehlen eines eigenen Titelblattes lassen vermuten, dass diese 12 Platten als Ergänzung der ersten, sehr erfolgreichen Ruinenreihe gedacht waren und zusammen mit diesen ab 1561 als erweiterte Serien erschienen.²²¹ Innerhalb der 12 Blätter lassen sich zwei leicht verschieden ausgeführte Gruppen unterscheiden: Zum Einen fünf Platten, auf denen Inschriften in Großbuchstaben unter den Bildern die jeweils dargestellten Monumente beschreiben²²², und zum Anderen sieben etwas kleinere Blätter, deren beschreibende Inschriften sich nun in Kleinbuchstaben am oberen Plattenrand befinden.²²³ Hinzu kommt, dass in den Blättern nun eine gegenüber der ersten Serie sehr unterschiedliche Radiertechnik zur Anwendung kommt, in der sich zwei verschiedene Hände ausmachen lassen.²²⁴ Die malerische Weichheit, die „Duftigkeit“ und die großzügige Leichtigkeit des Strichs der 1551 erschienenen Serie weichen in diesen Blättern einer eher an einen Kupferstich als eine Radierung denkende Härte und einer streng

²¹⁸ Siehe auch: Kandler 1969, S. 63-72; Riggs 1977, II.C., Kat. Nr. 98-109, S. 296-299; „Speculum Romanae Magnificentiae“: Ch. Nr. B236 – B247.

²¹⁹ Kandler 1969, S. 63-64.

²²⁰ Riggs 1977, II.C., Kat. Nr. 104, „Speculum Romanae Magnificentiae“: Ch. Nr. B243.

²²¹ Riggs 1977, S. 265. Manfred Kandler führt wie zuvor bereits Oberhuber fälschlicherweise das Titelblatt der „biblischen und mythologischen Landschaften“ aus dem Jahr 1558 als Titelblatt für diese Serie an. Folglich verwendet er in seiner Dissertation durchgehend 1558 als Erscheinungsdatum dieser Serie. [Kat. Ausst. Wien 1968 (Oberhuber), S. 32; Kandler 1969, S. 63 und S. 130, Fußnote 166]. Derselbe Fehler findet sich bereits in Hollstein IV, S. 84. Die richtige Zuordnung des Titelblattes zu der Serie der „biblischen und mythologischen Landschaften“, in der vier Blätter das Datum 1558 tragen, findet sich u.a. in der folgenden Literatur: Brüssel 1970 (De Pauw-De Veen), S. 63; Riggs 1977, S. 265; Kat. Ausst. Rotterdam, S. 48; Silver 2011, S. 70 und S. 441, Fußnote 8.

²²² Riggs 1977, II.C., Kat. Nr. 98-102; „Speculum Romanae Magnificentiae“: Ch. Nr. B236 – B240.

²²³ Riggs 1977, II.C., Kat. Nr. 103-109; „Speculum Romanae Magnificentiae“: Ch. Nr. B240 – B247.

²²⁴ Manfred Kandler geht detailliert auf die stilistischen Eigenheiten der beiden Radierer ein, die er im Folgenden als Meister A (gleichzusetzen mit dem sog. „Meister des St.-Georgs-Festes“) und Meister B bezeichnet. Wie bereits Oberhuber vor ihm erkennt auch er in diesen beiden ausführenden Graphikern die Brüder Jan und Lucas Duetecum. Siehe auch: Kandler 1969, S. 65-69.

linearen Darstellung, die in penibler Genauigkeit nur bemüht Details wiederzugeben vermag.²²⁵ Ein weiterer Unterschied offenbart sich auch in den zu Karikaturen übersteigerten Figuren, die in wallenden langen Gewändern oder Mänteln die Szenerien beleben.²²⁶ Konrad Oberhuber hat als erster einen der beiden Meister mit dem sog. „Meister des St.-Georgs-Festes“ identifiziert, bei dem es sich voraussichtlich um Jan oder Lucas Duetecum handelt.²²⁷ Folglich wird heute allgemein angenommen, dass die Duetecum-Brüder zusammen diese wie auch die 1562 folgende Ruinenserie ausgeführt haben, wofür auch die unterschiedlich gestalteten Bildtitel sprechen würden.²²⁸ Außerdem weisen die beiden in Inschriften und Größe leicht variierenden Gruppen darauf hin, dass ein Teil der Platten – wie auch bei der ersten Ruinenserie – schon einige Zeit vor ihrem offiziellen Erscheinungsdatum entstanden waren und die neue Reihe dann nach Fertigstellung der letzten sieben Stück ab 1561 zusammen auf dem Markt erschien. Ein vielleicht ebenso bedeutender Umstand für diese neuerliche Veröffentlichung könnte auch das Auslaufen des zuvor auf acht Jahren festgesetzten Druckprivilegs der ersten Ruinendrucke sein.²²⁹

Die dritte und letzte der drei von Cock verlegten Ruinenserien ist allgemein unter dem Beinamen „Das kleine Buch der römischen Ruinen“ bekannt. Es handelt sich dabei um insgesamt 20 Platten, die zusammen mit einem eigenen Titelblatt²³⁰ ab 1562 erschienen und ebenfalls wieder von den Duetecums in einer Mischtechnik aus Radierung und Kupferstich ausgeführt wurden (**Abb. 23**).²³¹ Die diesmal deutlich kleineren Drucke dieser Serie (durchschnittlich 15 x 21 cm) sind nicht nummeriert und tragen in einigen Fällen wieder

²²⁵ Kandler 1969, S. 65.

²²⁶ Kandler 1969, S. 67.

²²⁷ Kat. Ausst. Wien 1968 (Oberhuber), S. 32 und S. 39.

²²⁸ Nach Riggs können die Unterschiede innerhalb dieser beiden Gruppen womöglich darauf zurückgeführt werden, dass jeder der beiden von einem anderen „Duetecum-Bruder“ ausgeführt wurde, oder beide Gruppen mit einem gewissen zeitlichen Abstand voneinander zur Ausführung kamen. (Riggs 1977, S. 298). Auch Kandler führt die verschieden gestalteten Bildtitel auf je einen der beiden ausführenden Radierer zurück. (Kandler 1969, S. 65-68).

²²⁹ Kat. Ausst. München 1979, S. 35.

²³⁰ Vgl.: Riggs 1977, II.C., Kat. Nr. 110, S. 299. Die Inschrift lautet:

OPERVUM ANTIVORUM ROMANORVM / HINC INDE PER DIVERSAS EVROPAE / REGIONES EXTRVCTORVM RELI- / QVIAS AC RVINIS SAECVLIS OMNI- / BUS SVSPICIENDAS NON MINVS VERE / QVAM PVICHERRIME DEFORMATAS / LIBELLVS HIC NOVVS CONTINET / Hieronymus Cock piktor Anuerpianus / excudebat / CVM GRATIA ET PRIVILEGIO RE. / 1562.

²³¹ Siehe auch: Riggs 1977, II.C., Kat. Nr. 110-130, S. 299-303; In der Datenbank der „Speculum Romanae Magnificentiae Digital Collection“ konnte ich folgende 16 Drucke identifizieren: Ch. Nr. C581 – C596. Die Serie befindet sich unter der folgenden Nummerierung in Sammlung der Albertina: Inv. Nr. 1957/346/1-21. Die Datierung erschließt sich aus dem auf dem Titelblatt und dem auf einem weiteren Blatt der Serie angegebenen Datum 1562. Manfred Kandler unternimmt auch bei den Blättern dieser Serie den Versuch zwischen den beiden darin feststellbaren Radierer- Händen zu unterscheiden. (Kandler 1969, S. 72-77).

Inschriften in Kleinbuchstaben, die einerseits Cock als Verleger anführen und andererseits die jeweiligen Monumente beschreiben.²³² Gegenüber den ersten beiden Serien sind mittlerweile jedoch nur noch fünf Blätter topographisch fixierbar, während in den übrigen die frei gestaltete Ruine zum bestimmenden Elemente der landschaftlichen Komposition wird.²³³ Die Staffagefiguren versinken nun vollkommen in Anonymität und steigern mittels weit ausholender Gesten und auffallender Kleidung die bereits recht merkwürdige Stimmung dieser Blätter noch weiter ins Unwirkliche.²³⁴

In ihrem Erscheinungsbild weichen diese später im Cock'schen Verlag produzierten Ruinendrucke jedoch markant von jenen der ersten Serie ab. Dies mag zum Einen daran liegen, dass die Ausführung diesmal von den beiden Duetecum Brüdern in ihrer Mischtechnik aus Radierung und Kupferstich übernommen wurde, die durch die Systematisierung der Strichführung vor allem die oftmals sehr spontan und skizzenhaft wirkenden Eindrücke der Cock'schen Radierungen nicht erreichen sollten.²³⁵ Zum Anderen musste hier vielleicht vermehrt auf die Entwürfe anderer Künstler zurückgegriffen werden, wie unter anderem die beinahe identische Übernahme einer Heemskerck'schen Komposition aus den „römischen Skizzenbüchern“ beweist (**Abb. 24, Abb. 25**).²³⁶ Cock hat in diesen späteren Ruinendruckten zwar nicht mehr selbst die Radiernadel geführt, doch wird er in dem die Drucke vorbereitenden Prozess möglicherweise noch am Rande eingegriffen haben. Dafür spricht auch eine ebenfalls wahrscheinlich auf einen fremden Entwurf zurückgehende

²³² Nach Riggs lassen sich für diese Serie im Gegensatz zu den beiden vorhergehenden Reihen keine vorbereitenden oder vorhergehenden Zeichnungen oder Quellen ausmachen. Die Tatsache, dass eines der Blätter aus den späten 1540er Jahren stammt, solle zudem ausschließen, dass diese Serie nach Zeichnungen der „Heemskerck'schen Skizzenbücher“ entstanden ist. Es handelt sich dabei um das von Riggs unter der Katalognummer 115 aufgelistete Blatt mit der Darstellung des Kapitols, dessen Bauzustand auf eine Entstehungszeit der dem Druck vorhergehenden Studie in den Jahren 1548-49 hinweist. Riggs 1977, S. 303; vgl.: Riggs 1977, II.C., Kat. Nr. 115, S. 300 und Fig. 76; vgl. außerdem: de Michaelis, Michelangelos Plan zum Kapitol und seine Ausführung, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, N.F. II, 1891, S. 189.

Wie wir noch sehen werden, sind Teile der beiden im Berliner Kupferstichkabinett gelagerten Skizzenbücher jedoch voraussichtlich in den 1540er Jahren entstanden, was die Frage nach einer Vorbildfunktion einiger dieser Zeichnungen wieder offenlässt.

²³³ Kandler 1969, S. 72.

²³⁴ Kandler 1969, S. 74.

²³⁵ Wie bereits in Kapitel II.3.2. (S. 41-47) festgestellt, war es jedoch genau diese dem Kupferstich angenäherte Technik, die unter den Zeitgenossen gefragt war. Die künstlerisch lebendigeren und freien Radierungen Cocks treten auch hier aus markttechnischen Gründen hinter die Kupferstichimitationen seiner beiden besten Schüler zurück.

²³⁶ Riggs 1977, II.C., Kat. Nr. 98, S. 296, S. 298-299. Kandler 1969, Kat. Nr. 47, S. 197-198. Wie wir noch sehen werden ist wie bei der 1551 erschienenen Serie auch bei den beiden nachfolgenden Serien die Autorschaft der den Darstellungen zugrunde liegenden Motive sehr fraglich. Neben dem mit Sicherheit auf eine Zeichnung aus den sog. „römischen Skizzenbüchern des Marten van Heemskerck“ zurückgehenden Blatt bleibt es wahrscheinlich, dass dies auch für andere Drucke zutrifft. Auf die Ähnlichkeiten zwischen einigen Heemskerck-Skizzenbuch-Zeichnungen und den Ruinendruckten werde ich im nächsten Abschnitt zu sprechen kommen.

Zeichnung in Leiden, die als Vorlage für eine Platte der 1561 erschienenen Reihe diente, auf der sich nach Riggs in kleineren Überarbeitungen die korrigierende Hand Cocks erkennen lasse.²³⁷ Und auch die Tatsache, dass in mehreren Fällen die Drucke der letzten, 1562 herausgegebenen Reihe, Motive der beiden früheren Serien in leicht umgeformter Darstellung wiederholt²³⁸, spricht für den in diesem Genre bereits eingearbeiteten Cock, der die für die Übertragung auf die Platten bestimmten Motive aussuchte und je nach Bedarf noch entscheidende Veränderung vornahm oder vornehmen ließ.²³⁹

Da weder eine Autorenschaft Cocks für die vorbereitenden Zeichnungen der späteren Drucke wahrscheinlich ist, noch die Ausführung in der Radierung auf ihn zurückgeführt werden kann, bleiben für uns zunächst die 25 Arbeiten der ersten Serie interessant, die in weiterer Folge nun auf eine mögliche Beteiligung Cocks als entwerfender Künstler hin überprüft werden sollen.

III. 1. 3. Die vorbereitenden Zeichnungen

Die Einordnung der 1551 publizierten Serie der Ruinen in Cocks Oeuvre als Radierer wird zwar allgemein akzeptiert, doch tauchen hinsichtlich des Zurückführens der Platten auf seine eigenen Entwürfe und Zeichnungen erhebliche Zweifel auf. Dies ist unter anderem auf das Fehlen von stichhaltigen Entwürfen von Cocks eigener Hand zurückzuführen. Wie bereits in Kapitel II.3.1. und II.3.2. angesprochen, zählen nach Meinung von Riggs, der sich intensiv mit dem Cock'schen Werk auseinandergesetzt hat, nur insgesamt fünf Zeichnungen als autografe Werke des Antwerpeners: Neben der als Vorbereitung für den Druck der

²³⁷ Vor allem in den hinzugefügten Federstrichen mit einer dunkleren, rotbraunen Tinte möchte Riggs die lebhaftere Handschrift Cocks erkennen. Diese für einen Druck der 1561er Serie als vorbereitende Skizze dienende Zeichnung gehe nach Riggs ebenfalls mit großer Wahrscheinlichkeit auf einen ursprünglichen Entwurf von Heemskerck zurück, scheint jedoch von Cock als Vorbereitung für die Übertragung auf die Platte zumindest tlw. nochmals überarbeitet worden zu sein. (Riggs 1997, I.B., Kat. Nr. Q-1, S. 239 und 240 sowie Riggs 1977, II.C., Kat. Nr. 100; Speculum Romanae Magnificentiae/Digital Collection: Ch.Nr. B238). Auch Kandler vermutet in der Zeichnung zwar nicht die Urheberschaft Cocks, aber dennoch seine eingreifende Hand. Er sieht in der Komposition ebenso wie Riggs Heemskerck'sche Züge. (Kandler 1969, Kat. Nr. 50, S. 199-200).

²³⁸ So etwa das bei Riggs unter der Katalognummer 127 angeführte Blatt der 1562 erschienenen Serie, für deren linken Teil eindeutig das Motiv aus Blatt E der „Praecipua monimenta“ – wenn auch in den Proportionen leichtverändert – übernommen wurde. (Riggs 1977, II.C., Kat. Nr. 127, S. 302; Speculum Romanae Magnificentiae/Digital Collection: Ch. Nr. C586).

²³⁹ Diese Beobachtung wird durch Mielke bestätigt, der in seiner Dissertation von 1967 feststellt, dass Cock in einigen Fällen bei Zeichnungen des Vredeman de Vries, die unter ihm veröffentlicht wurden, in ähnlicher Weise Figuren zu Straßenszenen hinzufügte. Siehe auch: Hans Mielke, Hans Vredeman de Vries: Verzeichnis der Stichwerke und Beschreibung seines Stils sowie Beiträge zum Werk Gerard Groennings, phil. Diss., Berlin 1967, 120-122.

„Begräbnisprozession Karls V.“ angefertigten Studie (**Abb. 12**). befinden sich vier weitere Zeichnungen mit Ruinendarstellungen in britischen Sammlungen: Eine Federzeichnung im Fitzwilliam Museum in Cambridge (**Abb. 26**) und drei weitere in der National Gallery of Scotland in Edinburgh (**Abb. 15, Abb. 27, Abb. 28**), darunter auch die Vorzeichnung für die Radierung der Platte G, die bereits in Kapitel II.3.1. untersucht worden ist. Die Autorschaft dieser Gruppe wird durch die autografe Signatur und die stilistischen Eigenschaften angenommen.²⁴⁰

Wenn wir uns nun erhoffen, mit diesen graphischen Arbeiten eine spontane Bilderfindung oder Studie Cocks vor uns zu haben, werden wir allerdings enttäuscht, denn bei allen drei Federzeichnungen aus Edinburgh scheint es sich ganz offensichtlich um ausgearbeitete Vorlagen für die Übersetzung der Komposition auf die entsprechenden Kupferplatten (Blätter A, G und Y) zu handeln. So stimmt die vorbereitende Zeichnung für die Radierung der Platte A bis auf die weniger effektiv ausgearbeitete Struktur der Wolken genau überein (**Abb. 19 und Abb. 27**) und auch die entsprechenden zeichnerischen Vorlagen für die Blätter G und Y weichen nur in geringen Details von der fertigen Ausführung ab, z.B. durch das Hinzufügen einiger Bäume oder kleiner Veränderungen in der Vegetation. (**Abb. 15 und Abb. 29, Abb. 28 und Abb. 30**).²⁴¹ Dabei sind auch die von Riggs in seinem Katalog angeführten Spuren auf der Rückseite der Vorzeichnung für die Platte Y erwähnenswert: Um sie übertragen zu können wurde die Zeichnung mit ihrer Vorderseite auf eine beleuchtete Oberfläche gelegt bzw. gehalten und die wichtigsten Konturen auf der Rückseite mit einem Stift nachgezogen. Diese Technik ersparte dem ausführenden Graphiker den mühevollen Vorgang des für die Übertragung auf die Platte notwendigen Prozesses des Spiegelns der Komposition und bewahrte zugleich die vorbereitende Zeichnung vor der Zerstörung bei der Übertragung.²⁴² Das sorgfältige Umkehren und Übertragen der Komposition von den

²⁴⁰ Riggs 1977, S. 236. Zwei Zeichnungen (Cambridge, Edinburgh) tragen die Signatur Cocks und eine Jahreszahl, die von derselben Hand des Zeichners stammt (Riggs 1977, I.A., Kat. Nr. D-1, D-3). Eine Zeichnung in Edinburgh trägt nur eine Jahreszahl derselben Hand (Riggs 1977, I.A., Kat. Nr. D-2), während eine weitere nur die Bezeichnung „H.COK“ zeigt, die von einer späteren Hand hinzugefügt wurde (Riggs 1977, I.A., Kat. Nr. D-2). Alle vier Zeichnungen stimmen in ihren stilistischen Eigenschaften jedoch überein.

Die Leser mögen mir an dieser Stelle verzeihen, dass die stilistische Untersuchung der Zeichnungen hier nur am Rande erfolgt, da ich die Zeichnungen nur mittels Reproduktionen begutachten konnte. Die angeführten Charakteristika führen jedoch zusammen mit der Signatur und den mit den Zeichnungen in Verbindung stehenden Drucken eindeutig zu der Schlussfolgerung, die Eigenständigkeit dieser Arbeiten weiterhin als gesichert zu betrachten

²⁴¹ Riggs 1977, S. 237-238.

²⁴² Riggs 1977, S. 238 und 265. Diese clevere Methode scheint bisher nicht wirklich viel Beachtung von der Forschung erhalten zu haben. Auch Goltzius soll zumindest zwei Arbeiten auf diese Weise auf die Platte

Zeichnungen auf die Platten scheint bis auf Platte X auch bei allen Radierungen der Serie durchgeführt worden zu sein.²⁴³

Ähnlich wie die in Edinburgh befindlichen Arbeiten, präsentiert sich uns auch die in Cambridge aufbewahrte Zeichnung, nach deren Komposition zwar keine von Cock radierte Platte bekannt ist, die aufgrund ihrer Größe und des Formats jedoch mit großer Wahrscheinlichkeit als Vorstufe für einen Druck geschaffen worden ist. Alle vier Federzeichnungen sind sorgfältig ausgearbeitete Entwürfe, die voraussichtlich unter Zuhilfenahme vorhergehender Skizzen und Studien zusammenkomponiert wurden.²⁴⁴

Bei der Betrachtung der lebendigen, bewegten Konturlinien und dem Abdunkeln der finsternen Gewölbe- oder Schattenpartien durch eine einfache Parallel- oder intensivere Kreuzschraffur fühlt man sich in bestechender Weise an Cocks Stil in der Radierung erinnert. Ebenso bekannt kommen uns auch die darin dargestellten Figuren vor, die wie Spielfiguren in die Ruinenlandschaft gesetzt wurden, um der verlassenen antiken Einöde etwas Leben einzuhauchen. In ihrer bescheidenen Körperhaftigkeit entsprechen sie jenen stilistischen Merkmalen, die uns bereits in Kapitel II.3.1. aufgefallen sind und uns darin bestärken sollen, vielleicht keine echten Cock'schen Naturstudien aber nichtsdestotrotz eigenhändige Zeichnungen des Hieronymus Cock vor uns zu haben. Ebenfalls eindeutig Cock zuzuschreiben sind vor allem die sehr häufig in feine Kringel auslaufenden Linien des Laubwerks, der schnörkeligen Hügellandschaft oder der verwitterten Felsen, die eindrucksvoll zeigen, dass die recht frei handhabbare Technik der Radierung für die Umsetzung von Cocks entworfenen Kompositionen das ideale Ausdrucksmittel war. Zwar stimmen die erhaltenen Zeichnungen nicht mit den Radierungen in allen Details überein, doch arbeitet Cock in seiner

übertragen haben. Landau und Parshall beschreiben eine ähnliche Methode bei Mantegna, bei dem u.a. ein transparentes Transferpapier („*carta ludica*“) zur Anwendung kam. Siehe auch: Landau/Parshall 1994, 212.

²⁴³ Dass die Komposition des Blattes X in ihrem spiegelverkehrten Zustand auf die Platte übertragen wurde, beweist ein Vergleich mit Blatt V, das denselben Gebäudekomplex vor dem Mauerbogen zeigt. Sowohl die auf dem Blatt X links vom Bogen positionierte rechteckige Öffnung, als auch die hinter dem Bogen dargestellte Ruine müssten sich daher eigentlich horizontal gespiegelt auf der rechten Seite des Blattes befinden. Riggs Vermutung, es handle sich hierbei um die erste ausgeführte Platte, halte ich für eher unwahrscheinlich. Möglicherweise maß Cock der Umkehrung in diesem Fall nicht so viel Bedeutung zu, da er die Ruinen wie auch jene des Blattes V mit „EX INCERTIS QVIBVSDAM“ titulierte. Siehe auch: Kandler 1969, Kat. Nr. 62, S. 213-214; Riggs 1977, S. 259, 264.

²⁴⁴ Riggs 1977, S. 236-238.

charakteristischen Handschrift mit den weitmaschigen Parallel- und Kreuzschraffuren der darauf aufbauenden Graphik genau vor.²⁴⁵

Wir dürften in diesen Zeichnungen daher den letzten Schritt vor der Umsetzung auf die Kupferplatte vor uns haben. Es bleibt jedoch äußerst unwahrscheinlich, dass es sich bei diesen Zeichnungen um direkte Studien Cocks nach den Ruinen handelt. Viel eher wird Cock aus anderen Zeichnungen und Skizzen unter Hinzufügung des – seiner Ansicht nach – für die jeweilige Komposition passenden landschaftlichen Beiwerks jene fertigen und bildhaften Kompositionen ausgearbeitet haben, die uns heute sowohl in den erhaltenen Zeichnungen von seiner Hand, als auch in den gedruckten Blättern begegnen. Auch nach Untersuchung seiner eigenhändigen Zeichnungen bleibt es uns daher vorerst weiterhin unmöglich festzustellen, ob die Entwürfe und Studien für die Ruinendrucke letztendlich von ihm selbst angefertigt wurden oder ob sie doch von der Hand eines anderen Künstlers stammen.

III. 2. Eine Spurensuche in den Ruinenlandschaften der „Praecipua monimenta“

III. 2. 1. Cock fecit!

Ein Versuch, Cock als entwerfenden Künstler innerhalb der Ruinenserie zu erfassen gestaltet sich schwierig. Wie bereits in den Kapiteln II.3.1. und II.3.2. festgestellt, bleibt Cocks Handschrift in den gesicherten Arbeiten noch am ehesten in den fantastisch angehauchten Landschaftselementen, für die er bereits in den Hintergründen der „Artes Liberales“ eine Begabung zeigt, und in den kleinen lebendigen Figuren spürbar, die als Ergänzung und Abrundung seiner Kompositionen gedacht waren und die er auch in seinen Zeichnungen mittels seiner unruhigen Strichführung festhält. Es sind dies zwar Elemente innerhalb der Ruinendrucke, die wir mit Sicherheit auf Cocks erfinderischen Geist zurückführen können, doch lassen sie keinerlei Schluss darauf zu, ob die den Platten zugrundeliegenden Kompositionen auf Cocks eigenen Vorzeichnungen beruhen oder lediglich fantasievolle Ergänzungen und Zusammenschlüsse aus den Entwürfen anderer Künstler sind.

²⁴⁵ Kat. Ausst. München 1979, S. 35.

Cocks Hand als Radierer ist hingegen in allen 25 Platten der „*Praecipua monimenta*“ stark zu spüren. Es scheint diese motivische Kombination aus den brüchigen Oberflächenstrukturen der Ruinen, den bewegten Zick-Zack-Linien der Vegetation und den zum Teil sehr nervös skizzierten Figuren zu sein, die Cocks Stil in dieser damals noch eher jungen Technik entgegenkam. Hier manifestiert sich auch die in seinen Zeichnungen ihm eigene nervöse Linienführung und die sehr raue, unregelmäßige Kreuzschraffur, mit deren Hilfe er stark kontrastierende Flächen gegeneinandersetzt. Im Vergleich zwischen den erhaltenen Zeichnungen, die den Druck vorbereiten, mit den entsprechenden Blättern wird zudem offensichtlich, dass dieser starke Hell-Dunkel-Kontrast und die unregelmäßige Linienführung bereits den Entwurfszeichnungen innewohnen und in der Ausführung mittels der Radierung nochmals eine Steigerung erfahren. (Vgl. Platte A und die entsprechende Vorzeichnung, **Abb. 19, Abb. 27**).²⁴⁶

Cock benützt sein technisches Können in den Blättern der „*Praecipua monimenta*“ besonders bei der Darstellung von Atmosphäre und Tiefenraum. Die dargestellten Ruinenlandschaften werden von ihm nicht so sehr durch Konturen, sondern vielmehr durch ein Hintereinander von einander abwechselnden dunklen und hellen Flächen definiert, die er durch den unterschiedlichen Einsatz von Linien, Parallel- oder Kreuzschraffur erzeugt. Dieses In-den-Raum-Hineinstaffeln von hellen und dunklen Flächen ist auch ein wesentlicher Faktor für die konsequente Tiefenerstreckung der Landschaft in der Radierung. In dieser Abfolge von Ebenen variiert die Tiefe der geätzten Linien, wodurch sowohl Lichtkontraste als auch Schatten mit zunehmender Entfernung zum Betrachterraum reduziert werden. In Kombination mit einigen unterschiedlichen Schraffierungstechniken suggeriert uns diese Sequenz von einander folgenden Ebenen eine glaubhafte Erstreckung der Landschaft in den Raum hinein, wobei die gegen den Horizont allmählich aufgehellte Tönung der Platte diesen Effekt unterstützt.

Die bereits erwähnte und durchaus gelungene Tiefenerstreckung in den Ruinendruckten lässt sich neben dem Mittel der Schraffur auch durch die Fortschritte in der Stufenätzung und durch Cocks Begabung in der Technik der Radierung erklären.²⁴⁷ Die Platten sind dabei nicht in einem Arbeitsvorgang entstanden, sondern wurden mindestens zwei Ätzungen

²⁴⁶ Riggs 1977, S. 127.

²⁴⁷ Siehe auch: Kapitel II.3.2., S. 41-47.

ausgesetzt, wobei die zweite und kräftigere Ätzung immer der Ausarbeitung des Vordergrundes diene. Neben Lichtern wurden von Cock dort besonders viele Schatten gesetzt, die den dargestellten Gebäuden einen sehr plastischen Eindruck verleihen und v.a. in den Kolosseum-Blättern eine eigene Rhythmik zwischen dunklen Höhlen und hellen Mauerstegen entwickeln.²⁴⁸ Die atmosphärisch aufgelösten Ruinen im Hintergrund bestehen dagegen nur aus den schwach und kurz geätzten Linien der ersten Ätzung. Der Eindruck dieser sich in Licht beinahe vollkommen auflösenden Formen wird durch einen sehr feinen und duftigen Strich hervorgerufen, den bereits Oberhuber als eine Eigenheit Cocks erkannte und der sich direkt aus der Zeichentechnik des Künstlers entwickelt hat.²⁴⁹ Auch nach Ansicht von Manfred Kandler erwecken diese feinen Linien eher den Eindruck eines Zeichenstiftes als einer Radiernadel.²⁵⁰ Durch das Abdecken der richtigen Stellen zur richtigen Zeit konnte somit allein durch ein wiederholtes Ätzen der Platte eine atmosphärische Wirkung hergestellt werden.

Details auf einigen der Platten zeigen, dass Cock diese Methode gezielt angewendet hat, um besonders starke Lichtkontraste herauszuarbeiten (**Abb. 30a, Abb. 30b**). So verstärkte er auf der Platte A jeweils die linken Konturlinien der Ruinen, der Landschaft und der Figuren, während sich die Konturen der rechten Seite ausschließlich durch die blass wirkende Schraffur der schwächer geätzten Linien definieren. Dies ergibt einen „impressionistischen Effekt [...], durch den die von den Objekten geworfenen Schatten greifbarer werden, als die Formen selbst“²⁵¹ und der in bestechender Weise die Illusion von Atmosphäre und Raum schafft. Die dadurch erzeugte malerische Wirkung dieser Ruinen-Blätter lassen uns diese Serie als eine Höchstleistung der Radierkunst aus dieser Zeit verstehen.²⁵² Die geschickte Anwendung dieser erst jungen Technik und die Perfektionierung in den von den Duetecum-Brüdern ausgeführten Platten weisen auf eine nicht zu unterschätzende Bedeutung Cocks für die Weiterentwicklung dieses Verfahrens hin.

²⁴⁸ Kandler 1969, S. 48, S. 128-129, Fußnote 135.

²⁴⁹ Kat. Ausst. Wien 1968, S. 30. Siehe auch: Kandler 1969, S. 49.

²⁵⁰ Kandler 1969, S. 49.

²⁵¹ Zitiert und übersetzt aus dem Englischen nach Riggs 1977, S. 129-30: „The result is a surprisingly impressionistic effect of brilliant sunshine, where the shadows cast by objects seem more palpable than the forms themselves.“

²⁵² Kandler 1969, S. 48.

Diese Beobachtungen werden auch durch die Betrachtung der die Ruinendrucke vorbereitenden Vorzeichnungen (**Abb. 15, Abb. 27**), aber auch der anderen Blätter der „*Praecipua monimenta*“ bestätigt (**Abb. 31, Abb. 32**). Obwohl wir nur auf eine kleine Menge von Cock dezidiert zugeschriebenen Arbeiten zurückgreifen können, lassen sich die bewegten und lebhaften Figuren, die nervöse Linienführung der Sträucher und Felsen, aber auch die in dunklen Stellen dominante Kreuzschraffur, die gegen den Hintergrund zugunsten einer atmosphärischen Wirkung konsequent abgestuft und vermindert wird, in den Drucken der „*Praecipua monimenta*“ relativ deutlich wiedererkennen. Daraus lässt sich ableiten, dass die in den erhaltenen Zeichnungen vorbereitenden Kompositionen und die Ausführung der ersten Ruinenserie in der Radierung auf Hieronymus Cock zurückzuführen sind.

III. 2. 2. Cock invenit?

So bestimmt wir auch von einer Eigenhändigkeit Cocks bei den erhaltenen, den Druck vorbereitenden Zeichnungen und bei der Ausführung der ersten Ruinenserie ausgehen können, so unsicher und vage bleibt unsere Kenntnis hinsichtlich der diesen Arbeitsschritten vorausgehenden Entwurfsskizzen und Ruinenstudien. Innerhalb der Forschung wurde der Einfachheit halber oft von der Urheberschaft Cocks bei den Entwürfen und Anfertigung der Platten ausgegangen.²⁵³ Die generell recht unkritisch akzeptierte Theorie, Cock habe wie viele seiner flämischen Zeitgenossen ebenfalls eine Studienreise nach Rom unternommen, kam dabei als unterstützendes Argument sehr gelegen und passte in das Bild, das man sich konstruiert hatte. Zwar mag die Annahme, dass Cock in den späten 1540er Jahren seine Italienreise angetreten, in weiterer Folge auch Studien nach den antiken Monumenten Roms vor Ort angefertigt und zurück in der Heimat das mitgebrachte Zeichnungskonvolut als Basis für die Kompositionen seiner Ruinenserie genutzt hätte, verlockend klingen; doch lässt sie sich – wie Riggs vollkommen richtig feststellt – aufgrund eines bisher fehlenden eindeutigen Beweises leider nicht bestätigen. Auch die Drucke selbst geben außer der Nennung des ausführenden Graphikers, nämlich Cock, keinen Hinweis auf einen anderen an der Schaffung dieser Serie beteiligten Künstler.²⁵⁴ Ebenso irritierend wirkt die Tatsache, dass bei einigen

²⁵³ So z.B. Kat. Ausst. Wien 1968 (Oberhuber), S. 31; Kat. Ausst. Münster 1976, S. 4-6; Kat. Ausst. Hamburg 2001 (Roettig), S. 25.

²⁵⁴ Das Fehlen eines Künstlernamens auf den Drucken kann ebenso wenig als Beweis dafür herangezogen werden, dass die Kompositionen auf Cock zurückgehen, denn auch die von Cock nachweislich nach den

Ruinendrucke die Identifikation der dargestellten Gebäude fehlt (Blätter V, X und Y) bzw. eine falsche Beschriftung die Monumente begleitet (Blätter I, P und R).²⁵⁵ Dürfen wir dies als Indiz dafür sehen, dass Cock gar nicht vor Ort in Rom war bzw. zumindest bei diesen Blättern nicht nach seinen eigenen Entwürfen gearbeitet hat? Oder interessierte sich Cock schon während seines Romaufenthaltes nur beiläufig für die historisch relevanten Hintergründe zu den einzelnen Ruinen und wählte die von ihm skizzierten Monumente stattdessen nach ihrer Eignung für seine bildhaften Kompositionen aus? Dafür würde jedenfalls die auffällige Bevorzugung der fragmentarischen Ruinen gegenüber dem intakten Monument in den 1551 verlegten Ruinendrucke sprechen.

Im folgenden Abschnitt stelle ich nun zeichnerische und druckgraphische Arbeiten von Künstlern vor, die möglicherweise als direkte oder indirekte Vorlagen bzw. als entscheidende Anregung für die Blätter der „*Praecipua monimenta*“ gedient haben. Anschließend wird versucht unter Berücksichtigung der darin erarbeiteten Ergebnisse Cocks Beitrag für die 1551 erschienene Ruinenserie festzustellen und somit die Frage zu klären, inwiefern wir von Hieronymus Cock als „entwerfenden Künstler“ der römischen Ruinen sprechen dürfen.

(a) Leonard Thirys „*fragmenta structurae veteris*“

Unter den Versuchen, die Cock'schen Ruinendrucke auf die Entwürfe eines anderen Künstlers zurückzuführen, sei der Vorschlag von Robert Hedicke genannt, der vermutete, dass die Kompositionen der „*Praecipua monimenta*“ ursprünglich nach Zeichnungen des flämischen Malers Leonard Thiry kopiert wurden.²⁵⁶ Die künstlerische Tätigkeit Thirys liegt zwar größtenteils noch im Dunkeln, doch kann er zwischen 1538 und 1542 als Mitarbeiter Rossos in der Schule von Fontainebleau nachgewiesen werden, wo er hauptsächlich Modelle und Entwürfe für die Umsetzung in Stichserien anfertigte.²⁵⁷ Seine Rolle als entwerfender

Entwürfen seines Bruders Matthys oder Bruegel eigenhändig ausgeführten Drucke, führen diese nicht als entwerfende Künstler an. Riggs. 1977, S. 263-264.

²⁵⁵ Riggs 1977, S. 263-264.

²⁵⁶ Hedicke 1913, S. 332-333.

²⁵⁷ Die Herkunft und Ausbildung dieses flämischen Malers und Zeichners sind bisher unerforscht. Thiry ist in seiner Tätigkeit als Wandmaler und entwerfender Künstler für Stichfolgen zwischen 1536 und ca. 1542 in der Schule von Fontainebleau nachweisbar und wurde früher irrtümlich mit dem Stecher-Monogrammist L.D. identifiziert. Neben der für Cocks Ruinenserie eventuell relevanten Stichfolge der „*fragmenta structurae veteris*“ sind an dieser Stelle noch zwei je aus 12 Blättern bestehende Stichfolgen („Die Geschichte der Proserpina“ und

Künstler wird aufgrund der zumeist verspätet stattfindenden Veröffentlichung seiner Entwürfe und das Fehlen seines Namens auf vielen der nach ihm gestalteten Drucke verunklärt.²⁵⁸ Thiry war für die Erfindung von variationsreichen Stichfolgen im Bereich der Ornament- und Landschaftsdarstellungen bekannt und schuf u.a. eine Folge von fantastischen Kompositionen mit antiken Ruinen, die vom Jacques Androuet du Cerceau in Kupfer gestochen und zusammen mit einem Titelblatt unter dem Namen „Fragmenta structurae veteris“ in Orleans im Jahr 1551 erstmals erschienen.²⁵⁹ Da Thiry 1550 in Antwerpen verstarb, hätte Cock nach Hedicke dessen Entwürfe kopieren und anschließend als eigene Druckserie verlegen können.

Bereits ein erster Vergleich zwischen einem der nach Thiry gestochenen Blätter mit einem Blatt aus Cocks „Praecipua monimenta“ lässt jedoch sofort die Unhaltbarkeit dieser Vermutung erkennen, denn der Unterschied zwischen diesen beiden Druckserien könnte nicht größer sein. Zeigen sich Thirys Bilder beinahe vollkommen verstellt von antiken Säulen, Gewölben, Torbögen, Obelisksen und Statuen, die in einem flächenfüllenden System über das gesamte Blatt verteilt werden (**Abb. 33, Abb. 34**), so dominiert in Cocks Radierungen die Atmosphäre, das starke Hell-Dunkel, die dramatische Lichtstimmung (**Abb. 31, Abb. 32**). Vor allem der sich glaubhaft erstreckende Tiefenraum mit seinen Ausblicken in die Landschaft, seinen Einblicken in finstere Gemäuer und seinen Durchblicken durch brüchige Arkaden weicht bei Thiry einem wie aus antiken Spolien willkürlich angefüllten Labyrinth, das mehr den Eindruck einer für ein Lustspiel aufgebauten Theaterkulisse erweckt. In der Tat möchte Thiry mit seinen poetischen und charmanten Antikenfantasien hier etwas ganz Anderes vermitteln als der nach authentischen Darstellungen und der Evokation von Landschaft und Tiefenraum strebende Cock, doch dürfen wir dennoch einige entscheidende motivische Übereinstimmungen feststellen. Zum

„Die Fabel der Kallisto“), ausgeführt vom Meiser L.D. (Leon Davent), zu nennen die sein Talent in der Darstellung von Landschaft veranschaulichen und im Zusammenhang mit Cocks Fähigkeiten in diesem Genre noch Erwähnung finden sollen. (Vgl. Kapitel III.3.4.b., S. 93-101) Gemälde von ihm sind nicht bekannt. Thiry verlässt eventuell bereits 1545 Fontainebleau und stirbt in Antwerpen im Jahr 1550. Siehe auch: Thieme-Becker 1988 (XXIII, Kusenbergl), B. 33, S. 41-42; Zerner 1969, S. 10-11; Zerner 1996, S. 128-129; Fuhring 2010, S. 116-121.

²⁵⁸ Fuhring 2010, S. 119.

²⁵⁹ Thiry wird u.a. von Du Cerceau in der Inschrift des Titelblattes genannt, wobei Du Cerceau dem Betrachter zugleich empfiehlt, das Lob für diese Blätter Thiry zukommen zu lassen. (Siehe auch: Fuhring 2010, S. 119, Geymüller 1887, S. 300, S. 330). Diese Reihe umfasst inklusive Titelblatt insgesamt 13 Blätter und erschien in einer 2. Auflage ebenfalls unter Du Cerceau 1565. Vigil Solis hat diese Ruinenserie Kopien nach der ersten Serie in seitenverkehrten Kompositionen angefertigt. Siehe auch: Hedicke 1913, S. 332-33; Pauwels 2009, passim.

Einen zeigt Thiry ebenfalls keine klinisch intakten Gebäude, sondern ruinös zerfallene und von Vegetation überwucherte Mauern, Säulen und Gewölbe, deren Ausschnitthaftigkeit und fragmentarischer Charakter dominiert. Zum Anderen werden seine Architekturfantasien ebenso wie jene von Cock durch eine Vielzahl von Figuren belebt, die an Gemäuern ausruhen, vorbeispazieren oder eifrig mit dem Skizzenbuch die antiken Gebäude und Skulpturen festhalten, ein Motiv, das in dieser Folge besonders häufig vorkommt und teilweise sogar mehrmals auf ein und demselben Blatt wiederholt wird.

Der im Großen und Ganzen überwiegende Unterschied zwischen Thirys und Cocks Ruinendrucke lässt uns die Theorie, Cock habe diese Drucke gekannt und kopiert, letztendlich jedoch verwerfen. Vor allem dass Cock von den nach Thiry gestochenen Blättern entscheidend angeregt wurde, scheidet insofern aus, da diese erst 1550 in Orleans erschienen sind und die Vorbereitungszeit für die 25 Platten umfassende Serie Cocks zu kurz gegriffen scheint.²⁶⁰ Es sollte aber dennoch nicht komplett ausgeschlossen werden, dass Cock noch vor Veröffentlichung seiner Serie mit Zeichnungen von Leonard Thiry in Kontakt gekommen ist. Thiry stirbt 1550 in Antwerpen, also zu einem Zeitpunkt als Cock mit ziemlicher Sicherheit von der angenommenen Italienreise zurückgekommen war. Es besteht somit zumindest die reelle Möglichkeit eines direkten oder indirekten Kontakts der beiden in Antwerpen ansässigen Künstler, vielleicht auch ein Austausch von Gedanken oder Zeichnungen. In jedem Fall könnten die in Thirys Drucken vorgebildeten fragmentarischen Ruinencapriccios mit ihren kleinen, geschäftigen Figuren genau die richtige Anregung gewesen sein, um aus den möglicherweise von Cock aus Rom zurückgebrachten oder von anderen Künstlern ausgeborgten Studien antiker Monumente die sehr malerische und zum Pittoresken veränderten Ruinendrucke zu kreieren, die uns heute in den „*Praecipua monimenta*“ erhalten sind.

²⁶⁰ Das auf der Platte D ausgelöschte Datum 154(6)? spricht zudem für eine frühere Entstehungszeit einiger vorhergehenden Zeichnungen bzw. Platten und zeigt, dass Cock mit Sicherheit schon vor Veröffentlichung von Thirys Serie mit der Arbeit an den „*Praecipua monimenta*“ begonnen hat. (Siehe auch: Kapitel III. 1.1., S. 54-55). Falls Cock entscheidende Anregungen aus den Drucken Thirys bezogen hätte, die erstmals in Orleans 1550 erschienen, wäre die Produktionszeit seiner Ruinenserie sehr kurz anzusetzen, da diese laut Titelblatt bereits im Mai 1551 erscheint. Wenn Thiry daher nicht bereits entscheiden früher mit Zeichnungen oder Entwürfen nach Antwerpen kam, ist ein möglicher Einfluss der bereits einige Jahre vor Cocks Drucken entstandenen Zeichnungen des älteren Flamen äußerst unwahrscheinlich.

(b) Die beiden sog. „römischen Skizzenbücher des Marten van Heemskerck“

Sucht man in Cocks näherem Umfeld nach möglichen Künstlern, deren Oeuvre oder Bildmotive als Quelle für seine Ruinenserie genutzt werden konnten, so stößt man unvermittelt auf das Werk eines der bedeutendsten flämischen Romanisten des 16. Jahrhunderts: Marten van Heemskerck.²⁶¹ Der aus Haarlem stammende Heemskerck kann etwa zwischen 1532 und 1536/37 in Rom nachgewiesen werden und gehörte ab 1552 mitunter zu jenen Künstlern, deren Arbeiten im Verlag der „Aux Quatre Vents“ Verbreitung fanden.²⁶² Die Romerfahrten des Haarlemer Malers sind uns in Form von Skizzen bis heute erhalten geblieben und befinden sich zu einem Großteil in den beiden sog. „römischen Skizzenbüchern“ im Berliner Kupferstichkabinett.²⁶³

Christine Schaden stellt in ihrer 2008 erschienenen Diplomarbeit richtigerweise fest, dass der von Hülsen und Egger gewählte Name – „die römischen Skizzenbücher des Marten van Heemskerck“ – eine falsche Schlussfolgerung zulasse, nämlich dass das gesamte in diesen Bänden vereinte Zeichnungskonvolut auf die Hand Heemskercks zurückgeführt werden könne. In der Tat handle es sich dabei allerdings eher um „Skizzensammlungen“ als um „Skizzenbücher“, denn schon von Hülsen und Egger war bereits festgestellt worden, dass neben Heemskerck noch ein Großteil der Skizzen eindeutig auf andere Künstler zurückzuführen sei.²⁶⁴ Während die meisten Zeichnungen des ersten Bandes die Anführung von Heemskercks Namen rechtfertigen, zeigt der zweite Band in vielen Arbeiten die Handschrift des sog. Anonymus A, ein nach Hülsen und Egger unbekannter, aus den Niederlanden stammender Künstler, der in seinen Zeichnungen eine Verbindung zu der Kunst Mantuas um 1540 aufweise und aus dessen Zeichnungsmaterial sich mehrere Blätter zu einem eigenen, im Laufe der Jahrhunderte jedoch auseinandergenommenen Skizzenbuch

²⁶¹ Vgl.: Preibisz 1911, passim; Grosshans 1980, passim; Schaden 200, passim. Als gesichert gilt Heemskercks Romaufenthalt von 1532 bis 1535. Danach ist er erst 1538 wieder urkundlich in Haarlem erfassbar. Schaden geht von einem Romaufenthalt aus, der voraussichtlich bis ca. 1536/37 andauerte. Siehe auch: Schaden 2008, S. 11-16.

²⁶² Mit insgesamt 176 nach Heemskercks Entwürfen produzierten Drucken gehört der Haarlemer Maler nach Vredemen de Vries zu den am häufigsten publizierten Künstlern in Cocks Verlag (Weissert 2011, S 214). Vgl. außerdem folgende Fußnoten: S. 20, Fußnote 57; S. 31, Fußnote 111.

²⁶³ Vgl. hierzu: Hülsen/Hermann 1913-16, passim; Kandler 1969, S. 41-43; Schaden 2008, passim.

²⁶⁴ Christine Schaden widmet ihre 2008 erschienene Diplomarbeit u.a. der Aufarbeitung der zweibändigen Faksimileausgabe der beiden Skizzenbücher, die von Christian Hülsen und Hermann Eggers 1913 und 1916 veröffentlicht wurden, und leistet einen entscheidenden Beitrag zu der Händescheidung der in den Skizzenbüchern neben Heemskerck vertretenen Künstler. Siehe auch: Hülsen/Egger 1913-1916; Schaden 2008, besonders S. 25-40.

konstruieren lassen.²⁶⁵ In den „römischen Skizzenbüchern“ ist uns daher ein großes Zeichnungskonvolut erhalten geblieben, dessen Hauptaugenmerk auf dem Studium der antiken Skulptur und Gebäude Roms liegt und das neben Heemskerck viele Skizzen anderer, voraussichtlich aus den Niederlanden stammender Künstler enthält.

Auch Riggs war es nicht entgangen, dass Heemskercks große Sammlung von Zeichnungen und Studien aber auch die Skizzen anderer nordischer Künstler, die das antike Rom besucht hatten, eine bedeutende Quelle und wichtige Ergänzung für Cocks „*Praecipua monimenta*“ sein könnten, wobei er sich sogar dezidiert auf einige stimmige Vergleiche zwischen Skizzen des Anonymus A im zweiten Berliner Band bezog.²⁶⁶ Obwohl Riggs in seinem Katalog mehrmals auf eine motivische Übereinstimmung zwischen Zeichnungen der römischen Skizzenbücher und Cocks Ruinendrucke hinwies, vermutete er die Verwendung derselben jedoch eher für die 1561 und womöglich 1562 erschienenen Ruinenserien.²⁶⁷ Die erste publizierte Reihe wollte er stattdessen noch als basierend auf den eigenen aus Rom mitgebrachten Aufzeichnungen des Hieronymus Cock verstehen.²⁶⁸

Manfred Kandler konnte in seiner Dissertation aus dem Jahr 1969 schließlich eine eindeutige Abhängigkeit einiger Blätter der „*Praecipua monimenta*“ von Skizzen in den „römischen

²⁶⁵ In ihrer Arbeit unternimmt Schaden den Versuch die Figur des Anonymus A mit dem friesischen Künstler Herman Postma, genannt Posthumus (*1512/13 Amsterdam, 1560 + Venedig) zu identifizieren, der zur selben Zeit wie Heemskerck in Rom und vielleicht auch mit diesem ebendort zusammengearbeitet hat (Schaden 2008, S. 54-58). Da die Identifikation mit Posthumus nicht restlos gesichert ist, verwende ich als Namen für den unbekannten Zeichner der Skizzenbücher in dieser Arbeit allerdings weiterhin die Bezeichnung Anonymus A.

²⁶⁶ Riggs 1977, S. 166. Sowohl der „Kopf des Laokoon“ als auch ein „Blick auf Kolossum vom Palatin“ (Riggs 1977, II.C., Kat. Nr. 98, S. 296, Abb. 28), der von Cock im Rahmen der 1561 publizierten Ruinenserie veröffentlicht wurde, basieren auf Zeichnungen aus den „römischen Skizzenbüchern“ im Berliner Kupferstichkabinett. Die Abhängigkeit zweier weiterer Drucke mit der „Statuenhalle des Palazzo Valle Capranica“ und einer „Sammlung antiker Skulpturenfragmente“ von verlorenen Zeichnungen Heemskercks wird ebenfalls angenommen. Siehe auch: Riggs, S. 166 und S. 176-177, Fußnote 45 und 46; Hülsen/Egger 1913-16, I, pl. 40v und Hülsen/Egger 1913-16, II, pl. 74, pl. iii-xv, S. 56-67.

²⁶⁷ Vgl. Kapitel III., 1.3., S. 56-60; Abb. 27, Abb. 28 und Abb. 29.

²⁶⁸ Riggs äußert sich jedoch nie explizit zu dem Verhältnis zwischen Cocks Drucken und den römischen Skizzenbüchern: In Kapitel II (*Hieronymus Cock's Life, and his work as an artist*, Riggs 1977, S. 27-37) führt er die 1551 erschienene Ruinenserie Cocks als plausibelsten Beweis für eine Italienreise Cocks an. Zwar arbeite Cock häufig nach den Arbeiten anderer Künstler und auch die erhaltenen vorbereitenden Zeichnungen der Ruinendrucke ließen Vorlagen anderer Künstler vermuten, doch seien keine solcher Zeichnung bekannt, was darauf schließen ließe, Cock wäre in Rom gewesen und hätte dort selbst Studien angefertigt. (Riggs 1977, S. 30). Auch im Rahmen der Besprechung von den in seinem Verlag publizierten Drucken nach antiker italienischer Kunst nennt er Heemskerck zwar als generell mögliche und wahrscheinliche Quelle, doch bestehe immer noch die Wahrscheinlichkeit, dass zumindest die erste Serie auf Cocks eigenen Zeichnungen beruhe. (Riggs 1977, S. 166). Schließlich führt Riggs in seinem Katalog bei insgesamt sieben Platten der 1551 erschienenen Serie eine bestechende Ähnlichkeit zu Zeichnungen aus den römischen Skizzenbüchern an, doch bleibt eine anschließende Erörterung dieser auffallenden Gemeinsamkeiten ausständig. Die Besprechung der Ähnlichkeiten zwischen Zeichnungen der römischen Skizzenbücher und den Drucken der „*Praecipua monimenta*“ soll in diesem Kapitel allerdings eine ausführlichere Besprechung finden.

Skizzenbüchern“ feststellen, wobei er mehrere darin enthaltene Zeichnungen erstmals als sichere Vorlagen für Cocks Radierungen ausmachte.²⁶⁹ Ausgehend von Kanders Untersuchungen hat Christine Schaden im Rahmen ihrer Diplomarbeit nun unter anderem versucht, die teils noch recht lückenhafte Provenienz der beiden Skizzenbücher im Berliner Kupferstichkabinett aufzuklären und die Zeichnungen mit Künstlern in Verbindung zu bringen, die zu Lebzeiten aus dem von Heemskerck aus Rom mitgebrachten Studien schöpften. Wie bereits Hülsen, Egger, Kandler und Riggs²⁷⁰ zuvor, entdeckte auch sie dabei einige beeindruckende motivische Ähnlichkeiten zwischen den Ruinendruck des Hieronymus Cock und einigen Zeichnungen der „römischen Skizzenbücher“ von der Hand Heemskercks und des Anonymus A.²⁷¹

(c) Ein Bildvergleich mit Zeichnungen des „Anonymus A“

Eine besonders erstaunliche Übereinstimmung kann bei einem Vergleich zwischen dem Druck und Cocks Vorzeichnung der Platte A aus der Serie der „Praecipua monumenta“ (**Abb. 19, Abb. 23**) und einer Zeichnung von der Hand des Anonymus A im zweiten Berliner Band des „römischen Skizzenbuchs“ gefunden werden (**Abb. 35**).²⁷² Sowohl Cocks vorbereitende Zeichnung als auch die Radierung zeigen in beinahe identischer Weise dieselbe Ansicht der Westseite des Kolosseums. Der Vergleich mit dem von Cock gewählten Bildausschnitt demonstriert recht eindeutig, dass hierbei die Skizze des Anonymus A als unmittelbares Vorbild für seine Vorzeichnung und Radierung diente.²⁷³ Die schon in der Zeichnung mittels der Lavierung recht stark herausgearbeiteten Hell-Dunkel-Kontraste werden von Cock in die

²⁶⁹ Kandler 1969, S. 54-62. Nach Kandler wäre somit erwiesen, „[...] dass die Radierungen von ihm (Anmerkung: Hieronymus Cock) nach fremden Vorlagen entstanden sind, damit also in die gleiche Kategorie fallen, wie die Radierungen der Landschaftsserie von 1558, welche nach Zeichnungen des Matthys entstanden sind.“ (Kandler 1969, S. 55).

²⁷⁰ Auch Riggs war es nicht entgangen, dass Heemskercks große Sammlung von Zeichnungen und Studien aber auch jene anderer nordischer Künstler, die in Rom Studien angefertigt hatten, eine bedeutende Quelle und wichtige Ergänzung für Cocks „Praecipua monumenta“ sein könnten, wobei er sich dezidiert auf einige stimmige Vergleich zwischen Skizzen des Anonymus A im zweiten Berliner Band bezieht. (Vgl.: Riggs 1977, S. 166).

²⁷¹ Schaden 2008, S. 40-44.

²⁷² Es existiert auch eine zweite Zeichnung im römischen Skizzenbuch, die einen ähnlichen Standpunkt zeigt und als Kopie nach Heemskerck gilt (Abb. 36), doch verraten weiter nach rechts reichende Ausschnitt und einige abweichende Details, wie z.B. die Unterschiede in der Schattierung der Arkadenbögen, dass diese Zeichnung nicht als unmittelbare Vorlage benutzt wurde. Da die Außenfassade an der Westseite des Kolosseums nicht mehr erhalten war, boten die freistehenden Substruktionsgewölbe einen besonders malerischen Anblick und waren für Künstler im 16. Jahrhundert ein beliebtes Motiv. (Kandler 1969, S. 147 und S. 313, Fußnote 16). Vgl.: Kapitel III.2.3., S. 82-83).

²⁷³ Diese Übereinstimmung stellte auch Kandler bereits fest. Siehe auch: Kandler 1969, Kat. Nr. 4, S. 146-148.

Radierung übertragen und finden durch das mehrfache Ätzen der Platte eine sogar gesteigerte Umsetzung. Der Antwerpener schneidet in seiner den Druck vorbereitenden Zeichnung und der Radierung den Ausschnitt der Skizze lediglich auf der rechten Seite etwas an und setzt den Horizont tiefer, wodurch die in der Skizze sichtbare innere Außenmauer des Kolosseums nun wegfällt und stattdessen der Blick auf den Himmel und die dahinter liegenden, in der Ferne verschwimmenden Ruinen frei wird.²⁷⁴ Zudem findet die auf der Skizze nur angedeutete Vegetation auf der Radierung in der für Cock typischen Art eine reiche Ausformulierung und auch Vordergrund und Himmel werden nun wie in vielen Blättern der „*Praecipua monimenta*“ bevölkert von den uns bereits bekannten kleinen, bewegten Staffagefiguren, Wolkenformationen und Vogelschwärmen.

Die Unterschiede zwischen der Radierung und der als Vorbild dienenden Skizze sind in diesem Fall also recht bescheiden: Einzig der in Cocks Blatt etwas näher vor das Monument gerückten Betrachterstandpunkt, der tiefer liegende Horizont, der verstärkte Hell-Dunkel-Kontrast und die die Ruinenlandschaft Cocks belebenden Details weichen von dem Vorbild ab. Außerdem schafft Cock durch seine Meisterschaft in der Radiertechnik wieder eine generell sehr atmosphärische Stimmung. Gegenüber dieser malerischen Formulierung wirkt die sehr einfach gehaltene Studie aus dem Skizzenbuch eher karg und spiegelt den Versuch wider, das Erscheinungsbild des Kolosseums in seinem fragmentarischen Zustand detailgetreu und objektiv wiederzugeben.²⁷⁵ Der Studiencharakter dieser Zeichnung ist unverkennbar. Auch wenn in der Ausführung kleinere Unterschiede vorliegen, so kann die motivische Übereinstimmung dieser Skizze des Anonymus A jedoch unmöglich geleugnet werden, was uns darin bestätigt, dass sie Cock als unmittelbares Vorbild diente.

Ähnliche Übereinstimmungen zwischen Skizzen und Blättern der „*Praecipua monimenta*“ lassen sich noch in mehreren Fällen in den „römischen Skizzenbüchern“ entdecken. Im Gegensatz zu dem soeben besprochenen Vergleich zeigen diese Blätter allerdings weniger solcher direkter Übernahmen, da in den jeweiligen Radierungen jedes Mal eine gewisse Umarbeitung des benutzten Motivs erfolgt. Einen anschaulichen Vergleich für die einerseits motivische Abhängigkeit, und für die andererseits gleichzeitig nachvollziehbare Veränderung der benutzten Motive in den Drucken Cocks liefert eine Gegenüberstellung des

²⁷⁴ Kandler 1969, S. 147.

²⁷⁵ Schaden 2008, S. 42-43.

Blattes L aus der Ruinenserie (**Abb. 31**) mit einem Doppelblatt (Folio 87v, Folio 85r) des Anonymus A aus dem zweiten „römischen Skizzenbuch“ (**Abb. 37**), bei den in beiden Fällen die Ruinen der ehemaligen Kaiserpaläste auf dem Palatin und des Septizoniums dargestellt sind.²⁷⁶ In der Skizze des Anonymus A finden wir wieder die bereits im vorherigen Vergleich auffällige nüchterne Bestandsaufnahme der Monumente, deren Bedeutung lediglich durch die auf dem linken Blatt beigefügte Überschrift „ROMA QVANTA FVIT IPSA RVINA DOCET“ etwas hervorgehoben wird.²⁷⁷ Die klar im rechten Vordergrund positionierten Überreste des Septizoniums setzen sich deutlich von den sich im Hintergrund über den Palatin erstreckenden Ruinen ab. Dazwischen finden sich nur mehr vereinzelte Mauerreste und Sträucher auf einer grasigen Ebene. In Cocks Radierung sehen wir nun zwar wieder dieselben Bildelemente wie auf der Zeichnung des Anonymus A, doch geht dieser gänzlich anders damit um. Die Ruinen des Septizoniums und des Kaiserpalastes werden im Druck auf der rechten Seite hintereinander gestaffelt wiedergegeben und scheinen beinahe als ein Konglomerat von Überresten desselben Gebäudekomplexes. Die motivische Ähnlichkeit ist zwar eindeutig vorhanden, doch lässt die malerische Inszenierung des Cock'schen Druckes mit der sich weit nach links in die Ferne öffnenden Landschaft, der dramatischen Lichtstimmung durch die hinter den Bergen aufgehenden Sonne und der gebirgsartigen Anhäufung der dunklen Ruinen rechts vorne kaum mehr an die naturgetreue Darstellung aus dem römischen Skizzenbuch denken. Der Unterschied im Umgang mit demselben Motiv könnte kaum größer sein.

Christine Schaden kommt durch diese Vergleiche wie bereits Manfred Kandler zuvor zu dem Ergebnis, dass Cock in vielen seiner Drucke nach Zeichnungen aus beiden Berliner Bänden gearbeitet hat und man daher davon ausgehen könne, dass die heute in den Bänden vereinten Zeichnungen sich bereits damals – wenn auch von unterschiedlichen Künstlern – in unmittelbarer Nähe zueinander befanden. Cock hätte gegen 1550 sowohl auf Skizzen des Anonymus A wie auch von Heemskerck zurückgreifen können und diese als Grundlage für seine Ruinenserie verwendet. Die Ruinenmotive wären von ihm allerdings nicht 1:1 in die Druckgraphik übersetzt, sondern durch die Veränderung des Bildausschnittes und das Einsetzen in malerisch anmutende Landschaften zu sehr bildhaften Motiven umgestaltet

²⁷⁶ Diese zwei Blätter gehörten eigentlich einen Teil des mittlerweile auseinandergenommen Skizzenbuches des Anonymus A (= das sog. „Mantuaner Skizzenbuch“) an und standen sich darin ursprünglich auch als Verso- und Recto-Seite gegenüber. Die angelegte Skizze zieht sich über beide Seiten.

²⁷⁷ Schaden 2008, S. 43.

worden.²⁷⁸ Dürfen wir unter der Berücksichtigung der Tatsache, dass uns von Cock keine einzige authentische Studie der römischen Ruinen erhalten ist und er für seine Ruinenserie auf viele „fremde“ Zeichnungen zurückgreift überhaupt noch behaupten, er hätte nach eigenen, von seiner Italienreise mitgebrachten Studien gearbeitet und auf deren Grundlage seine „*Praecipua monimenta*“ geschaffen?

In der Tat liefert die Untersuchung der römischen Skizzenbücher im Vergleich mit den Ruinendruckten auf den ersten Blick ein recht ernüchterndes Ergebnis. Allein von der 1551 erschienenen Ruinenserie Cocks lassen sich bei insgesamt zehn Blättern recht eindeutige motivische Übereinstimmungen mit Zeichnungen aus den Skizzenbüchern feststellen.²⁷⁹ Von diesen zeigt das Blatt A eine beinahe 1:1 übernommene zeichnerischen Vorlage, während die Blätter V und Q in einigen Teilen mit ihren Pendants in den römischen Skizzenbüchern sehr genau übereinstimmen. Hier kann das Benützen der entsprechenden Vorlage als sehr sicher angenommen werden. Die anderen sieben Blätter weisen zwar motivische Übereinstimmungen auf, doch weichen diese in der angewandten Perspektive, der Ausrichtung der Gebäude oder deren Position leicht von den Skizzen ab.²⁸⁰ Zwei Möglichkeiten könnten die Ähnlichkeiten zwischen Skizzen und Radierung in diesen Fällen erklären: Entweder Cock entnahm diese Motive aus den entsprechenden Zeichnungen und veränderte sie, um sie seinen jeweiligen Bildkompositionen anzupassen, oder aber die Motive wurden von anderen Vorlagen entnommen. Die Unterschiede ließen sich in diesem Fall auf den veränderten Standpunkt der zeichnerischen Aufnahme und womöglich auf eine andere Schwerpunktsetzung bei der Wiedergabe des Objekts durch den ausführenden Künstler zurückführen.

(d) Von der Skizze zur Radierung: Hieronymus Cock als malerischer Topograph

Die Untersuchung des Berliner Zeichnungskonvoluts beweist, dass nachweislich auch Zeichnungen anderer Künstler als Grundlage für die Radierungen der „*Praecipua monimenta*“ benutzt wurden. Hieronymus Cock nahm an diesen ihm vorliegenden Skizzen jedoch noch erhebliche Änderungen vor und griff als „entwerfender Künstler“ entscheidend

²⁷⁸ Schaden 2008, S. 41-42, S. 98-99.

²⁷⁹ Es handelt sich dabei um die Blätter A, D, L, M, P, Q, R, S, T und V.

²⁸⁰ Blätter D, L, M, P, R, S, T.

in den Prozess der Bildgestaltung ein. Eine wichtige Erkenntnis hinsichtlich Cocks Vorgehensweise bei der Umarbeitung dieser Studien – unabhängig davon, ob sie nun von ihm selbst oder von anderen Künstler angefertigt worden sind – bietet die Untersuchung der „*Praecipua monimenta*“ hinsichtlich ihrer topographischen Korrektheit. Hierbei hat Manfred Kandler eine bedeutende Vorarbeit geleistet, indem er die einzelnen topographisch fixierbaren Blätter auf ihre Genauigkeit hin überprüfte. Interessanterweise stellt Kandler dabei fest, dass es sich bei den wenigsten Blättern tatsächlich um akkurate Wiedergaben der antiken Monumente in ihrem damaligen Zustand handelte. Stattdessen scheint Cock bei nahezu jeder Radierung die topographische Realität nach Belieben verändert zu haben um eine von ihm erwünschte Bildkomposition zu erreichen.²⁸¹ Dies trifft allerdings nicht nur auf jene Blätter zu, die sich auf fremde zeichnerischen Vorlagen zurückführen lassen, sondern auch auf die restlichen Radierungen der „*Praecipua monimenta*“.

Cock zeigt sich in seinen Blättern besonders bemüht um die malerische und atmosphärische Wiedergabe der dargestellten Ruinenlandschaften. Um diesen Effekt zu erzielen taucht er die Ruinen im Vordergrund zumeist in ein kontrastreiches Hell-Dunkel, das aus finsternen Gewölben und schattierten Mauerresten sowie wuchernder Vegetation auf brüchigen Architekturtrümmern besteht, die sich kontrastreich gegen den zart wiedergegebenen, fast „hell flimmernden“ Hintergrund absetzen.²⁸² Die topographischen Details der zum Teil sehr akkuraten Vorzeichnungen – die ihm wie im Falle jener aus den römischen Skizzenbüchern mit Sicherheit zur Verfügung standen – werden bei diesem Vorgang des Bildkomponierens verändert. Die entsprechenden Ortsangaben und architektonischen Details stimmen im Groben zwar noch mit den römisch-antiken Gegebenheiten und Objekten überein, nach denen sie ursprünglich geschaffen wurden, und lassen sich deswegen auch wiedererkennen und in der Ruinenlandschaft Roms verorten, jedoch erfahren sie zugleich eine entscheidende Verarbeitung durch die Hand Cocks. Dieser arbeitete zumeist nach mehreren Zeichnungen, vielleicht ausschließlich fremden, vielleicht aber zum Teil auch eigenhändigen Studien, die er nun frei kombiniert und mit fantastischer Figurenstaffage und landschaftlichen Details ergänzt.

²⁸¹ Kandler 1969, S. 269.

²⁸² Kandler 1969, S. 147-148.

Einige Blätter demonstrieren diese Vorgehensweise besonders anschaulich, so etwa das Blatt I (**Abb. 38**), das laut Bildtitel eine „Ansicht der Ruinen auf dem Palatin“ zeigen soll.²⁸³ Die eigentlichen Ruinen des Palatin finden sich hier nur in einem Motiv, das in der Ferne des lichtdurchfluteten Hintergrundes am rechten Bildrand wiedergegeben wird und die Exedra über den Bauten des Septimius Severus darstellt. Hingegen handelt es sich bei den Ruinen, die den gesamten Vordergrund des Blattes bestimmend einnehmen tatsächlich um Reste des südlichen Kolosseums, was aus einem Vergleich mit dem Blatt A der „*Praecipua monumenta*“ und einer Zeichnung aus den „römischen Skizzenbüchern“ recht eindeutig hervorgeht (**Abb. 19, Abb. 36**).²⁸⁴ Derselbe Gebäudeteil ist auch dort zu finden, allerdings wird darauf die Außenseite wiedergegeben, während im Blatt I der Blick auf die Innenseite der Kolosseumsteile fällt. Die beiden topographischen Motive werden im Cock'schen Blatt also zu einer willkürlichen Einheit verschmolzen.²⁸⁵ Eine ähnliche Zusammenführung verschiedener Ruinenkomplexe in einer Bildkomposition lässt sich offensichtlich auch bei der Radierung der Platte P (**Abb. 39**) feststellen, in der rechts hinter dem Septizonium eine seitenverkehrte Ansicht des Kolosseums zu sehen ist.²⁸⁶ Die zwei Gebäude sind topographisch allerdings nie in einer solchen Beziehung zueinander gestanden. Auch in den Blättern Q und R werden in ähnlicher Weise verschiedene Ansichten aus dem gleichen Gebäudekomplex zu einer Einheit kombiniert.²⁸⁷ Die auf allen Blättern prominent angeführten Blatttitel, die den Betrachter darüber informieren sollen, welches Monument er gerade vor Augen hat, stimmen mit den dargestellten Objekten nur teilweise überein und vermitteln in vielen Fällen daher nur „topographische Halbwahrheiten“.

Den sehr freien Umgang mit topographischen Details zeigen auch jene Blätter, die motivische Ähnlichkeiten zu Zeichnungen aus den sehr realitätsnahen und nüchternen Studien aus den „römischen Skizzenbüchern“ aufweisen. Die verwendeten Skizzen wurden hierbei nicht einfach kopiert. Stattdessen hat Cock die darin dargestellten Gesamtansichten

²⁸³ Siehe auch: Kandler 1969, Kat. Nr. 43, S. 193-194.

²⁸⁴ Kandler 1969, S. 194. Kandler weist in der Besprechung dieses Blattes außerdem auf eine Zeichnung des Giovanni Antonio Dosio in den Uffizien hin, auf der die Veränderung des Motivs durch Cock besonders gut illustriert werde. Siehe auch: A. Bartoli, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi*, Band V, Florenz 1914, Fig. 771.

²⁸⁵ Kandler 1969, S. 194.

²⁸⁶ Kandler 1969, S. 51 sowie Kat. Nr. 104, S. 268-269.

²⁸⁷ Dieses Abgehen von den topographischen Begebenheiten in den Ruinendruckten Cocks ist ein besonderes Charakteristikum seiner „*Praecipua monumenta*“ und wird in dem diese Arbeit abschließenden Kapitel V. im Zusammenhang mit den Neuerungen in seinen Ruinendarstellungen erörtert. Siehe auch: Kapitel V.6., S. 140-146.

oder Detailstudien, die oft vollkommen isolierte Stücke von Bauwerken ohne jegliche landschaftliche Angabe zeigen, zu neuen Bildkompositionen zusammengefügt.²⁸⁸ Bei den meisten Blättern, die sich von fremden Vorlagen „nähren“, weicht das Ergebnis der Radierungen dann auch recht deutlich von den benutzten Zeichnungen ab. Neben den im vorhergehenden Abschnitt angeführten Blatt L (**Abb. 31, Abb. 37**) bieten auch die Radierungen der Blätter M oder S mit ihren motivischen Pendants aus den römischen Skizzenbüchern einen anschaulichen Vergleich (so zB. **Abb. 32** und **Abb. 40**). Auch hierin werden Detailaufnahmen topographischen Ursprungs in eine willkürliche Umgebung gesetzt, wobei Cock bei der entsprechenden Ausgestaltung jener Elemente, die auf der vorhergehenden Zeichnung anscheinend nur sehr skizzenhaft oder gar nicht zur Ausführung kamen, seiner Fantasie freien Lauf ließ. Trotz ihrer motivischen Ähnlichkeiten können die entsprechenden Skizzen aus den Berliner Bänden in ihrer Einfachheit und Kargheit unmöglich als Vorlage für die in vielen Teilen zwischen brüchigen und intakten Mauerstrukturen oder zwischen den diffizilen Abschattierungen von Licht und Schatten unterscheidenden Oberflächenstrukturen Cocks gedient haben (**Abb. 32**). Selbst bei dem Blatt des Anonymus A mit der Westseite des Kolosseums (BA II, Folio 94 v, **Abb. 35**), das zweifellos in seiner Gesamtheit in Cocks Vorzeichnung für die Radierung der Platte A übernommen wurde und beim ersten Hinsehen zunächst nur ein „blindes Kopieren“ vermuten lässt,²⁸⁹ wird bei näherer Betrachtung ersichtlich, dass Cock daran noch entscheidende Änderungen vornimmt.²⁹⁰

(e) Cocks Spuren in den „Praecipua monimenta“

Neben dem Großteil der Radierungen der „Praecipua monimenta“, die allesamt dieses topographische Zusammenkomponieren aus mehreren Zeichnungen aufweisen, existiert eine kleine Gruppe von Blättern (Blätter E, F, G und Y, **Abb. 29, Abb. 30, Abb. 41, Abb. 42**), die durch ihr ausschnitthaftes und naturbelassenes Erscheinungsbild einen sehr eigentümlichen und skizzenhaften Eindruck vermitteln. Die Blätter waren auch Kandler bereits aufgefallen, da sie unter dem Titel „Ansicht des Kolosseums“ (Blatt E, F, G) zwar antike Bauformen zu einer Ruine kombinieren, mit einer Ansicht des Kolosseums jedoch

²⁸⁸ Kandler 1969, S. 57.

²⁸⁹ Eine ähnliche direkte Übernahme einer Zeichnung Heemskercks (BA II, Folio 55r) findet bei einem Druck der bereits besprochenen 1561 unter Cock erschienenen Ruinenserie. Siehe auch: Kapitel III.1.2, S. 56-59.

²⁹⁰ Vgl. hierzu meine Ausführungen im vorherigen Abschnitt.

nicht mehr wirklich viel zu tun haben.²⁹¹ Das Blatt Y läuft bereits unter dem Titel einer „nicht bestimmbaren Ruine“ und versucht dem Betrachter auch nicht mehr länger Glauben zu machen, dass er hierbei die Überreste eines namhaften Monuments vor sich hat. Die Einblicke in die zerklüfteten Gänge des Kolosseums des Blattes E oder in die unter Wasser stehenden Gewölbe des Blattes Y kommen ohne jegliches figürliches Beiwerk aus. Auf zweien dieser Blätter (G, Y) finden sich außerdem landschaftliche Details wie z.B. dicke gewundene Laubbäume und verzweigte Wurzeln, die durchaus an die später von Cock ausgeführte Serie der biblischen und mythologischen Landschaften denken lassen und in den Ruinenblättern wie Versatzstücke verwendet werden.²⁹² Der intime Charakter dieser Blätter und das starke Ausschmücken derselben durch begleitende Vegetation und Felsen spricht innerhalb der „Praecipua monimenta“ eine eigene Sprache. Hinzu kommt die darin nicht ganz sichere Anwendung der Gesetze der Schwerkraft und Perspektive: Diese lässt nicht nur bei dem Blatt Y den hinteren Umlaufgang schräg in die Höhe klappen, sondern verleiht auch im Blatt F durch den abrupten oberen Abschluss der Ruine dem Ganzen einen recht kulissenhaften Charakter. Es sind dies kleinere Fehler, die wahrscheinlich zum Teil auf nicht vollständige oder unsichere Vorzeichnungen zurückgehen, womöglich von Hieronymus Cock selbst. Cock weicht hier allerdings weit von der eigentlichen Topographie des Monuments ab und lässt viele Teile aus der eigenen Fantasie entstehen bzw. ergänzt diese nach eigenem Ermessen. Gerade in diesem fast vollkommenen Abrücken von der topographischen Begebenheit und dem Ausbilden freier Ruinenfantasien, die in sich verschiedene eigenhändige, wenn auch unvollständige Vorlagen Cocks verarbeiten, sah auch Kandler den Schlüssel zum Verständnis seiner geistigen Einstellung.²⁹³ In solchen Blättern scheint der entwerfende Künstler Cock zu dominieren, der sich zwar zweifelsohne ergänzende Anregungen und Entwürfe zur Vervollständigung seiner Ruinenserie von anderen Zeichnern geholt oder geborgt hat, mit Sicherheit jedoch auf einen persönlichen Fundus an Zeichnungen zurückgreifen konnte, die er zu einem gewissen Teil auch selbst in Rom angefertigt haben mag, und diese aus der eigenen Fantasie ergänzte.

Als ein bedeutendes Indiz für die Annahme, dass einige Drucke tatsächlich auf von Cock in Rom angefertigte Skizzen zurückgehen, gilt innerhalb der Forschung auch die Korrektur auf

²⁹¹ Kandler 1969, S. 59.

²⁹² Kandler 1969, S. 59.

²⁹³ Kandler 1969, S. 59.

der Platte D (**Abb. 21, Abb. 21a**).²⁹⁴ Riggs ging davon aus, dass das entfernte Datum 154(6)? jenes der die Platte vorbereitenden Zeichnung sei und beim späteren Übertragen in die Radierung nur irrtümlich übernommen und deswegen später korrigiert wurde. Außerdem würden die in diesem Blatt nur geringfügig hinzugefügten Landschaftselemente darauf hinweisen, dass die Radierung womöglich direkt auf eine Naturstudie zurückgehe, die ohne einen Zwischenschritt einer weiteren Vorzeichnung auf die Platte übertragen worden sein könnte.²⁹⁵

Die Theorie, in dem Blatt D eine originale, auf Cocks Romaufenthalt zurückgehende Studie erhalten zu haben, mag zunächst verlockend klingen, doch lässt eine nähere Betrachtung des Blatts einige Zweifel aufkommen. Denn wie Kandler feststellt, tauchen auch in diesem Blatt wieder starke Abweichungen von dem damaligen Zustand dieses Ruinentails auf, die in einem Vergleich mit einer sehr realitätsnahen Zeichnung Heemskercks desselben Motivs (**Abb. 43**) offensichtlich werden:²⁹⁶ In Cocks Blatt ist der äußere Mauerring – also die eigentliche Fassade – nun nicht vier- sondern dreigeschossig abgebildet, wahrscheinlich um im Blatt ein zu starkes Übergewicht der linken Bildhälfte zu vermeiden. Auch die nach innen schwingenden oberen Gewölbeteile, die in der Mitte aufbrechen um dem Titel der Radierung Platz zu machen, scheinen eine Zutat Cocks zu sein. Auffällig ist in diesem Zusammenhang außerdem der Bruch in der Perspektive, der sich im Wesentlichen durch den Wechsel von Untersicht und Aufsicht zwischen dem äußeren und dem inneren Arkadengang ergibt, und die verschiedenen Abmauerungen im oberen Arkadenteil.²⁹⁷ Diese Abmauerungen gibt es in der topographisch genauen Zeichnung Heemskercks nicht und auch der „Knick“ in der Perspektive wird durch den einheitlich gewählten Betrachterstandpunkt vermieden. Eine Erklärung für diese Diskrepanzen wäre, dass der nicht ganz „sattelfeste“ Zeichner noch während dem Anfertigen der Studie den Standort wechselte um

²⁹⁴ So etwa Riggs 1977, S. 41, Fußnote 23, und S. 264; Heuer 2007, passim.

²⁹⁵ Riggs 1977, S. 264. Die Bildkompositionen der Blätter A, G und Y, deren erhaltene Vorzeichnungen nach Meinung von Riggs womöglich ebenfalls auf Naturstudien beruhen, wurden offensichtlich jedoch erst nach Cocks Rückkehr nach Antwerpen unter Verarbeitung der in Rom angefertigten Studien hergestellt. (Riggs 1977, S. 264).

²⁹⁶ Kandler 1969, Kat. Nr. 7, S. 150.

²⁹⁷ Es ist dies auch nicht der einzige derartige Fehler innerhalb der „Praecipua monimenta“ wie ein ähnlicher „Bruch“ in der Tiefenwirkung der Platte G und deren vorbereitender Zeichnung zeigen (Abb. 15, Abb. 29). In diesem Fall wird die am Ende des zentralen Ganges nach links abgekrügte Mauerwand fälschlicherweise schräg in die hintere Öffnung gesetzt, wodurch die ansonsten recht schlüssig konstruierte Perspektive nicht mehr ganz funktioniert.

Einblick in den vorher vielleicht von einem Erdhügel verdeckten inneren Umgang zu erlangen und diesen ebenfalls auf der Skizze festzuhalten. Wenn es sich dabei um Cock selbst handelte, so zeigt er darin Unsicherheiten in der perspektivisch korrekten Darstellung von Objekten bzw. Schwierigkeiten in dem einheitlichen und objektiven Erfassen des eigentlichen Studienobjektes. Wesentlich wahrscheinlicher bleibt jedoch, dass die Darstellung des besagten Blattes D wieder aus mehreren Zeichnungen komponiert wurde, wie es auch bei den meisten anderen Blättern der „*Praecipua monumenta*“ der Fall ist.

Die Unstimmigkeiten in Cocks Blatt demonstrieren deutlich, dass wir darin keine unveränderte Naturstudie vor uns haben, sondern dass auch hier entscheidende Änderungen der topographischen Details vorgenommen wurden, um die Bildkomposition nach den Wünschen des entwerfenden Künstlers – nämlich Hieronymus Cock – umzuarbeiten.²⁹⁸ Es kann allerdings durchaus sein, dass die diesem Blatt vorausgehenden Skizzen vielleicht von Cock selbst angefertigt worden sind. Bei der Umarbeitung in die endgültige Bildkomposition versuchte Cock aus den ihm vorliegenden Skizzen dann das dargestellte Objekt durch den niedrigen Horizont markant gegen den Himmel abzusetzen und dadurch seine enorme Höhe zu unterstreichen. Indem er in demselben Blatt dem Betrachter jedoch gleichzeitig einen – von diesem Standpunkt aus eigentlich nicht möglichen – Einblick in den inneren Arkadenumgang gewähren will, verkompliziert Cock entschieden den Aufbau der Darstellung. Nach Manfred Kandler liege dies jedoch durchaus in der Intention des Künstlers und erkläre auch die den Blick versperrenden Abmauerungen im oberen Arkadengang.²⁹⁹ Er bemerkte schon bei der verändernden Übernahme der Skizze des Anonymus A für die Radierung der Platte A (**Abb. 19, Abb. 35**), dass sich in der objektiven, der Radierung vorhergehenden Zeichnung des Anonymus A das Erfassen des sich dem Auge anbietenden Objektes zeige, während es in der Radierung Cocks zu einer Steigerung ins Geistige komme.³⁰⁰ Zusammen mit der recht eigentümlichen Radierungen der Blätter E, F, G

²⁹⁸ Dass die Berliner Skizze (Abb. 36) hierfür jedoch nicht wirklich als Vorlage für die Radierung gedient haben kann, lässt sich durch deutliche Unterschiede, z.B. in dem tlw. zugemauerten Teil des äußeren Umgangs und dem generell weiter nach außen verschobenen Betrachterstandpunkt, belegen.

²⁹⁹ Kandler 1969, S.

³⁰⁰ Kandler 1969, S. 148. Der Drang die topographisch getreuen Monumente und Ruinen Roms abzubilden tritt hierbei hinter Cocks persönliches Kunstwollen zurück, das sich vor allem in den „frei gestaltbaren“ Bildhintergründen, Trümmerteilen oder Figurenszenarien offenbart, die er mit viel Fantasie und Detailfreude auszuschnücken beginnt. Es ist nun nicht mehr ausschließlich die Figur des „Druckgraphikers und Verlegers“ darin erkennbar, sondern auch jene des „Künstlers Hieronymus Cock“.

und Y, die teilweise ebenso ein Zurückgehen auf einige im Jahr 1546 angefertigte, eigenhändige Studien vermuten lassen und teilweise von Cock aus der Fantasie heraus ergänzt wurden, vermittelt uns diese Radierung vielleicht das eindrucklichste Bild von Cocks persönlichen römischen Erfahrungen und der Verarbeitung derselben in seinen „Praecipua monimenta“.

III. 2. 3. Cocks Beitrag für die Serie der römischen Ruinen

Versuchen wir uns nun anhand der in Kapitel II.2. bisher erarbeiteten Ergebnisse ein Bild von Cocks Anteil an der Serie der „Praecipua monimenta“ zu machen: Heemskerck und Cock stehen offiziell ab den frühen 1550er Jahren beruflich in Verbindung, wobei das erste nach Heemskerck publizierte Blatt in den „Aux Quatre Vents“ 1552 von Cock selbst in der Technik der Radierung ausgeführt wurde. Die frühesten der danach bis 1559 ausschließlich von Coornhert produzierten Zeichnungen und Entwürfe Heemskercks gehen auf das Jahr 1549 zurück.³⁰¹ Es erscheint daher plausibel, dass Cock mit Coornhert und Heemskerck bereits vor oder um 1550 in Kontakt gekommen war und über einen gewissen Zeitraum hinweg auch Zugriff auf das immense graphische Werk des Romanisten hatte.³⁰² Ich denke, es wäre anmaßend zu behaupten, ein geschäftsumsichtiger Verleger wie Cock hätte eine solche Gelegenheit nicht genützt. Neben Heemskerck könnten zudem auch die zeichnerischen Vorlagen anderer nordischer Künstler, die eine Italienreise unternommen hatten, als Vorbild fungiert haben. Dafür sprechen die in beiden Berliner Bänden vertretenen und in Cocks Drucken ebenfalls wiederverwendeten Zeichnungen des – aller Wahrscheinlichkeit noch aus dem näheren Umkreis Heemskercks stammenden – Anonymus A, die eine ähnliche Auswahl an Motiven aufweisen.

Aufgrund der markanten motivischen Übereinstimmungen zwischen den Ruinendruckten und den Zeichnungen der „römischen Skizzenbücher“ mag man zunächst vielleicht versucht sein, Cocks Beteiligung als entwerfender Künstler vollends zu verwerfen, doch wäre ein solches

³⁰¹ Weissert 2011, S. 213, Fußnote 173.

³⁰² Coornhert hatte bereits vor seinem Arrangement für Cock historische Zyklen nach Heemskerck produziert. Die erste Erwähnung Dirck Volckertz. Coornherts datiert aus dem Jahr 1547. [*Haarlem municipal archives, treasury accounts for 1547*, fol. 94. Publiziert durch Adriaan Van der Willigen 1866 (Van der Willigen 1866, S. 40-41). Van der Willigen gibt fälschlicherweise das Jahr 1546 an. Vgl. Laceulle-van de Kerk, *Hendriijke Jacoba, De Haarlemse drukkers en boekverkopers van 1540 tot 1600*, Den Haag 1951; Siehe auch: Weissert 2011, S. 218, Fußnote 197).

Urteil angesichts der vielen, nicht mit anderen Zeichnungen in Verbindung zu bringenden Blättern der Ruinenserie ein zu hartes.³⁰³ Eindeutige motivische Parallelen zwischen dem Berliner Zeichnungskonvolut und Cocks Ruinendruckten, wie im Vergleich mit der Platte A und einer Zeichnung des Anonymus A ersichtlich, bilden nämlich an und für sich die Ausnahme. Viel häufiger erscheinen, wie in der anderen Gegenüberstellungen erkennbar, zwar motivische Anleihen an Skizzen der Berliner Bände, die in Cocks Bildversionen eine Veränderung in ihrer Positionierung, Ausformulierung und Ausrichtung im Bild erfahren, sodass eine ideenlose Übernahme aus fremden Vorlagen sogar vehement verneint werden muss. Die Blätter der „*Praecipua monimenta*“ lassen durch die Untersuchung ihrer topographischen Realitätstreue recht deutlich erkennen, dass Cock solche vorhergehenden Studien wenn überhaupt dann nur als Ausgangspunkt für seine Kompositionen benutzte und die in den Skizzen ausgelassenen Details, wie Hintergründe und landschaftliche Umgebung, nach seinen eigenen Vorstellungen ausgestaltete: Im Vordergrund finden sich nun Architekturtrümmer, Buschwerk und figürliche Staffage, die den Bildausschnitt beleben und pittoresk ausfüllen.³⁰⁴

Ein weiteres Argument gegen das ausschließliche Ableiten der ersten Ruinenserie von zeichnerischen Vorlagen anderer Künstler ist außerdem die Tatsache, dass sich bereits im 16. Jahrhundert bestimmte Standorte in der *urbs aeterna* aufgrund ihrer vorteilhaften Lage als Ausgangspunkt für Studien besonderer Beliebtheit erfreuten. Motive, wie der malerische Einblick in die fragmentierten Umgänge des Kolosseums, lassen sich daher unabhängig von Cock, Heemskerck und dem Anonymus A in einer bestechenden Ähnlichkeit auch im zeichnerischen Oeuvre anderer Romreisenden wiederfinden, wie etwa die Skizzen des über 40 Jahre zuvor entstandenen „*Codex Escorialensis*“ eindrucksvoll beweisen (**Abb. 44**).³⁰⁵ Und zuletzt spricht auch die Theorie einer Romreise in den 1540er Jahren für die Urhebererschaft Cocks bei einigen, den Drucken vorausgehenden Studien. Angenommen Cock hat tatsächlich eine solche Italienreise unternommen und vor Ort auch selbst einige Skizzen angefertigt, so

³⁰³ Wie bereits in Kapitel III.2.2. (S. 74) angesprochen, lassen sich nur bei insgesamt 10 Blättern der „*Praecipua monimenta*“ recht eindeutige motivische Übereinstimmungen mit Zeichnungen aus den Berliner Skizzenbüchern feststellen. Bei den übrigen 14 Blättern konnte bisher kein Ableiten von fremden, zeichnerischen Vorlagen nachgewiesen werden.

³⁰⁴ Kandler 1969, S. 57.

³⁰⁵ Egger 1906, Band 1, S. 44 und S. 88; Band 2, Fol. 24v. Zu den Künstlern, die sich schon vor Cock oder Heemskerck diesem Motiv widmeten, zählen u.a. auch Giuliano da Sangallo und Agostino Veneziano. (Egger 1906, S. 44). Die Zeichnungen im „*Codex Escorialensis*“ werden auch in Kapitel V.1., S. 128, eine kurze Besprechung finden.

wäre es vollkommen unverständlich, wenn er seine eigenen Aufzeichnungen für die Umsetzung in der Druckserie der „Praecipua monimenta“ nicht verwendet hätte.

Cocks entscheidender Beitrag für die Serie der römischen Ruinen offenbart sich uns jedoch nicht so sehr in der akkuraten Wiedergabe von den möglicherweise aus Italien mitgebrachten, eigenhändigen Zeichnungen, sondern in dem topographischen Wandel des Motivs, wodurch Cock aus sehr nüchternen und detailgetreuen Studien malerische Ruinenlandschaften erzeugt, die durch ihren bildhaften und zum Teil romantisch verklärten Charakter damals wie heute bei einem breiten Publikum Gefallen finden. Neben einem Großteil der Blätter, die zwar auf topographisch genaue Vorzeichnungen zurückgehen, in ihrer Umsetzung auf die Platten jedoch von Cock mehr oder weniger frei in fertige Bildkompositionen verwandelt wurden, konnten wir zudem eine kleine Gruppe von Blättern feststellen, die in ihrem sehr ausschnitthaften und auf topographisch nicht fixierbaren Ruinenteil und in den darin reichlich verwendeten Landschaftselementen noch ehestens auf eigenhändige Zeichnungen oder Studien Cocks zurückgehen könnten. In diesen Ruinendarstellungen, die durch ihre Loslösung von der realen, wiedererkennbaren Ruinenvedute bereits den nächsten Schritt in der Weiterentwicklung dieses Genres vorwegnehmen, scheint sich der Beitrag Cocks noch am stärksten zu offenbaren.³⁰⁶

Ob wir Hieronymus Cocks entwerfende Hand tatsächlich in solchen oder ähnlich Platten der „Praecipua monimenta“ vermuten können, muss an dieser Stelle eine Hypothese bleiben. Das Fragezeichen hinter „Cock invenit“ bleibt daher vorerst noch bestehen. Angesichts seines nachgewiesenen talentierten Umgangs mit dem Medium der Zeichnung erscheint es jedoch angemessen, zumindest einen gewissen Teil der ersten Ruinenserie seinen eigenen Entwürfen oder vielleicht sogar Studien anzurechnen, wobei die in ihrem Ausschnitt recht schlicht und einfach gehaltenen Radierungen der Blätter E, F, G oder Y sowie die zum Teil auf eine Zeichnung aus den 1540er Jahre zurückgehende Radierung des Blattes D noch am ehesten eine Vorarbeit des Antwerpener Künstlers und Unternehmers vermuten lassen. Ebenso wenig wie wir Cock als an den Ruinendruck beteiligten Künstler verwerfen, dürfen wir Leonard Thiry, Heemskerck oder den Anonymus A aus unserem Ergebnis ausschließen.

³⁰⁶ Diese Entwicklung von der topographisch fixierbaren Ruinenvedute zu der freien Ruinenlandschaft soll im Vergleich mit den italienischen und niederländischen Vorgängern und Nachfolgern im letzten Abschnitt dieser Arbeit erörtert werden. (Vgl.: Kapitel V.6, S. 140-146).

Ihr zeichnerischer Beitrag brachte Cock womöglich erst auf die Idee, eine Serie mit solchen Ruinenansichten zu veröffentlichen, die sowohl Elemente einer poetisch verklärten Ruinenlandschaft, als auch die auf genauen und zahlreichen Studien aufbauende Dokumentation der Ruinen Roms in sich vereinte.

Diese Kombination aus seinen persönlichen Aufnahmen der antiken Ruinen und den gezeichneten Studien der bereits vor ihm in die ewige Stadt gereisten Romanisten setzt Hieronymus Cock in seiner Serie der „*Praecipua monimenta*“ erstmals künstlerisch um. Dabei vermag seine Radiernadel zugleich die Tektonik der Bauten als auch das Spiel des Lichts auf den verwitterten Steinoberflächen zu erfassen. Malerische Tonigkeit verbindet sich in den radierten Platten mit zeichnerischer Prägnanz.³⁰⁷ Die in den Drucken erreichte Raumtiefe und Greifbarkeit, aber auch der Motivreichtum und die Sparsamkeit der künstlerischen Mittel bezeichnen Neuansätze im graphischen Medium der Radierung und lassen uns Cock – ob nun „*invenit*“, „*fecit*“ oder nur „*excudit*“ – als Wegbereiter eines neuen Genres innerhalb der Druckgraphik verstehen.³⁰⁸

³⁰⁷ Kat. Ausst. Münster 1976, S. 4.

³⁰⁸ Kat. Ausst. Münster 1976, S. 4.

III. 3. Cocks Landschaftsdarstellungen in der Serie der römischen Ruinen

Bereits bei der Untersuchung von Cocks recht bescheidenem, gesichertem Oeuvre wurde festgestellt, dass der Darstellung von Landschaft – meist zwar nur als ergänzendem Element um bildhafte Kompositionen zu erstellen, manchmal aber auch in größerem Maß – ein bedeutender Stellenwert in Cocks künstlerischem Schaffen zugesprochen werden kann. Der Einfluss seines in der Landschaftsmalerei versierten Bruders Matthys sowie sein Können in der für dieses Genre sehr geeigneten Technik der Radierung scheinen Cock dazu veranlasst zu haben, sich dem Thema der Landschaft wiederholte Male, und dabei auch durchaus erfolgreich, zu stellen. Dieser Abschnitt soll nun versuchen, die Landschaftskunst des Hieronymus Cock in der für ihn bedeutsamen ersten Serie der Ruinen zu erfassen und ihre Charakteristika, unter Zurückführung auf die möglichen Einflüsse, herauszuarbeiten. Die Ergebnisse sollen anschließend in die Entwicklung innerhalb der niederländischen Landschaftsmalerei eingereiht werden und unser Bild des sehr „umtriebigen“ Antwerpener Künstlers, Graphikers und Unternehmers Cock erweitern.

III. 3. 1. Zum Bildaufbau in den „Praecipua monimenta“

Bevor wir unsere Aufmerksamkeit dezidiert der Darstellung von Landschaft in den Ruinendruckten widmen, sollen zunächst noch die allgemeinen Charakteristika des Bildaufbaus in den Blättern der „Praecipua monimenta“ Behandlung finden.

Generell legt Cock in seinen Ruinendruckten die Horizontlinien sehr tief an, ein Kompositionsmittel, das sonst in der zeitgleichen niederländischen Malerei noch kaum Anwendung findet.³⁰⁹ Dies führt in weiterer Folge häufig dazu, dass die meisten Blätter nur zwei Gründe aufweisen, nämlich einen stark betonten Vordergrund und einen leicht in der Ferne angedeuteten Hintergrund. Der Mittelgrund wird darin zumeist komplett vernachlässigt und behält seine standesmäßige Rolle nur in den als Überschaulandschaften konzipierten Blättern.³¹⁰ Zwar existiert der Mittelgrund häufig noch in abgeschwächter Form, doch bildet er meist zusammen mit dem Vordergrund riesige Ruinenkulissen, die sich durch

³⁰⁹ Kandler 1969, S. 51.

³¹⁰ Darin erfolgt der Übergang vom Vorder- zum Mittelgrund recht abrupt über eine meist höher gelegene Vordergrundrampe, wobei das Abfallen des Geländes dem Anliegen des Künstlers, nämlich quasi „mit Schwung“ in die räumliche Tiefe zu führen, entgegenkommt. Siehe auch: Kandler 1969, S. 51.

ihre starken Hell-Dunkel-Kontraste sehr scharf von den leichten Linien des Hintergrundes absetzen. Diese kulissenhafte Auffassung verleiht den Blättern trotz ihrer Plastizität und der Abfolge von Hell auf Dunkel in gewisser Weise einen flächigen Charakter. Die Ruinenkulissen werden von Cock in weiter Folge variationsreich über die Bildfläche geschoben: Manchmal geschieht das über die gesamte Blattbreite, sodass man lediglich durch Mauer- oder Bogenöffnungen in den Hintergrund blicken kann, manchmal als Versatzstücke nur auf einer Hälfte des Blattes, wodurch sich plastische Ballungen aus Gemäuern und Schatten wieder besonders stark vom hellen und leichten Hintergrund absetzen.³¹¹ In den traditionell der Überschaubildlandschaft verpflichteten Blättern hingegen erfolgt der Übergang vom Vorder- zum Mittelgrund recht abrupt über eine meist höher gelegene Vordergrundrampe, wobei das Abfallen des Geländes dem Anliegen des Künstlers, nämlich quasi „mit Schwung“ in die räumliche Tiefe zu führen, entgegenkommt. Die Horizontlinie liegt in diesen Blättern zwar deutlich höher, um Landschaft und Ruinen in einem weiten Überblick einfangen zu können, geht jedoch ebenfalls nicht weit über die Bildmitte hinaus.

Folglich lässt sich bei einem Großteil der Blätter also eine sehr tief liegende Horizontlinie und das Fehlen eines eigenständigen Mittelgrundes beobachten, wodurch der Betrachter kaum Gelegenheit dazu bekommt, die in der Ferne verschwimmende Landschaft „überblickshaft“ wahrzunehmen. Die dominante und kontrastreiche Vordergrundkulisse wird dabei vor dem hellen und schwach definierten Hintergrund platziert und „versperrt“ in vielen Fällen den Blick auf das, was dahinter liegt. Der fehlende Übergang zwischen Vorder- und Hintergrund verleiht dem Ganzen den Charakter eines Schaukastens, in dem die Gebäude vor eingeschobenen, fernen Hintergründen präsentiert werden. Cock arbeitet hierbei vor allem mit landschaftlichen Versatzstücken, die er in die freien Stellen im Hintergrund und vor allem in den reichen Platz bietenden Vordergrund einsetzt. Verspielte Hügel- und Felsformationen, Baumstrünke und Trümmerteile umspielen darin die Monumente und „kleiden“ die Ruinen

³¹¹ Manfred Kandler unterscheidet unter drei von Cock benutzten Schemata: In einigen Fällen liegen die Ruinen in einer Parallele zur Bildebene und füllen das Blatt in der gesamten Breite von links nach rechts aus, wobei dem Betrachter nur durch Öffnungen im Mauerwerk ein Blick auf den Hintergrund ermöglicht wird. (Blätter A, C, K, N, Q, R). In einer weiteren daraus entwickelten Form fänden sich parallel zur Bildebene liegende Objektkulissen, die nun nur noch einen Teil der Bildfläche besetzen und als dunkel gehaltenes Versatzstück einen besonders starken Kontrast zum hellen Hintergrund erzeugen. Trotz zum Teil eingesetzter perspektivischer Verkürzungen bleibe der Gesamteindruck dennoch flächig und kulissenhaft. (Blätter B, F, I, O, S, X). Die letzte angewandte Kompositionsform zeige das architektonische Versatzstück schließlich nicht mehr als Teil eines Bauwerks, sondern bilde es in seiner Gesamtheit räumlich ab, wobei die besonders plastische Gestaltung des Vordergrundobjekts das Bauwerk stark gegen den Himmel abheben lässt. (Blätter AA, D, G, Y). Kandler 1969, S. 51 sowie S. 129, Fußnoten 129 und 130.

ein. Besonders anschauliche Beispiele für diese kulissenhaften Ruinenansichten bilden etwa die Blätter B, S oder I (**Abb. 20, 32, 38**). In einigen Fällen werden die architektonischen Versatzstücke nicht als Teil eines Bauwerks, sondern in ihrer Gesamtheit im Raum abgebildet. Auch hier erfolgt eine harte Absetzung gegen den Hintergrund, der in einigen Fällen durch sehr fantasiereiche Landschaftselemente ausgeschmückt wird. Dies wird in besonderer Weise in den Blättern G und Y (**Abb. 29, Abb. 30**) ersichtlich. Die als Überschaulandschaften konzipierten Blätter bieten dem Betrachter dagegen ein reiches Angebot von in den Raum gestellten Ruinen in Kombination mit Landschaft. Neben den zumeist in der vordersten Bildebene dargestellten Ruinen, die plastisch ins Auge springen, kommt dieses Mal aber auch das landschaftliche Erlebnis als Ganzes nicht zu kurz, das hier über die gesamte Bildfläche „unversperrt“ wahrgenommen werden kann. Zu den eindrucksvollsten Beispielen gehören die Blätter L, M oder Z (**Abb. 31**). Eine besondere Rolle spielt außerdem die Darstellung des Himmels, der kaum eine leere Fläche bleibt und von meist sehr energievollen Wolkenformationen und Vogelschwärmen als ständigen Begleitern belebt wird.³¹²

Bereits bei der allgemeinen Betrachtung des Bildaufbaus in den „*Praecipua monimenta*“ stellt sich heraus, dass Cock die zum Teil in sehr malerische Landschaften eingestellten Ruinen auf recht variationsreiche Weise illustriert und der Darstellung von Landschaft in einigen Blättern deutlich mehr Raum zuspricht, als in anderen. Im folgenden Abschnitt sollen uns daher zunächst drei Radierungen, die für eine Beurteilung der landschaftlichen Charakteristika besonders geeignet erscheinen, nochmals zur Veranschaulichung dienen: Die Radierungen der Platte B („die dritte Ansicht des Kolosseums“), der Platte L („Blick auf die Ruinen des Palatin und des Septizoniums“) und der Platte Y („Ansicht einer nicht identifizierten Ruine“). Im Anschluss an die Bildbeschreibungen wird der Versuch unternommen, Cock als Landschaftskünstler zu erfassen und prägende Einflüsse in seiner Darstellungsweise offenzulegen.

³¹² Kandler 1969, S. 51.

III. 3. 2. „Ein kleiner Spaziergang durch das antike Rom“

Bei der Radierung der Platte B (**Abb. 20**) muss der Betrachter gleich zu Beginn feststellen, dass den gigantisch anmutenden Ruinen des Kolosseums durch ihre bildfüllende Größe und ihre Dimensionierung gegenüber den kleinteiligen Figuren am meisten Bedeutung zukommt. Dominant füllen die teils von Vegetation überwachsenen und dem Verfall preisgegebenen Mauern des römischen Monuments den gesamten Mittelgrund der Komposition aus, wobei der sehr tief angesetzte Blickpunkt des Betrachters die dunklen Arkaden des Amphitheaters noch imposanter in den Himmel wachsen lassen.³¹³ In dem von kleineren Hügeln und Vegetation überzogenen Vordergrund spielen sich zwar mehrere figürliche Szenen ab, doch dienen sie im Eigentlichen nur als dekoratives Beiwerk um die „Ansicht des Kolosseums“ nicht als lebloses Ruinenkonglomerat erscheinen zu lassen.³¹⁴ Eine ähnliche Bildaufgabe erfüllen auch die winzigen Figuren in der Nähe der sich im Bildmittelgrund ausbreitenden Arkadengänge, die aufgrund der beeindruckenden Größe des Amphitheaters staunend mit

³¹³ In der Mitte des 16. Jahrhunderts war bereits ein großer Teil der Westseite des antiken Amphitheaters durch Erdbeben und Brände vernichtet worden. Die Benutzung des antiken Amphitheaters als Steinbruch, tat den übrigen Beitrag, um dem heutzutage wieder relativ gut rekonstruierten Monument das ruinöse Aussehen zu verleihen, das wir in Cocks Radierung vorfinden. Siehe auch: Kandler 1969, S. 144-145; Heuer 2007, passim.

³¹⁴ Die figürlichen Szenerie im Vordergrund erwecken angesichts eines Esels, zweier Gruppen von Müttern mit einem Kind und dem begleitende Figurenpersonal auf den ersten Blick den Eindruck einer religiösen Szenerie, womöglich einer „Flucht nach Ägypten“ oder einer „Ruhe auf der Flucht“. Mit Ausnahme der auf dem Esel einherreitenden Mutter mit Kind sowie der rastenden Mutter findet man jedoch kaum ein Indiz geschweige denn eine erklärende Inschrift, die diese Szene eindeutig als religiöse Historie definiert. Ebenfalls dagegen spricht die Tatsache, dass auch auf den anderen 24 Blättern der 1551 publizierten Serie keine weiteren Anspielungen auf heilsgeschichtliche Darstellungen zu finden sind. Die pfannkuchenartigen Kopfbedeckungen, die in allen drei Szenen das Haupt der Mutter und in der hintersten auch das einer zweiten Person bedecken, dürfen an dieser Stelle nicht mit Heilgenseinen verwechselt werden. Auch Oberhuber beschreibt dieselben „pfannkuchenartigen“ Kopfbedeckungen in den Drucken des aus Vicenza stammenden Battista Pittoni, der sich nachweislich auch an Cocks Ruinenserie orientiert hat, doch möchte er in den vor den Ruinenstätten rastenden Figuren Pittonis ebenso keine heilsgeschichtlichen Historien sondern eher campierende Zigeunergruppen erkennen. Die von uns auf den ersten Blick als Heilgensein wirkenden Kopfbedeckungen erscheinen nun wieder als einfache Rundhüte für Frauen (Siehe auch: Oberhuber 1968, S. 219, zu Battista Pittonis Drucken nach Cock siehe auch: Kapitel V.5., S. 138-139; Kapitel V.6., S. 142). Tatsächlich lassen sich diese „Zigeunerlager“, die in Ihrer Anordnung und Zusammenstellung an religiöse Historien erinnern, motivgeschichtlich auch in den Arbeiten anderer Niederländer im 16. Jahrhundert zurückverfolgen. Beispielhaft sei hier auf ein erst kürzlich im Rahmen der Ausstellung „Winterreise“ im Kunsthistorischen Museum ausgestelltes Werk des Niederländers Gysbrecht Leytens hingewiesen, in dem sich dieselben z.T. mit Rundhüten ausgestatteten Figurengruppen wie bei Cock und Pittoni sogar in ähnlicher Anordnung beobachten lassen. (Siehe auch: Kat. Ausst. Wien/Zürich 2011, S. 173.) Diese Mischform aus wandernden und rastenden Figuren, die in ihrer Zusammensetzung an heilsgeschichtliche Szenerien erinnert, scheint damals ein durchaus gebräuchliches Motiv gewesen zu sein. Gerade bei der Darstellung Cocks, in der die Figuren nur noch eine Nebenrolle spielen und neben dem Kolosseum kaum Wahrnehmung finden, wird offensichtlich, dass es dem Künstler hier nicht um eindeutig identifizierbare Historienbilder geht. Ob nun Wanderer oder religiöse Figürchen dargestellt sind, macht für den Betrachter des Blattes letztendlich kaum einen Unterschied. Es scheint vielmehr, dass Cock die biblische Historie in die Landschaft nur deswegen einfügt, um dem Dargestellten einen höheren Wert zu verleihen – eine Vorgehensweise, die wir auch in anderen Landschaftsdarstellungen des Cock'schen Oeuvres bemerken können.

ihren Armen zu gestikulieren scheinen. Es scheint als sollten sie lediglich den antiken Ruinenkomplex in seiner Größe noch gewaltiger erscheinen lassen und in ihrer bewegten Modellierung zusammen mit den beiden rechts am Himmel sichtbaren Vögeln dem sonst sehr schweren Charakter der Landschaft etwas Leben einhauchen. Die durch Verfall aufgerissenen Gewölbe des Kolosseums geben auf der rechten Seite den Blick auf weitere, sich in der Ferne auflösende Ruinen frei. Der Himmel scheint bewölkt und vermittelt dem Betrachter eine sehr atmosphärische Gesamtstimmung, wobei sich die dunklen Schatten der ruinösen Arkadenbögen und einiger Hügel im Vordergrund besonders stark gegen den sonst hell gehaltenen Hintergrund absetzen und uns ein Gefühl von Räumlichkeit suggerieren. Der starke Kontrast zwischen den Schattenflächen und dem grellen Himmel verleiht der Radierung zusätzlich eine recht dramatische Gesamtstimmung.

Einen ganz anderen Eindruck erweckt die Radierung der Platte L (**Abb. 31**), die dem Betrachter auf der rechten Seite die bereits in der Inschrift versprochenen Ruinen des Palatin und des Sepitzoniums präsentiert, während sich die linke Seite zu einem weitem Panoramablick ausweitet. Nach einem kurzen Sprung über die links mit Sträuchern und Gras bewachsene Hügelkette gelangt man zu einer vedutenhaften Wiedergabe der eigentlichen *urbs aeterna*, hinter der sich am Horizont eine Gebirgskette aufbaut. Das grelle Morgenlicht der über die Bergspitzen lugenden Sonne wird durch kreisförmig von ihr ausgehende Strahlen nochmals unterstrichen. Im Gegensatz zur Platte B scheint der morgendliche Himmel noch stärker getrübt und von atmosphärischen Wolken bedeckt. Rechts vorne setzen sich die mächtigen Ruinen auf dem Palatin durch eine lebhafte Hell-Dunkel-Kontrastierung von der in der Ferne verschwimmenden Stadt ab. Würde der Betrachter dem sich im Vordergrund nach rechts oben schwingenden Pfad folgen, gelangte er direkt zu den von Schatten abgedunkelten Arkaden des Gebäudekomplexes. Während in der „dritten Ansicht des Kolosseums“ das figürliche Beiwerk noch relativ deutlich im Vordergrund auszumachen ist, muss man dieses auf dem Blatt L bereits suchen: Zwei Figuren mit geschulterten Lanzen lassen sich bei näherem Hinsehen auf der kleinen Anhöhe links im (fernen) Mittelgrund erkennen.

Ein Blick auf die Radierung der Platte Y (**Abb. 30**) soll diesen landschaftlichen Rundgang abschließen. Darauf öffnet sich dem Betrachter recht zentral der Teil eines fragmentierten

tonnengewölbten Durchgangs, in dessen Deckenmitte sich die Reste eines Oculus ausmachen lassen. Der Durchgang gibt den Blick auf die sich dahinter fortsetzenden, übriggebliebenen Gemäuer des Monumentes frei, die sich an mehreren Stellen labyrinthartig verzweigen, wobei die letzte Öffnung im Mittelgang einen hellen Ausgang auf der anderen Seite erkennen lässt. Dass der Gebäudekomplex ursprünglich viel größer gewesen sein muss, lassen die an allen Ecken des zentralen Torbogens übriggebliebenen Bruchstellen vermuten, die auf ihrer Oberseite – genauso wie der restliche Teil der Ruine – von darauf sprießenden Sträuchern bedeckt werden. Aus dem rechten Hintergrund entspringt ein kleiner Bach, dessen Uferzone weiter hinten von recht großen Bäumen flankiert wird, und der sich über einen kleinen Terrainunterschied schließlich Zugang zu den verwitterten Gemäuern der Ruine verschafft. Dass der Betrachter nicht im Nassen steht verdankt er einem begrastem Stück Land, das auf beiden Seiten von dem die antiken Gemäuer mit Wasser versorgenden Zuflüssen umgeben ist. Der helle Himmel setzt sich grell gegen die dunklen im Schatten liegenden Tonnengewölbe ab. Menschliches Treiben sucht man auf dieser Radierung vergebens. Einzig der auf einem Bein im Wasser ruhender Reiher im Vordergrund bewohnt dieses recht leblose und in Vergessenheit geratene Stück antiker Geschichte.

Die Gegenüberstellung dieser drei Platten zeigt uns recht deutlich die unterschiedliche Bandbreite der in den „*Praecipua monumenta*“ vertretenen Landschafts- und Ruinendarstellungen. Man findet darin sowohl altbekannte antike Gebäude, die von staunenden Figuren bewohnt und belebt werden, weite, recht menschenleere Panoramaaussichten auf Ruinenfelder oder Ansichten Roms, als auch verlassene Überbleibsel von in Vergessenheit geratenen Gebäuden, die nunmehr nur noch bruchstückhaft die einstige Größe der Stadt demonstrieren. Die auf sämtlichen Ruinenkomplexen wuchernden Pflanzen vermitteln zudem den Eindruck, dass die allmähliche Zerstörung und der Verfall der Monumente immer noch andauern und sogar noch weiter fortschreiten werden.³¹⁵ Zusammenfassend lässt sich bei diesem Überblick folglich ein Überwiegen von Landschaft und Ruinen in den Radierungen feststellen, während den Figuren selbst innerhalb der Darstellungen nur noch wenig Bedeutung zugesprochen wird.

³¹⁵ Siehe auch: Heuer 2007, passim.

III. 3. 3. Die Charakteristika von Cocks Landschaftsdarstellungen in der Serie der römischen Ruinen anhand einiger ausgewählter Blätter

Veranschaulichen wir uns nochmals anhand der Radierung mit der „dritten Ansicht des Kolosseums“ (Blatt B, **Abb 20**), wie Cock die landschaftlichen Elemente darin inszeniert: Die mächtigen Ruinen des Kolosseums werden uns nicht frontal und bildparallel im Zentrum des Blattes vor Augen geführt. Stattdessen finden wir die linke Bildhälfte fast vollständig von den massiven Mauern des antiken Monuments ausgefüllt, während die rechte Seite der Radierung dem Betrachter einen Ausblick auf weitere, in der Ferne liegende Ruinenkonglomerate bietet. Die Architektur, der eigentliche Bildgegenstand, füllt also nur knapp die Hälfte der Bildfläche. Der Blick des Betrachters schweift an den Kolonnaden des Kolosseums entlang, bis er auf eine sich im Mittelgrund befindliche Öffnung in dem Mauerwerk auf der rechten Seite trifft, von der aus er weiter hinaus auf die dahinterliegende Ebene mit weiteren Ruinentteilen gelangen kann. Diese Blickrichtung fällt mit einer großen Diagonale zusammen, die als Bildachse von links oben nach rechts unten in die Tiefe führt und zugleich als Grenze zwischen dem angefüllten Vorder- und Mittelgrund und dem luftig-atmosphärischen Hintergrund fungiert.

Diese diagonale Teilung des Bildes und der damit verbundene linearperspektivische Zug in die Tiefe lassen sich auch bei anderen Radierungen der „*Praecipua monimenta*“ verfolgen, so etwa bei der zuvor gezeigten Radierung der Platte L (**Abb. 31**). Das Blatt zeigt uns einen weiten landschaftlichen Ausblick, in dem der Standpunkt des Betrachters bewusst so gewählt ist, dass die eigentlich titelgebenden Ruinen des Septizoniums und die Monumente des Palatins an die Seite treten.³¹⁶ Entlang eines im Bogenschwung ins Bild führenden Weges führt Cock den Blick des Betrachters an den Ruinen vorbei in den Raum der Landschaft.³¹⁷ Noch auffallender als in der Radierung mit der Ansicht des Kolosseums ist die verkürzende Wirkung der Linearperspektive hier an den Architekturen beinahe übertrieben zur Anwendung gebracht. Die Bauten sind wieder nicht frontal ins Bild gesetzt, sondern finden sich unter starker Verkürzung schräg am rechten Bildrand.³¹⁸ Wir können außerdem dieselbe Zweiteilung des Bildes anhand einer diagonalen Bildachse in beiden Blättern feststellen: Den

³¹⁶ Franz 1969, S. 146.

³¹⁷ Franz 1969, S. 146.

³¹⁸ Franz 1969, S. 146.

auf der rechten Seite dominierenden Ruinenkonglomeraten des Palatins steht auf der linken Seite der weite Ausblick über die Stadt hinaus, hin zu den Hügeln am Horizont gegenüber. Ein weiteres Element, das eine Verstärkung des tiefenräumlichen Gefüges in der Landschaft bewirkt, ist das Einsetzen von raumeinwärts führenden Bodenwellen, die nun oft in Begleitung von sich in die Tiefe schlängelnden Pfaden den Blick des Betrachters in die Ferne leiten.³¹⁹ Ein anschauliches Beispiel hierfür wäre die Radierung der Platte Y (**Abb. 26**). Der Betrachter steht auch hier auf einer Art Plattform, nämlich dem zwischen den Bachläufen eingeschlossenen Grasstück, von dem aus er dem sich in die Tiefe schlingenden Wasserlauf in zwei mögliche Richtungen folgen kann: Entweder er blickt durch die Ruinengewölbe hindurch bis nach links hinten, wo sich die Gemäuer in der Distanz weiter fortzusetzen scheinen, oder er verfolgt den Lauf des von rechts heran fließenden Baches zurück und gelangt zu einer sich in der Ferne auflösenden Landschaft, deren zuletzt erkennbare Bestandteile die beiden den Bach flankierenden, dicht belaubten Bäume am Ufer bilden. Auch hier bewirken die raumeinwärts geschobenen Bodenwellen in Kombination mit dem sich schlängelnden Bachverlauf einen Tiefenzug nach rechts hinten.

Allen drei Radierungen gemeinsam ist zudem die recht dramatische Gesamtstimmung der Landschaft, die durch den starken Kontrast zwischen den hellen, leichten und den dunklen, schweren Linien sowie den hektischen Bewegungen der kleinen Figuren und der wild gekringelten Vegetation bewirkt wird. Als Resultat dieses Zusammenspiels aus Tiefererstreckung, Luftperspektive, Lebendigkeit und kontrastierenden Flächen entsteht eine überraschend malerische Wirkung, die, wie bereits besprochen, durch Cocks geschickte Anwendung der Radiertechnik verursacht wird.³²⁰ Auf dem Blatt der L, das den Blick auf den Hügel des Palatins zeigt, scheint diese dramatische Grundstimmung vor allem durch die am Horizont strahlende Sonne intensiviert. Die noch dunkler wirkenden Schatten umspielen auch hier die sich scharf gegen Horizont und Landschaft absetzenden Ruinen. Die Strahlen der Sonne unterstützen zudem das räumliche Gefüge und wirken beinahe wie perspektivische Konstruktionslinien, anhand derer sich Hinter-, Mittel- und Vordergrund erstrecken und erfassen lassen.

³¹⁹ Franz 1969, S. 149.

³²⁰ Siehe auch.: Kapitel III.3.2, S. 41-47; Riggs 1977, S. 129.

Die Figuren treten in allen Blättern der „*Praecipua monimenta*“ nur als fast unbedeutende Staffage auf und ordnen sich sowohl der Mannigfaltigkeit der antiken Ruinen als auch der fantastischen Landschaft unter, die den Bildraum zu beherrschen zu scheinen. Statt den in der Radierung der Platte B noch recht viel Platz eingeräumten Figurenszenarien aus Rastenden und Reisenden finden sich in dem Blatt L lediglich zwei am Horizont verschwindende Wanderer, während in dem Blatt Y mit Ausnahme des einsamen Wasserreihers keine einzige Figur die landschaftliche Stille stört.

III. 3. 4. Einflüsse in der Landschaftsdarstellung der „*Praecipua monimenta*“

(a) Venedig

Die Einführung beherrschender, räumlich wirksamer Diagonalen und die Bevorzugung stark gekrümmter, plastischer Bodenwellen sind Charakteristika in der Landschaftsdarstellung von Hieronymus Cock, die zweifellos durch Anregungen aus Italien Eingang in dessen Auffassung von Landschaft gefunden haben.³²¹ Vor allem die venezianische Malerei leistete einen nicht zu unterschätzenden Beitrag für die nordische Landschaftskunst, wobei allen voran Giovanni Bellini, Giorgione, Domenico Campagnola und schließlich Tizian als wichtigste Neuerer dieser Gattung zu nennen sind.³²² In weiterer Folge finden sich in den Werken venezianischer Künstler wie Bonifazio Veronese, Paris Bordone oder dem jugendlichen Tintoretto aber auch in Arbeiten von Bronzino, Salviati oder Vasari in Florenz und Rom bereits dieselben Eigenheiten, die wir etwas später auch bei Cock beobachten können.³²³ Heinrich Franz macht in einem Vergleich mit Tintoretts „*Venus mit dem betrogenen Vulcan*“ (**Abb. 45**) die Anleihen Cocks an der venezianische Kunst des Manierismus offensichtlich:³²⁴ Auch hier

³²¹ Franz 1969, S. 151.

³²² Leider würde ein Exkurs über die bedeutungsvolle Entwicklung der venezianischen Landschaftskunst Anfang des 16. Jahrhunderts den ohnehin schon recht großen Umfang dieser Arbeit sprengen. Es sei hier jedoch auf den entsprechenden Exkurs über die venezianische Landschaftskunst zwischen 1490 bis 1530 von Tobias Nickel verwiesen, der die entscheidenden Entwicklungssprünge im Rahmen seiner Diplomarbeit über Campagnolas reife Holzschnitte meines Erachtens nach in großer Klarheit zu veranschaulichen vermag. Siehe auch: Nickel 1999, S. 63-77. Hinsichtlich der in der nordischen Malerei übernommenen venezianischen Kompositionsschemata und Motive in der Landschaftskunst erweist sich Heinrich Franz' Erörterung der manieristischen Landschaftsmalerei in den Niederlanden ebenfalls als äußerst aufschlussreich. Siehe: Franz 1969, besonders S. 137-139 und S. 151.

³²³ Franz 1969, S. 151.

³²⁴ Ich folge hier Heinrich Franz, der die Vorreiterrolle der venezianischen Raumdarstellung für die in Cocks Landschaften ersichtlichen Eigenheiten und Neuerungen exemplarisch veranschaulicht. Siehe: Franz 1969, S. 151-152.

verläuft der Raum in einseitiger Richtung von links vorne nach rechts hinten. Die Raumdiagonale, der auch das figürliche Geschehen unterworfen ist, lenkt den Blick des Betrachters unablässig von den Vorder- in den Hintergrund. Neben der Innenraumdarstellung sollten diese neuen manieristischen Tendenzen aus Venedig auch die Raumdarstellung in der venezianischen Landschaftskunst beeinflussen und sich schon bald auch in den Arbeiten niederländischer Künstler bemerkbar machen.³²⁵

Eine weitere Parallele zwischen den venezianischen und Cock'schen Landschaftskompositionen lässt sich in der dramatischen Gesamtstimmung der Landschaft ausmachen. Dies soll anhand einiger Beispiele einer in Venedig Anfang des 16. Jahrhunderts dominanten Bildgattung veranschaulicht werden, nämlich der Thematik des Eremiten-Heiligen in der Landschaftswüste:³²⁶ Paris Bordons Darstellung des Hl. Hieronymus (**Abb. 46**) zeigt eine Landschaft der 1520er Jahre, die, zwar noch angelehnt an der giorgionesken Idylle, zugleich jedoch weniger beruhigt und viel dramatischer geschildert wird.³²⁷ Das Gelände verläuft nun nicht mehr in ausgewogenen Horizontalstrukturen, sondern schichtet sich in Kurven und Krümmungen zu einem dynamisch gesteigerten Landschaftsprofil.³²⁸ Der religiöse Aussagegehalt dieser Episode wandelt sich dabei zugunsten einer Stimmungslandschaft fast schon in das Genrehaft-Skurrile.³²⁹ Auch Tizian gelangt in seinen reiferen Landschaften der 1530er Jahre von einer anfangs giorgionesken Naturschilderung zunehmend zu einer dramatischeren Landschaftsauffassung, wie z.B. in einem Holzschnitt mit dem „Hl. Hieronymus in der Wildnis“ (**Abb. 47**) ersichtlich.³³⁰ Der geschlossene Landschaftsraum suggeriert hier eine heroische Waldwildnis aus in die Schräge gesetzten schroffen Felsen, dicht bewachsenen Laubbäumen und einem das Bild diagonal durchquerenden Wildbach, in den sich der Heilige als asketischer Einsiedler inbrünstig betend zurückgezogen hat.³³¹ Dabei

³²⁵ Heinrich Franz verweist hier auf die von Tintoretto in den 1550er Jahren entstandenen Werke „Kain und Abel“ in der Accademia in Venedig und „Susanna und die Alten“ im Kunsthistorischen Museum Wien. Obwohl bereits etwas später entstanden, veranschaulichen sie exemplarisch die angesprochenen Neuerungen in der Landschaftskunst. Siehe auch: Franz 1969, S. 151.

³²⁶ Nach Turner sind es im Wesentlichen zwei Bildgattungen, die ab dem 16. Jahrhundert eine zentrale Bedeutung für die venezianische Landschaftsmalerei haben sollten: Zum einen die profane Pastorale, die sich auch in religiösen Bildern zuweilen auffällig zeigen kann, zum anderen die Thematik des Eremiten-Heiligen in der Landschaftswüste, die bereits in ihrer Ikonographie eine Landschaftsszenerie voraussetzten und weiterer Folge oft zu ausführlich geschilderten Landschaftsdarstellungen führte. Turner 1966, S. 112-113 und S. 119-120. Siehe auch: Nickel 1999, S. 67-68 und S. 93-94.

³²⁷ Nickel 1999, S. 75.

³²⁸ Nickel 1999, S. 75.

³²⁹ Nickel 1999, S. 75.

³³⁰ Nickel 1999, S. 78.

³³¹ Nickel 1999, S. 89.

beginnt sich die Landschaft nunmehr als beinahe selbstständiges Bildsujet gegenüber den untergeordneten menschlichen Hauptfiguren zu etablieren.³³² In ähnlicher Weise werden wir auch in den reifen Holzschnitten Domenico Campagnolas Zeugen eines Landschaftsbildes, in dem die Hauptfigur, obwohl im Vordergrund zu sehen, ebenfalls verschwindend klein auftritt und einem, das Bild nun beherrschenden heroischen Stimmungsmoment weicht (**Abb. 48**).³³³ Im Gegensatz zu Tizian driftet Campagnolas Landschaftsdarstellung – wie bereits die Bordons – vom eigentlichen Bildthema der religiösen Askese jedoch ab und vermittelt eine romantisch anmutende Landschaft, zu deren Höhepunkt die bizarre Darstellung des Gebirgs-Panoramas avanciert.³³⁴ Gerade in dieser gesteigerten Dramatik innerhalb der Landschaftsdarstellung und den zu lieblicher Staffage gewordenen Figuren lässt sich eine starke Verwandtschaft zu den Ruinendrucken von Hieronymus Cock ausmachen.³³⁵ Vergleichen wir etwa Cocks Landschaftsdrucke mit einer weiteren heroischen Landschaft Campagnolas, wird die stilistische Beziehung zwischen den beiden Künstlern offensichtlich (**Abb. 31, Abb. 49**). In beiden Fällen nehmen wir den starken Tiefenzug und die Gliederung in Vorder-, Mittel- und Hintergrund wahr, wobei Cock vor allem aufgrund der durch die Technik der Radierung ermöglichten Luftperspektive Campagnola hier noch übertrifft.³³⁶ In dessen Holzschnitt hingegen wird die räumliche Tiefenwirkung durch sich zum Horizont windende Flüsse und kleine Täler, die zu weit entfernten Felsplateaus führen, erzeugt. Der Himmel ist hier nicht atmosphärisch, sondern entspricht einem Zusammenspiel aus den dramatischen Effekten der Himmelskörper.³³⁷ Die untergehende Sonne ist zudem auch ein beliebtes Motiv der venezianischen Landschaftsmalerei und verhilft der Darstellung zu einer dramatischeren Wirkung.

³³² Nickel 1999, S. 86.

³³³ Nickel 1999, S. 89.

³³⁴ Nickel 1999, S. 89.

³³⁵ Der künstlerische Prozess, mit dem die menschliche Figur oft nur mehr als „kleines“ Hauptmotiv den Vordergrund staffiert und ihren jahrhundertelangen Anspruch auf monumentale Präsenz in der Bildfläche verliert (Nickel 1999, S. 69), ist ein Phänomen, das sich sowohl in der venezianischen als auch in der niederländischen Kunst verfolgen lässt und mit Sicherheit nicht unter Ausschluss einer der beiden Kräfte betrachtet werden darf. Die entsprechenden Anregungen zu der Darstellung der Protagonisten als Miniaturfigürchen möchte ich im Falle von Cock eher von Seiten der Niederlande vermuten. Auch wenn diese Entwicklung im Falle der „Praecipua monimenta“ in erster Linie von den Niederländern auszugehen mag, so empfinde ich die weitergehenden Schritte zu der vollständigen Emanzipation der Landschaft viel eher als Wechselbeziehung zwischen Norden und Süden als ein isoliertes Phänomen. Auf die Entwicklung der niederländischen Landschaftskunst werde ich allerdings noch in einem eigenen Exkurs (Kapitel IV., S. 102-125) zu sprechen kommen.

³³⁶ Der Vergleich von Cocks Radierung mit Campagnolas Druckgraphiken macht die Mängel des Holzschnittes gegenüber der Radierung deutlich. Vor allem die von Vorder- bis Hintergrund gleichstarken Linien des Holzschnittes verhindern eine derart räumliche Wirkung wie in Cocks Bildraum.

³³⁷ Tietze 1926, S. 459.

(b) Donauschule, Hirschvogel und die Meister von Fontainebleau

Als eine ebenfalls bedeutende Vorstufe für die Ausbildung einer Landschaftskunst, die nun zunehmend oder sogar ausschließlich die Landschaft zum eigentlichen Bildgegenstand erhebt, muss die in Süddeutschland und Österreich ansässige Bewegung der Donauschule betrachtet werden, allen voran die Landschaftsradierungen Albrecht Altdorfers.³³⁸ In den Arbeiten dieser Künstler kommt es nun im Gegensatz zu dem zum Teil noch von einer idealistischen Sicht oder literarischen Quellen geprägtem Landschaftsbild Italiens zu einer neuen Interpretation, die ein spontanes Interesse an der Natur offenbart. Vor allem in den Medien der Zeichnung und der Druckgraphik unterstreichen nun oft ungewohnte Betrachterstandpunkte den zufälligen Charakter der Bildkompositionen und das Ausschnitthafte. Der Mensch verlässt als Staffagefigur die vormals von ihm beherrschten Landschaften und überlässt sie nun den die Bildfläche dominierenden Baumindividuen.³³⁹

Eine von Albrecht Altdorfer in dem Genre der Landschaftsdarstellung wegbereitende Radierungsserie aus insgesamt neun Landschaften entstand bereits spätestens in den frühen 1520er Jahren (**Abb. 50**). Es sind dies die ersten gedruckten Bilder dieser Art, die ohne Figuren und aus einer bestechend intimen Sichtweise dem Betrachter überzeugende Darstellungen von begrünten und gebirgigen Gebieten mit reichfaltig geästeten und knorrigen Föhren im Vordergrund präsentieren, hinter denen sich behagliche Einblicke in das dörfliche Ambiente auftun.³⁴⁰ Altdorfers Entscheidung, die Technik der Radierung mit dem Thema der Landschaft zu verbinden, sollte in weiterer Folge ein langes und glorreiches Kapitel in der Geschichte der Tiefdruckverfahren eröffnen und findet in den Ruinendruckten der „*Praecipua monimenta*“, aber auch in den von Cock ebenfalls ausgeführten Radierungen nach den Entwürfen seines Bruders Matthys eine erfolgreiche Fortsetzung.³⁴¹ Dass Altdorfer das Genre der reinen Landschaft in der Druckgraphik etablierte, darf nicht nur als experimenteller Zufall abgewertet werden, sondern reflektiert viel eher den bereits im frühen 16. Jahrhundert recht ausgeprägten Sammlermarkt, der sowohl an kleinen bemalten Holzpanelen aber auch den im Aussehen – aufgrund der freien Radiertechnik – sehr stark der

³³⁸ Zu den Landschaftsradierungen Altdorfers, siehe auch: Landau/Parshall 1994, *The echted landscape: a print collector's genre*, S. 342-347.

³³⁹ Forster 1973, S. 4.

³⁴⁰ Landau/Parshall 1994, S. 344.

³⁴¹ Landau/Parshall 1994, S. 344.

Zeichnung ähnelnden Drucke interessiert war, die beide eindeutig die Handschrift des Künstlers widerspiegeln.³⁴²

Das Hauptvermächtnis der Kunst Altdorfers findet sich in den 1540er und 1550er Jahren dann schließlich in den Kompositionen des Augustin Hirschvogel³⁴³ und des Hans Lautensack³⁴⁴, die nun beide beginnen, die Technik der Radierung auf Kupferplatten regelmäßig anzuwenden. Hirschvogel, der sich zur Jahrhundertmitte in der Technik der Radierung intensiv mit der Darstellung von Landschaft und topographischen Ansichten beschäftigt, wird für Cock mit Sicherheit von Interesse gewesen sein. Die 1546 entstandene Radierung einer „Landschaft mit hohem Felsen“ (**Abb. 51**) bietet dem Betrachter „[...] ein kuriose Nebeneinander von Gebäuden in einer weiten Landschaftsszenerie, deren jedes in einer anderen perspektivischen Konzeption zum Bildganzen gegeben ist“.³⁴⁵ Michael Forster stellt außerdem fest, dass hier wieder bildparallele Terrainschichten kulissenartig von den Seiten eingeschoben werden und der Blick zwischen diesen „Kulissen“ durch eine malerische Luftperspektive in die Tiefe geführt wird.³⁴⁶ Im Fall von Hirschvogel, der sich in seiner Landschaftskunst neben den Nachwirkungen der Donauschule vor allem von Italien und den Niederlanden beeinflusst zeigt, war für Cock wahrscheinlich eher dessen Umgang mit der Radierung zur Darstellung von Landschaft interessant. Hirschvogel zeigt als einer der ersten Graphiker überhaupt die Anwendung der Stufenätzung, wodurch vor allem Luftperspektive und Atmosphäre nicht mehr ausschließlich durch Größenverhältnisse und die Dichte der Strichlagen, sondern auch mittels variierender Stärke der geätzten Linien zur Darstellung kommen.³⁴⁷ Im Gegensatz zu Cock wirken die Linien Hirschvogels generell jedoch noch stark einer zweidimensionalen Bildauffassung verpflichtet. Die kalligraphische Qualität seiner Radierungen und die verlebendigten Konturen zeigen den in seinen Arbeiten stattfindenden Kampf zwischen Linearität und malerischer Illusion, der letztendlich zu großen Teilen auch

³⁴² Landau/Parshall 1994, S. 344. Ein interessantes Phänomen, das diese Sammlertätigkeit illustriert, ist die Tatsache, dass einige Radierungen Altdorfers nachträglich – wahrscheinlich von ihm persönlich – mit Aquarellfarben koloriert wurden und so das Aussehen seiner handgezeichneten Landschaftszeichnungen imitieren. Siehe auch: Landau/Parshall 1994, S. 344, Fig. 377.

³⁴³ Zu Augustin Hirschvogel, siehe auch: Schwarz 1917, passim; Forster 1973, passim.

³⁴⁴ Zu Hans Lautensack, siehe auch: Landau/Parshall 1994, S. 345-346.

³⁴⁵ Forster 1973, S. 20.

³⁴⁶ Forster 1973, S. 20.

³⁴⁷ Vgl. Kapitel II., 3.2., S. 42-43. Zur Stufenätzung bei Hirschvogel, siehe auch: Forster 1973, S. 49-50; Riggs 1977, S. 128-129. Als Schlüsselfigur in der Erfindung der Stufenätzung gilt schließlich der Lothringer Jacques Callot (1593-1652), der in seinen Radierungen mitunter durch den Einsatz von Decklack Schattierungen, Räume, Körperlichkeit und „Repoussoirs“ in bis dato unerreichter Qualität erzielt. (Holeczek/Koschatzky/Weber 1996, S. 93).

den stilistischen Reiz dieser sehr eigenständigen Landschaftsblätter ausmacht.³⁴⁸ Cock wird Hirschvogels Arbeiten höchstwahrscheinlich gekannt und geschätzt haben, doch schafft er mittels seiner Anwendung der Radiertechnik einen viel härteren Kontrast zwischen schwach und kräftig geätzten Linien und eine glaubhaftere Suggestion räumlicher Tiefe als sein noch stark der Linearität verschriebener deutscher Zeitgenosse.³⁴⁹

Die Bedeutung Hirschvogels und seiner deutschen Zeitgenossen für die Weiterentwicklung der Landschaftsmalerei lag jedoch eher in einem „Geben und Nehmen“ anstatt im Voranschreiten.³⁵⁰ In seinen Radierungen vereint er die verschiedensten Einflüsse zeitgenössischer, europäischer Landschaftsmalerei, deren Motivreichtum er in seine Landschaftsdarstellungen aufnimmt und im Sinne eines, der Kunst der Donauschule verpflichteten Stils vorträgt. Dies entspricht nach Michael Forster generell der Situation Deutschlands zur Jahrhundertmitte, das durch seine geographische Lage – an einem Schnittpunkt des künstlerischen Kräfteaustausches zwischen den Niederlanden und Italien – in weiterer Folge bis zum Ende des 16. Jahrhunderts keine kontinuierliche Entwicklung innerhalb der Landschaftsdarstellung erfahren sollte.³⁵¹

In dieser versuchten Synthese aus den aktuellen Einflüssen niederländischer und italienischer Kunst erinnern Hirschvogels Arbeiten manchmal an die zur selben Zeit entstehenden Radierungen der kleineren Meister der Schule von Fontainebleau.³⁵² Das Hervorgehen einer intensiven druckgraphischen Produktion in der französischen Provinz zwischen 1542 bis 1548 bleibt bis heute ein einzigartiges Phänomen, lässt sich aber auch in diesem Fall zum Teil aufgrund seiner Lage erklären, die sich als geographisches Bindeglied zwischen Italien und den Niederlanden mit ihrer ständig wachsenden Künstlerschaft definiert.³⁵³ Ausschlaggebend für dieses Projekt waren natürlich die aus Italien stammenden Künstler, wie Rosso, Primaticcio oder Luca Penni, doch übernahmen die für Fontainebleau bedeutende druckgraphische Produktion andere Kräfte. Neben Androuet du Cerceau, der die Ruinencapriccios nach Thiry gestochen hat, sind hier vor allem Fantuzzi, Jean Mignon und

³⁴⁸ Forster 1973, S. 60.

³⁴⁹ Riggs 1977, S. 129.

³⁵⁰ Forster 1973, S. 15.

³⁵¹ Forster 1973, S. 14-16.

³⁵² Forster 1973, S. 70, Fußnote 2.

³⁵³ Zerner 1969, S. 9. Zu der druckgraphischen Produktion der Schule von Fontainebleau, siehe auch: Zerner 1969; Zerner 1996, S. 113-141; Landau/Parshall 1994, S. 308-309; Kat. Ausst. Paris 2010, S. 110-121.

der Meister L.D. - alias Léon Daven(t)³⁵⁴ - zu nennen, dessen Arbeiten mitunter zu den schönsten Stichen der Schule von Fontainebleau gehören. Betrachtet man eine Radierung Daven(t)s (**Abb. 52**) neben den Ruinendruckten Cocks, so findet man in beiden Fällen eine recht nervöse Linienführung und ein sehr kontrastreiches Hell-Dunkel vor.³⁵⁵ Auch thematisch wirken diese fantastischen Landschaften der Schule von Fontainebleau, mit den kleinen bewegten Figuren und ihrer Mischung aus Veduten, Ruinen und Wald wie eine poetisch verklarte Vorausahnung von Cocks Ruinenserie, und lassen darin die Verwandtschaft mit Thirys charmanten Ruinenvariationen erkennen. Und zuletzt bilden auch die in Ornamentkartuschen eingesetzten Landschaftsradierungen des Antonio Fantuzzi (**Abb. 53**) eine bedeutsame und seltene Vorstufe für das Verlegen von Landschaften im Serienformat, ein druckgraphisches Genre, dem in Cocks „Aux Quatre Vents“ im Laufe der Etablierung des Betriebes ein zentraler Stellenwert zukommen sollte.³⁵⁶ Zwar nimmt das einrahmende Ornament in diesen Blättern noch entsprechend viel Platz ein, doch präsentieren sich diese in Fontainebleau bereits in den 1540er Jahren publizierten Landschaften an dem ihnen zugestandenen Platz durchaus bereits als selbstständig aufgefasste Bildthemen.

Obwohl die druckgraphische Produktion der Meister von Fontainebleau in vielerlei Hinsicht anregend für Cock gewesen sein mag, setzen sich die Drucke des Niederländers in der Raffinesse bei der Darstellung räumlicher Tiefe deutlich von ihren französischen Vorgängern ab. Die Platten des Léon Daven(t) wirken dagegen geradezu flach und recht dekorativ.³⁵⁷ Die technische Meisterschaft Cocks, die unter anderem mit der erst kurz zuvor entdeckten Stufenätzung arbeitet, wird anhand solcher stilistisch und thematisch verwandter Beispiele besonders deutlich.

Dass diese Verwandtschaft zu venezianischen, deutschen und französischen Landschaftsdarstellungen kein Zufall ist, dürfen wir als sehr wahrscheinlich annehmen, denn Cock hat in Antwerpen mit Sicherheit den einen oder anderen dieser oder ähnlicher Drucke zu Gesicht bekommen, gekauft oder vielleicht sogar weiterverkauft. Vor allem die druckgraphische

³⁵⁴ Zu dem Meister L.D. alias Léon Daven(t), siehe auch: Zerner 1969, S. 22-25.

³⁵⁵ Riggs 1977, S. 128.

³⁵⁶ Siehe auch: Zerner 1969, S. 21-22; Gibson 1989, S. 36 und S. 105-106, Fußnote 186; Zerner 1996, S. 123-125.

³⁵⁷ Riggs 1977, S. 128.

Produktion Tizians und Campagnolas lässt uns das Vorhandensein solcher Blätter in dem umfangreichen Inventar des Antwerpener Verlegers als glaubwürdig erachten. Zurecht dürfen wir an dieser Stelle erneut die Annahme einer Italienreise in den Raum stellen, während der Cock – wie so viele andere Romreisenden seiner Zeit – natürlich auch die norditalienischen Gebiete der Campagna oder die Terra ferma Venedigs durchquert haben könnte.

Hier erkennen wir wieder sehr deutlich die Bedeutung der Druckgraphik als Vermittlerin zwischen den unterschiedlichsten Traditionen und Ländern. Cock greift diese vom Westen und Süden stammenden Kompositionsschemata auf und verfeinert sie durch sein überlegenes, technisches Wissen. Aus den zuvor noch recht flach wirkenden Landschaftsdarstellungen werden nun sehr dramatisch wirkende Tiefenräume, die dem Betrachter eine klare Vorstellung von Vorne und Hinten vermitteln und das Geschehen aufgrund der recht unruhigen Linienführung als ein in Bewegung gesetztes Ganzes erfassen lassen, das in einer perspektivisch konstruierten Raumbühne stattfindet.

Die vielleicht wesentlichste Komponente innerhalb Cocks Landschaftsauffassung bin ich dem Leser dieser Arbeit allerdings noch schuldig geblieben, nämlich die Errungenschaften der niederländischen Landschaftsmalerei: Der Schwerpunkt in Cocks Drucken liegt eindeutig in der Darstellung von Landschaft und den darin eingebetteten Ruinen, die nun zum eigentlichen Protagonisten avancieren, während die zur Staffage degradierten Figuren nur noch eine Nebenrolle zu spielen scheinen. Hinzu kommt eine plausible Tiefenerstreckung und die Suggestion einer Luftperspektive, deren gelungene Konstruktion sich zwar zum Teil aus dem technischen Fortschritt innerhalb der Druckgraphik erklären lässt, ursprünglich jedoch ebenfalls auf die Leistungen der nordischen Landschaftsmalerei zurückgeführt werden kann. Aus gegebenem Anlass möchte ich in dem nun folgenden Themenbereich dezidiert auf die Herkunft von Cocks Landschaftsauffassung sowie seine Rolle innerhalb der niederländischen Tradition eingehen.

IV. Cocks Landschaftsauffassung innerhalb der niederländischen Tradition

Der nun folgende Exkurs soll in aller Kürze die bedeutendsten Schritte innerhalb der Entwicklung der niederländischen Landschaftsmalerei von den ersten Jahrzehnten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts vor Augen führen und dem Leser vor allem die Herkunft von Cocks Landschaftsbild veranschaulichen.³⁵⁸ Es ist dies eine Entwicklung, die sich in den nördlichen und südlichen Niederlanden zunächst auf unterschiedliche Weise manifestiert: Während man in der holländischen Kunst bereits kurz vor 1500 beginnt den Landschaftsausschnitt größere Bedeutung zuzumessen und mittels präziser Detailmalerei eine ausgesprochene Nahlandschaft – eine „paysage intime“ – darzustellen, erweitern die flämischen Künstler im Süden, allen voran Joachim Patinir, angeregt durch italienische Landschaftselemente, die Kompositionen ihrer Landschaften zu der Form der Weltlandschaft, in denen die figürliche Darstellung nun lediglich zur Begleiterscheinung wird.³⁵⁹ Erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sollte es schließlich in der Kunst Bruegels zu einer harmonischen Verschmelzung dieser beiden unterschiedlichen Landschaftsauffassung kommen, der somit zurecht als Begründer einer Landschaftsdarstellung angesehen werden darf, die das gesamte 17. Jahrhundert bestimmte.³⁶⁰ Das südliche Antwerpen avanciert aber bereits vor Bruegel zu einem wahren Schmelztiegel dieser unterschiedlichen Traditionen, deren Vermengung von aus dem Norden stammenden Künstlern, die sich später dann sogar selbst in dieser Handelsmetropole niederlassen, weiter vorangetrieben wird. Dass Hieronymus Cock in Antwerpen – seit jeher einen Brennpunkt und Zentrum der Landschaftsmalerei – tätig gewesen ist, bleibt daher ein entscheidender Faktor für die in seinen Ruinendrucke durchblickende Modernität der Darstellung, die durch die Verbreitung „in alle vier Himmelsrichtungen“ nicht nur in den Niederlanden Schule machen soll.

³⁵⁸ Dieser überblickshafte Diskurs soll dem Leser in aller Kürze die bedeutendsten Entwicklungsschritte innerhalb der niederländischen Landschaftsmalerei offenbaren, die als Vorstufen zu dem in den Cock'schen Drucken vorherrschenden Landschaften unabdingbar sind, und wird insofern auch einige der bedeutendsten Künstler wie Bosch, David oder Patinir nur am Rande streifen. Als Grundlage für die Zusammenstellung der wesentlichsten Errungenschaften diente mir der Aufsatz von Ludwig Baldass, der mit großem Überblick die wichtigsten Neuerungen in der Darstellung von Landschaft zu skizzieren vermochte, sowie Max Friedländers Studien zur altniederländischen Malerei. (Baldass 1918, S. 17-157; Friedländer 1924-37, passim). Zur Ergänzung und Aktualisierung wurden hierzu folgende Literatur hinzugezogen: Van de Wetering 1938, passim; Franz 1969, passim; Gombrich 1971, passim; Gibson 1989, S. 107-121; Silver 2011, S. 69-135.

³⁵⁹ Zur Entwicklung der sog. Nahlandschaft und der sog. Weltlandschaft in der niederländischen Kunst und deren Verschmelzung in dem Werk Bruegels, siehe auch: Van de Wetering 1938, passim.

³⁶⁰ Van de Wetering 1938, S. 5-6.

IV.1. Die frühen Meister der niederländischen Landschaftsmalerei

Zu den frühen niederländischen Meistern, die die großen Errungenschaften innerhalb der Landschaftsmalerei zum Teil schon vor dem Werk Patinirs vorbereiten, gehören u.a. Gerard David und Hieronymus Bosch. Der in Brügge tätige Gerard David genoss seine künstlerische Erziehung in Holland und stellte bereits früh alle bisherigen Leistungen hinsichtlich der Erfassung eines landschaftlichen Gesamtbildes in den südlichen Niederlanden in den Schatten. In Davids „Taufe Christi“ auf den Flügeln des Altars des Jean des Trompes in Brügge (**Abb. 54**) finden sich vor allem zwei Elemente, die sein Schaffen an den Beginn der niederländischen Landschaftsmalerei stellen: Zum Einen werden wir erstmals Zeuge einer genauen Wiedergabe der Details, die ein feinstes Verständnis für die Oberfläche offenbart. Zum Anderen erzielt David bereits in den Anfängen des 16. Jahrhunderts eine konsequente Tiefenerstreckung von der vordersten Bildebene bis zum Horizont durch seitlich eingeschobene Versatzstücke, aber auch durch die im Maßstab nach hinten immer kleiner werdenden Figuren. Auch im Werk von Hieronymus Bosch ist bereits der Keim einer Landschaftsmalerei im modernen Sinn enthalten. Sein großer Verdienst offenbart sich in dem Überwinden des in der Malerei lange Zeit vorherrschenden Dualismus zwischen der Darstellung von Figuren und Landschaft. Seine Landschaften werden zu einem wesentlichen Bestandteil des Bildganzen und sind nun nicht mehr bloßes Beiwerk der figürlichen Darstellung. Zum Teil überwiegt die Landschaft sogar gegenüber dem Figurenteil innerhalb des Bildes. Die Aufmerksamkeit des Betrachters gilt somit erstmals vorrangig der Landschaft selbst; erstmals werden die Figuren zum Beiwerk (**Abb. 55**).³⁶¹ Vor allem in den Hintergrundlandschaften der Spätwerke Boschs finden wir bereits die in der weiteren Entwicklung der niederländischen Landschaftstradition typische Weltlandschaft, die „[...] alles was dem Auge schön erschien [...] auf einem Bilde vereint.“³⁶²

Neben diesen frühen Meistern gewinnen auch die neuen romanistischen Tendenzen innerhalb der Malerei an Bedeutung: Die Malerei befreit sich nun zunehmend aus dem alleinigen Bann der kirchlichen Kunst und führt das mythologische Gemälde als

³⁶¹ Siehe auch: Friedländer 1927, Band V, S. 89-91.

³⁶² Baldass 1918, S. 120. In diesem und ähnlichen Bildern, (z.B. dem „Johannes auf Patmos“ in der Gemäldegalerie in Berlin), die bereits das Verlaufen einer unendlichen Weite ins Atmosphärische vorwegnehmen, darf Hieronymus Bosch zurecht als geistiger Ahnherr des Spätstils Patinirs bezeichnet werden. (Van de Wetering 1938, S. 10).

gleichberechtigte Gattung neben dem religiösen Historien- und Andachtsbild ein. Gleichzeitig erleben wir in der selbstständigen Ausbildung des Landschafts- und Sittenbildes eine Reaktion der naturalistisch arbeitenden Künstler auf die Tendenzen dieser Zeit.³⁶³ Treffend schreibt Baldass: „[...] eine Zeit lang segeln diese beiden Kunstgattungen noch unter religiöser Flagge. Die Landschaften erhalten religiöse Staffage und die Sittenbilder behandeln Themen wie die Geschichte des verlorenen Sohnes, die Austreibung der Wechsler aus dem Tempel oder die Ausstellung Christi vor dem Volke. Selbst die Kreuztragung wird bei diesen Künstlern ein landschaftliches Genrebild. Das Entscheidende ist, dass die Bedeutung sich nun umgekehrt hat. Die Landschaft ist das Primäre und der religiöse Gegenstand das Sekundäre geworden. Diese Entwicklung der modernen Landschaftsmalerei beginnt mit Joachim Patinir und wird von Pieter Bruegel zu einem ersten Abschluss gebracht“.³⁶⁴ Zu einem wesentlichen Zentrum dieser Veränderungen im frühen 16. Jahrhundert wird das in Flandern liegende Antwerpen, in dem neben holländischen Kräften auch flämische Künstler aus den unterschiedlichsten Provinzen zusammentreffen und einen ständigen Austausch zwischen der süd- und nordniederländischen Landschaftsauffassung bewirken.

IV.2. Joachim Patinir und die Weiterentwicklung der patinirschen Landschaft im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts

Es ist daher wenig verwunderlich, dass der als erster Spezialist innerhalb des Genres der Landschaftsmalerei geltende Joachim Patinir ebenfalls in Antwerpen tätig war. Bereits anhand eines seiner frühen Werke, die sich heute im Wiener Kunsthistorischen Museum befindende Taufe Christi (**Abb. 56, Abb. 56a**), lassen sich die Errungenschaften seiner Malerei deutlich erfassen.³⁶⁵ Die heilsgeschichtliche Szenerie wurde von Patinir in eine allumfassend dargestellte Landschaft integriert, die sich die Erschließung des Tiefenraums zum eigentlichen Ziel macht.³⁶⁶ Auch die Farben erfahren im Sinne der Farbperspektive zum Hintergrund hin eine Abstufung und unterstützen dadurch die tiefenräumliche Wirkung. Zwar ist die Landschaft noch aufsichtig dargestellt und auch die Figuren präsentieren sich uns noch in Vorderansicht, doch finden wir in dem Bild wie bereits bei David in den Raum

³⁶³ Baldass 1918, S. 112.

³⁶⁴ Baldass 1918, S. 112.

³⁶⁵ Zu Joachim Patinir, siehe auch: Friedländer 1931 (B. IX.); Van de Wetering 1938, S. 24-30; Franz 1969, S. 29-49; Gibson 1989, S. 3-16. Eine Gegenüberstellung von Davids und Patinirs Taufe Christi findet sich u.a. in: Friedländer 1931 (B. IX.), S. 105-107; Van de Wetering 1938, S. 26-28.

³⁶⁶ Vgl.: Friedländer 1931, (B. IX), passim.

geschobene, kulissenartig eingesetzte Landschaftsmotive sowie eine kontinuierliche Abstufung der Figurengröße vor. Erstmals wird der Versuch unternommen, die Landschaft als einheitliches Ganzes darzustellen. Vor allem die konsequente Vertiefung von der vorderen Bildebene bis zum Horizont durch seitlich eingeschobene Versatzstücke und die immer kleiner werdenden Figuren, die ein wesentlicher Bestandteil von Davids Werk gewesen sind, bildet Patinir bis zur Vollkommenheit aus. Reine Landschaftsdarstellungen gibt es in Patinirs Werk zwar noch nicht, doch reduziert er wie bereits Bosch die Figuren zur Staffage, sodass der inhaltlich primäre Mensch räumlich und der Form nach sekundär wird.³⁶⁷ Gleichsam bilden sich aus den bisher ausschnittmäßigen Landschaften der frühen Niederländer durch die Art des Zusammenkomponierens verschiedener Einzelmotive die für Patinir charakteristischen, panoramaartigen Kompositionslandschaften.³⁶⁸ In solchen späteren Werken wie z.B. dem „Charon“ des Museo del Prado (**Abb. 57**) werden die weite, sich parallel zur Bildebene ausbreitende Weltlandschaft und somit auch Einflüsse durch Boschs Werk vollends spürbar. Patinir bildet die Landschaft nun nicht mehr der Menschengestalt nach aufwärts, sondern der Erdformation nach in die Breite und Tiefe. Die Scheu vor der Leere – der „horror vacui“ des Dekorators – ist darin überwunden.³⁶⁹

Der überleitende Schritt von der erzählenden Landschaftsvedute zu der konzentrierten Stimmungslandschaft erfolgte dann in einer Reihe von Landschaftsbildern, die in den 1520er Jahren entstehen und einen starken Einfluss Patinirs sowie der holländischen Kunst mit ihrer lyrischen Stimmung und dem eng gewählten Bildausschnitt verraten. Dieses ständige Bemühen um einen einheitlichen Bildausschnitt bei einer konsequenten Tiefenverkürzung ist u.a. auch in den Arbeiten des sog. „Meisters der Wiener Beweinung“ spürbar, dessen Oeuvre lange Zeit der recht mysteriösen Figur des Jan Wellens de Cock angerechnet wurde, mittlerweile jedoch aufgrund einiger ihm stilistisch zugeschriebener Werke als eigener in Antwerpen und Leyden tätiger Maler gehandhabt wird.³⁷⁰ In einem Christopherus Bild des

³⁶⁷ Friedländer 1931, (B. IX), S. 101-102.

³⁶⁸ Van de Wetering 1938, S. 29.

³⁶⁹ Friedländer 1931, (B. IX), S. 107.

³⁷⁰ Von dem als Vater des Matthys und Hieronymus Cock geltenden Jan Wellens de Cock ist nur sehr wenig bekannt. Erstmals dokumentarisch belegt ist er ab dem Jahr 1506 als Maler in Antwerpen, der zwei Schüler führt. In den folgenden zwei Jahrzehnten taucht sein Namen öfters auf, u.a. als Dekan der Antwerpener Lukasgilde 1520. Die erneute Hochzeit seiner Witwe bestätigt seinen Tod vor 1527. Friedländer identifizierte einen 1503 in der Antwerpener Malergilde als „Jan van Leyen“ eingetragenen Freimeister mit Jan Wellens de Cock und folgerte daraus dessen Herkunft aus Leyden. Das Christopherus-Bild (ehemals in der Sammlung Bissing in Oberbayern) wurde v.a. aufgrund eines danach gestochenen Kupferstichs dem Werk des Jan de Cock zugeschrieben, der die Signatur „Pictum J. Kock“ trägt, und rechtfertigte nach Friedländer dadurch auch die

„Meisters der Wiener Beweinung“ (**Abb. 58**) wird diese Weiterentwicklung der Patinirschen Errungenschaften deutlich erkennbar: Holländisch und somit der Tradition der nördlichen Niederlanden verpflichtet sind nun der eng gefasste Bildausschnitt mit dem durch den vom Bildrand abgeschnittenen Baum und die auf feine Intimität eingestellte Gesamtwirkung. Dabei gilt die besondere Liebe des Malers der detaillierten Naturbeobachtung, wie z.B. der Wiedergabe des wild wuchernden Baumstrunks, der sich breit entfaltend beinahe die komplette linke Bildhälfte beherrscht.³⁷¹ Gerade als Beobachter des Naturlebens in seiner malerischen Verschlungenheit und Verwurzelung sollte dieser Meister viele seiner Generationsgenossen überragen.³⁷² Wie bereits bei Patinir wird die Weltlandschaft aus einzelnen Felsmotiven gebildet, die sich gegenseitig überschneiden und kulissenartig bis zum Hintergrund hintereinanderverschieben.³⁷³ Die geschickte Verbindung der nordniederländischen Elemente mit der patinirschen Landschaft erreicht dieser Meister durch den alle Gründe verwischenden Wasserlauf, der sich schräg durch das Bild zieht. Indem er die Vertiefung durch eine sich quer über das Bild erstreckende Diagonale erreicht, geht er im Aufbau des Raumes hier sogar einen Schritt über Patinir hinaus.³⁷⁴

Zuschreibung einiger anderer stilistisch verwandter Arbeiten. (Friedländer 1933, B. XI, S. 59-72). Nach Heinrich Franz erscheint die Landschaftsdarstellung des Hl. Christopherus verglichen mit Patinirs Landschaftsbildern der 1510er und 1520er Jahre jedoch ungemein fortgeschritten. Er sieht in dem Christopherus-Bild bereits einen Raum- und Bildaufbau, der sich erst in den späten 1530er Jahren in der niederländischen Landschaftskunst durchzusetzen beginnt und möchte die Zuschreibung des Bildes an Jan de Cock allein aus diesem Grund gescheitert sehen. Falls das Bild daher nicht in die späten 1520er, sondern in die 1530er Jahre zu datieren sei, schließe er eine Deutung des Malerverweises „J.KOCK“ als Abkürzung für „Jeronymus Kock“ nicht aus. (Franz 1969, S. 114-117). Walter Gibson konnte schließlich aufgrund stilistischer Kriterien die von Friedländer und einem großen Teil der Forschung Jan de Cock zugeschriebenen Werke zwei in Leyden unter Cornelis Engebrechtsz tätigen Meistern zuschreiben: Dem sog. „Hagar-Meister“ und dem „Meister der Wiener Beweinung“. (Siehe auch: Gibson 1970, besonders S. 201-202; Gibson 1989, S. 43). Ergänzende Literaturangaben zu Jan de Cock finden sich u.a. in folgenden Werken: Van de Wetering 1938, S. 14, Fußnote 27; Riggs 1977, S. 27 und S. 39; Gibson 1970, S. 209, Notiz 22, S. 219, Notiz 87. Auf drei dem Oeuvre des Jan Wellens de Cock möglicherweise zuzuschreibende Zeichnungen wird außerdem in Kapitel IV.3.1., S. 108, Fußnote 383, kurz eingegangen.

Die Erklärung der Signatur des Kupferstichs nach dem Hl. Christopherus bleibt aufgrund dieser neuen Zuschreibung allerdings unbefriedigend: Es könnte sich dabei um einen um den Fehler des Kupferstechers oder Verlegers handeln oder um den Versuch, einem unbekannten Werk den Namen eines damals bekannteren Künstlers zu geben, wie es auch im Cock'schen Verlag bereits vorkam. (So z.B. der Kupferstich nach dem Entwurf Bruegels – „Die großen Fische fressen die kleinen Fische“ – der unter Hieronymus Cock als Erfindung des Hieronymus Bosch ausgegeben wurde. Siehe auch: Kat. Ausst. Münster 1976, S. 20-22, Nr. 13).

³⁷¹ Franz 1969, S. 116.

³⁷² Friedländer 1933, S. 63. (Beschreibung des Christopherus Bildes noch unter der älteren Zuschreibung an Jan Wellens de Cock).

³⁷³ Van de Wetering 1938, S. 45. (Beschreibung des Christopherus Bildes noch unter der älteren Zuschreibung an Jan Wellens de Cock).

³⁷⁴ Gibson geht davon aus, dass der „Meister der Wiener Beweinung“ ursprünglich aus Antwerpen stammte und etwa gegen 1515 nach Leyden zog, wo er gelegentlich mit Cornelis Engebrechtsz zusammenarbeitete. Ab 1520 kehrte er womöglich mit Unterbrechungen nach Antwerpen zurück. (Gibson 1970, S. 197-200; Gibson 1989, S. 43). Die Synthese der in dem Christopherus-Bild angesprochenen holländischen und flämischen Elemente der Landschaftsdarstellung lassen ihn zu einem wichtigen Bindeglied zwischen der nördlichen und südlichen Tradition werden, die sich gerade in dieser Zeit in Antwerpen sehr stark gegenseitig befruchten sollten.

Diese Entwicklung wird von Künstlern wie Jan Swart van Groningen, dem Braunschweiger Monogrammisten, Herri met de Bles, Jan Mostaert, Lucas Gassel oder Cornelis Massys weiter vorangetrieben: In ihren Werken kommt es zu einer allmählichen Überwindung der Aufsicht sowie zu einem Bruch mit der strengen Parallelität der patinirschen Weltlandschaft. Die nun einsetzenden atmosphärischen Erscheinungen lassen keine Einzelheiten mehr hervortreten und verhelfen einem immer größer werdenden tonigen Reichtum innerhalb der Farbpalette zur Entfaltung. In Hieronymus Cocks gedruckten Landschaften werden diese neuen niederländischen Errungenschaften vor allem durch den Einfluss einer Person repräsentiert und vermittelt, nämlich der seines Bruder Matthys Cock.

IV.3. Matthys Cock

Über den zu Lebzeiten für seine exzellenten Landschaftsdarstellungen gerühmten älteren Bruder des Hieronymus – Matthys Cock – ist uns leider kaum etwas bekannt. Geboren 1509 in Antwerpen, gilt er zusammen mit Hieronymus Cock als Sohn des bisher ebenfalls kaum fassbaren Jan Wellens de Cock³⁷⁵. Die hohe Meinung, die auch die Zeitgenossen wie Lampsonius von Matthys hatten, findet auch in die Künstlerbiographien des Karel van Mander Eingang. Neben dessen Beschreibung als hervorragender Meister in der Landschaftsmalerei heißt es ebendort: „Er war auch der erste, der eine bessere Auffassung der Landschaftsmalerei zu Geltung zu bringen begann, mit größerer Abwechslung auf die neue italienische oder antike Weise, und wunderbar erfinderisch in Anordnung der Pläne war. Er malte ganz ausgezeichnete Bilder sowohl in Wasser- („*waterwerf*“)³⁷⁶ wie Ölfarbe“.³⁷⁷ Van Manders Angaben lassen uns einen Italienaufenthalt daher als wahrscheinlich annehmen. Die Tatsache, dass Matthys im Jahr 1540 einen Lehrling³⁷⁸ aufnahm, belegt außerdem, dass er zu diesem Zeitpunkt bereits Meister in der Antwerpener

³⁷⁵ Vgl. Kapitel IV.2., S. 104, Fußnote 370.

³⁷⁶ Durch Van Mander erfahren wir, dass Matthys nicht nur mit Ölfarben, sondern auch mit „*waterwerf*“ arbeitete. In diesem Falle sind allerdings nicht einfache „Wasserfarben“ im heutigen Sinn gemeint. Es handelte sich dabei um eine Art von Temperamalerei, bei der die Pigmente mit einem wasserlöslichen Binder vermengt wurden. Die Technik wurde für gewöhnlich auf Leinen angewandt. (Gibson 1989, S. 106, Fußnote 5). Nach Gibson wäre es zu erwarten, dass in dieser Technik keine Werke des Matthys erhalten geblieben sind, da die Fragilität von *Waterwerf* bereits zu Van Manders Zeiten bekannt gewesen war.

³⁷⁷ Van Mander-Floerke 1906, S. 148.

³⁷⁸ Bei dem Lehrling handelt es sich um Willem van Santvoort, der später als Händler in Venedig tätig ist. Nach Van Mander habe Matthys außerdem noch zwei weitere Schüler gehabt: Jacob Grimmer und Hans Kaynoot. Siehe auch: Gibson 1989, S. 104, Fußnoten 162 und 163.

Malergilde und mit Sicherheit der ältere der beiden Brüder war. Sein Tod fällt vor das Jahr 1548.³⁷⁹

IV.3.1. Die Gruppe der mit „Cocq“ oder „Cock“ signierten Zeichnungen

Bedauerlicherweise ist uns von der viel gerühmten Landschaftskunst des Matthys Cock nur eine kleine Gruppe Zeichnungen und eine Serie von Drucken, die von Hieronymus Cock nach Entwürfen seines Bruders ausgeführt wurden, erhalten geblieben. Dabei war vor allem die Zuschreibung dieser zwischen 1537 bis 1544 datierten Landschaftszeichnungen mit alter, wenn auch nicht eigenhändiger Bezeichnung „Cocq“ oder „Cock“ lange Zeit stark umstritten. (**Abb. 59, Abb. 60**). Die Tatsache, dass nur der Nachname „Cock“ auf diesen Zeichnungen auftauchte, und der Hinweis Van Manders, Hieronymus Cock hätte ebenfalls eine große Begabung im Erfinden von Landschaften gezeigt, hatten dazu angespornt, innerhalb dieser Gruppe nicht nur Zeichnungen des ohnehin talentierten Matthys, sondern auch seines jüngeren Bruders Hieronymus zu vermuten. In weiterer Folge kam es zu einer Flut an Zuschreibungsversuchen, die sich gegenseitig jedoch zumeist scharf widersprachen und auch aus stilkritischen Gründen nicht wirklich überzeugen sollten.³⁸⁰ Als Lösung dieser zwischen den Cock-Brüdern hin- und hergerissenen Zuschreibungsfrage offenbarten sich schließlich die eindeutig auf die Hand des Hieronymus zurückführbaren und bereits besprochenen Ruinenzeichnungen in Cambridge und in Edinburgh (**Abb. 15, Abb. 26, Abb. 27, Abb. 28**), die sich stilistisch mit keiner der aus der umstrittenen Matthys-Gruppe stammenden Zeichnungen vereinbaren lassen.³⁸¹ Ausgehend von diesen mit Sicherheit auf die Hand des Hieronymus Cock zurückführbaren Arbeiten, dürfen wir die Zuschreibung der anderen Zeichnungsgruppe an Matthys Cock daher vorerst weiterhin als gesichert betrachten.³⁸²

³⁷⁹ Siehe auch: Kat. Ausst. Berlin 1975, S. 112; Riggs 1977, S. 27-28, S. 39-40; Als Biographische Quelle wird wie auch bei Hieronymus und Jan Wellens de Cock die Publikation Van der Brandens herangezogen: F. van der Branden, *Geschiedenis der antwerpsche schilderschool*, Antwerpen 1883.

³⁸⁰ Die wichtigsten dieser sehr unterschiedlichen Zuschreibungsversuche finden sich in der folgenden Literatur: Baldass 1927/28; Stechow 1935; Stechow 1936/37; Faggin 1964, S. 46-54; Franz 1969, S. 140-153. Eine gute Zusammenfassung der z.T. sehr unterschiedlichen Zuschreibungsversuche bieten Riggs (Riggs 1977, I.C., *drawings wrongly attributed to Cock*, R-1 – R-16, S. 242-254) und Mielke [Kat. Ausst. Berlin 1975 (Mielke), S. 112-13].

³⁸¹ Bereits Lugt und Arnd hatten auf die bis 1971 einzig erhaltene, authentische Zeichnung des Hieronymus Cock im Fitzwilliam Museum in Cambridge hingewiesen. (Arndt 1966; Lugt 1968, S. 48). Riggs ergänzte die eindeutig Hieronymus Cock zugeschriebene Zeichnung schließlich durch die drei hinzugefundenen Ruinenzeichnungen in Edinburgh. (Riggs 1977, I.A., Kat. Nr. D-1 – D-4, S. 236-238).

³⁸² Riggs hegt lediglich bei einem Blatt dieser Gruppe Zweifel: Die Zeichnung mit dem „Raub der Helena“ im British Museum zeige von allen dem Matthys zugeschriebenen Zeichnungen die größten Eigenheiten innerhalb dieser Gruppe, wobei v.a. die Lavierung der authentischen Hieronymus-Zeichnung mit den „Trommlern und

Was diese gezeichneten und gedruckten Landschaften mit ihrer mythologischen, alt- und neutestamentarischen Staffage auszeichnet, ist das Bemühen, die weite Fernlandschaft zu einem einheitlichen Bildganzen konsequent auszugestalten und die theoretischen Erkenntnisse der Raumperspektive auf die Landschaftsdarstellung anzuwenden. In seiner Bildauffassung zeigt sich somit eine deutliche Orientierung an der Malerei Patinirs, Herri met de Bles' oder seines Vaters Jan Wellens Cock³⁸³, aber zugleich auch die Kenntnis der großartigen heroischen Landschaften Tizians und Campagnolas. Viel stärker noch als bei anderen niederländischen Künstlern der Patinir nachfolgenden Generation im zweiten Viertels des 16. Jahrhunderts sollten seine Arbeiten nun einen deutlich wahrnehmbaren Einfluss der italienischen Kunst widerspiegeln, die nicht mehr, wie bei vielen seiner Zeitgenossen, nur oberflächlich oder sporadisch rezipiert wird.³⁸⁴ In der 1544 datierten Zeichnung mit einer „Landschaft mit ruhendem Paar“ sticht die von Matthys tlw. aufgenommene italienische Manier besonders anschaulich heraus. Elemente der für die Kunst Venedigs typischen pastoralen Idylle und des venezianischen Waldes erfahren in dieser und ähnlichen Arbeiten eine exemplarische Verarbeitung (**Abb. 59**).

Die Synthese dieser neuen südlichen Tendenzen und der Weiterentwicklung des patinirschen Gedankenguts wird bei der Berliner Zeichnung mit dem Hl. Hieronymus in der Landschaft besonders offensichtlich (**Abb. 60**): Die Landschaft ist in einer konsequenten

Trompetern“ (Abb. 12) gleiche und auch das Motiv des die Frau verfolgenden Mannes auf der ebenfalls von Hieronymus stammenden Ruinenzeichnung in Edinburgh wiederkehre. (Riggs 1977, I.B., Kat. Nr. Q-2, S. 241). Einige Hauptakteure des Sticks sind zudem nachweislich einem Stich Marcantonio Raimondis (Bartsch 209) entnommen. (Popham 1932, S. 8) Nach Mielke ließen sich weitere Ähnlichkeiten zwischen Figuren dieser Zeichnung und Figuren aus den Zeichnungen des Matthys feststellen. Auch Felsen, Himmel und Buschwerk würden eher an Matthys erinnern. Er möchte jedoch nicht ausschließen, dass Hieronymus Cock hier seinen älteren Bruder vielleicht bewusst zu imitieren versucht. [Kat. Ausst. Berlin 1975 (Mielke), Kat. Nr. 143, S. 114-15].

³⁸³ Gibson erläutert einen erstmals von Franz aufgebrachten Zuschreibungsversuch eines Bildes der „Ruhe auf der Flucht“ (Museum Mayer van den Bergh, Antwerpen; Gibson 1989, Fig. 2.67) an Matthys bzw. Hieronymus Cock unter Miteinbezug von drei mittlerweile dem Jan de Cock zugeschriebenen Zeichnungen. Aufgrund des eher schlechten Erhaltungszustandes wäre das in den 1540er Jahren entstandene Bild stilistisch und hinsichtlich seiner Qualität schwer zu beurteilen, doch lassen sich erstaunliche motivische Übereinstimmungen mit einer Zeichnung des Matthys Cock („Felsen in einer Bucht“, Cabinet des Dessins du Louvre, Paris; Gibson 1989, Fig. 2.68) und vor allem einer weiteren dem Jan Wellens de Cock zugeschriebenen Zeichnungen („Landschaft mit Heiligem Christopherus“, derzeitiger Aufenthaltsort unbekannt, Gibson 1989, Fig. 2.69) finden. Die letztere dem Jan de Cock zugeschriebene Zeichnung zeigt dieselbe in dem Gemälde wiedergegebene Landschaft und ist auf beiden Seiten um ein Stück erweitert. Der Stil dieser dem Jan de Cock zugeschriebenen Zeichnung stimme außerdem mit zwei weiteren Blätter in den Uffizien überein, von dem eines („Landschaft mit Leda und dem Schwan“, Gibson 1989, Fig. 2.70) wiederum dieselben Felsformationen wie Matthys' Zeichnung im Louvre aufweise. Falls sich die Zeichnungen wirklich dem Oeuvre des Jan de Cock zuschreiben lassen, könnte dies auch etwas Licht auf den ebenfalls noch recht im Dunkeln liegenden Matthys und das vielleicht ebenso vorhandene malerische Werk des Hieronymus werfen. (Gibson 1989, S. 35; siehe auch: Franz 1969, S. 144).

³⁸⁴ Gibson 1989, S. 34.

Tiefenerstreckung wiedergegeben, die das Bild von der vordersten Bildebene mit dem Heiligen über kleine Wälder, Städte, Figuren bis zu distanzierten Bergketten und Wolkengebilden erfasst. Bezeichnend ist hier vor allem die bildnerische Einheit der Komposition, die nun nicht mehr aus eingezogenen Versatzstücken oder dominanten aufsichtigen Figurengruppen besteht. Der starke Kontrast zwischen Bergen und Tälern und zwischen Nahem und Fernem, der noch wenige Jahrzehnte zuvor die Kunst Patinirs dominiert hatte, wird nun deutlich reduziert und erzeugt einen sanften Übergang von einem Landschaftsteil zum nächsten, der sich – mit den Worten von Walter Gibson – als ein Effekt eines „visuellen glissando“ manifestiert.³⁸⁵ Der Betrachter verliert sich in der pittoresken Darstellung der nordisch anmutenden Landschaft und lässt sein Auge gleichsam über heilsgeschichtliche Szenerien aber auch banale Begebenheiten des Alltags wie den im Mittelgrund dargestellten Reiterzug schweifen. Das Bild – zwar immer noch unter „religiöser Flagge segelnd“ – demonstriert eindrucksvoll das Primat der autonomen Landschaft. Die Empfindung und Wiedergabe der vielen Einzelheiten ist eine rein niederländische Eigenheit, während die Unterordnung der landschaftlichen Details unter den großzügigen Gesamtaufbau ein neues Stilempfinden offenbart, das sich Matthys nur in Italien angeeignet haben kann.³⁸⁶ Vor allem das neuartige Streben nach räumlich-perspektivischer Vereinheitlichung setzt die Kenntnis italienischer, vor allem venezianischer Vorbilder voraus.³⁸⁷ Der kontrastreiche Gegensatz zwischen dem weiten Ausblick auf das in der Ferne auslaufende Tal der linken Bildhälfte und dem geschlossenen Massiv der rechten Seite, das nur eine begrenzte Tiefenbewegung zulässt, ist wiederum eine Eigenheit des Nordens aber auch eine typisch manieristische Stilstufe und findet sich in mehreren Arbeiten des Matthys wieder. Die Verarbeitung italienischer Einflüsse und deren Synthese mit der nordischen Manier werden uns in dieser Arbeit besonders deutlich vor Augen geführt.

³⁸⁵ Gibson 1989, S. 34.

³⁸⁶ Baldass 1918, S. 146.

³⁸⁷ Franz 1969, S. 142.

IV. 3. 2. Matthys invenit , Hieronymus fecit:

Die Serie der biblischen und mythologischen Landschaften

Neben der Gruppe von erhaltenen Zeichnungen bildet auch die bereits mehrmals erwähnte und nach Entwürfen des Matthyhs angefertigte Druckserie der zwölf biblischen und mythologischen Landschaften ein zweites wichtiges Zeugnis seiner Leistungen im Bereich der Landschaftsdarstellung.³⁸⁸ Dass diese Serie aus Radierungen mit landschaftlichem Schwerpunkt ursprünglich auf die Erfindung des Matthys zurückgeht, wird uns von Van Mander nahegelegt. Dieser schreibt nicht nur von der Betätigung Hieronymus Cocks innerhalb der Radierung, sondern auch, dass dieser „[...] besonders jedoch viele von den Arbeiten seines Bruders Matthijs, darunter namentlich zwölf kleine Landschaften, die sich überall großer Schätzung erfreuen [...]“³⁸⁹ radiert hat. Die lateinische Inschrift des Titelblattes besagt zwar, dass die Landschaften von Hieronymus Cock „gezeichnet“³⁹⁰ wurden, verraten aber nicht direkt den „inventor“ der Kompositionen.³⁹¹ Das Fehlen des Namens von Matthys sollte uns jedoch mittlerweile nicht mehr wirklich überraschen, da auch bei den frühen Drucken nach Bruegel, unter anderem auch bei der bereits

³⁸⁸ Vgl.: Riggs 1977, II.A., Kat. Nr. 38-50, S. 273-280. Der lateinische Titel dieser Serie besagt: „VARIARUM REGIONUM TYPOGRAPHICAE ADVMBRATIONS / IN PVBLICVM PICTORVM VSVM A / HIERONIMO COK DELINEATAE / N AES INCISAE ET AEDITAE“ („Viele verschiedene Landschaften mit schönen darin angeordneten Geschichten aus dem Alten und Neuen Testament und einige vergnügte Mythologien, sehr nützlich für Maler und Kunstliebhaber“, übersetzt nach Silver 2011, S. 441, Fußnote 8). Wie auch bei der Serie der römischen Ruinen wurden ein Teil der Platten mit Großbuchstaben beschriftet, ein anderer Teil mit etwas eleganteren italianisierten Buchstaben. Trotz des auf dem Titelblatt 1558 angegebenen Erscheinungsjahres, lasse dies nach Riggs vermuten, dass die meisten Platten bereits vor 1558 entstanden sind und ursprünglich mit Inschriften in Großbuchstaben versehen wurden. Als die Platten dann 1558 zusammen als Serie publiziert werden sollten, wurden die Titel und Signaturen der noch nicht beschrifteten Platten mit den etwas eleganteren Schriftzügen ergänzt. Auch die von Cock ebenfalls 1551 ausgeführte Radierung mit dem „Isaaksopfer“ (Abb. 66), die voraussichtlich ebenfalls auf einen Entwurf des Matthys zurückgeht, stimme stilistisch mit der Gruppe der biblischen und mythologischen Landschaften überein und bestätige eine frühere Entstehungszeit. (Riggs 1977, S. 277-78).

³⁸⁹ Van Mander-Floerke 1906, S. 148.

³⁹⁰ Mit „delineata“ ist wahrscheinlich das Zeichnen mit der Radiernadel auf der Kupferplatte gemeint. Der flämische Titel benutzt das Wort „ghemaect“, das in anderen Stichen als Äquivalent für „fecit“ benutzt wird. (Riggs 1977, S. 278).

³⁹¹ Nach Ansicht von Heinrich Franz treten innerhalb der zwölf Blätter jedoch Widersprüche auf, die eine Zuschreibung der vorhergehenden Entwürfe an Matthys nicht zweifelsfrei zulassen. In seinen Erörterungen stellt Franz offensichtliche Stildiskrepanzen mit den eindeutig auf Matthys zurückführbaren Zeichnungen fest, die darauf hinweisen, dass Hieronymus Cock zu einem gewissen Teil schöpferisch an der Schaffung der zeichnerischen Vorlagen mitgewirkt hat. Dabei würden sich die für Hieronymus charakteristischen Eigenheiten in einigen Blättern der Serie weniger, in anderen Blättern stärker gegenüber Matthys' Vorlagen durchsetzen. Einige ursprünglich auf Matthys zurückgehende Vorlagen scheinen bei der druckgraphischen Umsetzung daher nach der Anschauungsweise des Hieronymus wiedergegeben oder umgestaltet worden zu sein. Siehe auch: Franz 1969, S. 146-153. Auf den möglichen Einfluss des Hieronymus Cock auf die Gestaltung oder Umgestaltung der Kompositionen der biblischen und mythologischen Landschaften wird in diesem Abschnitt sowie in Kapitel IV.5., S. 120-125, eingegangen.

untersuchten „Versuchung Christi“, dessen Name nicht auf den Platten aufscheint.³⁹² Eine weitere Bestätigung für das Zurückführen der Entwürfe auf Matthys findet sich in einigen erhaltenen Zeichnungen des Matthys Cock, die Hieronymus anscheinend als Vorlage für die in der Technik der Radierung umgesetzten biblischen und mythologischen Landschaften gedient haben.³⁹³ Die bereits in den Matthys zugeschriebenen Zeichnungen festgestellte Vereinheitlichung und glaubhafte Tiefenerstreckung in der Landschaftsdarstellung können wir auch in den Radierungen dieser Serie erkennen, wobei die Figuren den Bildern zwar immer noch Titel und Inhalt stiften, es dem Betrachter jedoch auch nicht wirklich auffallen würde, wenn diese fehlten. Dass diese Landschaften nicht als Reinverdienst des Matthys Cock gesehen werden dürfen, illustriert die Gegenüberstellung einer erhaltenen Zeichnung des Matthys mit der an seine Komposition anschließenden Radierung von Hieronymus mit der Darstellung von „Apoll und Daphne“ (**Abb. 61, Abb. 62**).³⁹⁴

Zu sehen ist in beiden Fällen eine Szene aus den Metamorphosen des Ovid. Die schöne Daphne versucht Gott Apoll, der getroffen von dem Liebespfeil des Eros „blind“ der Nymphe nacheilt, zu entkommen und verwandelt sich, um ihm zu entrinnen, in einen Lorbeerstrauch. Die Komposition der beiden Arbeiten ist in großen Teilen ident und wurde durch die Übertragung der Komposition auf die Kupferplatte in der Radierung horizontal gespiegelt. Im Groben wurde der Entwurf des Matthys zwar beibehalten, doch verändert Hieronymus einige kleinere Details in der endgültigen Komposition. Zum Einen überragen die akzentuierten, spitzen Berggipfel nun die Türme der in den Hängen liegenden Gebäude, zum Anderen stellt Hieronymus ein Paar sich gabelnder, schlanker Bäume auf die (nun rechts gelegene) sich zur Ferne hin öffnende Seite der Radierung und erreicht damit eine gekonnte Akzentuierung des Vordergrundes.³⁹⁵ Auch die Figuren erfahren in ihrem Bewegungsmoment eine Betonung durch Hieronymus. In Matthys' Zeichnung scheint die sich verwandelnde Daphne noch mitten im Lauf „wie angewurzelt“ stehen zu bleiben, während

³⁹² Riggs 1977, S. 277-78.

³⁹³ Die Radierung mit Apoll und Daphne steht in einem engen Verhältnis mit einer sehr ähnlichen, wenn auch nicht direkt den Druck vorbereitenden Zeichnung in Louvre, die in diesen Abschnitt und in Kapitel IV.5, S. 121-126, Besprechung findet. (Vgl.: Riggs 1977, I.C., Kat. Nr. R.4, S. 243 und II.A., Kat. Nr. 44, S. 275). Mit dem Hero-und-Leander-Blatt wird allgemein die „Landschaft mit dem Hl. Christopherus“ von Matthys in Amsterdam in Verbindung gebracht. (Riggs II.A., Kat. Nr. 45, S. 275). Eine „Flucht nach Ägypten“ gilt als mögliche Vorlage für die Radierung „Merkur mit dem Kopf des Argus“. (Vgl. Riggs 1977, I.C., Kat. Nr. R-10, S.248-49 und Riggs 1977, II.A., Kat. Nr 43, S. 274).

³⁹⁴ Siehe auch: Silver 2011, S. 70.

³⁹⁵ Silver 2011, S. 70.

in der Radierung des Hieronymus die Metamorphose eine noch bewegtere Umsetzung findet. Die Verwandlung der Nymphe, deren Haupt und linker Arm sich bereits zu dem Lorbeerstrauch verzweigen, findet nun im vollen Lauf statt.

Das in den Details recht unterschiedliche Erscheinungsbild von Zeichnung und Radierung ist zum Teil natürlich auch technisch bedingt: Einerseits haben wir eine recht freie erste Skizze bzw. Vorzeichnung des Matthys vor uns, und andererseits die mittels der Radiernadel auf die Platte übertragene endgültige Komposition des Hieronymus. In der Federzeichnung von Matthys finden vor allem Parallelschraffuren Verwendung, über denen mittels Lavierungen Schatten erzeugt werden.³⁹⁶ Hieronymus' Radierung hingegen greift auf den Einsatz eines feingliedrigen Liniensystems zurück, um die Lavierungen und die variierende Strichstärke der Federzeichnung auf die Platte zu übersetzen. Die Figuren und Felsen des Vordergrundterrains werden nun stärker akzentuiert und lassen die kleinen Protagonisten des Blattes plastisch aus dem Bildraum herausrennen. Im Gegensatz zu seinen früher entstandenen Ruinendruckten der „Praecipua monimenta“ sind in Cocks Radiertechnik außerdem eine größere Regelmäßigkeit und daher auch eine insgesamt beruhigtere Linienführung feststellbar.

Wie Riggs bereits feststellt, diene Matthys' Zeichnung mit „Apoll und Daphne“ Hieronymus zwar nicht als direkte Vorlage³⁹⁷, doch wird dieser – wie auch bei seiner Vorgehensweise im Rahmen der Produktion seiner Ruinendrucke, indem er fremde Vorlagen verwendete – die Zeichnung seines Bruders als Ausgangspunkt genommen haben, um eine bildhafte und für die Umsetzung in die Radierung geeignete Komposition auszuarbeiten. Diese Gegenüberstellung, aber auch andere Vergleiche zwischen von Matthys ausgeführten Zeichnungen und den in den biblischen und mythologischen Landschaften dargestellten Kompositionen (**Abb. 63, Abb. 64**) bestätigen uns in den Beobachtungen, die wir von Cock als entwerfendem Künstler bisher machen durften. Das große Verständnis für Landschaft und Raum schöpft Cock nicht aus seinen eigenen Erfindungen, sondern aus dem ihm Bekannten oder von Matthys erhaltenen Arbeiten. Es scheint jedoch ein Talent des Antwerpener Unternehmers gewesen zu sein, skizzenhafte und unvollendete Entwürfe für die Umsetzung in die Druckgraphik in abgeschlossene und bildhafte Kompositionen

³⁹⁶ Silver 2011, S. 70.

³⁹⁷ Riggs 1977, S. 275.

umzuwandeln. Im Falle der mythologischen und biblischen Landschaften bedient sich Cock des reichen Fundus an Skizzen, die ihm nach dem Tod seines Bruders überlassen worden waren, und setzt diese in den erfolgreichen Landschaftsserien seines Verlagshauses um. Die Kompositionen von Matthys werden hierfür im Groben beibehalten, doch erreicht Cock durch die geschickte Umsetzung einer akzentuierenden Baumgruppe oder eines in der Radierung kräftiger ausgeführten Hell-Dunkels, dass im Falle der Apoll-und-Daphne-Zeichnung der Vordergrund nun noch stärker nach vorne springt. Gleichzeitig kann der Blick des Betrachters in der rechten Bildhälfte mit einem kleinen Umweg über die oberhalb der Stadt drohende Bergspitze in den in der Ferne verschwimmenden Hügelketten zur Ruhe kommen. Der insgesamt sehr fortschrittliche Aufbau der Landschaft ist in seinen Grundzügen hingegen wieder Matthys Cock zu verdanken. Das Motiv der diagonalen Vordergrundsulisse führt den Blick des Betrachters an den beiden, kleinen aus dem Bild herausrennenden Figuren vorbei in die sich konsequent nach hinten erstreckende Landschaft. Das räumliche Gefüge wird durch die ineinander verschränkten Versatzstücke aufrecht erhalten, die nun nicht mehr als einzelne Landinseln erkennbar sind, sondern zu einem Bildganzen verschmelzen. Matthys' konzentriertes Stilempfinden offenbart sich zudem in dem Bestreben, dem Landschaftsausschnitt einen einheitlichen Augpunkt zu geben. Dieser liegt nun tiefer als bisher, wodurch die bei Patinir zuweilen auftretende Vogelperspektive völlig vermieden werden kann. Hinzu kommt ein scharfer Dualismus zwischen der sich nach hinten ziehenden Fern- und der dem Betrachter direkt vor die Augen gestellten Nahlandschaft. Die Landschaften sind nun nicht mehr einfaches Beiwerk, sondern vielmehr Landschaften um ihrer selbst Willen. Auch wenn die Drucke erst zehn Jahre nach Matthys' Tod von Hieronymus als Serie publiziert werden sollten, so kann man dennoch von einer Art Dialog sprechen, der in diesen Landschaften zwischen den beiden Brüdern zustande kommt und den Blättern eine sehr fortschrittlichen Charakter verleiht.

Auch Baldass sieht in diesen von Hieronymus nach Matthys Cock gestochenen Kompositionen Landschaften, in denen das absolute inhaltliche Übergewicht der Landschaft über die nur den Bildtitel herleihenden Staffagefiguren endgültig gesichert sei.³⁹⁸ In der klaren Durchsichtigkeit der Komposition und der das Detail verallgemeinernden Wiedergabe offenbare sich ein ganz romanistisches Kunstempfinden, das seine Parallele in den

³⁹⁸ Baldass 1918, S. 147.

figürlichen Kompositionen eines Lambert Lombard und eines Frans Floris finde. Gleichzeitig bemerkt Baldass jedoch auch, dass „[...] dieser Künstlergeneration das unmittelbare Verhältnis zur Natur, die Naivität des Schauens, verloren gegangen war“.³⁹⁹ Matthys' nachitalienische Landschaften sind daher zwar ideale Schauplätze für die biblischen und mythologischen Szenerien, die wir darin finden. Was Ihnen allerdings noch fehlt, ist das große Landschaftserlebnis, das Bruegel bei seiner Alpenüberquerung zuteil werden sollte.

IV. 4. Pieter Bruegel der Ältere

Der vermutlich gegen Ende der 1520er Jahre in Breda geborene Pieter Bruegel bringt die Entwicklung innerhalb der niederländischen Landschaftsmalerei, die ihren Anfang mit David und Bosch genommen hat und durch Patinir zu einem frühen Höhepunkt gelangt war, zu einem ersten Abschluss.⁴⁰⁰ Über Bruegels frühe Ausbildung ist immer noch recht wenig bekannt: Laut Van Mander wäre Bruegel bei Pieter Coecke van Aelst in Brüssel in die Lehre gegangen und hätte nach dessen Tod bereits 1551 – und damit noch vor seiner Italienreise – unter Hieronymus Cock gearbeitet.⁴⁰¹ Dies würde zwar gut zu der später definitiv nachweisbaren Zusammenarbeit zwischen Bruegel und Cock passen, lässt sich hinsichtlich seiner historischen Korrektheit jedoch nicht überprüfen und wird von der Forschung daher auch zum Teil angezweifelt.⁴⁰² 1551 wird Bruegel schließlich Freimeister in Antwerpen und begibt sich im Anschluss auf eine mehrjährige Italienreise, die zumeist von 1551 bis 1554 vermutet wird.⁴⁰³ Diese Italienerfahrung des nordischen Künstlers sollte sich für sein

³⁹⁹ Baldass 1918, S. 147.

⁴⁰⁰ Für die Besprechung von Bruegel wurde allgemein die folgende Literatur herangezogen, die hinsichtlich der Fülle der über diesen Künstler geschriebenen Werke nur einen Ausschnitt wiedergeben kann. Der Fokus wurde dabei auf das graphische Werk Bruegels gelegt: Baldass 1918, passim; Friedländer 1921, passim; Lugt 1927, passim; Münz 1961, passim; Franz 1969, S. 155-181; Mielke 1996, passim; Silver 2011, passim; Weissert 2011, passim; Kat. Ausst. Wien 1968, passim; Kat. Ausst. Berlin 1975, passim; Kat. Ausst. Münster 1976, passim; Kat. Ausst. Hamburg 2001, passim; Kat. Ausst. Rotterdam/New York 2001, passim.

⁴⁰¹ „Er wurde unweit Breda in einem Dorfe namens Brueghel, dessen Namen er gehrt und seinen Nachkommen hinterlassen hat, geboren. Die Malerei hat er bei Pieter Koeck van Aalst gelernt, [...] Von dort ging er bei Hieronymus Kock arbeiten und reiste darauf nach Frankreich und von dort nach Italien“, Van Mander-Floerke 1906, S. 152-154. Zu einer kritischen Betrachtung der Stelle in Van Mander, siehe auch: Kat. Ausst. Rotterdam/New York 2001 (Orenstein), S. 3-5.

⁴⁰² Franz 1969, S. 155; Kat. Ausst. Rotterdam/New York 2001 (Orenstein), S. 5.

⁴⁰³ Nach Van Mander hätte sich Bruegel bereits 1551 über Frankreich nach Italien begeben. Zwei von Joris Hofnaegel radierte Blätter, die Bruegels Namen tragen, belegen seine Anwesenheit in Rom im Jahr 1553. Die Rückreise hat wahrscheinlich zwischen Frühjahr und Herbst 1554 stattgefunden. (Franz 1969, S. 155; Kat. Ausst. Rotterdam/New York 2001, S. 6).

weiteres Schaffen als besonders nachhaltig erweisen, wie viele der zwischen 1552 bis 1554 entstandenen Landschaftszeichnungen anschaulich illustrieren.⁴⁰⁴

Vor allem die venezianische Landschaftskunst Tizians oder Domenico Campagnola beginnt sich nun in den von pastoraler Idylle geprägten landschaftlichen Ausblicken Bruegels zu manifestieren, wobei auch Motive wie der venezianische Wald Eingang in sein Motivrepertoire finden (**Abb. 65**).⁴⁰⁵ Gleichzeitig schafft Bruegel jedoch auch Kompositionen, die seinen Erfahrungen der Alpenüberquerung und dem dort erlebten Naturschauspiel verpflichtet sind und in authentischer Weise die Dominanz der gewaltigen Felsformationen über die darin winzigen Figuren offenbaren (**Abb. 66**). Der einzige freie Raum in diesen alpinen Landschaften, die den Betrachter auch außerhalb des Bildraums zum Teil bedrohlich zu überragen scheinen, öffnet sich zumeist nur in dem von Wolkenformationen ebenfalls stark bewegten Himmel.⁴⁰⁶ Bruegels sehr ausgereifte Technik in der Federzeichnung leitet sich hingegen von den niederländischen Vorstufen, allen voran jener des Cornelis Massys ab. Dabei vermeidet er generell eine konturierende Strichführung und arbeitet hauptsächlich mit kurzen andeutenden Strichen, die im Hintergrund fast zu Punkten reduziert werden und den Eindruck eines luftgefüllten, atmosphärischen Raumes erzeugen.⁴⁰⁷ Was diese venezianisch und alpin geprägten Landschaftszeichnungen nun verbindet, ist ihr generell sehr breit angelegtes Format, das der Landschaft ermöglicht, sich panoramaartig auszubreiten und in dem Bruegel zumeist ausgehend von einer im Vordergrund erhöhten Ebene den Blick mittels eines starken Tiefenzugs in den Raum hinein ziehen lässt.⁴⁰⁸ Es sind dies Charakteristika, die für die Folge der unter Cock publizierten „Großen Landschaften“ verbindlich werden sollten.

Spätestens ab 1554, also dem Jahr der Rückkehr Bruegels aus Italien, ist eine Zusammenarbeit zwischen Hieronymus Cock und Pieter Bruegel aufgrund der erhaltenen

⁴⁰⁴ Es soll an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass es sich bei diesen Arbeiten nicht um Studien nach der Natur, sondern um sorgfältig komponierte und in der Werkstatt zusammengefügte Bildkompositionen handelt, die mit einer sehr ausgereiften Technik der Federzeichnung ausgeführt wurden. Siehe auch: Silver 2011, S. 106.

⁴⁰⁵ Frits Lugt nimmt außerdem einen möglichen Einfluss des venezianischen Malers Girolamo Muziano auf Bruegel an. Der für seine kühnen Landschaften im venezianischen Stil bekannte Muziano war ab ca. 1550 in Rom und hatte dort auch Fresken ausgeführt. Bruegel war 1553 in Rom und hätte sich nach Lugt aller Wahrscheinlichkeit nach im Zeichenstil Muzianos geübt. Siehe auch: Lugt 1927, S. 124.

⁴⁰⁶ Silver 2011, S. 103-106.

⁴⁰⁷ Franz 1969, S. 157; Silver 2011, S. 95.

⁴⁰⁸ Silver 2011, S. 106.

und datierten Drucke nach Entwürfen Bruegels gesichert.⁴⁰⁹ In den folgenden neun Jahren sollten bis 1563 mit zwei Ausnahmen sämtliche druckgraphischen Blätter nach Bruegels Entwürfen im Cock'schen Verlag herausgegeben werden, wobei Bruegel mit insgesamt 64 nach ihm publizierten Blättern neben Vredeman de Vries und Heemskerck zu den drei am stärksten vertretenen Künstlern im Graphikbetrieb gehörte.⁴¹⁰ Im Vergleich zu anderen in den „Aux Quatre Vents“ produzierten Künstlern, die zumeist vor, nach oder während ihres Arbeitsverhältnisses für Cock auch für andere Verlage tätig waren, wirkt diese monopolartige Verbreitung der Bruegel-Blätter durch Cock wie eine Art „Exklusivvertrag“, den sich der umsichtige Antwerpener Unternehmer mit dem noch recht jungen Bruegel gesichert hatte.⁴¹¹ Cock begriff das Potenzial seines niederländischen Landsmannes bereits sehr früh und war mit Sicherheit bemüht, dessen Entwürfe dauerhaft in seinem Programm vertreten zu sehen. Gleichzeitig wird auch Bruegel das verlegerische Talent Cocks und den Qualitätsunterschied zu anderen Graphikbetrieben sehr bald erkannt haben, was ihn – neben einem vielleicht guten persönlichen Verhältnis – mit dazu bewegt haben mag, seine Drucke fast ausschließlich in Cocks Betrieb publizieren zu lassen. Und weist nicht auch zuletzt die einzige von Bruegel selbst ausgeführte Radierung, die unter der Schirmherrschaft Cocks verlegt wurde, auf die instruktive – wenn nicht sogar lehrende – Position, die Cock im Bereich der Druckgraphik gegenüber dem jüngeren Bruegel einnahm?⁴¹² Unter diesen Gesichtspunkten scheint die Aussage Van Manders, Bruegel und Cock hätten sich schon vor Italien gekannt, nicht einmal so unglaublich.

Hinsichtlich der Weiterentwicklung der niederländischen Landschaft bleibt für uns vor allem die im Cock'schen Verlag verlegte Folge der sog „Großen Landschaften“ nach Entwürfen von

⁴⁰⁹ Bei dem ersten nach einem Entwurf Bruegels im Verlag der „Aux Quatre Vents“ ausgeführten Druck handelt es sich voraussichtlich um die Radierung mit der Versuchung Christi (Abb. 16, Abb. 17), die zwar selbst kein Datum aufweist, nachweislich jedoch auf die mit 1554 datierte Vorzeichnung Bruegels zurückgeht. [Siehe auch: Kapitel II.3.2., S. 44-45; Kat. Ausst. Hamburg 2001 (Roettig), S. 26]. Der erste datierte Druck nach Bruegel ist die „Versuchung des Hl Antonius“ aus dem Jahr 1556. Ein Jahr später erscheint dann Bruegels Name erstmals auf einem Blatt im Cock'schen Verlag in den Drucken „Geduld“ und „Der Esel in der Schule“. (Riggs 1977, S. 51).

⁴¹⁰ Zu den beiden nicht in dieser Zeit in den „Aux Quatre Vents“ verlegten Bruegel-Platten gehören die „Kirmes zu Hoboken“ und der „Dekan von Renaix“. Siehe auch: Kat. Ausst. Hamburg 2001, S. 26 sowie Kat. Nr. 30 und 83.

⁴¹¹ Kat. Ausst. Hamburg 2001 (Roettig), S. 26.

⁴¹² Es handelt sich hierbei um die sog. „Hasenjagd“. Siehe auch: Kat. Ausst. Wien 1966, S. 46-47, Kat. Nr. 33; Kat. Ausst. Hamburg 2001, Kat. Nr. 62; Silver 2011, S. 125.

Pieter Bruegel interessant.⁴¹³ Die von den Duetecum-Brüdern in einer Mischtechnik aus Radierung und Kupferstich ausgeführte Serie besteht aus insgesamt zwölf gleichformatigen Radierungen und dem etwas kleineren Blatt der „großen Alpenlandschaft“, von dem eine vorbereitende datierte Zeichnung aus dem Jahr 1555 erhalten ist.⁴¹⁴ Ausgehend von letztgenannter, sich im Louvre befindlichen Zeichnung schließt man allgemein auf ein Entstehungsdatum zwischen 1555 bis 1556. Es bleibt anzunehmen, dass auch für diese Serie spätere, aus Naturstudien abgeleitete Zeichnungen als Druckvorlagen dienten und Bruegel aus dem reichen Skizzenmaterial seiner Italienreise, teilweise aber auch aus seiner Erinnerungen und Fantasie erst nach seiner Ankunft in Antwerpen die Entwürfe für die „Großen Landschaften“ zusammenkomponierte.⁴¹⁵

Das Format der druckgraphischen Serie, dem in Cocks Verlag viel Platz gewährt wurde, bot Bruegel die ideale Voraussetzung und notwendigen Rahmenbedingung, um die freie künstlerische Variation seiner Landschaftskunst voll zur Entfaltung zu bringen.⁴¹⁶ Zum eigentlichen Bildthema dieser Druckfolge wird nun das große landschaftliche Erlebnis. Die figürliche Staffage versorgt die Blätter zwar weiterhin mit einer biblischen oder genremäßigen Szenerie, die durch einen unterhalb der Illustrationen angeführten Titel nochmals erläutert wird, doch bleibt sie dennoch zumeist völlige Nebensache. Es kann nicht ausgeschlossen werden, dass Cock trotz des „Vorpreschens“ seines Verlagsprogrammes in den Sektor der eigenständigen Landschaftskunst darauf bestand, einen Rest an figurativer Erzählung zu bewahren um zumindest den „schönen lateinischen Titel“ der Drucke belassen zu können bzw. um den Drucken einen gewissen erzählerischen Halt zu geben, der ein möglichst breites Publikum ansprechen konnte.⁴¹⁷

⁴¹³ Die komplette Serie ist in Hollstein ersichtlich: Hollstein 1954-, Band III, S. 260, Nr. 3-15. Zu der Folge der „Großen Landschaften“ Bruegels, siehe auch: Franz 1969, S. 161-262; Kat. Ausst. Rotterdam/New York 2001, S. 120-136, Kat. Nr. 22-34.

⁴¹⁴ Kat. Ausst. Rotterdam/New York, S. 120-121.

⁴¹⁵ Eine Gruppe von Landschaftszeichnungen, die Details und Motive der großen Landschaftsfolge wiederholt, wurde lange Zeit als Beweis angesehen, dass Bruegel die Vorzeichnungen als Naturstudien bereits während seiner Italienreise und nicht erst nach seiner Rückkehr nach Antwerpen angefertigt hat. Diese Gruppe von Zeichnungen wurde Bruegel allerdings mittlerweile aberkannt und zählt nun als Werk des bisher noch nicht identifizierten sog. „Meisters der Berglandschaften“. Siehe auch: Mielke 1996, S. 74, Nr. 20; Kat. Ausst. Rotterdam/New York 2001, S. 121, S. 266-276.

⁴¹⁶ Kat. Ausst. Münster 1976, S. 64.

⁴¹⁷ Baldass 1918, S. 152.

Das Blatt „Euntes in Emaus“ („Der Gang nach Emaus“, **Abb. 63**) soll uns die durch Cocks Verlag Verbreitung findenden Errungenschaften Bruegels innerhalb der Landschaftsmalerei demonstrieren.⁴¹⁸ Dem Betrachter öffnet sich nach links hin ein weiter landschaftlicher Ausblick mit einem sich schlängelnden Flusslauf, dem man bis zu einer entfernt am Meer gelegenen Hafenstadt folgen kann. Kleine Dörfer, Kuhherden und Segelboote beleben die Szenerie ebenso, wie die im Mittelgrund auf einem Hügel thronende Klosteranlage. Die rechte, sehr nahsichtig angelegte Bildhälfte wird durch einen kräftigen hohen Baum mit dichtem Laubwerk von der sich links davon auftuenden Aussicht abgegrenzt. Drei Wanderer, durch ihre Ausstattung mit Cape, Hut und Wanderstock recht eindeutig als Pilger identifizierbar, folgen dem sich aus dem Vordergrund windenden Weg, der zu einem rechts im Mittelgrund gelegenen Wirtshaus führt. Sie scheinen ihr Ziel noch vor Sonnenuntergang zu erreichen. Auch bei diesem Blatt ist die unmittelbare gezeichnete Vorlage Bruegels erhalten geblieben (**Abb. 68**). Obwohl die spiegelverkehrte Federzeichnung von dem Graphiker beinahe 1:1 übernommen wurde, kam es doch zu kleineren, jedoch entscheidenden Veränderungen: Zum Einen wurde dem mittleren Pilger ein erst bei näherem Hinsehen wahrnehmbarer Heiligenschein hinzugefügt, zum Anderen ist auch die untergehende Sonne auf dem ausgeführten Druck neu. Diese Veränderungen scheinen dezidiert von Cock veranlasst worden zu sein, um Bruegels thematisch noch offene Vorzeichnung in eine subtile Anspielung auf die Bibelstelle des „Emaus-Ganges“ umzuformen, die den Betrachter bei näherem Hinsehen – gleichsam wie die beiden Jünger in der *historia sacra* – „plötzlich“ Christus in der Gestalt des mittleren Wanderers erkennen lässt.⁴¹⁹ Das Blatt wird durch diesen biblischen Hinweis zugleich zu einem religiösen Erbauungsbild und ließ sich somit wahrscheinlich auch leichter verkaufen.⁴²⁰

In den Blättern der großen Landschaften finden sich nun jene Elemente der Bildgliederung vereint, die sich bereits in seinen Zeichnungen aus den Jahren 1553 und 1554 ankündigen:

⁴¹⁸ Zu dem Blatt „Euntes in Emaus“ und dessen Vorzeichnung, siehe auch: Kat. Ausst. Berlin 1975, S. 40-41, Kat. Nr. 37; Kat. Ausst. Münster 1976, S. 54, Nr. 35 und 36; Kat. Ausst. Rotterdam/New York, S. 122-123, Kat. Nr. 22 und 23.

⁴¹⁹ Die entsprechende Stelle lautet: „Und sie näherten sich dem Dorf, wohin sie gingen; und er (Christus) stellte sich, als wollte er weitergehen. Uns sie nötigten ihn und sagten: Bleibe bei uns! Denn es ist gegen Abend, du der Tag hat sich schon geneigt. Und er ging hinein um bei ihnen zu bleiben.“ (Lukas, 24, 28-29).

⁴²⁰ Kat. Ausst. Hamburg 2001 (Roettig), S. 27; Kat. Ausst. Rotterdam/New York 2001, S. 122-123; Silver 2011, S. 114-118. Eine ähnliche Veränderung erfuhr Bruegels Vorlage der „Landschaft mit Bären“ durch Cock, in dem Cock die Bären in der Radierung durch die biblischen Figuren Christi und Satans ersetzte. Vgl.: Kapitel II.3.2, S. 44-45.

Der Betrachter findet in diesen Blättern ein tiefgehendes und auf die Gesamtstimmung gerichtetes Naturempfinden vor. Bruegel zehrt hier von seinen Erlebnissen der Alpenreise und zeigt ein warmes Verständnis für den nordischen Wald, das niederländische Dorf und die intimen Reize der Heimat. Der Betrachter steigt über einen hochgelegenen Vordergrund in das Bildwerk ein und folgt mit seinen Blicken dem Verlauf der Landschaft über ein herabsinkendes Terrain, das gegen den Horizont wieder etwas aufsteigt und einen weiten Ausblick gewährt. Während auf der einen Seite der Kompositionen zumeist große Baumgruppen dominieren, die die gesamte Höhe des Blattes ausfüllen und sich auf der betont nahsichtigen und erhöhten Vordergrundebene ausbreiten, führen auf der anderen Seite gleichzeitig beherrschende Raumschrägen in eine weite Ausblickslandschaft und leiten den Blick in die Ferne.⁴²¹ In gewisser Weise finden wir zwar noch eine Weltlandschaft vor, doch sind die einzelnen Bildbestandteile nun nicht mehr gleichwertig aneinandergereiht, sondern vielmehr einer großen Kompositionsidee unterworfen.

Auch im Vergleich der bereits besprochenen Zeichnung von Matthys mit dem Hl. Hieronymus (**Abb. 60**) und einer datierten Federzeichnung Bruegels aus dem Jahr 1553 mit demselben Thema (**Abb. 69**), wird einerseits das Anknüpfen Bruegels an die venezianische Landschaftskunst, zugleich aber auch an die niederländische Tradition und ihre Errungenschaften sowie die Nähe zu Matthys Cock besonders deutlich. Die landschaftlichen Kompositionen für den Cock'schen Verlag erweisen sich als nachweislich aus der Kunst seiner Vorgänger herausgewachsen und schließen in ihrer Entwicklungsstufe an die Landschaften von Matthys Cock oder Cornelis Massys an. Allerdings überragt er seine Vorgänger durch sein unmittelbares Verhältnis zur Natur, das sich in der sehr diffizilen und ungekünstelten Wiedergabe der Landschaft offenbart. Bruegels Landschaften sind keine Entwürfe für Ideallandschaften, sondern versuchen den authentischen Charakter der gezeigten Landstriche wiederzugeben. Dies kann nur durch ein unmittelbares Studium der Natur erreicht werden. Seine Genialität offenbart sich zudem in der Fähigkeit, die Landschaft stets der Gefühlstimmung der Gegenstände anzupassen und somit aus Gegenstand und Form eine absolute Einheit bilden zu können.

⁴²¹ Franz 1969, S. 162.

Bruegel hat formal und inhaltlich, in der Ausbildung der malerischen Mittel, aber auch in der konsequenten Durchbildung der Tiefenanlagen und in der Bereicherung der Darstellungsweise mit seiner psychologischen Tiefe die Entwicklungen der niederländischen Landschaftsmalerei um mehrere Stufen hinauf gehoben. Sein Werk schafft es dadurch, die beiden teilweise sehr gegensätzlichen Pole der Landschaftsmalerei, nämlich die komponierte Weltlandschaft und den einfachen Naturausschnitt (die sog. „paysage intime“), in sich zu vereinen und zu umfassen.⁴²²

Nach Bruegels Übersiedelung nach Brüssel im Jahr 1563 sollten schließlich nur noch zwei Stiche nach seinen Zeichnungen im Cock'schen Verlag produziert werden. Es folgten dann zwar noch weitere, von Joris Hoefnaegel und Philipp Galle publizierte Blätter, doch scheint Bruegels Interesse an der Druckgraphik mittlerweile verloren zu haben.⁴²³ 1569 verstirbt Bruegel ein Jahr vor seinem ehemaligen Verleger Hieronymus Cock. Die geschäftliche Beziehung zwischen Bruegel und Cock war keinerseits eine einseitige, sondern ließ beide Geschäftspartner davon profitieren. Cock führte über ein Jahrzehnt einen erfolgreichen niederländischen „Newcomer“ in seinem Verlag, während der damals noch recht junge Bruegel trotz anfangs noch recht seichter Auftragslage im Bereich der Malerei seine Entwürfe und Zeichnungen in großer Zahl in Umlauf bringen konnte. Wäre der Erfolg Bruegels auch denkbar ohne die verlegerische Hand Cocks? Die Aussage „Bruegel wäre nicht ohne Cock vorstellbar, Cock nicht ohne Bruegel“⁴²⁴ darf unter diesem Gesichtspunkt jedenfalls durchaus als berechtigt gelten.

IV. 5. Hieronymus Cocks Rolle für die Entwicklung der niederländischen Landschaftsmalerei

Die Frage nach den Errungenschaften des Hieronymus Cock gestaltet sich schon bedeutend schwieriger. Als gesicherte Landschaftswerke gelten eigentlich nur die landschaftlichen Hintergründe in der Serie der „Artes Liberales“ und die in den Ruinen verspielt eingesetzte Vegetation und in manchen Blättern begleitende Landschaftsteile, die eine Mischung aus fantastischen und heimischen Elementen in sich vereint. Können wir darin eine Eigenart des

⁴²² Baldass 1918, S. 157.

⁴²³ Kat. Ausst. Hamburg 2001 (Roettig), S. 26.

⁴²⁴ Kat. Ausst. Münster 1976, S. 62.

Hieronymus Cock feststellen, die sich in Verbindung mit den Entwicklungen innerhalb der niederländischen Landschaftsmalerei bringen lässt?

Heinrich Franz hat in seinen Untersuchungen der niederländischen Landschaftskunst versucht, die Handschrift des Hieronymus Cock in einigen dem Matthys zugesprochenen Zeichnungen, aber auch in mehreren Blättern der „offiziell“ nach Entwürfen seines Bruders radierten Serie der biblischen und mythologischen Landschaften auszumachen, und kam in weiterer Folge zu einem interessanten Ergebnis.⁴²⁵ Dabei möchte er den Einsatz von bestimmenden Raumdiagonalen, die in den durch die Linearperspektiven verkürzten Gebäuden der römischen Ruinen beinahe zur übertriebenen Anwendung kommen, sowie die Bevorzugung stark gekrümmter und plastisch gegliederter Bodenwellen als dem Hieronymus eigene und der Kunst des Manierismus verpflichtete Kompositionsschemata erkennen. Es sei eine Eigenart Cocks diese zu benützen um die Entwürfe seines bereits verstorbenen Bruders zum Teil entsprechend abzuändern oder zu ergänzen und dadurch einen noch kräftigeren und den Raum beherrschenden Tiefenzug zu erzeugen. Riggs äußerte jedoch berechtigte Zweifel an dieser Theorie, da uns Hieronymus Cocks Landschaftsauffassung nur in den von ihm radierten Hintergründen der „Artes Liberales“ und der römischen Ruinen erhalten geblieben ist, und es zudem sehr wagemutig wäre, anhand dieser Charakteristika festzustellen, welche Teile der mythologischen und biblischen Landschaften nun nicht von Matthys, sondern von Hieronymus stammen würden.⁴²⁶ Zwar bleibt Franz' Zuschreibung einiger Zeichnungen der „Cock-Gruppe“ an Hieronymus aufgrund der bereits besprochenen stilistischen Divergenz zu den erhaltenen Ruinen-Vorzeichnungen unwahrscheinlich, doch lassen sich dennoch erstaunliche Übereinstimmungen in dem Einsatz von raumbestimmenden Diagonalen zwischen einigen von Hieronymus Cocks Radierungen der römischen Ruinen und mythologischen und biblischen Landschaften ausmachen, die einen Beitrag Cocks in diesen Landschaftsdarstellungen nach seinem Bruder meiner Meinung nach dennoch vermuten lassen.

So zeigen die Drucke der „Praecipua monimenta“ in ihrer Zusammenstellung aus recht unterschiedlich gewählten Bildausschnitten und Raumkompositionen in einigen Drucken, die der Landschaft besonders viel Platz gewähren, sehr wohl die von Franz beschriebenen, den

⁴²⁵ Franz 1969, S. 145-153.

⁴²⁶ Riggs 1977, S. 278.

Bildaufbau beherrschenden Raumdiagonalen. Sehr offensichtlich treten diese etwa in den Blättern der Platte B, L oder M zu Tage (**Abb. 20, Abb. 31**), wobei jeweils in einer Hälfte stark perspektivisch verkürzte Monumente dominieren, während der Blick auf der gegenüberliegenden Hälfte in eine weite Ausblickslandschaft schweifen kann. Einen sehr ähnlichen Aufbau zeigt eine ebenfalls von Hieronymus 1551 geschaffene Radierung mit dem „Isaakopfer“ (**Abb. 70**), deren Entwurf in der Forschung sowohl auf Matthys als auch auf Hieronymus zurückgeführt wurde.⁴²⁷ Die Landschaft ist hier ebenfalls durch einen kräftigen diagonalen Zug quasi in zwei Hälften geteilt. Links eröffnet sich uns ein Ausblick in ein weit entferntes und tiefer liegendes, hügeliges Flußtal, das durch ein leichtes Zick-Zack das Auge in die Ferne leitet. Rechts springt uns hingegen eine stark nahsichtige und von einer Baumgruppe nach oben hin abgeschlossene Vordergrundebeine ins Auge, die den Anschein eines konzentrierten Ballungsraums aus Felsen und Vegetation erzeugt. Ausgehend von den Figuren Abrahams und Isaaks führt ein Pfad durch eine Baumallee hindurch in das bewaldete Hügelland nach rechts hinten. Auch hier ist der Übergang zwischen Vorder- und Hintergrund sehr schroff und unvermittelt und grenzt die sich schräg gegenüberliegenden Bildteile scharf voneinander ab. Weitere ähnliche Kompositionsschemata lassen sich in einigen Blättern der biblischen und mythologischen Landschaften beobachten, wenn auch nicht in so extremer Form wie im „Isaakopfer“ und in den Ruinendruckten. So etwa die „Landschaft mit Abraham und Isaak auf den Weg zur Opferstätte“ (**Abb. 71**), in der sich auf der rechten Seite ein Konglomerat aus sich über den Berghang schlängelnden Wegen, einem Felsentor und steinigem Hügelland auftürmt, während auf der linken Seite ein Flusslauf an einem Dorf vorbei in die Tiefe führt.

Unter diesem Gesichtspunkt sollen uns nochmals die von Matthys stammende Zeichnung von „Apoll und Daphne“ und der darauf basierende Druck des Hieronymus zur Veranschaulichung dienen (**Abb. 61, Abb. 62**). Es wurde bereits festgestellt, dass Hieronymus im Groben die Komposition seines Bruders übernimmt, jedoch einige Änderungen in den sich auftürmenden Gebirgsformationen des Mittelgrundes und auch in der Gestaltung des Vordergrundbereiches vorgenommen hat. In Matthys' Zeichnung wirkt die gesamte Komposition beruhigter und vermittelt sanftere Übergänge der einzelnen, hier noch parallel

⁴²⁷ Für Matthys Cock sprechen sich u.a. Nagler, Baldass und Riggs aus, für Hieronymus Cock Burchard, Stechow, Hollstein, Faggin und Franz. Für die entsprechenden Literaturverweise, siehe auch: Riggs 1977, S. 271-272.

zum Bildrand verlaufenden Terrainketten. Die Radierung des Hieronymus erscheint dagegen dynamisiert, zum Einen durch das starke Hervorheben der Vordergrundfelsen und der an diesen gerade erst von unten in das Blickfeld des Betrachters hineinlaufenden Figuren, zum Anderen durch die stärkere vertikale Betonung der nun spitzeren, kontrastreicheren Bergformationen und das in den Vordergrund gestellte Baumpaar. Es scheint sich darin, ebenso wie in den mit Landschaften ergänzten Drucken der „*Praecipua monimenta*“, den Hintergründen der *Artes Liberales* und in einen Teil der biblischen und mythologischen Landschaften eine neue manieristische Raumdarstellung durchzusetzen, die vor allem mit einem starken Tiefenzug evozierenden Diagonalen und einem starken Kontrast zwischen Nah- und Fernlandschaft arbeitet.

Es sind dies kompositorische Mittel, die von Matthy's Cock weg und zu Hieronymus Cock hinführen scheinen. Hieronymus mag vor allem in den Anfänge seines Verlagsbetriebes mit dieser kontrastreichen und sehr dynamisierenden Raumauffassung die Architekturansichten seiner „*Praecipua monimenta*“ mit dramatischen Landschaftsräumen erweitert haben. Auch die in ihrer Landschaftsauffassung gemäßigten und noch überblickshafteren Skizzen seines Bruders Matthy's haben womöglich einer Umstrukturierung oder Ergänzung bedurft. Dafür sprechen auch die erhaltenen Zeichnungen des Matthy's, die nicht für die Umsetzung in den Druck entstanden zu sein scheinen und daher eine Um- und Ausarbeitung für die Übertragung der Komposition notwendig machten. Cock sah sich selbst dabei nicht als „*inventor*“, sondern als Radierer und Verleger. Dafür spricht auch die Tatsache, dass er die von ihm radierten, zum Teil aber auch im Bereich der Landschaftselemente mitentworfenen Bildkompositionen, nur mit „*Cock fecit*“ signierte. Als das überwachende Auge der Druckproduktion schuf er somit vor allem zu Beginn seiner Verlagsfirma die benötigten Ergänzungen oder veränderte seiner Meinung nach brauchbare Entwürfe durch ein entsprechendes Eingreifen in den vorbereitenden zeichnerischen Prozess. In seiner überwachenden Funktion als Verleger und in seiner eingreifenden Funktion als Graphiker schafft er gleichsam eine Brücke zwischen zwei zeitlich auseinanderliegenden Größen der niederländischen Landschaftsmalerei.

Sowohl Matthy's Cock als auch Pieter Bruegel haben durch ihre Errungenschaften den Weg der autonomen Landschaft innerhalb der Malerei maßgeblich geebnet. Obwohl bis heute

kein einziges Gemälde eindeutig Matthys zugeschrieben werden kann⁴²⁸, lassen sowohl Zeichnungen als auch Drucke nach seinen Entwürfen das Potential dieses noch im Dunklen liegenden Genies erahnen. Das in den Werken von Matthys und Bruegel enthaltene patinirische Gedankengut, das sich vor allem in der glaubhaften Tiefererstreckung, dem Triumph der Landschaft über die zur Staffage herabgesunkenen Figuren und die Darstellung der Landschaft als einheitliches Ganzes offenbart, findet sich bereits zu einem großen Teil in der Serie der römischen Ruinen von Hieronymus Cock wieder. An den für mythologische und biblische Szenen idealen Schauplätzen des antiken Roms entfaltet Cock sein Verständnis für die ihm über seinen Bruder zugänglichen Neuerungen und dokumentiert seinen Anschluss an diese, wenngleich er bis zu einem gewissen Grad der figürlichen Erzählung insofern verhaftet bleibt, als er für den kommerziellen Verkauf seiner Drucke weiterhin größtenteils nicht bloß Landschaften, sondern Geschichten – eingebettet in pittoreske Ausblicke – verbreiten und verkaufen möchte.

Hieronymus erweist sich jedoch nicht als der große Innovator der Landschaftskunst, sondern schließt in den unter ihm und wahrscheinlich bis zu einem gewissen Teil auf seine Hand zurückführbaren Landschaftsdrucken an die Errungenschaften des Matthys innerhalb dieses Genres an. Dafür geben die in mehreren Fällen nach Zeichnungen des Matthys angefertigten und umgearbeiteten Drucke der biblischen und mythologischen Landschaften das beste Beispiel. In diesen Radierungen, aber auch in der bereits einige Jahre zuvor entstandenen Folge der „Praecipua monimenta“ greift er auf Kompositionsschemata zurück, die ihm durch seinen Bruder und dessen Umgang mit der niederländischen und venezianischen Tradition geläufig wurden. Als eine entscheidende Neuerung dürfen wir dennoch die Betonung beherrschender Raumdiagonalen in den Landschaften von Hieronymus Cock erkennen:⁴²⁹ Der Typus der „Ausblickslandschaft“, den wir in den von Matthys geschaffenen Landschaften vorfinden, wird in den Arbeiten des Antwerpener Künstlers und Verlegers nun zu einer von in die Tiefe leitenden Diagonalen beherrschten

⁴²⁸ An dieser Stelle sei nochmals auf den recht interessanten Zuschreibungsversuch von Heinrich Franz verwiesen, der in der Untersuchung durch Walter Gibson und der Verbindung mit einigen dem Jan de Cock zugeschriebenen Zeichnungen eine nicht unglaubliche Erweiterung gefunden hat. Siehe Kapitel IV.3.2., S. 108, Fußnote 383.

⁴²⁹ Die Anregungen zu den von einem diagonalen Aufbau beherrschten Landschaftskompositionen Cocks dürften wie bereits besprochen zumindest teilweise auf Einflüsse aus der oberitalienischen und venezianischen Kunst zurückzuführen sein. Siehe: Kapitel III.3.4, S. 93-96.

„Richtungslandschaft“ umgebildet.⁴³⁰ Die Durchsetzung dieses „diagonalen Richtungssystems“ manifestiert sich dem Betrachter nunmehr stärker als zuvor in Form von im Zick-Zack verlaufenden Flussläufen, Berghängen oder Uferkulissen, die anhand von einander entgegengesetzten Schrägen entwickelt werden und den Eindruck räumlicher Tiefe hervorrufen.⁴³¹ Innerhalb der Entwicklung der Landschaftsmalerei beweist sich Pieter Bruegel zwar als die künstlerisch eindeutig stärkere Natur, doch mag er anfangs noch unter Cocks Schirmherrschaft stehend bereitwillig den künstlerischen Einfluss seines Druckgraphik-Lehrers und Geschäftspartners aufgenommen haben. In weiterer Folge übernahm Bruegel zuweilen auch das eine oder andere Rezept von Hieronymus und somit auch von Matthys Cock, das er vor allem in seinen Landschaftsdarstellungen fruchtbar zu machen wusste.⁴³² Cock nimmt somit nicht nur eine Vermittlerrolle zwischen der Kunst des Nordens und des Südens ein, sondern wird gleichzeitig auch zu einem wichtigen Verbindungsglied zwischen zwei Größen der niederländischen Landschaftsmalerei des 16. Jahrhunderts: seinem älteren Bruder Matthys und seinem ehemaligen Schüler und Geschäftspartner, Pieter Bruegel.

⁴³⁰ Franz 1969, S 148.

⁴³¹ Die Problematik eine gesteigerte Raumwirkung im Bild mithilfe von Schrägen und Diagonalen darzustellen, beschäftigte vor Cock bereits die Gruppe von Künstlern um Hemessen und dem Braunschweiger Monogrammisten. Im Unterschied zu Cock finden sich in deren Interieur-, Genre- und Landschaftsbildern jedoch keine klar definierten und sichtbar gemachten Standorte, von denen die dargestellten Räume ausgehend von einem einheitlichen Augpunkt konstruiert werden. Diese sind stattdessen zumeist auf eine hochgeklappte Fläche projiziert. (Franz 1969, S. 148, S. 152).

⁴³² Franz 1969, S. 153.

V. Das neue Thema der Ruinenlandschaft

Die Signifikanz und der Erfolg der von Cock publizierten Ruinenserie beruht allerdings nicht ausschließlich auf dem Weitertradieren der niederländischen Errungenschaften innerhalb der Landschaftsmalerei, sondern auch in der Verbreitung eines Sujets, dessen Ursprung wir in dem italienischen Kunstwollen ausmachen können, nämlich dem neuen Thema der Ruinenlandschaft. Im Zeitalter der Renaissance sollte Rom – die *urbs aeterna* – mehr als je zuvor zum Schauplatz künstlerischen Schaffens schlechthin avancieren. Dabei nahm neben der zeitgenössischen Kunst, geprägt von den Werken Michelangelos oder Raffaels, zunehmend die Antike ihren Platz im Rampenlicht des damaligen Kunstdiskurses ein. Gelehrte, Kleriker, Adel und Künstler „pilgerten“ aus allen Ländern herbei um sich an den wiederentdeckten Monumenten und Skulpturen der Antike zu erfreuen, verglichen antike Texte mit den neuesten Funden und hielten ihre Entdeckungen in Schriften aber auch in Bildern fest. Als druckgraphisch reproduzierte Bilder konnten diese Antiquitäten zu weit entfernten Orten reisen und in den Erfahrungsbereich jener gelangen, die weder das nötige Geld für das Sammeln antiker Kleinodien, noch die entsprechende körperliche Verfassung für die Strapazen solcher Reisen hatten.⁴³³ Die Druckgraphiker des 16. Jahrhunderts erkannten diesen neuen Trend und reagierten mit Drucken nach antiken Monumenten und klassischen Statuen um diese neue Begierde nach dem Wissen und den Werten des Altertums befriedigen zu können, natürlich aber auch nicht ohne den Hintergedanken, die eigenen Verkaufszahlen damit steigern. Dass diese jungen Verlage ab der Mitte des 16. Jahrhunderts zu dem zentralen Medium für die Vermittlung des antiken Erbes avancierten, belegen bis heute die unzähligen Drucke und Texte, die von antiken Gebäuden, Skulpturen und Antiken-Sammlungen handeln.

V. 1. Das Ruinenthema in Italien

Die Stadt Rom war im 16. Jahrhundert untrennbar mit ihren Ruinen verbunden. Christine Schaden beschreibt den Zustand der Stadt innerhalb des seit der Spätantike bestehenden Mauerrings als „[...] keineswegs städtisch, sondern wie eine weite verwunschene Wildnis“.⁴³⁴ Auch Martin Stritt schreibt von Bergen und Tälern, Felsklüften und Höhlen dieser Landschaft,

⁴³³ Zorach 2008, S. 11.

⁴³⁴ Schaden 2008, S. 77.

die „[...] nicht aus den natürlichen Formen des Erdbodens und der Vegetation allein, sondern aus einer darin aufgegangenen Ansammlung von verfallenen, versunkenen und überwachsenen Architekturen [...]“ bestanden.⁴³⁵ Und tatsächlich waren die Ruinen im Rom des 16. Jahrhunderts omnipräsent und sind es heute immer noch, wenn auch in kultivierterem Ausmaß.

Die Auseinandersetzung mit der Darstellung von Ruinen erfolgte in Italien natürlich sehr früh, waren die antiken Überreste doch ständige Begleiter der Stadtbewohner gewesen. Das belegt bereits der erste im zwölften Jahrhundert erschienene Romführer, die „*Mirabilia Romae*“, der in Stadtrundgängen dem Pilger und Romfahrer die vergangene Herrlichkeit der *urbs aeterna* vor Augen führte und eine reiche Tradition solcher Bücher begründen sollte.⁴³⁶ Einerseits galten die Ruinen als Zeugnisse der ehemaligen Größe der Stadt, vor der sich der zeitgenössische Betrachter nun etliche Jahrhunderte später in naiver Bewunderung wiederfand.⁴³⁷ Andererseits interpretierte man die verfallenen Monumente als Symbol des Dahinwelkens und Vergehens, eine Deutung, die, wie Manfred Kandler richtig feststellt, vor allem dem dichterischen und religiösen Denken entsprang.⁴³⁸ Das Schicksal der einzelnen Bauwerke war dabei recht unterschiedlich: Während einige Bauten nach ihrer Ausgrabung in ihrem damaligen Zustand belassen wurden, widerfuhr anderen oftmals Zerstörung, Veränderung oder langsame Abtragung, da sich die antiken Überreste in Zeiten von Materialmangel als beliebte Quellen für Baumaterial oder Spolien anboten.⁴³⁹ Monumente wie das Kolosseum oder das Pantheon blieben überhaupt nur deshalb erhalten, weil sie christlich geweiht worden waren.⁴⁴⁰

Zu den frühesten erhaltenen italienischen Beispielen, die eine unmittelbare Auseinandersetzung mit der stadtrömischen Landschaft offenbaren, gehören die in den um

⁴³⁵ Martin Stritt, 2004, S. 62. So zitiert in: Schaden 2008, S. 78.

⁴³⁶ Kandler 1969, S. 1-2.

⁴³⁷ Diese Ehrfurcht verbunden mit dem Wunsch den Ruhm der Ruinen in der Vorstellung wiederzuerwecken kommt auch in der „*Hypnerotomachia Poliphili*“ des Mönchs Francesco Colonna (geschrieben 1467, gedruckt 1499) zu tragen. Es ist dies nach Kandler daher auch die erste große literarische Fassung des idealen Ruinenbildes. Siehe auch: Kandler 1969, S. 2.

⁴³⁸ Kandler 1969, S. 1.

⁴³⁹ Schaden 2008, S. 71.

⁴⁴⁰ Schaden 2008 S. 71. Kandler gibt im Rahmen seines Katalogs u.a. auch einen kurzen Überblick über die Geschichte des Kolosseums und des Pantheons. Siehe hierfür: Kandler 1969, S. 144-145 und S. 254-257.

1500 entstandenen Zeichnungen des sog. „Codex Escorialensis“ (**Abb. 72**).⁴⁴¹ Es handelt sich dabei um eine Art Übungs- oder Musterbuch mit zeichnerischen Aufnahmen von römischen Gebäuden, Säulen, Gesimsen und ornamentalen Schmuck wie z.B. Reliefs oder Friesen. Die Landschaftsskizzen nehmen darin bezeichnenderweise noch eine untergeordnete Rolle ein und versuchen vorgegebene landschaftliche Einheiten in eine bildliche Komposition einzubinden.⁴⁴² Aufnahmen antiker Monumente finden zwar bereits im 15. Jahrhundert in den Bildhintergründen von Gemälden Verwendung, doch werden sie im frühen 16. Jahrhundert auch erstmals in der italienischen Druckgraphik fassbar. Auch hier bleiben sie als Teil der landschaftlichen Vedute im Hintergrund zunächst noch der figuralen Komposition des Vordergrundes untergeordnet und gehorchen deren kompositionellen Gesetzen.⁴⁴³

In der Renaissance sollte die Einstellung zu den antiken Bauten eine besondere Änderung erfahren, indem zu der bisher für die Ruinen gehegten Bewunderung und ihrer Interpretation als Symbol des Vergänglichen eine vollkommen neue Sichtweise hinzukam.⁴⁴⁴ Man begann die Romruinen nun systematisch zu erforschen – eine Bewegung, die vor allem von an der Antike interessierten Architekten und den Mitgliedern der oftmals der Altertumsforschung verpflichteten humanistischen Kreisen getragen wurde. Die Fantasie des Menschen trat nun zunehmend zugunsten der verstandesmäßigen Erfassung antiker Bauwerke zurück, die neue Impulse für die archäologische Forschung freisetzen und die gesamte bildende Kunst aufs Wirksamste anregen sollte.⁴⁴⁵ Die Versuche, die antiken Monumente wiederherzustellen gipfelten in den Bemühungen des Kreises um Raffael, der als Künstler zum Aufseher der päpstlichen Antiken ernannt worden war und in Zusammenarbeit mit anderen Künstlern und Wissenschaftlern das antike Rom in Form eines Stadtplanes zu rekonstruieren versuchte.⁴⁴⁶ Diese Entwicklung lässt sich in der Herausbildung eines neuen Typus zusammenfassen, der in Fresken und Bildern des 16.

⁴⁴¹ In dem anonymen Künstler der Zeichnungen wurde früher ein Schüler des Domenico Ghirlandaio vermutet, wonach die Zeichnungen in den 1490er Jahren entstanden wären. (Egger 1906, passim). Arnold Nessler möchte die Herkunft der Zeichnungen hingegen im Sangallo-Umkreis sehen und nimmt eine Entstehungszeit zwischen 1506 bis 1508 an. (Arnold Nessler, *Il Codice Escorialense*, in: *Domenico Ghirlandaio – 1449-1494. Atti del Convegno Internazionale, Firenze 16-18 ottobre 1994*, Florenz 1996, S. 175-198). Siehe auch: Kandler 1969, S. 12-13; Schaden 2008, S. 60.

⁴⁴² Die in dem Codex enthaltenen Landschaftsskizzen entsprechen in ihren Gesetzmäßigkeiten daher schon den Gesetzen der Vedute, wenngleich sie noch nicht als solche verstanden werden dürfen, da ihnen noch nicht deren selbstständiges Eigenleben zukommt. Kandler 1969, S. 12.

⁴⁴³ Kandler 1969, S. 13.

⁴⁴⁴ Kandler 1969, S. 2; Schaden 2008, S. 71.

⁴⁴⁵ Kandler 1969, S. 3.

⁴⁴⁶ Kandler 1969, S. 4. Dieser Plan sollte jedoch erst später und z.T. unter Veränderungen durchgeführt werden.

Jahrhunderts in Italien eine große Rolle spielen sollte, nämlich der „klassischen Landschaft“. Treffend wurde diese Art der Ruinenlandschaft von Paul Hofer als „Groteskenlandschaft“ bezeichnet⁴⁴⁷: Alle hier deutlichen Elemente – die Rekonstruktion der Antike, die Ruinenromantik, die Verbindung von Elementen der antiken Architekturlandschaftsmalerei mit den modernen Landschaftsthemen – sind vorgebildet in der Neugestaltung des Raffaelkreises.⁴⁴⁸ Vor allem in den Jahren nach 1510 sollten diese Antikenstudien in Italien eine beinahe fieberhafte Stufe erreichen: In deren Zentrum stand die Übersetzung Vitruvs und damit einhergehend die Bemühungen um die Rekonstruktion des Erscheinungsbildes des antiken Rom.⁴⁴⁹ Nach Turner tendieren die Ruinendarstellungen, die nun die Hintergründe in den Bildern Raffaels und seiner Zeitgenossen zu füllen beginnen, dazu, zwei Formen anzunehmen:⁴⁵⁰ Einerseits manifestiert sich in diesen Darstellungen eine Begeisterung für zerfallene Ruinen, wie z.B. in der „Auferweckung des Lazarus“ Sebastiano del Piombos ersichtlich (**Abb. 73**): Del Piombo erkannte das ästhetische Potential von Ruinen, das Spiel von Masse und Leere, von Licht und Dunkelheit und die uralte Schwere von aus der Erde aufsteigenden und langsam zerfallenden Mauerresten, so Turner.⁴⁵¹ Andererseits lässt sich in der Abbildung antiker Monumente der Drang feststellen, eine verlorene Welt zu rekonstruieren. So finden sich in den Bildhintergründen Giulio Romanos archäologische Rekonstruktionen antiker Monumente neben topographisch nicht korrekten Ansammlungen von Palästen, Obelisken und Triumphsäulen.⁴⁵² Diese beiden Richtungen schließen sich gegenseitig nicht aus, sondern treten gehäuft auch gleichzeitig in einer Art Verbindung auf, wie u.a. Giulio Romanos „Steinigung des Hl. Stephanus“ (**Abb. 74**) augenscheinlich zeigt: Hier können wir Tempel, Obelisken, Triumphsäulen und poröse Ruinen in einer seltsamen Kombination aus archäologischer Präzision und fantastischer Topographie beobachten.⁴⁵³

⁴⁴⁷ Paul Hofer hat diese Art der Ruinenlandschaft als Groteskenlandschaft definiert, als ein ornamentales Aggregat von Spitzsäulen, Tempelchen, Pavillons, Grabpyramiden, Hafentürmen etc. Sowohl in Rom wie auch bei den Fresken von Paolo Veronese in der Villa Maser, die in Kapitel V.5. besprochen werden, gehen dieser Typus als auch der der (reinen) Ruinenlandschaft im eigentlichen Sinn oft ineinander über. Siehe: Hofer 1946, S. 114, Fußnote 72; Oberhuber 1968, S. 215.

⁴⁴⁸ Oberhuber 1968, S. 215.

⁴⁴⁹ Turner 1961, S. 279.

⁴⁵⁰ Turner 1961, S. 279.

⁴⁵¹ Turner 1961, S. 279.

⁴⁵² Turner 1961, S. 279; Hartt 1958, S. 41 und 49-50.

⁴⁵³ Turner 1961, S. 279.

V. 2. Antoine Lafreri und sein „Speculum Romanae Magnificentiae“

Als eigenständige Thematik werden die Ruinen Roms in die italienische Druckgraphik dann erst in den 1530er Jahren im großen Stil eingeführt. Die in den Drucken dargebotenen antiken Monumente und Statuen werden nun blattbestimmend, wobei sich die figuralen als auch landschaftlichen Elemente zugunsten des Themas unterordnen.⁴⁵⁴ Sie zeigen sich von einem starken antiquarischen Interesse geprägt und geben die Objekte oftmals gar nicht in deren unmittelbarem Zustand wieder. Stattdessen versucht man die fragmentierten Ruinen entweder zu ergänzen oder zu rekonstruieren, um dem Betrachter in lehrhafter Absicht den ursprünglichen Zustand zu präsentieren, oder man ersetzt die topographische Umgebung der Bauwerke, die der eigentlichen Darstellung untergeordnet bleibt, durch fantastische Hintergründe.⁴⁵⁵

Der Wandel, der sich in der Wiedergabe antiker Monumente und Statuen in Italien dann bis zur Jahrhundertmitte vollzogen hatte, wurde von Evelina Borea anschaulich anhand einiger Blätter mit Darstellungen der Reiterstatue des Marc Aurel illustriert.⁴⁵⁶ In den Vergleichen der frühen Kupferstiche des Nicoletto da Modena, Marcantonio Raimondi und Marcello Fogolino mit einem 1548 produzierten Stich des Nicolas Béatrizet wird anschaulich, dass es sich bei den ersten druckgraphischen Darstellungen solcher Objekte eher um Interpretationen als um getreue Reproduktionen handelte.⁴⁵⁷ Zeigt der frühe Kupferstich des Nicoletto da Modena die Statue noch in einem komplett fingierten Innenraum und auf einem erfundenen Marmorsockel (**Abb. 75**), so soll dem Betrachter in Béatrizets Bild das aktuelle Erscheinungsbild der Statue in all seinen Details vor Augen geführt werden, wobei auch der Marmorsockel, auf dem die Statue 1538 aufgestellt worden war, und der genaue Wortlaut der Inschrift wiedergegeben werden (**Abb. 76**).⁴⁵⁸ Die Signatur und Beschriftung des Druckgraphikers versorgen den antiquarisch Interessierten nun mit allen notwendigen Informationen: Titel, Medium, Aufstellungsort, Verleger und Datum. Der Hintergrund des Blattes wird nun nicht mehr fantastisch ausgeschmückt und ergänzt, sondern einfach weiß –

⁴⁵⁴ Kandler 1969, S. 15.

⁴⁵⁵ Kandler 1969, S. 15.

⁴⁵⁶ Evelina Borea, *Stampa figurativa e pubblico dalle origini all'affermazione nel Cinquecento*, in: *Storia dell'Arte Italiana*, Teil I, Band II, Turin, S. 317-413. Siehe auch: Landau/Parshall 1994, S. 305-306.

⁴⁵⁷ Landau/Parshall 1994, S. 305.

⁴⁵⁸ Landau/Parshall 1994, S. 305.

also unbedruckt – belassen und lässt die präsentierte Statue beinahe „klinisch“ als eigenständiges Kunstwerk in den Mittelgrund rücken.⁴⁵⁹

Zu den ersten Verlegern, die sich explizit dem Thema der antiken Monumente Roms widmeten, zählt auch der seit 1540 in Rom nachweisbare Antonio Lafreri mit seinem „Speculum Romanae Magnificentiae“ (wörtlich: Spiegel der römischen Pracht), der ab den 1540er Jahren vereinzelt und seit 1570 zusammen mit einem Titelblatt (**Abb. 77**) als Sammelband publiziert wurde. Zwar hatten bereits zuvor andere Verleger und Künstler wie z.B. Andrea Mantegna, Agostino Veneziano oder Marco Dente Drucke nach antiker Kunst produziert, doch förderte Lafreri durch das einheitliche Format der Blätter und die spätere Veröffentlichung unter einem Titelblatt erstmals das Sammeln derselben.⁴⁶⁰ Diese gebundenen Druckserien waren nun nicht nur als Sammelobjekte sehr begehrt, sondern boten dem Leser durch ihre thematisch zusammenhängenden Drucke eine beinahe wissenschaftliche Aufarbeitung antiker Architektur, wobei die Kupferstiche vor allem durch ihre extrem präzise Ausführung und die detailgetreue Wiedergabe der Monumente bis heute bestechen. Lafreri suchte die Sujets seines „Speculum magnificentiae“ allerdings nicht nach rein verkaufstechnischen Überlegungen aus, sondern wollte mit seinen Drucken zugleich up-to-date Informationen zu dem damaligen Zustand der Monumente liefern.⁴⁶¹ Dabei werden die sichtbaren Spuren der Verwitterung ebenso in die Darstellung der Gebäude mit eingeschlossen, wie epigraphische und topographische Überlegungen (**Abb. 78**).⁴⁶²

Die von Béatrizet gestochenen Blätter des „Speculum“ zeichnen sich durch eine besondere Monumentalität und ornamentale Strenge aus und streben in besonderer Weise nach Klarheit in der Bildgestaltung.⁴⁶³ Dieser Stil, der in Zusammenarbeit der antiquarisch interessierten Verleger und Kupferstecher Roms entstand, sollte auch für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts in Italien verbindlich bleiben. Kandler erkannte darin ein allgemeines Charakteristikum, das typisch für die Auseinandersetzung von italienischen Künstlern mit der

⁴⁵⁹ Landau/Parshall 1994, S. 305-306.

⁴⁶⁰ Zorach 2008, S. 12.

⁴⁶¹ Rubach 2008, S. 25.

⁴⁶² So geht es Lafreri in einigen Drucken der „Speculum Magnificentiae“ wie z.B. einem Kupferstich, der das Grabmal des P. Vibius Marianus (Abb. 33) zeigt, explizit um die Darstellung epigraphischer Themen. Die dargestellten Objekte werden in diesen Drucken wie in Museumsvitrinen ausgestellte Exponate wiedergegeben. Siehe auch: Rubach 2008, S. 25-35, besonders S. 33.

⁴⁶³ Kat. Ausst. Wien 1966 (Oberhuber), S. 26. Siehe auch: Kandler 1969, S. 16.

Ruinendarstellung sei: Das Naturstudium führe zunächst zu vorsichtigen Rekonstruktionsversuchen der Monumente in ihrer landschaftlichen Umgebung, die letztendlich wegfallen bis nur noch die reinen Architekturaufnahmen der Theoretiker übrigbleiben.⁴⁶⁴

V.3. Das Ruinenerlebnis des „Nordländers“

Die Auseinandersetzung des nordischen Künstlers mit dem Thema der Ruinendarstellung äußerte sich anders. Dem Nordländer fehlte diese bodenständige Verbindung mit der Antike, weshalb er sich das Wissen der Antike mühsam aneignen musste um sich so zuerst einmal eine geistige Augenbasis zu schaffen.⁴⁶⁵ Im Angesicht der ungeheuren Ruinen blieb dem Nordländer nach Kandler nur ein „naives Staunen“, das schließlich – wie auch zuvor in Italien – zu einer Ruinensentimentalität führen sollte, die zur Jahrhundertmitte ihren Höhepunkt erreichte.⁴⁶⁶ Hinzu kam, dass Italienreisen und der damit verbundene Besuch der ewigen Stadt im 16. Jahrhundert bereits beinahe schon zur pflichtgemäßen Ausbildung nordischer Künstler gehörten.⁴⁶⁷ Zu den frühen Romreisenden aus den Niederlanden zählten u.a. Jan Goessart und Jan van Scorel, denen in den 1520er und 1530er Jahren viele weitere Landsmänner wie z.B. Pieter Coecke van Aelst, Michiel Coxcie, Lambert Lombard, Frans Floris und schließlich auch Marten van Heemskerck folgen sollten.

Unter den nordischen Künstlern entwickelten vor allem die Niederländer recht früh ein sehr spezifisches Verhältnis zur Landschaft und ihrer Wiedergabe, das sich folglich auch auf Darstellung der Ruinenthematik auswirken sollte.⁴⁶⁸ Diese ganz andere Einstellung der Niederländer gegenüber diesem Genre zeigt sich schon in den ersten erhaltenen Beispielen niederländischer Künstler. Jan Goessarts⁴⁶⁹ etwa um 1508 bis 1509 entstandene Zeichnung des Kolosseums (**Abb. 79**), die das antike Monument noch ohne die landschaftliche Umgebung und proportional noch nicht korrekt erfasst wiedergibt, präsentiert sich aufgrund

⁴⁶⁴ Kandler 1969, S. 27-28.

⁴⁶⁵ Kandler 1969, S. 36.

⁴⁶⁶ Als vollendetsten Ausdruck dieser Ruinensentimentalität führt Kandler die Sonette des Franzosen Joachim du Bellay an, die als kongenialer Ausdruck der Cockschen Ruinenserie, jedoch von dieser unabhängig in Frankreich entstanden. Siehe auch: Kandler 1969, S. 36 und 61.

⁴⁶⁷ Schaden 2008, S. 21.

⁴⁶⁸ Kandler 1969, S. 37.

⁴⁶⁹ Jan Goessart (*1478/88 in Maubeuge, + 1532 in Breda) – genannt „Mabuse“ – besuchte 1508/09 im Gefolge von Philipp von Burgund Rom und dürfte im Auftrag seines Herrn zahlreiche Zeichnungen angefertigt haben, von denen heute nur noch vier erhalten sind. Schaden 2008, S. 22.

der ausführlichen Bezeichnung unter Nennung des eigenen Namens nichtsdestotrotz als fertiges künstlerisches Erzeugnis und nicht wie gleichzeitige italienischen Produkte dieser Zeit als zufällige Skizze nach der Natur.⁴⁷⁰ Die Zeichnung belegt außerdem, dass das Thema der Ruine von den Niederländern verhältnismäßig früh entdeckt worden war.

Die nachfolgende Künstlergeneration der Romanisten fasste die Zeichnungen nun allerdings wieder mehr als Studien – also „als Mittel zum Zweck“ – auf und folgte somit wieder stärker der italienischen Einstellung.⁴⁷¹ Die in der Natur vor Ort entstandenen Naturstudien wurden zurück in die Heimat gebracht, wo sie den Künstlern dann zur Ausgestaltung ihrer Bildhintergründe dienten, die wie im Fall von Jan van Scorel⁴⁷² „Hl. Sebastian“ (**Abb. 80**) eine Landschaft zu zeigen begannen, in der man Ruinen, Obeliskten und ähnliche Überreste der Antike in freier Verarbeitung wiederfindet.⁴⁷³

V.4. Neuerungen in der Darstellung antiker Bauwerke in Cocks „*Praecipua monumenta*“

In einem Vergleich von Lafreris berühmter Serie des „*Speculum magnificentiae*“ mit den Ruinendruckten von Hieronymus Cock offenbaren sich relativ deutlich die Gegensätze der beiden Verleger in der Darstellung antiker Bauwerke, die Unterschiede in der italienischen und niederländischen Auffassung sowie die Neuerungen, die Cock mit seiner 1551 publizierten Druckserie in dieses Sujet mit einbringt (**Abb. 20, Abb. 31, Abb. 81**).

Die auf den ersten Blick vor allem hinsichtlich der Thematik auffallenden Gemeinsamkeiten werden bereits nach einem genaueren Studium der in beiden Drucken dargestellten Einzelheiten – vor allem des Hintergrundes – als rein oberflächlich entlarvt. Bei Lafreri finden wir in den Graphiken nur einzelne, großformatig reproduzierte Monumente Roms

⁴⁷⁰ Kandler 1969, S. 37-38.

⁴⁷¹ Kandler 1969, S. 38.

⁴⁷² Jan van Scorel (*1495 in Schoorel, + 1562 in Utrecht) unternahm zwischen 1520 bis 1524 eine Reise, die ihn durch Deutschland und Österreich, nach Rhodos, Jerusalem und schließlich Rom führte, wo er von Papst Hadrian VI. in den Jahren 1522/23 zum Konservator der päpstlichen Antikensammlung im Belvedere ernannt wurde. Nach dem Tod Hadrians VI. kehrt Scorel in die Niederlande zurück, wo er zunächst in Harlem und ab 1530 in Utrecht tätig blieb. Karel Van Mander bezeichnet ihn zwar nur fälschlicherweise als den ersten Niederländer, der Rom besuchte, doch sei Scorel nach Kandler in seiner geistigen Haltung für die niederländische Malerei, die sich nach Italien orientierte, die erste wichtige Persönlichkeit und ein bedeutender Vermittler der italienischen Auffassung. Siehe auch: Van Mander-Floerke 1906, S. 273; Kandler 1969, S. 38-39; Schaden 2008, S. 23.

⁴⁷³ Kandler 1969, S. 38.

vor, die jegliche Einbeziehung in ein landschaftliches Umfeld bzw. generell die Ausgestaltung des Hintergrundes vermissen lassen. Die Gebäude werden zumeist isoliert und in wissenschaftlicher Präzision wiedergegeben. Der Zugang zu diesen Denkmälern der antiken römischen Geschichte ist ein rein dokumentarischer und theoretischer. Das figürliche Beiwerk wird zumeist auf wenige, im Vergleich zu den Gebäuden sehr klein und unbedeutend wirkende „Zuschauer“ reduziert. Dagegen scheint die Radierung Cocks dem diametral entgegengesetzten Ende des Spektrums von den Ansichten antiker Gebäude zu entspringen. Der nordische Künstler präsentiert dem Betrachter seiner Landschaftsdrucke eine Welt wilder, pittoresker Schönheit, in der man förmlich dazu eingeladen wird sich frei zu bewegen und umzusehen.⁴⁷⁴ Neben dem reichen Arsenal an architektonischer und landschaftlicher Ausgestaltung, besticht vor allem die atmosphärische Qualität des Himmels. Den fantasie reich gestalteten Figürchen in Cocks Ruinenserie wird allerdings wie den bloß zu Zuschauern degradierten Protagonisten in Lafreris Drucken ebenfalls nur wenig Bedeutung zugesprochen.

Ein weiterer Unterschied zu den meist frontal abgebildeten Monumenten der Druckserie Lafreris, die die Gebäude in ihrer Gesamtheit wiederzugeben versuchen, ist der Blickpunkt für den Betrachter, der in Cocks Radierungen jedoch selten so kalkuliert ist, dass er einen klaren Überblick über eine bestimmte Ruine zulässt. Die antiken Bauwerke sind meist fragmentarisch bzw. als Konglomerat aus mehreren Gebäuden in einer allgemeinen Ansicht wiedergegeben.⁴⁷⁵ Bereits in Kapitel III.2. wurde festgestellt, dass Cock die ihm zur Verfügung stehenden, topographisch getreuen Vorlagen in seinen Bildkompositionen frei verarbeitet hat. Dabei scheute sich Cock auch nicht davor Ruinen, die de facto relativ weit voneinander entfernt lagen, in seinen Radierungen auf engen Raum zusammenzudrängen, wie wir etwa bei der Ansicht des Blattes P bemerken können (**Abb. 39**).⁴⁷⁶ Andere wichtige römische Monumente, wie etwa die Engelsburg, der Konstantinsbogen oder das Pantheon, werden hingegen überhaupt ausgelassen. Stattdessen ist eine große Menge an Drucken den fragmentarischen Ansichten des Kolosseums, den Ruinen des Palatins oder den Thermen

⁴⁷⁴ Zorach 2008, S. 71.

⁴⁷⁵ Riggs 1977, S. 167.

⁴⁷⁶ Die auf dieser Platte in einer Ansicht dargestellten Monumente, das Septizonium und das Kolosseum, lagen tatsächlich mehr als eineinhalb Kilometer voneinander entfernt. In Lafreris „Speculum“ sind die beiden Monumente einzeln in voneinander isolierten Darstellungen zu finden. Siehe auch: Heuer 2007, passim, sowie Kapitel III.2.3. (d), S. 74-77.

Diokletians gewidmet.⁴⁷⁷ Diese fiktive Integration von Ruinen in pittoreske Landschaftshintergründe ist uns auch bereits in den Drucken der Schule von Fontainebleau begegnet (**Abb. 52, Abb. 78**), die wir womöglich als ein entscheidend anregendes Element für Cock hinsichtlich der Gestaltung seiner Ruinenserie betrachten dürfen. Den Hintergrund der „*Praecipua monimenta*“ schließen nun die aus der Fantasie entstandenen Landschaften des Künstlers ab, was auch seinem Vorhaben in dieser Druckserie entsprochen haben mag, nämlich nicht nur Ruinen, wie z.B. in den Drucken von Lafreris „*Speculum*“, sondern stattdessen ganze (Ruinen-) Landschaften in seinen Radierungen abzubilden.⁴⁷⁸

Cocks Selektion zeigt also eine eindeutige Präferenz für die anonyme, fragmentarische Ruine gegenüber dem völlig erhaltenen antiken Monument. Anstelle der bei Lafreri noch „gereinigt und geometrisierend“ wirkenden Architektur, die damals auch in den die Drucke begleitenden Texten als „*accuratissime delineata*“⁴⁷⁹ – als „höchst präzise gezeichnet“ – beschrieben wird (**Abb. 83**), werden wir in Cocks „*Praecipua monimenta*“ durch die Unregelmäßigkeiten der Landschaft und der zum Teil dramatischen Bewegungen der geätzten Linie Zeuge einer Darstellungsweise, die neben dem primären Auftrag Wissen zu vermitteln dem Betrachter gleichzeitig Vergnügen bereiten soll. Es stört den Künstler nicht mehr, dass seine Ruinendrucke keine topographisch getreuen Wiedergaben sind, und auch das freie Verändern von Ruinen, das in einigen Blättern nicht zusammengehörige Bauteile zu einem neuen Ganzen verbindet, stellte für ihn kein Problem dar.⁴⁸⁰ Nach Kandler müsse nun der topographische Bestand den Gesetzen der Bildgestaltung gehorchen, worin auch eine bewusste Veränderung der tatsächlichen Gegebenheiten eingeschlossen sei.⁴⁸¹ Cocks Ruinendrucke bilden ab, aber sie gehen auch über die Abbildung hinaus und sind dadurch mehr als nur reine Dokumentationen.⁴⁸² Die Ruinenveduten der vorhergehenden Zeichnungen – ob nun eigenhändig oder von anderen Künstlern – werden umgewandelt zu Ruinenlandschaften, die den Gesetzen der Vedute nicht mehr gehorchen.⁴⁸³ Die durch die

⁴⁷⁷ Dürfen wir annehmen, dass Cock bei seinem potentiellen Romaufenthalt nicht alle Monumente skizziert hat und dies eine gewisse Präferenz erklärt? Vielleicht boten die brüchigen Ruinen einen viel besseren Schauplatz für seine Szenerien als die zu einem Großteil noch intakten Monumente Roms.

⁴⁷⁸ Kandler 1969, S. 58.

⁴⁷⁹ Die Phrase „*accuratissime delineata*“ (höchst präzise gezeichnet) findet etwa in Étienne Dupéracs Rekonstruktion des Hafens von Ostia Verwendung. Siehe auch: Zorach 2008, S. 71, Fußnote 20.

⁴⁸⁰ Kandler 1969, S. 58.

⁴⁸¹ Kandler 1969, S. 58.

⁴⁸² Zorach 2008, S. 71.

⁴⁸³ Kandler 1969, S. 58.

Blatttitel auf den ersten Blick unterstrichene Vedutenhaftigkeit entpuppt sich bei einem zweiten Blick letztendlich als Trugschluss, da viele Blätter nicht jene Monumente zeigen, die die Titel angeben⁴⁸⁴, und andere wiederum unter einem Titel geführt werden, der mit dem topographischen Objekt eigentlich gar nichts zu tun hat, wie z.B. in den Blättern E, F und G (**Abb. 29, Abb. 41, Abb. 42**), die uns bereits bei der Untersuchung der Serie in Kapitel III aufgefallen waren.⁴⁸⁵ In diesen Radierungen scheint bereits der nächste Schritt in der Bildkonzeption vorweggenommen zu sein, nämlich das vollkommene Abrücken vom topographischen Monument, das die Ruine unabhängig von zuvor entstandenen Studien frei in den Gedanken des entwerfenden Künstlers entstehen lässt.⁴⁸⁶ Der thematische Schwerpunkt liegt somit nicht mehr in der korrekten Wiedergabe römisch-antiker Monumente, sondern eindeutig in der pittoresken Darstellung von Landschaft. Wir haben es hier mit den ersten Drucken zu tun, die Ansichten tatsächlich existierender römischen Ruinen im Kontext malerischer Landschaften darstellen.⁴⁸⁷ Zudem funktioniert jeder Druck als ein für sich selbst ausreichendes religiöses, mythologisches oder historisches Bild, das auch neben seiner Dokumentation italienischer Kunst Wertschätzung finden kann.

V.5. „Nützlich für Maler und andere Handwerker“⁴⁸⁸

Diese ersten Serien nach antiken Bauwerken zeigen eine deutliche Veränderung in der Verwendung von Bild und Text. Gab es in der frühhumanistischen Kultur noch eine große Feindlichkeit und Misstrauen gegenüber Bildern als Vermittler von Wissen, wurden mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts Drucke nun zunehmend als zuverlässige Bezugsquelle von Informationen gebraucht und anerkannt. Neben dem „Speculum Magnificentiae“ Lafreris zeugen auch die vielfältigen Druckgraphiken in illustrierten Büchern, Druckserien, Traktaten und den beliebten „guidebooks“ – touristischen Ratgebern, die Reisenden, Pilgern aber auch Römern einen umfangreichen Überblick über die antiken Sehenswürdigkeiten Roms bieten

⁴⁸⁴ So etwa die Blätter I, R und S. Siehe auch: Kandler 1969, S. 59 und S. 129-130, Fußnote 157.

⁴⁸⁵ Kandler 1969, S. 59 und S. 129-130, Fußnote 157.

⁴⁸⁶ Kandler 1969, S. 59.

⁴⁸⁷ Riggs 1977, S. 168.

⁴⁸⁸ Ein andere Serie mit Ruinendruckten, die der ebenfalls in Antwerpen tätigen Verleger und Druckgraphiker Gerard de Jode im Jahr 1560 publiziert, wird ähnlich der Serie Cocks als „Ruinarum variarum fabricarum delineationes pictoribus caeterisque id genus artificibus multum utiles Gerardus Judeus excudebat“ präsentiert. (Gerard de Jode veröffentlichte diese Zeichnungen von verschiedenen Ruinentypen, die sehr nützlich für Maler und andere Handwerker sind). Die Serie erschien in einer Publikation der British Library. Siehe Zorach 2008, S. 63-64, Fußnote 3, und S. 17, Fußnote 34. Auf die Unterschiede zu Cocks und de Jodes Serie werde ich im folgenden Abschnitt (Kapitel V.6., S. 142) zu sprechen kommen.

sollten – von dem zunehmenden Vertrauen, das man diesen Bildern nun entgegenbrachte.⁴⁸⁹

Dass Bildbände zur Vermittlung von Wissen und Druckserien, die zur Erheiterung des Betrachters produziert wurden, nicht unbedingt in Konflikt miteinander geraten müssen, sondern nun auch nebeneinander existieren können, zeigen die „*Praecipua monimenta*“ von Hieronymus Cock. Während Lafreris Drucke sich zwar schon beider Funktionen bedienen, liegt ihr Schwerpunkt dennoch eindeutig auf der Vermittlung von Wissen und dessen Weitertradierung.⁴⁹⁰ Neu in Cocks Ruinendrucken ist nun der Wille, den Leser nicht nur über die Zustände des antiken Rom zu informieren, sondern ihn auch durch die die Ruinen pittoresk umschließenden Landschaften zu erfreuen.

Natürlich sollten solche malerisch anmutenden Landschaftsdrucke nicht nur Vergnügen bereiten, sondern hatten auch einen ganz spezifischen praktischen Nutzen, nämlich als Inspiration und Anregung für andere Künstler oder Handwerker zu dienen, die in anderen Medien wie z.B. der Malerei tätig waren. Cocks Kompositionen boten dem geschulten Betrachter somit die Möglichkeit neben der Rezeption antiker Kunst seine vorgefertigten Landschaftsillustrationen in neue Arbeiten einzuarbeiten, nur Teile daraus zu übernehmen oder mit einem neuen Repertoire zu ergänzen. Dass dieser Verwendungszweck bereits im 16. Jahrhundert gewollt und allgemein bekannt war, finden wir durch die sehr aufschlussreichen Widmungen der Verleger belegt. So heißt es auch in einer anderen Serie von Ruinenansichten, die etwas später von dem ebenfalls in Antwerpen tätigen Verleger Gerard de Jode publiziert wurde: „Gerard de Jode veröffentlichte diese Zeichnungen von verschiedenen Ruinentypen, die sehr nützlich für Maler und andere Handwerker sind.“⁴⁹¹

Mehr noch als diese schriftlichen Zeugnisse sprechen Werke, die explizit nach Cocks Vorlagen geschaffen wurden, bis heute von der Bedeutung des Antwerpener Verlegers auch für das Handwerk der Malerei. So belegen etwa die Fresken des Paolo Veronese in den Räumlichkeiten der Villa Maser in Rom den Nutzen und die Wertschätzung der „*Praecipua monimenta*“ innerhalb anderer Kunstgattungen. In den hohen und vornehmen Räumen

⁴⁸⁹ Zorach 2008, S. 66.

⁴⁹⁰ Zorach 2008, S. 69.

⁴⁹¹ Siehe auch: S. 136, Fußnote 488.

Palladios hat Veronese seine Fresken in dem für ihn typisch heiteren Farbakord geschickt in die Scheinarchitektur der Villa eingebettet. Die gemalten Figuren und Architekturen stehen in einem harmonischen Verhältnis zueinander und zeigen neben klassischen Tugenden und der antiken Götterwelt auch das idealisierte Alltagsleben in der Villa selbst. Dasselbe gilt auch für die in den Zwischenräumen der fingierten Säulen durch Scheinfenster sichtbaren gemalten Landschaften, die zugleich mit den durch wirkliche Fensteröffnungen hereindringenden Ausblicken in die reale Landschaft korrespondieren.⁴⁹² Zu Recht gilt die malerische Ausstattung der Villa Maser als ein Höhepunkt der römischen Villendekoration.

In den illusionistisch gemalten Landstrichen der Stanza del Tribunale d'Amore, der Stanza Baco und der Corciera sehen wir nun bereits Teile jener römischen Monumente, die Cock 1551 erstmals in seiner „*Praecipua monimenta*“ veröffentlichte. Dabei übernimmt Veronese die Kompositionen des Niederländers in einigen Fällen beinahe 1:1 in seine Fresken, während er bei anderen wiederum nur Teile daraus als Versatzstücke in seine Landschaften einbaut. Ein Vergleich der bereits mehrmals besprochenen Radierung Cocks mit dem Blick auf den Palatin (Blatt L, **Abb. 31**) mit einem Fresko Veroneses aus der Stanza del Tribunale d'Amore (**Abb. 84**) macht eine derartige Übernahme aus der Cock'schen Serie offensichtlich. Die Vermischung von antiken und zeitgenössischen Gebäuden findet ihren Höhepunkt in einem weiteren Fresko der Stanza del Tribunale d'Amore, in der Veronese eine venezianische Landschaft mit Mühle, einer Kirche hinter einer Stadtmauer und zeitgenössischen Häusern mit den Überresten des Septizoniums und anderen Ruinen aus Cocks Druckserie kombiniert (Blatt K, **Abb. 85**, **Abb. 86**).⁴⁹³ Veronese versucht in seiner Malerei ein weiches Licht zu schaffen und die starken Lichtkontraste in Cocks Radierungen auszugleichen, lässt oftmals Teile der Kompositionen weg und verschiebt Proportionen wie es für seinen Zweck dienlich ist. Auch der bei Cock sehr stark forcierte Tiefenzug wird von dem oberitalienischen Maler dabei bewusst abgeschwächt.

Neben den Arbeiten des Niederländers lassen sich auch Vorlagen des aus Vicenza stammenden Battista Pittoni⁴⁹⁴ in der Malerei Veroneses ausmachen. Pittoni hatte 1561

⁴⁹² Oberhuber 1968, S. 207.

⁴⁹³ Oberhuber 1968, S. 213.

⁴⁹⁴ Battista Pittoni (*1520 in Vicenza, + 1583 ebendort) arbeitete als Miniaturist und Radierer in Venedig. Ab 1561 erscheinen größere Stichserien mit Landschaften und Ornamenten, Buchillustrationen, etc., darunter auch eine seitenverkehrte Kopie nach Cocks „*Praecipua monimenta*“, die später auch als Illustration in Scamozzis „*I*

ebenfalls eine Serie von 20 Landschaften *à la antica* publiziert, die angeregt von Cocks „*Praecipua monimenta*“ eine höchst lebendige Abfolge antiker Ruinen und Gebäude bilden und gelegentlich durch mythologische Szenen oder Schilderungen des idyllischen Lebens bereichert werden (**Abb. 87**).⁴⁹⁵ Doch zeigen die Blätter neben den wiedererkennbaren Ruinen Roms nun auch rekonstruierte Bauten des Altertums, die den Eindruck berühmter Weltwunder evozieren (**Abb. 88**).⁴⁹⁶ Statuen in Nischen, Karyatiden und Grotten finden sich ebenso darin wie antike Theater und Tempelreste. Begleitet werden auch diese in Landschaftsausblicke gebettete Szenerien von einer Vielzahl kleiner Staffagefiguren, die entweder Geschichten aus der antiken Mythologie nacherzählen oder die bereits bekannten Zigeuner, Krieger, Wanderer, verliebte Paare oder ruhende Familien abbilden. Ähnlich wie bei Cock verändert und verbessert Veronese auch hier die gedruckten Vorlagen Pittonis für die Gestaltung der Fresken nach seinem eigenen Sinn und wählt aus den vielfältigen Motiven der Serie seiner Ansicht nach geeignete Stücke aus.

Durch die Kombination von venezianischer und römischer Tradition und des romanisch Idyllischem mit Klassischem schafft Veronese in den Fresken der Villa Maser eine einzigartige Unbeschwertheit und bringt die dekorative Landschaftsmalerei zu einem weiteren Höhepunkt. Dass Veronese hierfür die Arbeiten Cocks und Pittonis heranzog und stellenweise kopierte, darf jedoch nicht als erstaunlich empfunden werden. Die Darstellung von Landschaft war damals immer noch eine größtenteils dekorative Aufgabe, die noch nicht den Rang der hohen Figurenkunst genoss. Gerade auf dem Gebiet der dekorativen Künste war das Benützen von Vorlagen immer in Gebrauch gewesen. Dass Cock von diesem Usus wusste und seine „*Praecipua monimenta*“ u.a. für diesen Zweck konzipierte, spiegelt sich bereits in der Titulatur seiner Serie wieder, die seine Ruinenansichten explizit als für die Imitation der Realität geschaffen - „*designata [...] ad veri imitationem*“ – beschreibt.

Discorsi sopra le antichità di Roma“ (Venedig 1582) Verwendung fand. (Siehe auch: Kapitel V.6., S. 144-144). Die Folge von 20 Landschaftsradierungen mit fantastischen antiken Elementen erscheint unter entscheidender Anregung von Cocks Serie 1561 und bildete neben Cocks „*Praecipua moimenta*“ die zweite bedeutende Vorlage für Veroneses Fresken in der Villa Maser. (Oberhuber 1968, S. 214-217). Zu Pittonis Ruinenserien, siehe auch: Wilde 1918, S. 86-90; Turner 1966, S. 208-212; Kat. Ausst. Wien 1966 (Oberhuber), S. 163, Kat. Nr. 272; Oberhuber 1968, S. 207-224; Kandler 1969, S. 62; Riggs 1977, S. 265 und 266.

⁴⁹⁵ Oberhuber 1968, S. 214.

⁴⁹⁶ So erscheinen auf einigen Blättern etwa der Koloss von Rhodos, das Mausoleum von Halikarnass oder der als grandioser Rundbau inszenierte Pharos. Siehe auch: Oberhuber 1968, S. 215.

V.6. Wirkung und Nachfolge von Cocks „*Praecipua monimenta*“:

Die Ruinenlandschaft als neues druckgraphisches Genre

Die 1551 von Hieronymus Cock publizierte Serie der „*Praecipua monimenta*“ dringt in vielerlei Hinsicht in ein Terrain vor, das in den Niederlanden und Italien, aber auch im Sektor der Druckgraphik allgemein, zuvor noch kaum betreten worden war. Es handelt sich dabei um den ersten graphischen Zyklus, in dem Ruinen und antiken Bauten in einem bis dato nicht vorhandenem Ausmaß Platz zugestanden wurde und der durch das innerhalb des Verlagswesens neu entdeckte Format der Druckserie weite Verbreitung und eine große Nachfolge auf dem europäischen Markt fand. Als ebenfalls richtungsweisend und höchst anregend für die weitere Entwicklung erweist sich die in den Bildkompositionen nun angestrebte Kombination von Ruinen mit Landschaften und die Erhebung derselben zu dem die Blätter bestimmenden Bildthema. Mit dieser Serie sollte Cock schließlich der Ruine und der sie einfassenden Landschaft zur Selbstständigkeit verhelfen: Die beiden zuvor zur Hintergrundauffüllung benutzten Sujets verschmelzen innerhalb der Druckgraphik nun zu einer selbstständigen Bildgattung – der Ruinenlandschaft.⁴⁹⁷

Bei der Entwicklung dieses neuen Bildinhaltes zeigt sich Cocks Serie deutlich geprägt von den Prinzipien der niederländischen Landschaftsauffassung: Im Vordergrund der Niederländer war immer das Erfassen des landschaftlichen Erlebnisses gestanden, dessen Charakteristik in Rom nun einmal die Ruine war, während das archäologische Interesse der italienischen Künstler von den Romanisten zwar eifrig aufgenommen wurde, jedoch erst an zweiter Stelle kam.⁴⁹⁸ Nach Kandler wären die intakten Monumente Roms, wie z.B. das Pantheon oder die Engelsburg, die als Wahrzeichen der Stadt in keiner zuvor erschienen Darstellung der berühmten Baudenkmäler gefehlt hatten, für Cock nicht von Interesse gewesen, da durch diese zur Gänze erhaltenen, wenn auch antiken Gebäude keine Ruinendarstellung vermittelt werden konnte.⁴⁹⁹ Die in den Radierungen dargestellten antiken Monumente wären zwar noch zu einem großen Teil der Wiedergabe der stadtrömischen Gebäudeüberreste

⁴⁹⁷ Kandler 1969, S. 60.

⁴⁹⁸ Kandler 1969, S. 61.

⁴⁹⁹ Kandler 1969, S. 60.

verpflichtet, doch werde bei Cock die topographische Ruine „[...] nun endlich ganz Mittel und Inhalt der Bildgestaltung, der sie sich aber auch unterwerfen muss“.⁵⁰⁰

Cock bleibt zwar noch dem Versuch verpflichtet, die römischen Monumente wirklichkeitsgetreu zu präsentieren und arbeitet hierbei auch nach Studien, die von anderen Künstlern – und vielleicht auch von ihm selbst – vor Ort aufgenommen wurden, doch konnte bei den bisherigen Untersuchungen auch festgestellt werden, dass gewisse Blätter nur unter dem Deckmantel der Vedute den Eindruck topographischer Korrektheit evozieren. In diesen zum Teil aus frei ergänzten oder veränderten Landschafts- und Bauaufnahmen bestehenden Blättern findet sich bereits der Ansatz zum nächsten Schritt innerhalb dieser Entwicklung, nämlich das vollständige Loslösen von jeglichen topographischen Angaben. Besonders in den eigentümlich wirkenden Radierungen der Platten E, F, G oder Y kann der Betrachter aufgrund der sehr ausschnitthaften und nachsichtigen Bildkompositionen nicht mehr wirklich erkennen, um welches Monument es sich eigentlich handelt. Im Vordergrund stehen nun fragmentierte Mauerreste und von Sträuchern und Vegetation bewachsenes Hügelland, die – obwohl sie zum Teil vielleicht noch auf Studien zurückgehen mögen – nun keiner topographischen Angaben mehr bedürfen. Der Künstler Cock ergänzt diese Blätter nun wahrscheinlich frei aus der Fantasie. Er nimmt auf Skizzen zurückgehende Arkadenbögen, Ruineneinblicke oder Gewölbepartien, erweitert diese Elemente durch das Hinzufügen von Steinbrocken, Moos oder Mauerteilen und schafft damit seine bildhaften und zum Teil romantisch-sentimental anmutenden Kompositionen. Diese ansatzweise bereits in den Blättern der „*Praecipua monimenta*“ enthaltenen „fantastischen Ruinenlandschaften“ sollten in den beiden später unter Cocks verlegten Ruinenserien eine weitere Steigerung erfahren. So lässt sich in den Radierungen der 1562 publizierten Ruinendrucke mittlerweile nur noch ein Viertel der Blätter topographisch fixieren, während der Großteil der dargestellten Monumente bereits als Erfindung des entwerfenden Künstlers angesehen werden muss (**Abb. 23**).⁵⁰¹ Die frei gestaltete Ruine wird darin schließlich ganz zum bestimmenden Element der landschaftlichen Komposition.⁵⁰²

⁵⁰⁰ Kandler 1969, S. 61.

⁵⁰¹ Siehe auch: Kapitel III.1.2., S. 56-59.

⁵⁰² Kandler 1969, S. 72.

Ähnlich verhält es sich auch mit einem Teil der im Anschluss an Cocks Radierungen entstandenen Druckserien, die beginnen, Darstellungen fantastischer Ruinen zu zeigen und in den Niederlanden und in Italien in weiterer Folge zu einem äußerst beliebten Thema avancieren sollten: Eine von dem Antwerpener Verleger Gerard de Jode gegen 1560 publizierte Druckfolge widmet sich ebenfalls dem Genre der Ruinenlandschaft.⁵⁰³ In den nach Entwürfen des Lambert Suavius gestalteten Blättern mit ihren freien Architekturfantasien lässt sich jedoch keine direkte Verbindung zu topographischen Begebenheiten Roms feststellen (**Abb. 89**). Stattdessen nehmen die darin abgebildeten „antiken“ Architekturfantasien äußerst bizarre Formen an, die – wie Oberhuber bereits bemerkte – in einigen Fällen sogar bereits an Gaudi denken lassen.⁵⁰⁴ Und auch die von Battista Pittoni 1561 geschaffene Landschaftsserie bietet ein treffendes Beispiel einer solchen im Anschluss an Cock entstandenen „fantastischen Ruinenlandschaft“ (**Abb. 87, Abb. 88**). Die Architektur der Antike soll hier zum Teil rekonstruiert oder im Verfall geschildert werden, wobei der Fantasie des Künstlers nun freier Lauf gelassen wird.⁵⁰⁵ Neben den in den Gemälden der Italiener abgebildeten Ruinenlandschaften zeigt sich Pittoni motivisch und stilistisch stark von der aus den Norden stammenden Druckserie Cocks beeinflusst, die er mit Sicherheit gekannt hatte, da er im selben Jahr (1561) erstmals seitenverkehrte Kopien nach dieser anfertigte.⁵⁰⁶

⁵⁰³ Die Serie bestand aus insgesamt 14 Blättern und wurde zusammen unter dem Titel „RUINARUM VARIARUM FABRICARUM DELINEATIONES PICTORIBUS CAETERISQUE ID GENUS ARTIFICIBUS MULTUM UTILES Gerards Judeus excudebat“ verlegt. Aufgrund der auf einem Blatt der Serie angeführten Signatur „L S“ und stilistischer Merkmale möchte Oberhuber Lambert Suavius als entwerfenden und ausführenden Künstler identifizieren. Auf den expliziten Verweis, dass diese Serie als „Anregung für Maler“ gedacht war, wurde bereits im vorhergehenden Abschnitt hingewiesen. Siehe auch: Kat. Ausst. Wien 1968, Kat. Nr. 87-89, S. 79.

⁵⁰⁴ Kat. Ausst. Wien 1968 (Oberhuber), S. 79.

⁵⁰⁵ Oberhuber 1968, S. 215.

⁵⁰⁶ Die von Pittoni angefertigten seitenverkehrten Kopien nach Cocks „Praecipua monimenta“ erschienen erstmals 1561 in Venedig und dann in einer zweiten Auflage 1575 unter Girolamo Porro. Schließlich sollten sie in Scamozzis Text „*Discorsi sopra l'antichità di Roma*“ (verlegt durch Francesco Ziletti 1582) als begleitende Illustrationen Verwendung finden. In der Sammlung der Albertina konnte ich mehrere Blätter Pittonis nach Cocks Entwürfen aus der 1575 von Porro verlegten Auflage einsehen: Unter der Sektion Ital. III/6 finden sich auf den Seiten 52 bis 61 insgesamt 19 Blätter Pittonis. Davon sind 12 Blätter inklusive dem Titelblatt seitenverkehrte Kopien nach Cocks „Praecipua monimenta“, während die restlichen sieben Blätter in ähnlicher Weise eine Verarbeitung römischer Ruinen wie in der von Cock 1551 erschienen Serie aufweisen.

Eine weitere Kopie der „Praecipua monimenta“ wurde in den späten 1550er Jahren von Jacques Androuet du Cerceau verlegt. Im Gegensatz zu Pittoni kopiert Du Cerceau die Kompositionen allerdings nicht seitenverkehrt. Siehe auch: Geymüller 1887, S. 299-300; Riggs 1977, S. 265.

Auch Carel Allaert verlegte Cocks Serie später vermehrt auf insgesamt 59 Blatt. Riggs vermutet, dass Allaert dabei die 1551 erschienene Serie um die Blätter der 1561 und 1562 Ruinenfolgen aus Cocks Verlag entsprechende erweiterte (insgesamt 58 Blatt) und gemeinsam publizierte. Riggs 1977, S. 265. Siehe auch: Kat. Ausst. Wien 1968, S. 32.

Dennoch muss festgehalten werden, dass Cock im Gegensatz zu Pittoni oder Gerard de Jode der topographischen Wiedergabe in seiner 1551 erschienen Serie immer noch verpflichtet erscheint. Der Wille, dem Betrachter die Monumente Roms vor Augen zu führen, ist trotz der teilweise nicht ganz akkuraten Wiedergabe der Gebäude in diesen Radierungen vorhanden. Und auch in der Nachfolge der „*Praecipua monimenta*“ sollte neben dieser sehr fantastischen und freien Verarbeitung von Ruinen und Landschaft der Wunsch, dem Betrachter die topographischen Gegebenheiten vorzustellen, weiterhin eine bedeutende Rolle spielen. So veröffentlicht auch der zunächst unter Cock als Stecher und ab 1570 als selbstständiger Verleger tätige Philipp Galle eine Folge von 38 undatierten Blättern unter dem Titel „*Ruinarum varii prospectus*“, von denen knapp die Hälfte der Blätter den Monumenten Roms gewidmet ist, während die restlichen Drucke Darstellungen aus dem übrigen Italien und anderen Ländern zeigen (**Abb. 90**).⁵⁰⁷ Im Gegensatz zu Cock kommen nun allerdings nicht ausschließlich fragmentierte Ruinen, sondern auch die berühmten „Wahrzeichen der Stadt“ und modere Gebäude, wie z.B. St. Peter, der Borgo oder der Palazzo Farnese, hinzu. Kandler vermutet, dass die Serie eine Art „geographischen Atlas“ darstellen sollte, ein Druckformat, das aus dem Wunsch nach Abbildungen aus unbekannten Gegenden heraus in jener Zeit immer mehr in den Vordergrund rückte.⁵⁰⁸ Wenngleich die Radierungen der „*Ruinarum varii prospectus*“ versuchen, mehr dem Bedürfnis nach einer allgemeinen topographischen Darstellung der Gebäude Rechnung zu tragen, so hat sich aber auch diese Serie vom Streben nach dem alleinigen Darstellen der Antike deutlich entfernt. Dies illustrieren in besonders anschaulicher Weise jene Blätter der Serie, auf denen neben den entsprechenden römischen Gebäuden auch die für diese Plätze charakteristischen

⁵⁰⁷ Kandler vermutet die Entstehung dieser Serie in den 1580er Jahren. Laut Titel sind die Blätter nach Zeichnungen von Hendrick van Cleve entstanden, was jedoch nicht für alle Blätter zutreffen kann, da ausgehend von dem Zustand der dargestellten Monumente viele der Ansichten zu einer Zeit entstanden sein müssen, als Cleve noch nicht in Rom gewesen sein konnte. In einigen Fällen wurden außerdem – wie bereits auch bei Cock – nachweislich Zeichnungen des Anonymus A aus den „römischen Skizzenbüchern“ als Vorlage verwendet. Es dürfe daher als sicher gelten, dass Cleve für einen Teil der Serie ältere Zeichnungen benutzt und diese nach seinen Vorstellungen umgearbeitet hat. Hinsichtlich der Landschaftsdarstellung zeigt sich ein Teil der Serie von dem von Cock in den „*Praecipua monimenta*“ eingeführten Typus abhängig, in der die Horizontlinie auf die untere Hälfte des Blattes verlegt wird, während sich der Vordergrund vom Bildrand her organisch gegen die dargestellten Objekte entwickelt. Zugleich ist ein anderer Teil der Blätter noch dem älteren Typus der Welt- oder Überschaualandschaft verhaftet, in der sich dem Betrachter aus der Vogelperspektive in einer hochgeklappten Bildebene eine weite Landschaft entfaltet. Als ausführenden Radierer vermutet Kandler Adrian Coellart, Schwiegersohn und wahrscheinlich auch Schüler Philipp Galles. Zu der Besprechung dieser Serie, siehe generell: Kandler 1969, S. 78-92.

⁵⁰⁸ Kandler 1969, S. 78

Volksfeste wiedergeben werden.⁵⁰⁹ Der illustrative Charakter, der den Betrachter nun belehren will, wird nach Kandler in diesen Blätter ganz offensichtlich.⁵¹⁰

Für diese unterschiedlichen Formen der in der Nachfolge an Cock entstandenen Ruinenlandschaften bilden die Blätter der „*Praecipua monimenta*“ eine ideale Vorstufe. Zum Einen wird darin versucht den topographischen Schein der Darstellung zu bewahren und die Radierungen als zum Teil belehrendes Kompendium zu präsentieren, das den Betrachter mittels bildhafter Kompositionen über den Zustand des antiken Rom im 16. Jahrhundert informieren möchte. Zum Anderen schlägt Cock in manchen seiner Radierungen bereits neue Wege ein, indem sich in diesen sehr frei gestalteten und ausschnittshaften Blättern das Erkennen der topographischen Realität dem eigentlichen Ruinenerlebnis vollkommen unterordnet. Cock avanciert mit seiner 1551 erschienenen Serie zugleich zum bildschöpferischen Interpreten jener Ruinensentimentalität, die gerade zur Jahrhundertmitte ihren Höhepunkt erreichte, und beschließt damit eine Entwicklung, die bereits mit Jan Goessart am Anfang des 16. Jahrhunderts begonnen hatte und zur Jahrhundertmitte einen ersten Endpunkt fand.⁵¹¹ Anders als die darauf folgenden bizarren Ruineninformationen, die in ihrer willkürlichen Anordnung von größtenteils aus der Fantasie erzeugten Gebäudefragmenten eingebettet in Landschaft an die zuvor entstandenen Blätter der Schule von Fontainebleau erinnern, bilden Cocks Radierungen ein harmonisches Gefüge. Das Interesse an dem momentanen, größtenteils fragmentierten Zustand der Gebäude wird darin mit ihrer Wiedergabe in fantasievollen Landschaften verbunden, an denen nicht nur Altertumsforscher, sondern auch Maler und Handwerker, Sammler und allgemein Käufer von druckgraphischen Blättern gleichermaßen Gefallen fanden. Auch wenn es sich dabei teilweise also bereits um „fantastische Ruinen“ handeln mag, so unterscheiden sie sich doch von anderen dieser Art. Cock versucht in den Radierungen der „*Praecipua monimenta*“ die verschiedenen Möglichkeiten der Architekturvedute durchzuspielen, wobei in manchen Blättern die Landschaft ebenbürtig neben die Bauaufnahme tritt.⁵¹² Das Interesse an der

⁵⁰⁹ Es handelt sich dabei um die Blätter mit den Darstellungen des Monte Testaccio, der Engelsburg und des Palazzo Farnese. Die ebendort stattfindenden Volksfeste sind die *Ginocchi di Testaccio*, die *Girandola* und der *Stierkampf*. (Kandler 1969, S. 85).

⁵¹⁰ Kandler 1969, S. 85-86.

⁵¹¹ Kandler 1969, S. 60.

⁵¹² Kat. Ausst. Münster 1976, S. 8.

Antike wird verbunden mit der optischen Wirkung der neuen Gattung des Landschaftsbildes.⁵¹³

Dem Künstler, Radierer und Verleger Cock gelingt es mit dieser kompendiumartigen und offen angelegten Serie ein sehr breites Publikum zu erreichen, das sich im Gegensatz zu den wissenschaftlichen Stichpublikationen nicht mehr auf einen kleinen geschlossenen Kreis von Abnehmern beschränkt, sondern zunehmend Interesse an der Landschaft – auch der Ruinenlandschaft – als eigenes Bildthema zeigt. Die Druckgraphik wird dabei zu dem entscheidenden Schrittmacher einer Entwicklung, die in Ansätzen zunächst im Medium der Malerei formuliert worden war, nämlich der Emanzipation der Landschaft aus ihrer Themenbindung.⁵¹⁴ Die Darstellung von selbstständigen Landschaften war innerhalb der Druckgraphik allerdings nicht vollkommen neu und findet sich ab ca. 1500 zunächst bei deutschen, dann aber auch italienischen Graphikern, wie die Blätter Domenico Campagnolas oder Albrecht Altdorfers eindrucksvoll beweisen (**Abb. 48, Abb. 49, Abb. 50**).⁵¹⁵ Außergewöhnlich für die Produktion des Cock'schen Verlags ist allerdings das Ausmaß, in dem landschaftliche Motive Verbreitung finden, und das Verpacken derselben in zusammen publizierten Druckserien, wofür sich nur wenige Vorgänger finden lassen, wie z.B. die ebenfalls bereits angesprochene Ornamentserie Fantuzzis, die in Kartuschen eingebettete Landschaften zeigt (**Abb. 53**).⁵¹⁶ Als neue Art der Landschaftsdarstellung verlegt Cock seine römischen Ruinen nun im großen Stil und setzt mit seinen „Praecipua monimenta“ einen ersten Grundstein für das Publizieren von Blättern im Verlag der „Aux Quatre Vents“, die nun serienweise Darstellungen von Landschaften präsentieren. Dazu zählen die voraussichtlich nach den Entwürfen seines Bruders entstandenen „biblischen und mythologischen Landschaften“ (**Abb. 62, Abb. 64, Abb. 71**) ebenso wie die von den Duetecum Brüdern geätzten „großen Landschaften“ nach Entwürfen Bruegels (**Abb. 67**) oder die 1559 und 1561 erschienen Serien der sog. „kleinen Landschaften“⁵¹⁷ (**Abb. 101**), die in

⁵¹³ Kat. Ausst. Münster 1976, S. 8.

⁵¹⁴ Kat. Ausst. Münster 1976, S. 8.

⁵¹⁵ Siehe auch: Kapitel III.3.4., S. 93-100.

⁵¹⁶ Gibson 1989, S. 39.

⁵¹⁷ Die Serien der kleinen Landschaften konnten bisher noch keinem Künstler glaubwürdig zugesprochen werden. Die bisherigen Zuschreibungsversuche schlugen u.a. Hieronymus Cock selbst, Matthys Cock, Pieter Bruegel, Cornelis Cort, Hans Bol, Joos van Liere, Cornelis Massys sowie Cornelis van Dalem vor. Die Ausführung in der Radiertechnik durch die Duetecum Brüder wird generell akzeptiert. Der Notname „Meister der kleinen Landschaften“ soll in dieser Arbeit für den immer noch anonymen Zeichner beibehalten werden. Einen guten Überblick über die unterschiedlichen Meinungen bieten: Riggs 1977, S. 252-254; Kat. Ausst. Berlin 175 (Mielke), S. 139-140; Kat. Ausst. Rotterdam/New York 2001 (Sellink), S. 289-299.

ihrer genialen, unkonventionellen Sichtweise die holländische Landschaftskunst des 17. Jahrhunderts bereits vorwegzunehmen scheinen.⁵¹⁸

Trotz des künstlerisch sehr unterschiedlichen Zugriffs dieser malerisch anmutenden Ruinendarstellungen in den „Praecipua monimenta“, der nahsichtigen und intimen dörflichen Milieus des „Meisters der kleinen Landschaften“ oder der horizontweiten Landschaftsanalysen Bruegels veranschaulichten diese in Cocks Verlag publizierten Drucke auch eine neue Einstellung zur realen Welt.⁵¹⁹ „Der Zeitgeschmack forderte Sehenswürdigkeiten, also erdkundlich Bemerkenswertes, Fremdes, Fernes oder Erstaunliches [...]“, schrieb bereits Friedländer.⁵²⁰ Solche Serien von Landschaften oder architektonischen Ansichten wurden wohl kaum für einen narrativen Kontext, sondern viel eher für das ästhetische Empfinden des Betrachters konzipiert. Nie zuvor hatte man solche pittoresken Landschaftsserien produziert, und wenn doch, dann nicht in einer derartig großen Auflage wie bei den „Aux Quatre Vents“. Durch verlegerisches Geschick und die künstlerisch hochwertige Umsetzung in die Technik der Radierung gelang es Hieronymus Cock somit aus einem bisher kleinen Genre der Druckgraphik ein ganz großes zu machen.

⁵¹⁸ Kat. Ausst. Berlin 1975, S. 139.

⁵¹⁹ Kat. Ausst. Münster 1976, S. 8.

⁵²⁰ Max J. Friedländer, Pieter Bruegel, 1921, S. 129. So zitiert in: Kat. Ausst. Münster 1976, S. 8-10.

VI. Ergebnisse

Die in meiner Arbeit erörterten Themengebiete vermitteln uns ein relativ eindeutiges Bild des in Antwerpen tätigen Künstlers und Verlegers Hieronymus Cock. Sein Talent scheint eindeutig in der Technik der Radierung und in dem Publizieren und Veröffentlichen von Drucken gelegen zu haben. Zudem spricht vieles dafür, dass er selbst sich vor allem zu Beginn der Verlagsgründung auch aktiv im Bereich der Druckgraphik engagiert hat.

Die 1551 erschienene Serie der „Praecipua monumenta“ darf als ein wahres Manifest seiner Leistungen in dem damals noch recht jungen Medium der Radierung betrachtet werden. Die Kontrastierung von schattig betonter Nähe und lichterfüllter Ferne zieht sich durch alle Blätter dieser Serie und verbindet den niederländischen Sinn für reiches Detail und die Wiedergabe zartester Lichtwirkung zu einer malerisch anmutenden Gesamtkomposition.⁵²¹ Manfred Kandler stellte bereits fest, dass sich in der Serie selbst keine technische oder stilistische Entwicklung feststellen lasse. Der Künstler Cock trete uns in diesen Blättern in seiner vollen Reife entgegen, die für ihn gleichbedeutend mit dem Höhepunkt war, denn die Möglichkeiten der Radiertechnik hatte Cock darin bereits weitgehend ausgeschöpft.⁵²²

So dominant Cocks Hand als Radierer in dieser Serie auch erscheinen mag, so vage und unbestimmt bleibt seine Beteiligung als entwerfender Künstler. Die Vergleiche mit Zeichnungen aus den römischen Skizzenbüchern konnten anschaulich demonstrieren, dass sich Cock in mehreren Fällen nachweislich fremder Studien und Vorzeichnungen bediente, die er dann jedoch in seine persönlichen Bildkompositionen übersetzte. Der „entwerfende Künstler“ Cock tritt uns daher auch in jenen Blättern entgegen, die zwar auf den Eindrücken anderer Künstler basieren, deren Gestaltung letztendlich doch Cock selbst zu verdanken ist. Dies beweisen mitunter die vier erhaltenen Ruinenzeichnungen von seiner Hand, die als fertige Bildkompositionen als letzte Vorstufe vor der Übertragung der Darstellung auf die Platte dienten. Schließlich bleibt noch eine kleine Gruppe von Blättern, die in ihrer Naturbelassenheit und ihrem ausschnittshaften, in der perspektivischen Konstruktion etwas unsicherem Charakter vielleicht am ehesten auf seine Hand zurückgeführt werden könnten.

⁵²¹ Kat. Ausst. Wien 1968 (Oberhuber), S. 32. Siehe auch: Kandler 1969, S. 49.

⁵²² Kandler 1969, S. 49.

Der Gedanke Cock als Künstler in diesen Blättern zu begegnen, der sich in einigen Fällen selbst vor die Monumente Roms gesetzt hatte um diese zu studieren und zu skizzieren, muss daher nicht verworfen werden, sondern behält auch weiterhin einen durchaus plausiblen Charakter.

Auch das besonders nahe Verhältnis zu künstlerisch tätigen Verwandten wie seinem Vater Jan Wellens de Cock und seinen für dessen Landschaftsmalerei berühmten Bruder Matthys, aber auch sein Umgang mit renommierten Größen der Niederlanden wie Pieter Bruegel dürfen als Zeugnisse und Beurteilungsgrundlage seiner künstlerischen Bedeutung herangezogen werden. Obwohl Cocks eigenständiges künstlerisches Werk in seiner Modernität und Nachwirkung durchaus Beachtung verdient, kann er auf diesem Sektor mit den Neuerern der Landschaftsdarstellung wie Bruegel oder Matthys nicht wirklich mithalten und auch für Hieronymus selbst scheint die Kunst mehr Neben- als Hauptbeschäftigung gewesen sein. Dies spiegelt sich in seiner abnehmenden Beteiligung an der kreativen Ausarbeitung und den drucktechnischen Prozessen innerhalb seines Betriebes wieder, der nach seiner Etablierung innerhalb des Antwerpener Verlagswesens keiner weiteren Mitarbeit Cocks in solchen Belangen bedurfte. Cock beschäftigte sich fortan primär mit der Geschäftsleitung, dem Kauf und Verkauf von Drucken und überließ Entwurf und Ausführung einem großen Stock an gut qualifizierten und tlw. von ihm persönlich eingeschulten Mitarbeitern wie z.B. den Duetecum Brüdern, die dann für die qualitativ hochwertige Ausarbeitung sorgten.

Obwohl die Neuerungen, die wir in seinen landschaftlichen Kompositionen erkennen können, nicht auf Cock sondern auf die Entwicklungen innerhalb der niederländischen Landschaftsmalerei und in Italien zurückzuführen sind, so gebührt dem Antwerpener jedoch insofern Respekt, als dass er diese neuen Tendenzen zu erkennen vermochte und sie geschickt in das Oeuvre seines Betriebes integrierte. Denn damals wie heute musste man die „Trends“ – also das explizite Kunstwollen der Zeit – erkennen und ihnen folgen können, um sich als ein erfolgreiches Druckunternehmen zu etablieren. Hieronymus Cock gelang beides und er wurde mit seinen pittoresken Ruinendrucken, die eine große Nachfolge finden sollten, selbst zum Trendsetter eines neuen Genres.

VI. 1. „Omnes viae Romam perducunt“

Die soeben angeführten Ergebnisse möchte ich zum Anlass nehmen, um auf die Fragestellung zurückzukommen, ob Cock eine Reise nach Italien – vielleicht sogar bis Rom – unternommen hat oder nicht. Riggs nennt dabei drei Argumente die innerhalb der Forschung bisher regelmäßig als Indizien für eine solche Reise angeführt wurden: Eine Vasari-Stelle, die als Beweis für die persönliche Bekanntschaft zwischen Vasari und Cock und somit für seinen Romaufenthalt oft fälschlicherweise (um)interpretiert wurde⁵²³, die Kooperation mit dem italienischen Kupferstecher Giorgio Ghisi⁵²⁴, den Cock allem Anschein nach schon vor ihrem Arbeitsverhältnis in Rom begegnet war, und als plausibelster Beweis die Gruppe von Zeichnungen und Radierungen Cocks, die die antiken Ruinen und Monumente Roms darstellen und die in dieser Arbeit eine detailliert Untersuchung erfahren haben.⁵²⁵

Cock hat zwar in mehreren Fällen die Zeichnungen anderer Künstler in seinen Radierungen verarbeitet, doch konnte bei einem Großteil der übrigen Blättern bisher nicht die Übernahme fremder Vorlagen und Studien nachgewiesen werden. Die plausibelste Erklärung für den Ursprung der Vorlagen bleibt daher immer noch jene, dass Cock einen Teil der Zeichnungen selbst vor Ort angefertigt hat und in Antwerpen dann das Vorhaben entwickelte, die Blätter nicht vereinzelt, sondern in Form einer größeren Serie als Konvolut zu verlegen. Da die von ihm angefertigten Skizzen für den größeren Umfang dieses Projektes nicht ausreichten, griff er ergänzend auf Zeichnungen anderer flämischer Kollegen zurück, die er vielleicht persönlich kannte und die ebenfalls in Rom Studien angefertigt hatten.

⁵²³ „Studiò poco dopo in Roma martino Emskerck, boun maestro di figure e paesi, il quale ha fatto in Flandra molte pitture e molti disegni di stampe di rame che sono state, come s'è detto altrove, intagliate da Ieronimo Cocca. Il quale conobbi in Roma, mentre io serviva il cardinale Ippolito de Medici“ (Vasari-Milanesi 1881, Band VII, S. 582). Wie Riggs jedoch feststellt wurde diese Vasari-Passage oftmals fälschlicherweise als Beweis für Cocks Romaufenthalt beurteilt: Vasari scheint sich an dieser Stelle recht eindeutig auf Heemskerck zu beziehen wenn er schreibt, er habe „ihn“ in Rom kennengelernt, als er dort im Dienst des Medici-Kardinals stand. Dafür spricht auch Heemskercks Romaufenthalt, der in die 1532-1536/37 fällt, also in die Zeit, in der Vasari für den Kardinal gearbeitet hatte. Zudem berichtet Vasari bei seiner erstmaligen Erwähnung Cocks in seinem Vitenwerk (Vasari-Schorn/Förster 1983, Band III, Teil 2, S. 334 und 347-351) nicht davon, den Antwerpener Verleger persönlich gekannt zu haben. Siehe auch: Riggs 1977, S. 29-31. Die Tatsache, dass Vasari und Cock sich nicht persönlich kannten, widerlegt allerdings auch nicht die Möglichkeit einer späteren Italienreise des Hieronymus Cock.

⁵²⁴ Siehe auch: Kapitel II.2., S. 27-35..

⁵²⁵ Riggs 1977, S. 29-31.

Daneben spricht vor allem auch Cocks Entscheidung sich im Verlagswesen zu versuchen für einen möglichen Kontakt mit dem zur Jahrhundertmitte florierenden römischen Verlag Salamancas und Lafreris, der dem damals noch recht jungen Antwerpener als die optimale Anregung und als organisatorisches Vorbild für seine persönliche Vorstellung eines Verlagsbetriebes dienen konnte.⁵²⁶ Geht man nun von einer Italienreise Cocks aus, so bleibt es wahrscheinlich, dass er diese in den Jahren 1546 bis 1548 unternommen hat, also kurz nach seiner Aufnahme in die Antwerpener Lukasgilde und noch vor seiner ersten Publikation als Verleger.⁵²⁷ Später scheint eine durch die damaligen Verhältnisse langwierige Reise nach Rom aufgrund der Vielzahl an Projekten und Aufgaben innerhalb des Verlags äußerst unwahrscheinlich und darf daher auch ausgeschlossen werden.⁵²⁸ Auch die Tatsache, dass flämische Künstler im 16. Jahrhundert nach ihrer Aufnahme in die Lukasgilde eine Italienreise unternahmen, spricht sich für eine derartige Studienreise in den Süden aus.

Auf den damaligen Usus des Antikenstudiums möchten uns auch einige verspielte Details auf den Blättern hinweisen, die mehrmals eifrig die römischen Monumente skizzierende Figuren zeigen. Auch auf der Radierung der Platte A mit ihrer sich vor dem Betrachter erstreckenden ruinösen Arkaden des Kolosseums (**Abb. 19, Abb. 30b**) werden wir Zeuge einer solchen Szenerie.⁵²⁹ Während sich im Vordergrund links zwei rastende Figürchen vor kleineren Felsbrocken rekeln, erkennen wir rechts davon neben einem hockenden Hund zwei weitere Personen: Ein wohlgekleideter Mann samt Hut, der auf seinen überschlagenen Beinen eine Zeichnung der Szene vor dem Kolosseum anzufertigen scheint und eine ihn auf diesen prachtvollen Anblick – oder vielleicht eher den Hintergrund desselben – hinweisende Figur. Dürfen wir diese pittoreske Szenerie nicht als emblematisch für Cocks künstlerische Produktion verstehen? Falls Cock die Ruinen des Kolosseums tatsächlich selbst vor Ort gezeichnet hat, so versinnbildlicht diese kleine Szene die Tätigkeit des Antwerpener Künstlers in treffender Weise: Der Zeichner selbst wird in dem Blatt zum figürlichen Beiwerk,

⁵²⁶ Manfred Kandler zeigt sich diesem Argument gegenüber jedoch skeptisch, da die Ausrichtung des Salamanca-Verlages in eine antiquarische Richtung diese Annahme nicht unterstreichen würde. Er möchte eher vermuten, dass Cock von dem venezianischen Verlagswesen beeinflusst worden war, das zu dieser Zeit ebenfalls eine Blüte erlebte. (Kandler 1969, S. 44). Für einen Italienbesuch (wenn auch nicht nach Rom selbst) spreche laut Kandler u.a. die Erwerbung eines Maureskenbuchs, das Cock in Venedig erworben hatte und 1550 von ihm verlegt wurde. Siehe auch: Kandler 1969, S. 127, Fußnote 124; I. Colijn, *Hieronymus Cocks Moreskebok*, Stockholm 1931. Dieser Spur konnte vom Autor dieser Arbeit bisher allerdings noch nicht nachgegangen werden

⁵²⁷ Siehe auch: Kapitel II.1., S. 24, Fußnote 76.

⁵²⁸ Siehe auch: Riggs 1977, S. 30.

⁵²⁹ Das figürliche Beiwerk auf diesem Blatt wird erst von Cock nachträglich hinzugefügt und findet sich noch nicht auf der als Vorlage dienenden Zeichnung des Anonymus A im zweiten römischen Skizzenbuch (Abb. 27).

er unterwirft sich der Aufgabe einen bildwürdigen Hintergrund für die zu seiner linken posierenden Figuren zu finden und gleichzeitig die Monumente Roms zu dokumentieren, auf die ihn sein Begleiter in ehrerbietender Geste hinweist. Dass diese Motive dem damaligen Zeitgeist entsprachen, zeigen auch bereits die von Ducerceau ein Jahr zuvor in Orleans verlegte Serie der „fragmenta structurae veteris“ (**Abb. 33, Abb. 34**) oder Heemskercks berühmtes Selbstportrait vor dem Kolosseum aus dem Jahr 1553, in dessen Vordergrund wir ebenso eine solche Figur finden (**Abb. 102**). Indem Cock das Motiv des die römischen Monumente studierenden Zeichners in seine „Praecipua monimenta“ einbaut, gliedert er sich visuell in die Reihe der Romreisenden ein und präsentiert sich als aktiver Zeitzeuge dieses für Künstler einen hohen Stellenwert einnehmenden Antikenstudiums.

Noch mehr als das soll uns das kleine Detail auf der Radierung nach der Platte D (**Abb. 21a**) in unserer Annahme bestätigen: Die links neben dem nachträglich korrigierten Datum 1550 gerade noch sichtbaren Spuren der Zahl „1546“ gilt als Indiz dafür, dass einige Studien bereits 1546 und womöglich auch von Cock selbst in Rom angefertigt wurden. Es scheint, als ob Cock bei dem Übertragen seiner Zeichnung vom Entwurf auf die Kupferplatte hier irrtümlich das Originaldatum aus einer der diesem Blatt zugrundeliegenden Skizzen mitübernommen hat und dieses später dann auf der Platte so gut wie möglich auf 1550 – das Druckdatum – korrigierte. Sowohl ein Romaufenthalt des Niederländers kurz nach seiner Aufnahme in die Lukasgilde im Jahr 1546 als auch seine Autorschaft für die erste Serie der „Praecipua monimenta“ darf daher wieder als recht wahrscheinlich angenommen werden.

In Italien hätte Cock erstmals mit dem nun einsetzenden Verlagswesen sowie Drucken in Kontakt kommen können, die antike und zeitgenössisch italienische Gemälde, Zeichnungen und Skulptur reproduzierten. Neben den künstlerischen Eindrücken, die sich in seinen Ruinendruckern widerspiegeln, könnte ihn dieser Italienbesuch endgültig zu dem Schritt bewegt haben, sich fortan dem Verlagswesen zu widmen und seine künstlerische Aktivität auf einige wenige Drucke in Radierung zu beschränken. Wenn man seine Bedeutung als Vermittler zwischen Norden und Süden, das Tradieren der niederländischen Errungenschaften in der Landschaftsmalerei sowie das Hervorbringen eines neuen Genres der Druckgraphik betrachtet, darf man durchaus behaupten, dass er damit die richtige Entscheidung getroffen hat.

Literaturverzeichnis

Quellen

Guiccardini 1567

Lodovico Guiccardini, Descrittione di tutti I paesi bassi, Antwerpen 1567.

Quadt von Kinkelbach 1609

Matthias Quadt von Kinkelbach, Teutscher Nation Herligkeit: Ein außfuehrliche bechreibung des gegenwertigen/alten/und uhralten Standts Germaniae, Köln/Wilhelm Lütznkirchen 1609.

Van Mander 1617

Carel Van Mander, Het leven der doorluchtighe Nederlandtsche en Hooghduytsche schilders, 1617.

Van Mander-Floerke 1906

Carel van Mander, Het leven der doorluchtighe Nederlandtsche en Hooghduytsche schilders (Erstausgabe 1617), Übersetzung und Kommentar von Hanns Floerke, 2 Bände, München 1906.

Vasari 1568

Vasari, Giorgio, Le Vite de' piu excellent pittori, scultori, e architettori, 3 Bände, Florenz, 1568.

Vasari-Milanesi 1878-81

Giorgio Vasari, Le Vite de' piu excellent pittori, scultori, e architettori (Erstausgabe 1568), herausgegeben und kommentiert von Gaetano Milanesi, (Le opere di Giorgio Vasari), 7 Bände, Florenz 1878-81.

Vasari-Schorn/Förster 1983

Giorgio Vasari, Le Vite de' piu excellent pittori, scultori, e architettori (Erstausgabe 1568), Übersetzung und Kommentar von Ludwig Schörn und Ernst Förster (Stuttgart/Thübingen 1949), neu herausgegeben und eingeleitet von Julian Kliemann, 6 Bände, Darmstadt 1983.

Sekundärliteratur

Arndt 1966

Karl Arndt, Eine unbekannte Zeichnungen von Pieter Bruegel d. Ä., in: Pantheon XXIV, 1966, S. 206-212.

Baldass 1918

Ludwig Baldass, Die niederländische Landschaftsmalerei von Patinir bis Bruegel, in: Wiener Jahrbuch XXXIV, 1918, S. 17-157.

Baldass 1927/28

Ludwig Baldass, Ein Landschaftsbild von Matthys Cock, in: Zeitschrift für bildende Kunst LXI, 1927/28, S. 90-96.

Bartsch 1803-21

Adam von Bartsch, Le Peintre graveur, Wien 1803-1821, 21 Bände.

Bastelaer 1908

René van Bastelaer, Les Estampes de Peter Bruegel l'ancien, Brüssel 1908.

Delen 1969

Adrien Jean Joseph Delen, Histoire de la Gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges des origines jusqu'à la fin du XVI^e siècle, Paris 1969 (Nachdruck der Ausgaben Paris 1924/1935 in 1 Band).

Egger/Hülsen 1906

Hermann Egger (Hg.), Christian Hülsen, Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaio, 2 Bände, Wien 1906.

Faggin 1964

G. T. Faggin, „Aspetti dell'influsso di Tiziano nei Paesi Bassi“, in: Arte Veneta XVIII, 1964, S. 46-54.

Forster 1973

Michael Forster, Die Landschaftsradierungen des Augustin Hirschvogel, phil. Diss., Wien 1973.

Franz 1969

Heinrich G. Franz, Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus, 2 Bände, Graz 1969.

Friedländer 1921

Max J. Friedländer, Pieter Bruegel, Berlin 1921.

Friedländer 1924-37

Max J. Friedländer, Die altniederländische Malerei, 14 Bände, Leyden 1924-1937.

Friedländer 1931 (B. IX.)

Max J. Friedländer, Die altniederländische Malerei. Jos van Cleeve, Jan Provost, Joachim Patenier, Band IX, Berlin 1931.

Friedländer 1933 (B. XI.)

Max J. Friedländer, Die altniederländische Malerei. Die Antwerpener Manieristen, Band IX, Berlin 1933.

Fuhring 2010

Peter Fuhring, Léonard Thiry et la suite gravée, in: Jacques Androuet du Cerceau. Un des plus grands architectes qui soient jamais trouvés en France (Kat. Ausst. Musée National des Monuments de Français, Paris 2010), Paris 2010, S. 116-120.

Geymüller 1887

Heinrich von Geymüller, Les Du Cerceau, leur vie et leur oeuvre, Paris 1887.

Gibson 1970

Walter S. Gibson, The Paintings of Cornelis Engebrechtsz, phil. Diss, New York/London 1977.

Gibson 1989

Walter S. Gibson, Mirror of Earth: the world landscape in sixteenth-century Flemish painting, Princeton 1989.

Hartt 1958

Frederick Hartt, Giulio Romano, 2 Bände, New Haven 1958.

Hedicke 1913

Robert Hedicke, Cornelis Floris und die Florisdekoration. Studien zur niederländischen und deutschen Kunst im 16. Jahrhundert, Berlin 1913.

Heuer 2007

Christopher P. Heuer, Viewing Ruins, in: The Speculum Romanae Magnificentiae, / Itineraries / The University of Chicago Library, Digital Activities & Collections / 2007 (23.11.2011), URL: <http://speculum.lib.uchicago.edu/content/itineraries.html>.

Hind 1963

Arthur M. Hind, A History of Engraving and Etching from the 15th Century to the Year 1914, New York 1963.

Hofer 1946

Paul Hofer, Die italienische Landschaft im 16. Jahrhundert. Erster Teil. Die Schulen und Meister. I/II Venedig und Verona, Bern 1946.

Hymans 1920

Henri Hymans, Oeuvres, études et notices relatives à l'histoire de l'art dans les Pays-Bas, Brüssel 1920

Gombrich 1971

Ernst Gombrich, Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape, in: Norm and Form, 2. Edition, London 1971, S. 107-21 (erstmalig als Vorlesung präsentiert 1951).

Gramaccini/Meier 2009

Noberto Gramaccini/Hans J. Meier, Die Kunst der Interpretation. Italienische Reproduktionsgraphik 1485-1600, Berlin (u.a.) 2009.

Grosshans 1980

Rainald Grosshans, Maerten van Heemskerck. Die Gemälde, Berlin 1980.

Holeczek/Koschatzky/Weber 1996

Bernhard Holeczek/Walter Koschatzky/Wilhelm Weber, Das Phänomen Graphik. Holschnitt, Radierung, Lithographie in Vergangenheit und Gegenwart, Heinrich Lenhardt (Hg.), Salzburg/Wien 1996.

Hollstein 1949-1986

F.W.H. Hollstein, Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700, Amsterdam, 30 Bände, 1949-1986.

Hülsen/Egger 1913-16

Christian Hülsen/Hermann Egger, Die römischen Skizzenbücher von Martin van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin, 2 Bände, Berlin 1913-1916.

Kandler 1969

Manfred Kandler, Die Darstellung der Ruinen des antiken Rom in der Druckgraphik des 16. Jahrhunderts, phil.Diss., Graz 1969.

Karmon 2008

David Karmon, Printing and Protecting ancient Remains in the Speculum Romanae Magnificentiae (Kat. Ausst. Special Collections Research Center, University of Chicago Library, Chicago, 2007/2008), Chicago 2008, S. 37-51.

Karpinski 1959

Caroline Karpinski, At the Sign of the Winds, in: Metropolitan Museum of Art Bulletin, Vol. 18, Nr. 1, 1959, S. 8-17.

Klein 1963

H. Arthur Klein, Graphic Worlds of Pieter Bruegel the Elder, New York 1963.

Koschatzky 1986

Walter Koschatzky, Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke, München 1986 (Nachdruck der Erstausgabe 1975).

Landau 1983

David Landau, Vasari, Prints and Prejudice, in: Oxford Art Journal, Band 6, Oxford 1983, S. 3-10.

Landau/Parshall 1994

David Landau/Peter Parshall, The Renaissance Print. 1470-1550. New Haven, Connecticut (u.a. Yale Univ. Press) 1994.

Lugt 1927

Frits Lugt, Pieter Bruegel und Italien, in: Festschrift für Max J. Friedländer, Leipzig 1927, S. 111-129.

Lugt 1968

Frits Lugt, Musée du Louvre: Inventaire général des dessins des écoles du nord. Maîtres des anciens Pays-Bas nés avant 1550, Paris 1968.

Mielke 1967

Hans Mielke, Hans Vredeman de Vries: Verzeichnis der Stichwerke und Beschreibung seines Stils sowie Beiträge zum Werk Gerard Groenings, phil. Diss., Berlin 1967.

Mielke 1996

Hans Mielke, Pieter Bruegel. Die Zeichnungen, Turnhout 1996.

Münz 1961

Ludwig Münz, Bruegel. The Drawings: Complete Edition, London 1961.

Nagler 1904-1914

Georg K. Nagler, Neues allgemeines Künstlerlexikon, 22 Bände, 1904-1914 (unveränderter Nachdruck der Erstauflage 1835-1852).

Nickel 1999

Tobias B. Nickel, Die Landschaftsdarstellungen in den reifen Holzschnitten des Domenico Campagnola, phil. Dip., Wien 1999.

Oberhuber 1968

Konrad Oberhuber, Hieronymus Cock, Battista Pittoni und Paolo Veronese in Villa Maser, in: Munuscula Discipulorum: kunsthistorische Studien. Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag 1966 gewidmet, Berlin 1968, S. 207-224.

Pignatti 1965

Terisio Pignatti, Paolo Veronese a Maser, in: L'arte racconta, Band 2.

Popham 1932

A.E. Popham, Catalogue of Drawings by Dutch and Flemish Artists Preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, V: Dutch and Flemish Drawings of the XV and XVI Centuries, London 1932.

Preibisz 1911

Leon Preibisz, Martin van Heemskerck. Ein Beitrag zur Geschichte des Romanismus in der niederländischen Malerei des XVI. Jahrhunderts, Leipzig 1911.

Riggs 1977

Timothy A. Riggs, Hieronymus Cock. Printmaker and Publisher, phil.Diss. (1971), New York/London 1977.

Riggs 1993

Timothy Riggs, Graven Images. A Guide to the Exhibition, in: Graven Images. The Rise of the Professional Printmaker in Antwerp and Haarlem, 1540-1640, (Kat. Ausst. Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, Ackland Art Museum, University of North Carolina, Chapel Hill, 1993), Northwestern University Press, 1993, S. 101-118.

Rubach 2008

Birte Rubach, Three Prints of Inscriptions - Antonio Lafreri and His Contact with Jean Matal, in: The virtual tourist in Renaissance Rome. Printing and collecting the Speculum romanae magnificentiae (Kat. Ausst. Special Collections Research Center, University of Chicago Library, Chicago, 2007/2008), Chicago 2008, S. 25-35.

Schaden 2008

Christine Schaden, Das Antikenstudium des Marten van Heemskerck. Überlegungen zu den Zeichnungen in den beiden sogenannten römischen Skizzenbüchern, phil. Dip., Wien 2008.

Schwarz 1917

Karl Schwarz, Augustin Hirschvogel: Ein deutscher Meister der Renaissance, Berlin 1917.

Silver 2011

Larry Silver, Pieter Bruegel, New York 2011.

Stechow 1935

Wolfgang Stechow, Matthys und Hieronymus Cock, in: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, 56, 1935, S. 74-79.

Stechow 1936/37

Wolfgang Stechow, Two Drawings by Hieronymus Cock: The Rape of Helen, British Museum; Landscape with Ruined Buildings, Victoria and Albert Museum, in: Old Master Drawings, Band XI, 1936/37, S. 40, 41.

Stritt 2004

Martin Stritt, Die schöne Helena in den Romruinen, Frankfurt am Main 2004.

Thieme-Becker 1983-1990

Ulrich Thieme (Hg.), Allgemeines Lexikon der Bildenden Künste: von der Antike bis zur Gegenwart, 37 Bände, Leipzig 1983-1990.

Tietze 1926

Hans Tietze, Erika Tietze-Conrat, Domenico Campagnola's Graphic Art, London 1926.

Turner 1961

A. Richard Turner, Two Landscapes in Renaissance Rome, in: The Art Bulletin, Volume 43, Nr. 4, Dezember 1961, S. 275-287.

Turner 1966

A. Richard Turner, The Vision of Landscape in Renaissance Italy, Princeton 1966.

Van der Stock 1998

Jan Van der Stock, Studies in Prints and Printmaking (Volume 2): Printing Images in Antwerp. The Introduction of Printmaking in a City. Fifteenth Century to 1585, (übersetzt aus dem Niederländischen von Beverley Jackson), Rotterdam 1998.

Van de Wetering

Cornelis van den Wetering, Die Entwicklung der niederländischen Landschaftsmalerei vom Anfang des 16. Jahrhunderts bis zur Jahrhundertmitte, Berlin 1938.

Van der Willigen 1866

Adriaan van der Willigen, Geschiedkundige aantekeningen over Haarlemsche schilders en andere beoefenaren van de beeldende kunsten. Voorafgegaan door eene korte geschiedenis van het Schilders of St.Lucas gild aldaar, Haarlem 1866.

Veldman 2002

Ilja Veldman, Hans Vredeman de Vries und die Herausbildung des Antwerpener Graphikgewerbes, in: Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden (Kat. Ausst. Weserrenaissance-Museum, Schloß Brake 2002, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen 2002), München 2002, S. 51-58.

Weissert 2011

Caecilie Weissert, Die kunstreiche Kunst der Künste. Niederländische Malerei im 16. Jahrhundert, München 2011.

Zerner 1969

Henri Zerner, Die Schule von Fontainebleau. Das graphische Werk, (übersetzt aus dem französischen von Grete Steinböck), Wien (u.a.) 1969.

Zerner 1996

Henri Zerner, L'art de la renaissance en France. L'invention du classicisme, Paris 1996.

Zorach 2008

Rebecca Zorach, Introduction & The Public Utility of Prints, in: The virtual tourist in Renaissance Rome. Printing and collecting the Speculum romanae magnificentiae (Kat. Ausst. Special Collections Research Center, University of Chicago Library, Chicago, 2007/2008), Chicago 2008, S. 11-23, S. 63-83.

Ausstellungskataloge**Kat. Ausst. Wien 1966**

Konrad Oberhuber, Die Kunst der Graphik III: Renaissance in Italien. Werke aus dem Besitz der Albertina (Kat. Ausst., Graphische Sammlung der Albertina, Wien 1966).

Kat. Ausst. Wien 1968

Konrad Oberhuber, Die Kunst der Graphik IV: Von Bruegel bis Bellange. Werke aus der Sammlung der Albertina (Kat. Ausst. Graphische Sammlung der Albertina, 1967/1968), Wien 1968.

Kat. Ausst. Brüssel 1970

Lydia De Pauw-De Veen, Jérôme Cock. éditeur d'estampes et graveur, 1507? – 1570 (Kat. Ausst. Bibliothèque Royal Albert I., Brüssel 1970), Brüssel 1970.

Kat. Ausst. Berlin 1975

Fedja Anzelewsky/Matthias Winner/Hans Mielke (u.a.), Pieter Bruegel der Ältere als Zeichner. Herkunft und Nachfolge (Kat. Ausst. Kupferstichkabinett Berlin, 1975), Berlin 1975.

Kat. Ausst. Münster 1976

Gerhard Langemeyer/Reinhart Schleier, Bilder nach Bildern. Druckgraphik und die Vermittlung von Kunst (Kat. Ausst. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kultur, Münster 1976), Münster 1976.

Kat. Ausst. München 1979

Konrad Renger/Cornelia Syre, Graphik der Niederlande 1508-1617, Kupferstiche und Radierungen von Lucas van Leyden bis Hendrick Goltzius (Kat. Ausst. Staatliche Graphische Sammlung München 1979), München 1979.

Kat. Ausst. Northwestern University/Chapel Hill 1993

Timothy Riggs/Larry Silver (Hg.), Graven Images. The Rise of the Professional Printmaker in Antwerp and Haarlem, 1540-1640, (Kat. Ausst. Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, Ackland Art Museum, University of North Carolina, Chapel Hill, 1993), Northwestern University Press, 1993.

Kat. Ausst. Dortmund 1994

Brigitte Buberl (Hg.), Roma Antica. Römische Ruinen in der italienischen Kunst des 18. Jahrhunderts (Kat. Ausst. Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund, Dortmund 1994), München/Dortmund 1994.

Kat. Ausst. Brüssel/Rom 1995

Anne-Claire DeLiedekerke/Dominique Allart, Fiamminghi a Roma 1508-1608. Artistes des Pays-Bas et de la principauté de Liège à Roma à la Renaissance (Kat. Ausst. Palais des Beaux-Arts, Brüssel 1995, Palazzo delle Esposizioni, Rom 1995), Gand 1995.

Kat. Ausst. Rotterdam 1998

In de vier Winden. De prentuutgeverij van Hieronymus Cock 1507/10-1570 te Antwerpen. Uit de collectie: Tekeningen en prenten (Kat. Ausst. Museum Boijmans-van Beuningen, Rotterdam 1998), Rotterdam 1998.

Kat. Ausst. Hamburg 2001

Jürgen Müller (Hg.)/Petra Roettig (u.a.), Pieter Bruegel inventit: Das druckgraphische Werk (Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2001), Hamburg 2001.

Kat. Ausst. Rotterdam/New York 2001

Nadine Orenstein (Hg.), Pieter Bruegel the Elder: drawings and prints (Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art, New York 2001, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam 2001), New Haven (u.a.) 2001.

Kat. Ausst. Schloß Brake/Antwerpen 2002

Heiner Borggreffe (Hg.), Ilja Veldman (u.a.), Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden (Kat. Ausst. Weserrenaissance-Museum, Schloß Brake 2002, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen 2002), München 2002.

Kat. Ausst. Chicago 2008

Rebecca Zorach u.a., The virtual tourist in Renaissance Rome. Printing and collecting the Speculum romane magnificentie (Kat. Ausst. Special Collections Research Center, University of Chicago Library, Chicago, 2007/2008), Chicago 2008.

Kat. Ausst. Paris 2010

Jean Guillaume/Peter Fuhling u.a., Jacques Androuet du Cerceau. Un des plus grands architectes qui soient jamais trouvés en France (Kat. Ausst. Musée National des Monuments de France, Paris 2010), Paris 2010.

Kat. Ausst. Wien/Zürich 2011

Sabine Haag, Ronald de Leeuw, Christoph Becker (Hg.), Wintermärchen. Winter-Darstellungen in der europäischen Kunst von Bruegel bis Beuys (Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum, Wien 2011/12, Kunsthaus Zürich, Zürich 2012), Köln 2011.

Weblinks:**Yves Pauwel 2009**

Les livres d'architecture, "fragmenta structuræ veteris", URL / 17.01.13:
<http://architectura.cesr.univ-tours.fr/traite/Notice/INHA-4R84A.asp>.

The Speculum Romane Magnificentie Digital Collection

Digitale Datenbank der University of Chicago Library, URL / 20.01.2013:
<http://speculum.lib.uchicago.edu/index.html>.

The British Museum

Online-Datenbank des British Museum, URL / 30.01.2013:
<http://www.britishmuseum.org>.

Abbildungsnachweis

Abbildungen im Katalog

Titelblatt, Blatt AA – Blatt Z:

Speculum Romanae Magnificentiae, [B210 – B235], Special Collections Research Center, University of Chicago Library.

Abbildungen im Bildteil

Abb. 1: Landau/Parshall 1994, S. 168, Fig. 178.

Abb. 2: Kat. Ausst. Münster 1976, Nr. 28.

Abb. 3: Riggs 1977, Fig. 1.

Abb. 4: Riggs 1977, Fig. 2.

Abb. 5: Kat. Ausst. Münster 1976, Nr. 24.

Abb. 6: Kat. Ausst. Münster 1976, Nr. 48.

Abb. 7: Riggs 1977, Fig. 54.

Abb. 8: Kat. Ausst. Münster 1976, Nr. 10.

Abb. 9: Kat. Ausst. Münster, Nr. 45.

Abb. 10: Riggs 1977, Fig. 67.

Abb. 11: Riggs 1977, Fig. 68.

Abb. 12: British Museum/Collection: (27.01.2013, URL:

http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=712616&partid=1&searchText=Hieronymus+Cock+drawing&fromADBC=ad&toADBC=ad&numpages=10&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database.aspx¤tPage=1).

Abb. 13: Riggs 1977, Fig. 29.

Abb. 14 , 14a, 14b: Kat. Ausst. Münster 1976, Nr. 5.

Abb. 15: Kat. Ausst. Berlin 1975, Kat Nr. 135.

Abb. 16: Kat. Ausst. Münster 1976, Nr. 4.

Abb. 17: Kat.Ausst. Rotterdam/New York 2001, Kat.Nr. 15, S. 108.

Abb. 18: Speculum Romanae Magnificentiae, [B210], Special Collections Research Center, University of Chicago Library.

Abb. 19: Speculum Romanae Magnificentiae, [B212], Special Collections Research Center, University of Chicago Library.

Abb. 20: Speculum Romanae Magnificentiae, [B213], Special Collections Research Center, University of Chicago Library.

Abb. 21, 21a: Speculum Romanae Magnificentiae, [B215], Special Collections Research Center, University of Chicago Library.

Abb. 22: Speculum Romanae Magnificentiae, [B243], Special Collections Research Center, University of Chicago Library.

Abb. 23: Speculum Romanae Magnificentiae, [C593], Special Collections Research Center, University of Chicago Library.

Abb. 24: Speculum Romanae Magnificentiae, [B236], Special Collections Research Center, University of Chicago Library.

Abb. 25: Hülsen/Egger 1913-16, BA II, Folio 55r.

Abb. 26: Fitzwilliam Museum/Cambridge/Collection (26.01.13, URL: <http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/explorer/index.php?oid=4445>).

Abb. 27: Riggs 1977, Fig. 5.

Abb. 28: Kat. Ausst. Berlin 1975, Kat.Nr. 135, Abb. 51.

Abb. 29: Speculum Romanae Magnificentiae, [B218], Special Collections Research Center, University of Chicago Library.

Abb. 30: Speculum Romanae Magnificentiae, [B234], Special Collections Research Center, University of Chicago Library.

Abb. 30a, 30b: Speculum Romanae Magnificentiae, [B212], Special Collections Research Center, University of Chicago Library.

Abb. 31: Speculum Romanae Magnificentiae, [B222], Special Collections Research Center, University of Chicago Library.

Abb. 32: Speculum Romanae Magnificentiae, [B230], Special Collections Research Center, University of Chicago Library.

Abb. 33: Speculum Romanae Magnificentiae, [C433], Special Collections Research Center, University of Chicago Library.

Abb. 34: Speculum Romanae Magnificentiae, [C435], Special Collections Research Center, University of Chicago Library.

Abb. 35: Hülsen/Egger 1913-16, BA II, Folio 94v.

Abb. 36: Hülsen/Egger 1913-16, BA II, Folio 47r.

Abb. 37: Hülsen/Egger 1913-16, BA II, Folio 87v und Folio 85r.

Abb. 38: Speculum Romanae Magnificentiae, [B220], Special Collections Research Center, University of Chicago Library.

Abb. 39: Speculum Romanae Magnificentiae, [B227], Special Collections Research Center, University of Chicago Library.

Abb. 40: Hülsen/Egger 1913-16, BA I, Folio 58r.

Abb. 41: Speculum Romanae Magnificentiae, [B217], Special Collections Research Center, University of Chicago Library.

Abb. 42: Speculum Romanae Magnificentiae, [B216], Special Collections Research Center, University of Chicago Library.

Abb. 43: Hülsen/Egger 1913-16, BA I, Folio 70r.

Abb. 44: Egger 1906, Band 2, Folio 24v.

Abb. 45: Online Datenbank der Alten Pinakothek, München, Inv. Nr. 9251 (22.01.2012, URL: <http://www.pinakothek.de/lightbox?nid=1069>).

Abb. 46: Kat. Ausst. Paris 1993, Gilles Fage (Hg.), Le siècle de Titien. l'âge d'or de la peinture à Venise (Kat. Ausst. Grand Palais, Paris 1993), Paris 1993, Kat. Nr. 85, S. 99.

Abb. 47: Kat. Ausst. Washington, D.C. 1988, Robert Cafritz (u.a.), Places of Delight. The pastoral landscape (Kat. Ausst. National Gallery of Arts/Philipps Collection, Washington, D.C. 1988), Washington, D.C. 1988, Fig. 47, S. 56.

Abb. 48: Metropolitan Museum of Art / Collection (27.01.2013, URL: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/90045014>).

Abb. 49:
Metropolitan Museum of Art / Collection (27.01.2013, URL: <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/90045020>).

Abb. 50: Landau/Parshall 1994, S. 343, Fig. 376.

Abb. 51: Schwarz 1917, Band 2, Tafel B. 74.

Abb. 52: Riggs 1977, Fig. 26a.

Abb. 53: Gibson 1898, Fig. 3.23.

Abb. 54: Web Gallery of Art (22.02.2012, URL: <http://www.wga.hu/index1.html>).

Abb. 55: Web Gallery of Art (22.02.2012, URL: <http://www.wga.hu/index1.html>).

Abb. 56, 56a: Franz 1969, Band 1, S. 41, Tafel 3.

Abb. 57: Web Gallery of Art (22.02.2012, URL: <http://www.wga.hu/index1.html>).

Abb. 58: Wikimedia Commons (22.02.2012, URL: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:The Putative Jan Wellens de Cock 001.jpg?uselang=de](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Putative_Jan_Wellens_de_Cock_001.jpg?uselang=de)).

Abb. 59: Franz 1969, Band 2, Fig. 162

Abb. 60: Kat. Ausst. Berlin 1975, Kat. Nr. 141, Abb. 48.

Abb. 61: Riggs 1977, Fig. 36.

Abb. 62: Riggs 1977, Fig. 48.

Abb. 63: Riggs 1977, Fig. 52.

Abb. 64: Riggs 1977, Fig. 51.

Abb. 65: Kat. Ausst. Rotterdam/New York 2001, S. 107, Kat. Nr. 14.

Abb. 66: Kat. Ausst. Rotterdam/New York 2001, S. 103, Kat. Nr. 12.

Abb. 67: Kat. Ausst. Rotterdam/New York 2001, S. 123, Kat. Nr. 23.

Abb. 68: Kat. Ausst. Rotterdam/New York 2001, S. 122, Kat. Nr. 22.

Abb. 69: Kat. Ausst. Berlin 1975, Kat.Nr. 35, Abb. 66.

Abb. 70: Riggs 1977, Fig. 43.

Abb. 71: Franz 1969, Band 2, S. 94, Fig. 175.

Abb. 72: Egger 1916, Band 2, Folio 20r.

Abb. 73: Web Gallery of Art (22.02.2012, URL: <http://www.wga.hu/index1.html>).

Abb. 74: Turner 1961, Fig. 6.

Abb. 75: Landau/Parshall 1994, Fig. 318, S. 306.

Abb. 76: Landau/Parshall 1994, Fig. 322, S. 307.

Abb. 77: Speculum Romanae Magnificentiae, [A1], Special Collections Research Center, University of Chicago Library.

Abb. 78: Speculum Romanae Magnificentiae, [A18], Special Collections Research Center, University of Chicago Library.

Abb. 79: Kat. Ausst. Dortmund 1994, Abb. 2, S. 62.

Abb. 80: Museum Boijmans-van Beuningen / Online-Collection, (21.01.2013, URL: [http://collectie.boijmans.nl/popup/save/tms_object/2342%20\(OK\)/?lang=en§ion=collectie](http://collectie.boijmans.nl/popup/save/tms_object/2342%20(OK)/?lang=en§ion=collectie)).

Abb. 81: Speculum Romanae Magnificentiae, [A33], Special Collections Research Center, University of Chicago Library.

Abb. 82: Riggs 1977, Fig. 26b.

Abb. 83: Speculum Romanae Magnificentiae, [A19], Special Collections Research Center, University of Chicago Library.

Abb. 84: Pignatti 1965, S. 33.

Abb. 85: Speculum Romanae Magnificentiae, [B221], Special Collections Research Center, University of Chicago Library.

Abb. 86: Oberhuber 1968, Fig. 167.

Abb. 87: Oberhuber 1968, Fig. 179.

Abb. 88: Oberhuber 1968, Fig. 172.

Abb. 89: Kat. Ausst. Wien 1968, Tafel 19, Kat. Nr. 87.

Abb. 90: Kandler 1969, S. 79, Abb. 4.

Abb. 91: Kat. Ausst. Rotterdam/New York 2001, S. 229, Fig. 116.

Abb. 92: Fitzwilliam Museum / Online-Collection: (21.01.2013, URL: <http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/dept/pdp/opac/cataloguedetail.html?&preref=1521&function=xs&limit=10>).

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Zur Verwendung der Abbildungen im Katalog

Dem Bildteil ist ein Katalog vorangestellt, der nochmals die vollständige Serie der „Praecipua monumenta“ (25 Blätter inklusive Titelblatt) in Abbildungen zeigt. Neben Blatttitel, Text und Signatur werden auch die entsprechenden Maße (ausgehend von der Serie in der Sammlung der Albertina) und die Katalogeinträge der für diese Arbeit relevanten Literatur (Hollstein IV, Kandler 1969, Riggs 1977) angegeben. In der Signatur eingeklammerte Zahlen oder Buchstaben [z.B. „COCK FE (1550)“] sind auf dem entsprechenden Blatt seitenverkehrt gedruckt. Sämtliche im Katalog angeführten Blätter wurden in der Technik der Radierung ausgeführt. Die Blattnummerierung entspricht mit Ausnahme des Titelblattes der tatsächlichen Nummerierung auf den Blättern. Auch die im Textteil benützte Benennung der Blätter stimmt mit der Nummerierung der im Katalog aufgelisteten Blätter überein und ermöglicht über die in den Abbildungsteil angeführten Bilder hinaus das Nachvollziehen der in der Arbeit präsentierten Ergebnisse. Einige bereits im Katalog angeführte Blätter werden zudem aus Demonstrationszwecken auch im Abbildungsteil im Zusammenhang mit den jeweiligen Vergleichsbeispielen nochmals angeführt. Gegebenenfalls wird im Katalog mit der Abkürzung „**Abb.**“ die entsprechende Abbildungsnummer des anschließenden Bildteiles angeführt:

z.B. Blatt A (**Katalog**) = Blatt A / Radierung der Platte A (**Textteil**) = Abb. 19 (**Bildteil**)

Die Abbildungen des Kataloges (Titelblatt, Blatt AA – Blatt Z) stammen aus der Datenbank der „Speculum Romanae Magnificentiae Digital Collection“. Mittels der zusätzlich angegebenen Inventarnummer der Chicagoer Bilddatenbank (**Ch. Nr.**) können diese Blätter – aber auch jene Bildbeispiele, bei denen im Text- und Abbildungsteil eine entsprechende Inventarnummer angeführt wird (z.B. Abb. ..., Ch. Nr. ...) – auf der Internetseite des Special Collections Research Centers in hoher Auflösung abgerufen und verglichen werden:

<http://speculum.lib.uchicago.edu/>

Katalog

Im Katalog verwendete Abkürzungen:

Inv. Nr. = Inventarnummer der graphischen Sammlung der Albertina, Wien

Hollst. = Katalognummer in Hollstein 1954 (IV)

Riggs = Katalognummer in Riggs 1977

Kandler = Katalognummer in Kandler 1969

Ch. Nr. = Inventarnummer der Chicagoer Bilddatenbank



Titelblatt

Text: PRAECIPVA ALIQVOT ROMANAE/ ANTIQVITATIS RVINARVM/MONIMENTA, VIVIS PROSPECTI=BUS, AD VERI IMITATIONEM/AFFABRE DESIGNATA / In. Florentiss. Antuerpia per Hiro. Coc // Mense Maio, Anno. M.D.LI. / CVM CAESAR(REO) AD. VIII. ANN(OS)

Plattengröße: 193 x 272 mm, Signatur: keine

Inv. Nr. DG 1957/339/1, Hollst. 22, Riggs 1, [Ch. Nr. B210], (Abb. 19)

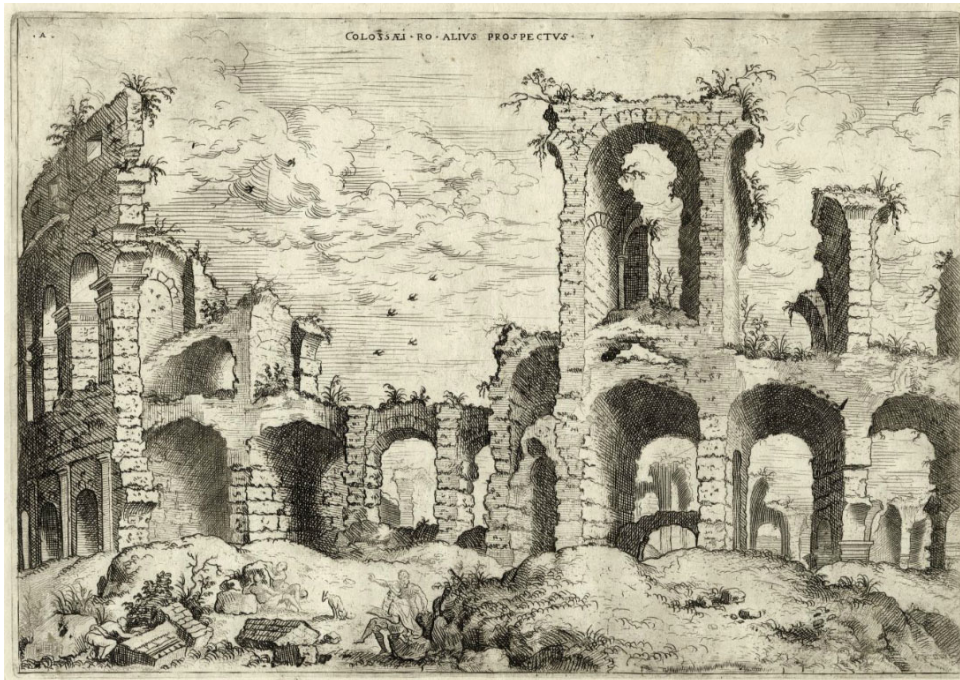


Blatt AA

Text: COLOSSAEI RO.[MANI] A BARBARIS DIRVTI, PROSPECTVS 1

Plattengröße: 232 x 321 mm, Signatur: COCK FECIT

Inv. Nr. DG 1957/339/3 (S.N. 16), Hollst. 24, Riggs 2, Kandler 3, [Ch. Nr. B211]

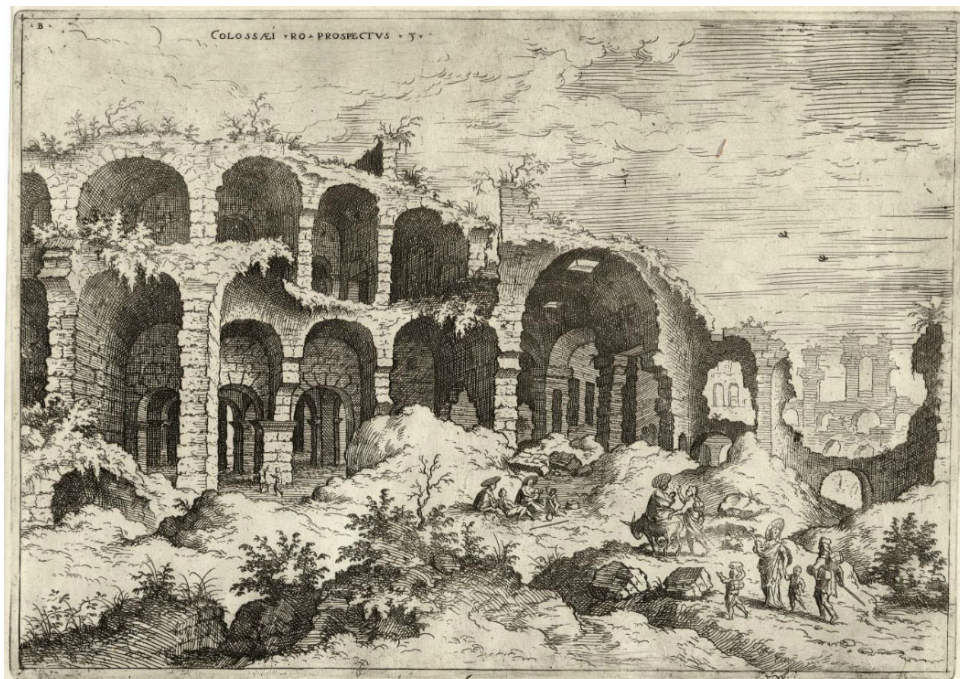


Blatt A

Text: COLOSSAEI RO.[MANI] ALIVS PROSPECTVS

Plattengröße: 235 x 335 mm, Signatur: keine

Inv. Nr. DG 1957/339/2 (S.N. 17), Hollst. 23, Riggs 3, Kandler 4, [Ch. Nr. B212], (Abb. 19)

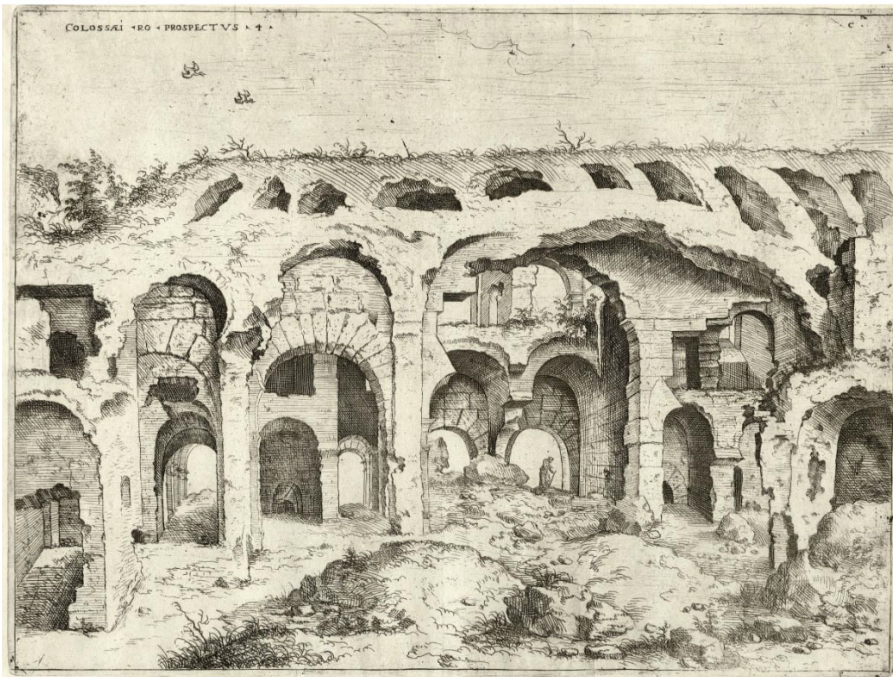


Blatt B

Text: COLOSSAEI RO.[MANI] PROSPECTVS 3

Plattengröße: 240 x 338 mm, Signatur: keine

Inv. Nr. DG 1957/339/4 (S.N. 16), Hollst. 25, Riggs 4, Kandler 5, [Ch. Nr. B213], (Abb. 20)



Blatt C

Text: COLOSSAEI RO.[MANI] PROSPECTUS 4

Plattengröße: 224 x 296 mm, Signatur: keine

Inv. Nr. DG 1957/339/5 (S.N. 16), Hollst. 26, Riggs 5, Kandler 6, [Ch. Nr. B214]



Blatt D

Text: COLOSSAEI RO.[MANI] PROSPECTVS 5

Plattengröße: 300 x 222 mm, Signatur: H COCK FE 1550 (entferntes Datum 1546?)

Inv. Nr. DG 1957/339/6 (S.N. 17), Hollst. 27, Riggs 6, Kandler 7, [Ch. Nr. B215], (Abb. 21, Abb. 21a)

**Blatt E**

Text: COLOSSAEI RO.[MANI] PROSPECTVS 6

Plattengröße: 270 x 205 mm Signatur: keine

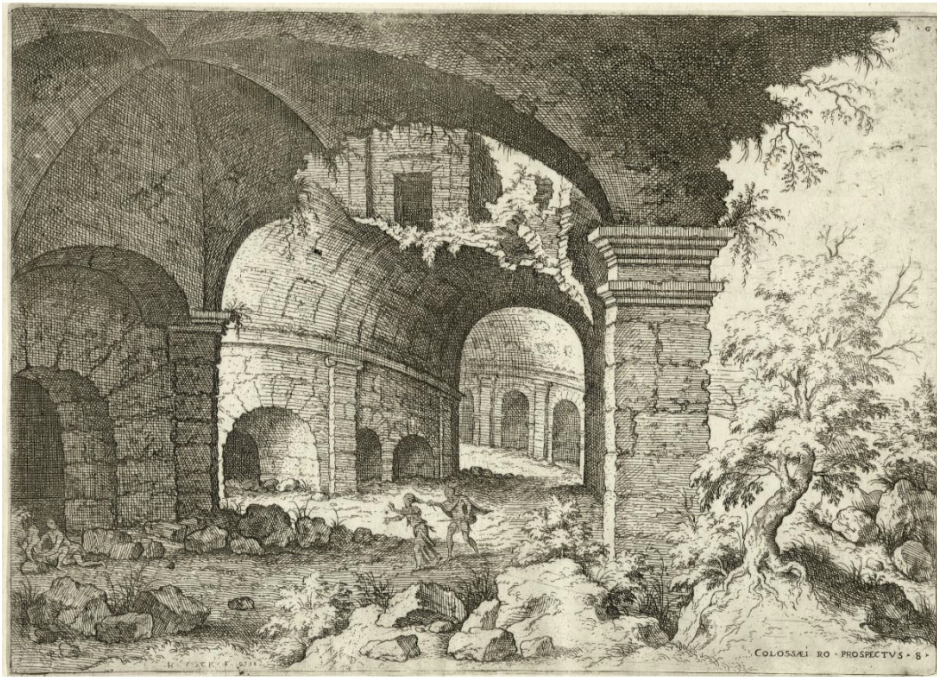
Inv. Nr. DG 1957/339/7 (S.N. 16), Hollst. 28, Riggs 7, [Ch.Nr. B216], (Abb. 42)

**Blatt F**

Text: COLOSSAEI RO.[MANI] PROSPECTVS 7

Plattengröße: 322 x 230 mm, Signatur: keine

Inv. Nr. DG 1957/339/8 (S.N. 16), Hollst. 29, Riggs 8, [Ch. Nr. B217], (Abb. 41)



Blatt G

Text: COLOSSAEI RO.[MANI] PROSPECTVS 8

Plattengröße: 218 x 301 mm, Signatur: H COCK F. (1550)

Inv. Nr. DG 1957/339/9 (S.N. 16), Hollst. 30, Riggs 9, [Ch. Nr. B218], (Abb. 29)



Blatt H

Text: PROSPECTVS COLOSSAEI CVM AEDIBVS ET VARIIS RVINIS/ ILLI CONTIGVIS

Plattengröße: 200 x 298 mm, Signatur: COCK FE

Inv. Nr. DG 1957/339/10 (S.N. 16), Hollst. 31, Riggs 10, Kandler 67, [Ch. Nr. B219]



Blatt I

Text: RUINARVM PALATII MAIORIS, PROSPECTVS 1

Plattengröße: 208 x 277 mm, Signatur: H COK F 1550 (Jahreszahl nur schwach erkennbar)

Inv. Nr. DG 1957/339/11 (S.N. 17), Hollst. 32, Riggs 11, Kandler 43, [Ch.Nr. B219], (Abb. 38)



Blatt K

Text: RVINARVM PALATII MAIORIS, CVM CONTIGVO SEPTIZONIO PROSPECTVS 2

Plattengröße: 198 x 285 mm, Signatur: COCK F 1550

Inv. Nr. DG 1957/339/12 (S.N. 17), Hollst. 33, Riggs 12, Kandler 44, [Ch. Nr. B221], (Abb. 85)



Blatt L

Text: RVINARVM PALATII MAIORIS CVM/ PARTE SEPTIZONII PROSPECTVS 3

Plattengröße: 204 x 279 mm, Signatur: HIRONIMVS / COCK FECIT / 1(55)0

Inv. Nr. DG 1957/339/13 (S.N. 17), Hollst. 34, Riggs 13, Kandler 45, [Ch. Nr. B222], (Abb. 31)



Blatt M

Text: RVINARVM PALATII MAIORIS PROSPECTVS 4

Plattengröße: 230 x 337 mm, Signatur: keine

Inv. Nr. DG 1957/339/14 (S.N. 17), Hollst. 35, Riggs 14, Kandler 46, [Ch.Nr. B223]



Blatt N

Text: RVINARVM TEMPLI PACIS, PROSPECTVS 1

Plattengröße: 227 x 287 mm, Signatur: keine

Inv. Nr. DG 1957/339/15 (S.N. 17) Hollst. 36, Riggs 15, Kandler 26, [Ch. Nr. B224]

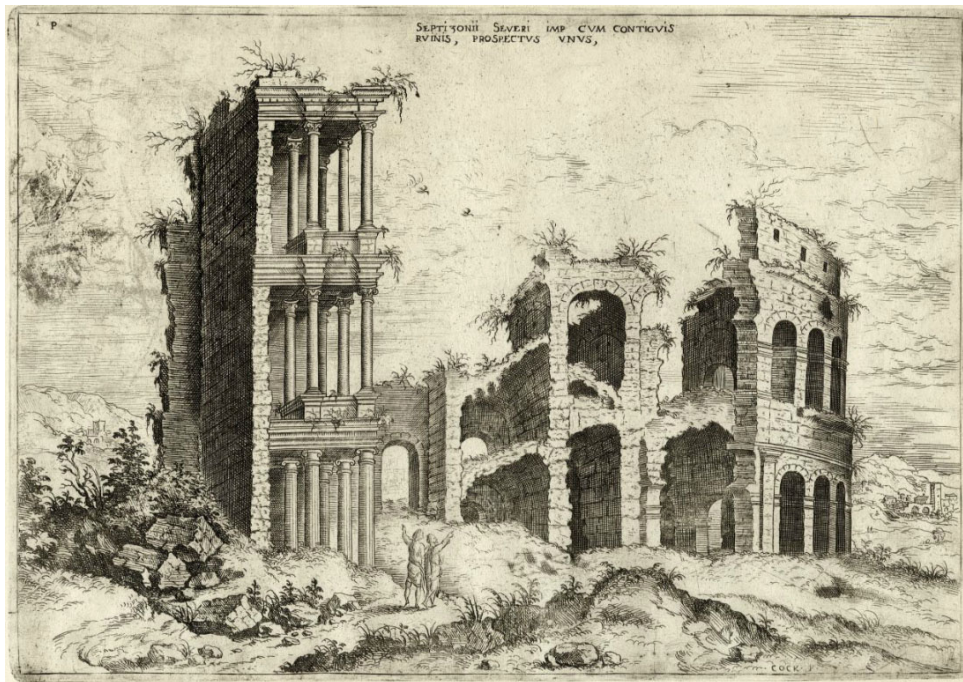


Blatt O

Text: RVINARVM TEMPLI PACIS, PROSPECTVS 2

Plattengröße: 225 x 329 mm, Signatur: H COCK F

Inv. Nr. DG 1957/339/16 (S.N. 17), Hollst. 37, Riggs 16, Kandler 100, [Ch. Nr. B226]



Blatt P

Text: SEPTIZONII SEVERI IMP[ERATORI] CVM CONTIGVIS RVINIS, PROSPECTVS VNVS

Plattengröße: 224 x 321 mm, Signatur: COCK F

Inv. Nr. DG 1957/339/17 (S.N. 17), Hollst. 38, Riggs 17, Kandler 104, [Ch. Nr. B227], (Abb. 39)

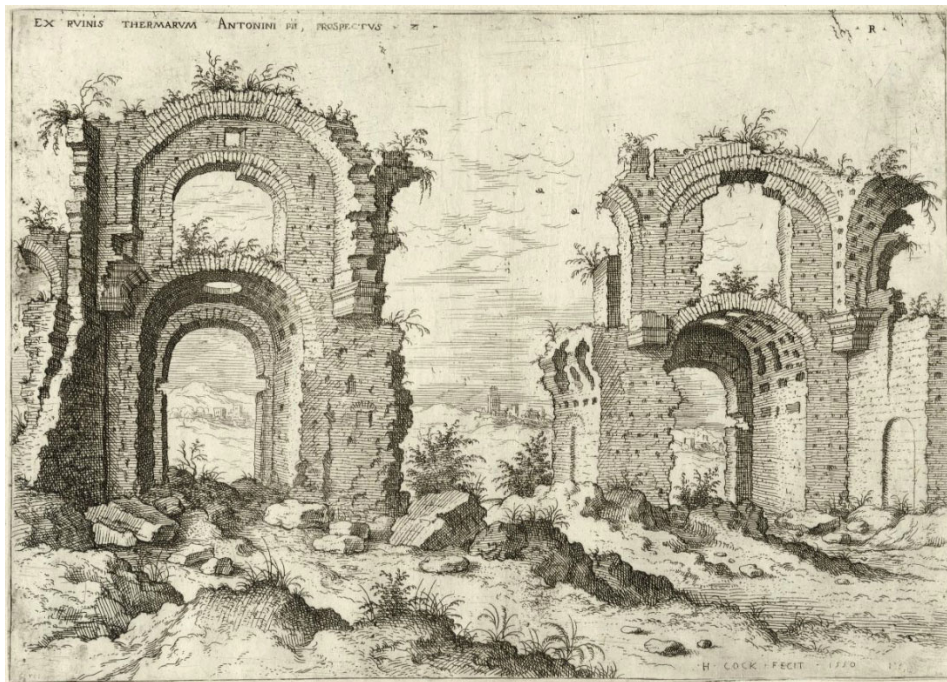


Blatt Q

Text: EX RVINIS THERMARVM IMP[ERATORI] DIOCLITIANI, PROSPECTVS VNVS

Plattengröße: 232 x 233 mm, Signatur: COCK F 1550

Inv. Nr. DG 1957/339/18 (S.N. 17), Hollst. 39, Riggs 18, Kandler 132, [Ch. Nr. B228]



Blatt R

Text: EX RVINIS THERMARVM ANTONINI PII, PROSPECTVS 2

Plattengröße: 232 x 233 mm, Signatur: H COCK FECIT 1550

Inv. Nr. DG 1957/339/19 (S.N. 17), Hollst. 40, Riggs 19, Kandler 120, [Ch. Nr. B229]



Blatt S

Text: EX RVINIS THERMARVM ANTONINI PII, PROSPECTVS 1

Plattengröße: 224 x 300 mm, Signatur: keine

Inv. Nr. DG 1957/339/20 (S.N. 17), Hollst. 41, Riggs 20, Kandler 119, [Ch. Nr. B230], (Abb. 32)



Blatt X

Text: EX INCERTIS QVIBVSDAM RO.[MANAE] ANTIQVITATIS RVINIS, PROSPECTVS ALTER

Plattengröße: 213 x 327 mm, Signatur: (H COCK FE 1550)

Inv. Nr. DG 1957/339/23 (S.N. 17), Hollst. 44, Riggs 23, Kandler 62, [Ch. Nr. B233]



Blatt Y

Text: INCERTE CVIVSDAM RVINE PROSPECTVS

Plattengröße: 227 x 284 mm, Signatur: H COCK F

Inv. Nr. DG 1957/339/24 (S.N. 17), Hollst. 45, Riggs 24, [Ch. Nr. B234], (Abb. 30)



Blatt Z

Text: PONTIS, NVNC QUATVOR CAPITVM, OLIM FABRICII, PROSPECTVS

Plattengröße: 228 x 325 mm, Signatur: (H COCK F 1550)

Inv. Nr. DG 1957/339/25 (S.N. 17), Hollst. 46, Riggs 25, Kandler 77, [Ch. Nr. B235]

Bildteil



Abb. 1:

Nicolas Béatrizet (Kupferstecher), „Jesus wandert auf dem Wasser“, Kupferstich, 337 x 475 mm, Albertina, Wien.



Abb. 2:

Philipp Galle (Kupferstecher) nach Johannes Stradanus, „Stecherwerkstatt“, Kupferstich, 203 x 273 mm, Düsseldorf, Kunstmuseum.



Abb. 3:

Hieronymus Wierix (Kupferstecher), Portrait von Hieronymus Cock (Detail), aus der Serie der „holländischen und flämischen Maler“, 1572, Kupferstich, 195 x 120 mm.

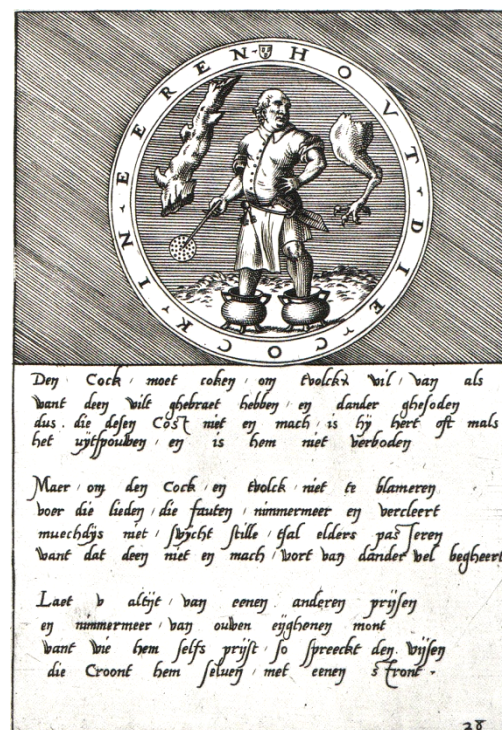


Abb. 4:

Unbekannter Graphiker, „Hout die Cock in Eeren“, Blatt 28 aus Benedetto Battinis Ornamentkartuschen, 1553, Kupferstich, 170 x 118 mm, Kunsthistorisches Museum, Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe, Wien.

**Abb. 5:**

Jan oder Lucas van Duetecum nach Vredeman de Vries, Ideale Straßenansicht mit dem Haus „Illi uens“, aus: „SCENOGRAPHIAE sive PERSPECTIVAE...“, 1560, Radierung kombiniert mit Kupferstich, 210 x 260 mm, Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek.

**Abb. 6:**

Giorgio Ghisi nach Raffael, „Die Schule von Athen“, 1550, Kupferstich von zwei Platten, 514 x 826 mm, Herzog-Anton-Ulrich Museum, Braunschweig.



Abb. 7:

Hieronymus Cock nach Marten van Heemskerck, „Der Hl. Hieronymus in einer Ruinenlandschaft“, 1552, Radierung, 226 x 351 mm, Albertina, Wien.



Abb. 8:

Frans Floris, „Victoria“, 1552, Radierung, 317 x 438 mm, Herzog-Anton-Ulrich Museum, Braunschweig.



Abb. 9:

Pieter van der Heyden nach Pieter Bruegel, „Der Esel in der Schule“, 1557, Kupferstich, 243 x 303 mm, Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

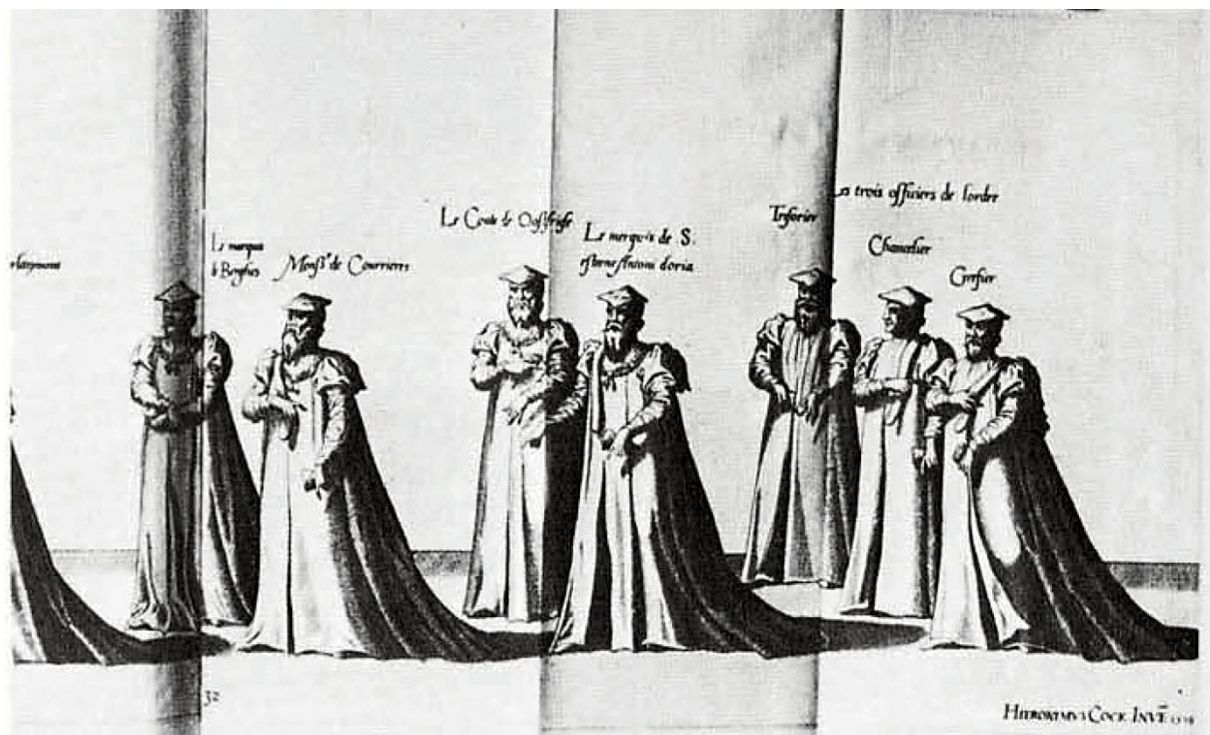


Abb. 10:

Jan und Lucas van Duetecum nach Hieronymus Cock, Platte 32 aus der Serie der „Begräbnisprozession Karls des V.“ (Detail), Radierung kombiniert mit Kupferstich, 240 mm x 10 m, Albertina, Wien.



Abb. 11:

Unbekannter Kupferstecher nach Hieronymus Cock, „Moses mit den Gesetzestafeln“, 1561, Radierung, 292 x 206 mm, Kunsthistorisches Museum, Sammlung für Plastik und Gewerbe, Wien.



Abb. 12:

Hieronymus Cock, „Trompeter und Trommler“, Federzeichnung mit brauner Tinte und Lavierung, 159 x 347 mm, British Museum (Inv.Nr. 1895.9.15.1017), London.

**Abb. 13:**

Hieronymus Cock und Frans Floris, „Minerva“ aus der Serie der „Artes Liberales“, 1550/1?, Radierung, 298 x 196 x mm.

**Abb. 14:**

Hieronymus Cock und Frans Floris, „Geometria“, aus der Serie der „Artes Liberales“, 1550/1?, Radierung, 302 x 203 mm, Stedelijk Prentenkabinet, Antwerpen.



Abb. 14a und 14b:

Hieronymus Cock und Frans Floris, Details aus „Geometria“, aus der Serie der „Artes Liberales“, 1550/1?, Radierung, 302 x 203 mm, Stedelijk Prentenkabinet, Antwerpen.

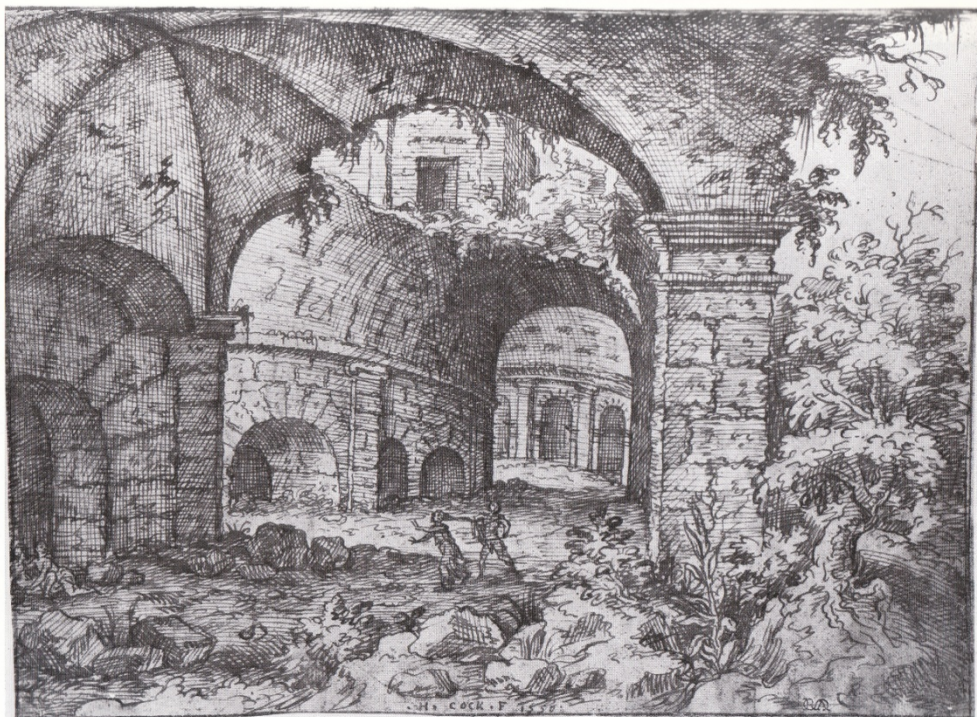


Abb. 15:

Hieronymus Cock, „Im Kolosseum“, vorbereitende Zeichnung für Platte G der „Praecipua monumenta“, Federzeichnung in brauner Tinte, 217 x 284 mm, bezeichnet: H COCK. F 1550, National Gallery of Scotland, Edinburgh.

**Abb. 16:**

Hieronymus Cock nach Pieter Bruegel, „Landschaft mit Versuchung Christi“, ca. 1554, Radierung, 319 x 434 mm, bezeichnet: H. Cock fecit, Herzog-Anton-Ulrich Museum, Braunschweig.

**Abb. 17:**

Pieter Bruegel, „Landschaft mit Bären“ (Recto-Seite), 1554, Federzeichnung mit brauner Tinte, 273 x 410 mm, Národní Galerie, Prag.



Abb. 18:

Hieronymus Cock, Titelblatt der Serie der „Praecipua monimenta“, 1551, Radierung, 193 x 272 mm, Albertina, Wien, [Ch. Nr. B210].

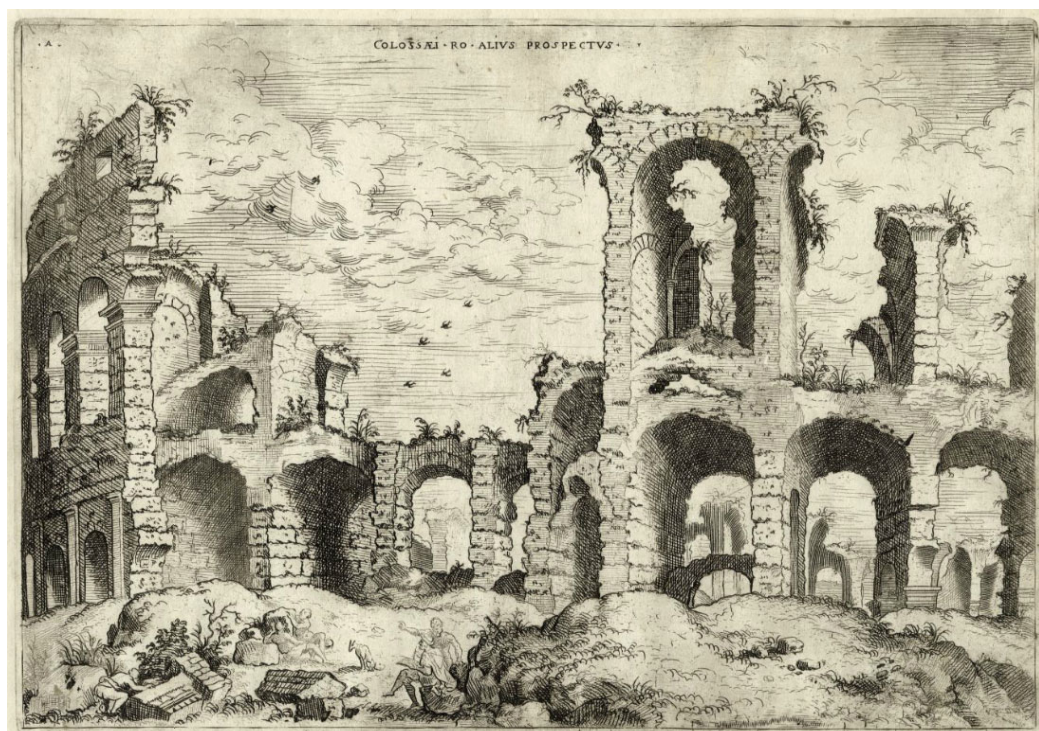
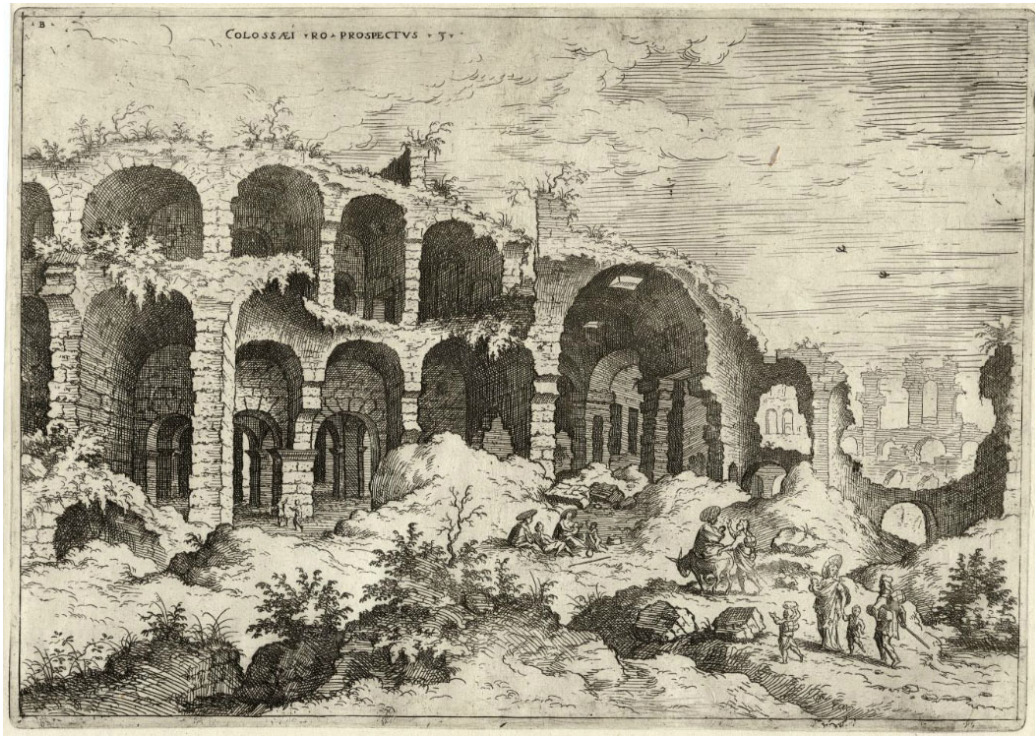


Abb. 19:

Hieronymus Cock, „Zweite Ansicht des Kolosseums“, 1551, Druck nach Platte A aus der 1551 publizierten Serie der „Praecipua monimenta“, Radierung, 235 x 335 mm, Albertina, Wien, [Ch. Nr. 212].

**Abb. 20:**

Hieronymus Cock, „Dritte Ansicht des Kolosseums“, 1551, Radierung, Druck nach Platte B aus der 1551 publizierte Serie der „Praecipua monimenta“, 240 x 338 mm, Albertina, Wien, [Ch.Nr. B 213].

**Abb. 21:**

Hieronymus Cock, „Die fünfte Ansicht des Kolosseums“, 1551, Radierung, Druck nach Platte D aus der 1551 publizierte Serie der „Praecipua monimenta“, 300 x 222 mm, Albertina, Wien, [Ch. Nr. B215].

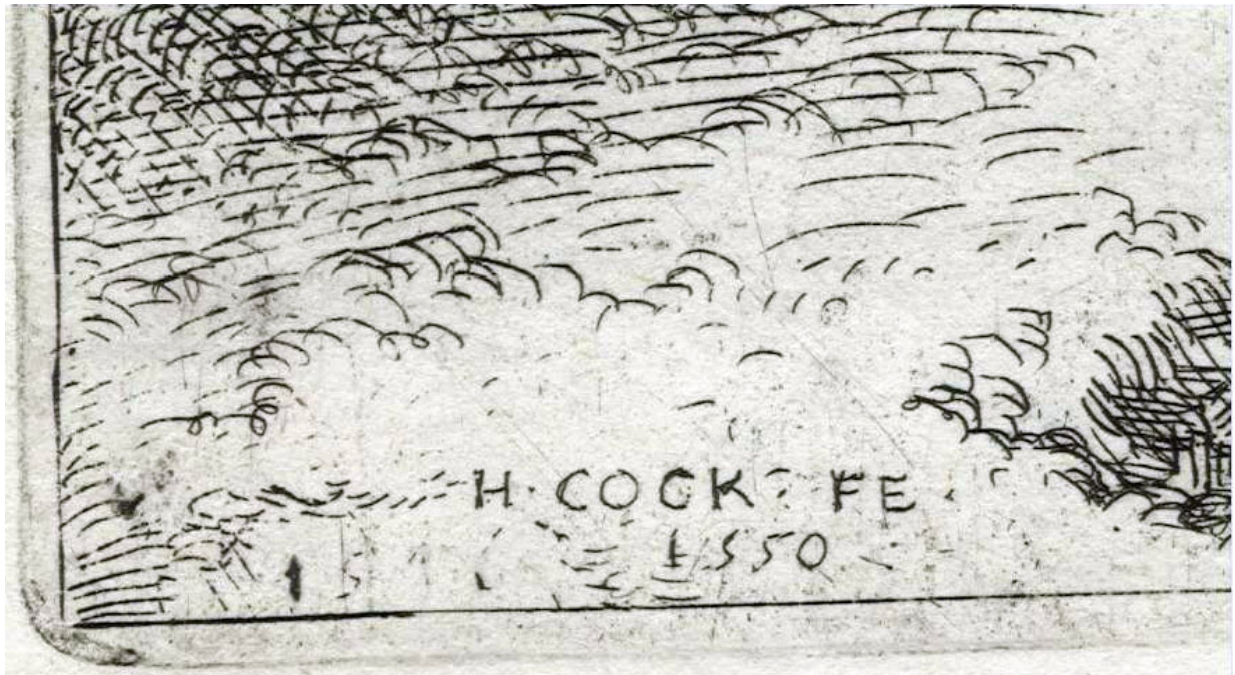


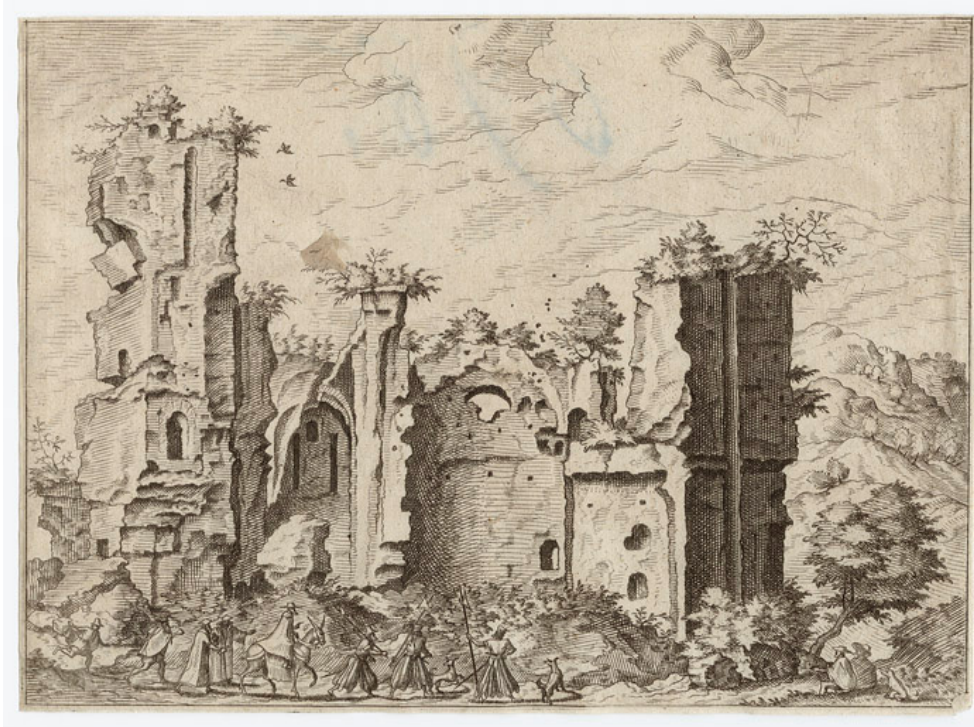
Abb. 21a:

Hieronymus Cock, Detail aus „Die fünfte Ansicht des Kolosseums“, 1551, Radierung, Druck nach Platte D aus der 1551 publizierte Serie der „Praecipua monimenta“, 300 x 222 mm, Albertina, Wien, [Ch. Nr. B215].



Abb. 22:

Jan oder Lucas Duetecum, „Ruinen auf dem Palatin“, 1561, Radierung kombiniert mit Kupferstich, aus der 1561 publizierte Ruinenserie, 231 x 320 mm, Albertina, Wien, [Ch. Nr. B243].

**Abb. 23:**

Anonymer Künstler, Jan oder Lucas Dueteum (Radierer), „Ansicht massiver Ruinen“, aus der 1562 publizierte Serie der „Operum antiquorum romanorum“, Radierung, Albertina, Wien, [Ch. Nr. C593].

**Abb. 24:**

Jan oder Lucas Dueteum, „Ansicht des Kloseums und anderer Ruinen“, 1561, Radierung kombiniert mit Kupferstich, aus der 1561 publizierte Ruinenserie, 241 x 322 mm, Albertina, Wien, [Ch. Nr. B236].



Abb. 25:

Marten van Heemskerck, „Blick von der Südecke des Palatin“, 1561, Federzeichnung aus dem zweiten Band der sog. römischen Skizzenbücher, Folio 55r, 282 x 237 mm, Kupferstichkabinett, Berlin.



Abb. 26:

Hieronymus Cock, Römische Ruinen, Federzeichnung mit brauner Tinte, 235 x 523 mm, signiert: HIERONI. COCK.F. 1550, Fitzwilliam Museum (PD.242-1963), Cambridge.

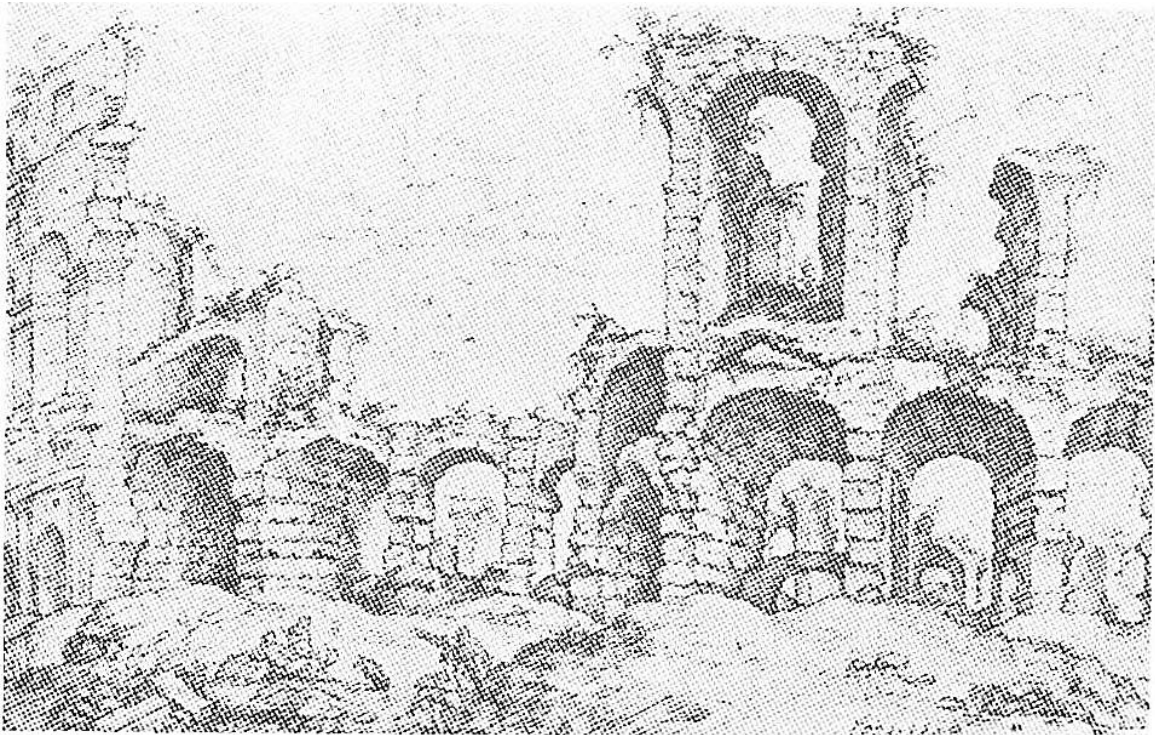


Abb. 27:

Hieronymus Cock, vorbereitende Zeichnung für Platte A der Serie „*Praecipua mominenta*“, 1550, Federzeichnung mit schwarzer Tinte, 217 x 325 mm, Bezeichnung „Cocq“ durch spätere Hand, National Gallery of Scotland, Edinburgh.

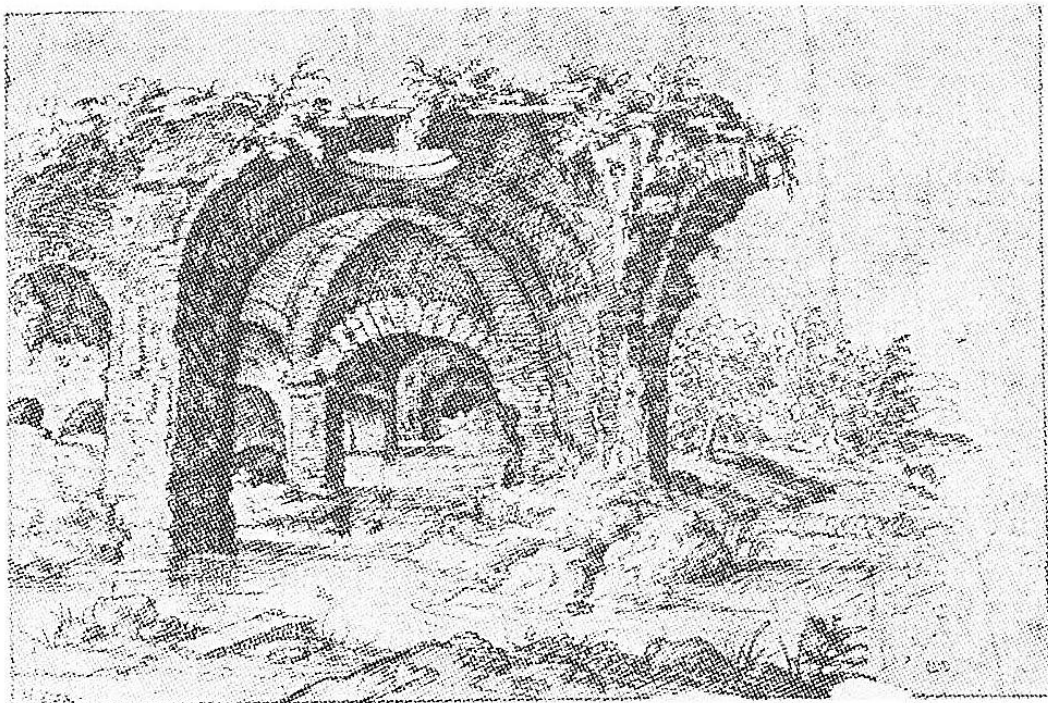


Abb. 28:

Hieronymus Cock, vorbereitende Zeichnung für Platte Y der Serie „*Praecipua mominenta*“, 1550, Federzeichnung mit schwarzer Tinte, 220 x 317 mm, Bezeichnung „H.COK“ durch eine spätere Hand, National Gallery of Scotland, Edinburgh.

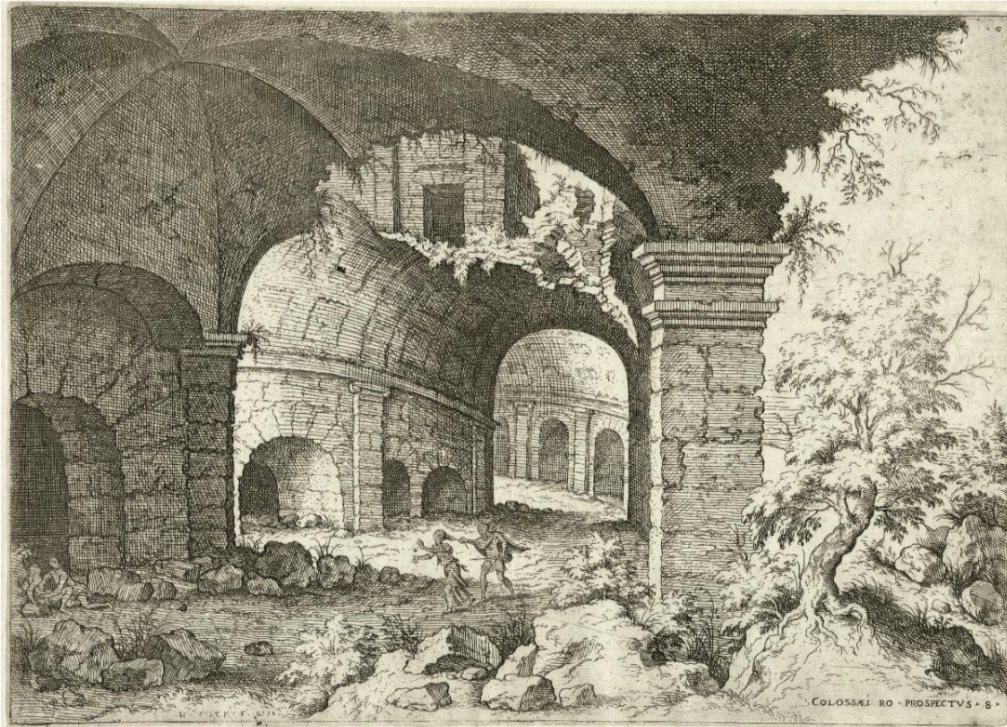


Abb. 29:

Hieronymus Cock, „Die achte Ansicht des Kolosseums“, 1551, Radierung, Druck nach Platte G aus der 1551 publizierte Serie der „Praecipua monimenta“, 218 x 302 mm, Albertina, Wien, [Ch. Nr. B218].

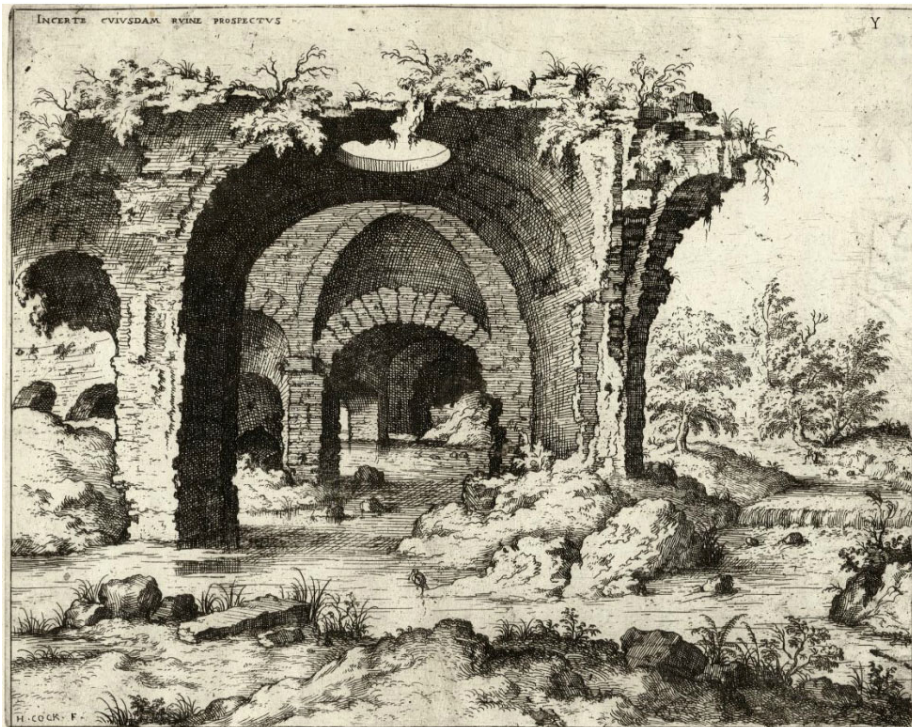


Abb. 30:

Hieronymus Cock, „nicht identifizierte Ruinen“, 1551, Radierung, Druck nach Platte Y aus der 1551 publizierte Serie der „Praecipua monimenta“, 227 x 284 mm, Albertina, Wien, [Ch. Nr. B234].



Abb. 30a und 30b:

Hieronymus Cock, Details aus „Zweite Ansicht des Kolosseums“, 1551, Druck nach Platte A aus der 1551 publizierte Serie der „Praecipua monimenta“, Radierung, 235 x 335 mm, Albertina, Wien, [Ch. Nr. 212].



Abb. 31:

Hieronymus Cock, „Ruinen auf dem Palatin mit landschaftlichen Panorama“, 1551, Radierung, Druck nach Platte L aus der 1551 publizierte Serie der „Praecipua monimenta“, 204 x 279 mm, Albertina, Wien, [Ch. Nr. B222].

**Abb. 32:**

Hieronymus Cock, „Blick auf die Caracalla-Thermen“, 1551, Radierung, Druck nach Platte S aus der 1551 publizierte Serie der „Praecipua monimenta“, 244 x 300 mm, Albertina, Wien, [Ch. Nr. B230].

**Abb. 33:**

Jacques Androuet du Cerceau (Kupferstecher) nach Leonard Thiry, aus der Serie „fragmenta structurae veteris“, 1551, Radierung, 164 x 105 mm, [Ch. Nr. C433].

**Abb. 34:**

Jacques Androuet du Cerceau (Kupferstecher) nach Leonard Thiry, aus der Serie „fragmenta structurae veteris“, 1551, Radierung, 164 x 105 mm, [Ch. Nr. C435].

**Abb. 35:**

Anonymus A, „Kolosseum“, 1540er Jahre, Federzeichnung aus dem zweiten Band der sog. römischen Skizzenbücher, Folio 94v, Kupferstichkabinett, Berlin.

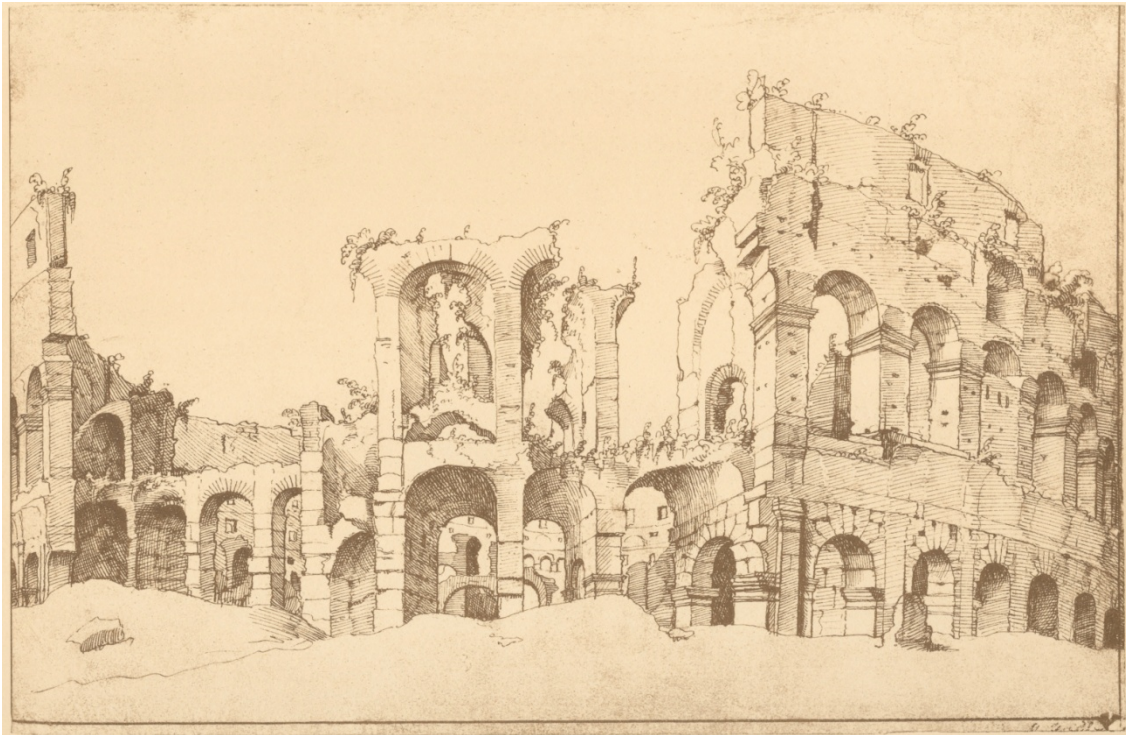


Abb. 36:

Kopie nach Marten van Heemskerck, „Kolosseum“, 1540er Jahre, Federzeichnung aus dem zweiten Band der sog. römischen Skizzenbücher, Folio 47r, Kupferstichkabinett, Berlin.



Abb. 37:

Anonymus A, „Ruinen des Palatins und Reste des Septizoniums“, 1540er Jahre, Federzeichnungen aus dem zweiten Band der sog. römischen Skizzenbücher, Folio 87v (li) und Folio 85r (re), Kupferstichkabinett, Berlin.

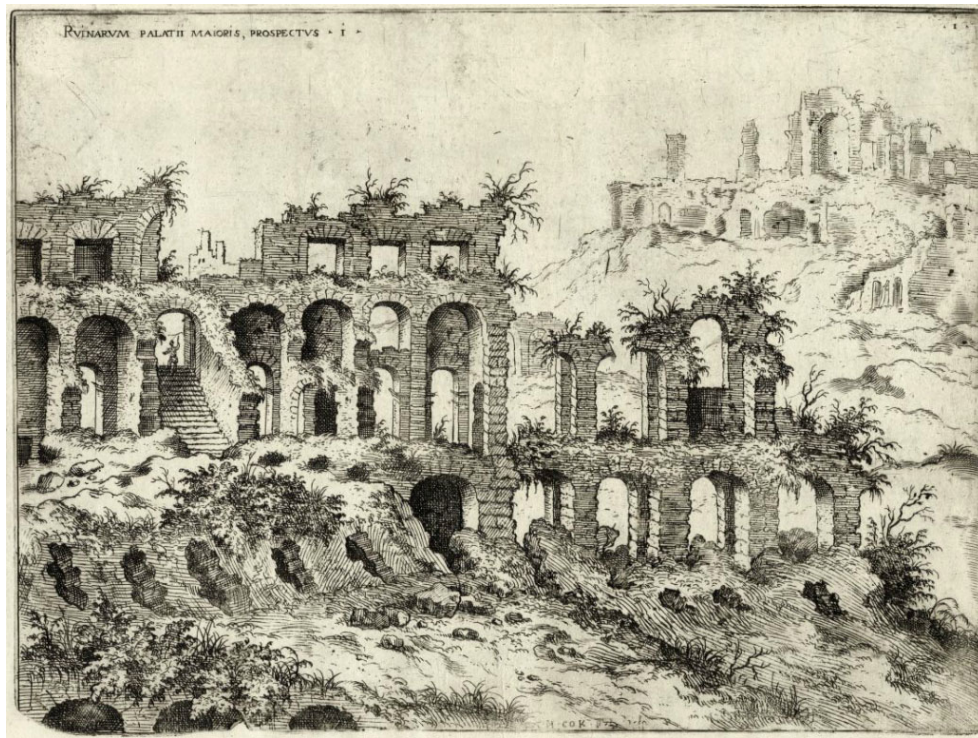


Abb. 38:

Hieronymus Cock, „Ruinen auf dem Palatin“, 1551, Radierung, Druck nach Platte I aus der 1551 publizierte Serie der „Praecipua monimenta“, 208 x 277 mm, Albertina, Wien, [Ch. Nr. B220].

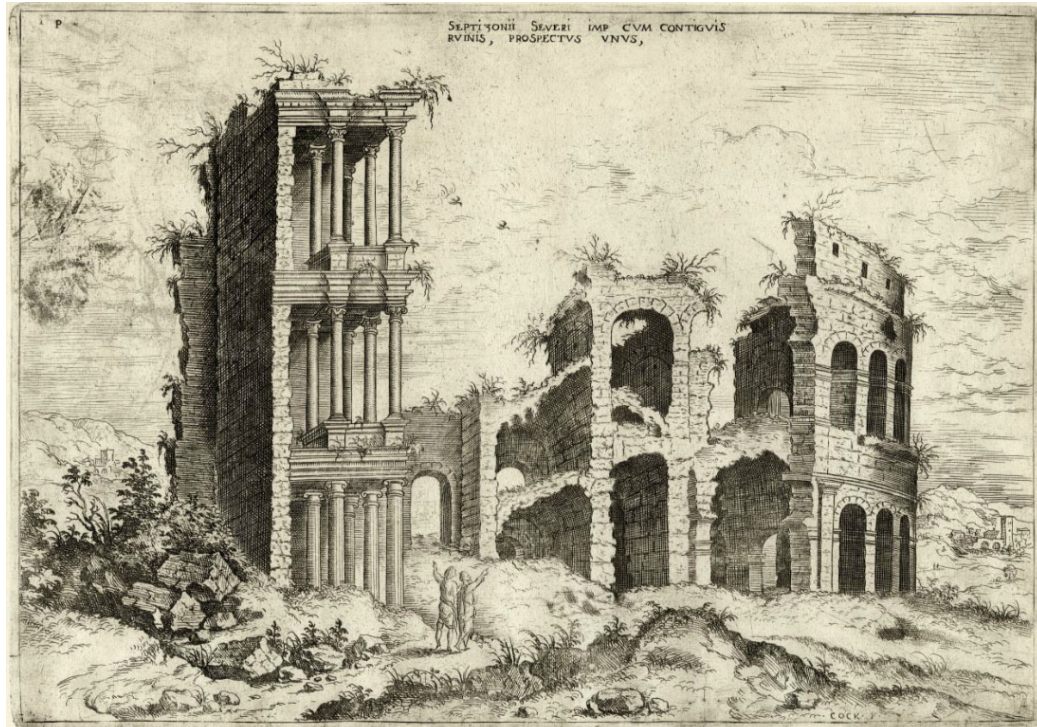


Abb. 39:

Hieronymus Cock, „Ruinen des Septizoniums und des Kolosseums“, 1551, Radierung, Druck nach Platte P aus der 1551 publizierte Serie der „Praecipua monimenta“, 224 x 321 mm, Albertina, Wien, [Ch. Nr. B227].

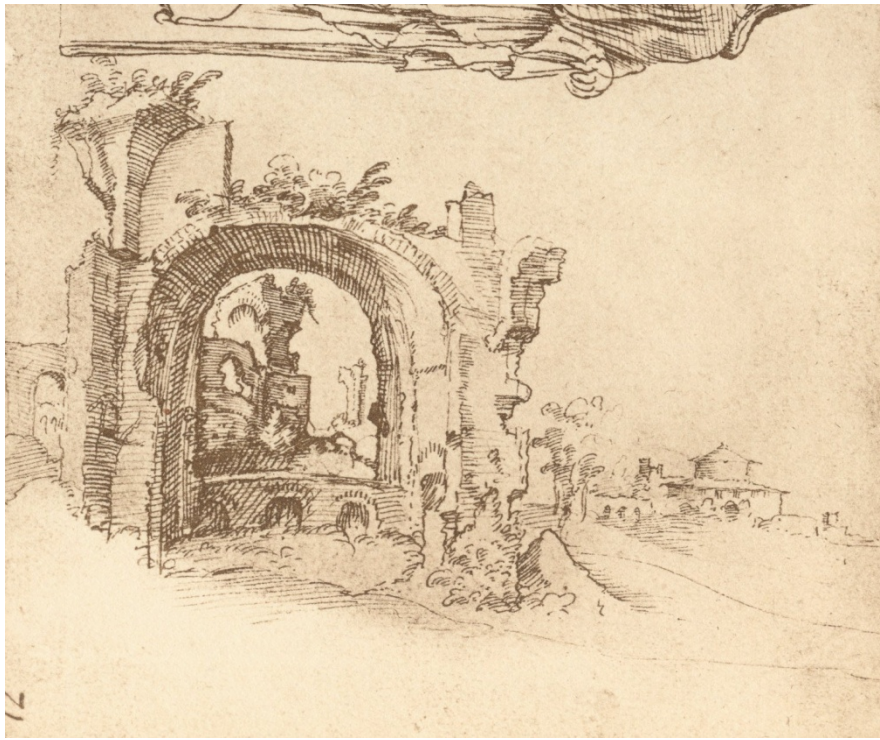


Abb. 40:

Marten van Heemskerck, „Thermen des Carcalla“, 1540er Jahre, Federzeichnung aus dem ersten Band der sog. römischen Skizzenbücher, Folio 58r (Detail), Kupferstichkabinett, Berlin.



Abb. 41:

Hieronymus Cock, „Siebente Ansicht des Kolosseums“, 1551, Radierung, Druck nach Platte F aus der 1551 publizierte Serie der „Praecipua monimenta“, 322 x 230 mm, Albertina, Wien, [Ch. Nr. B217].



Abb. 42:

Hieronymus Cock, „Sechste Ansicht des Kolosseums“, 1551, Radierung, Druck nach Platte E aus der 1551 publizierte Serien der „Praecipua monimenta“, 270 x 205 mm, Albertina, Wien, [Ch. Nr. B216].

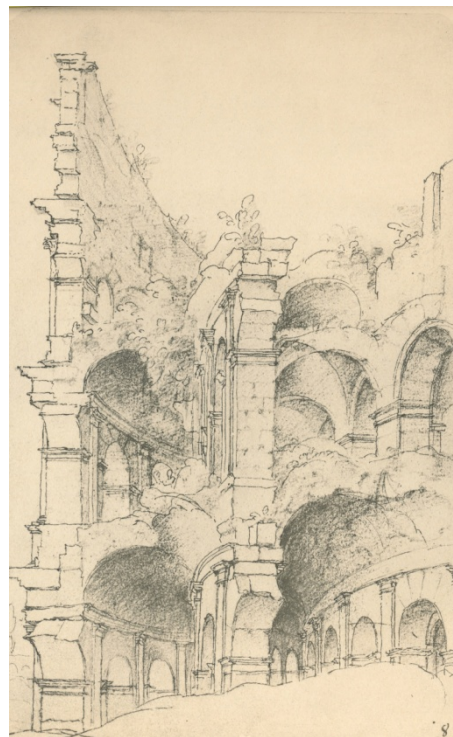


Abb. 43:

Marten van Heemskerck, „Kolosseum“, 1532-36(37), Federzeichnung aus dem ersten Band der sog. römischen Skizzenbücher, Folio 70r, Kupferstichkabinett, Berlin.

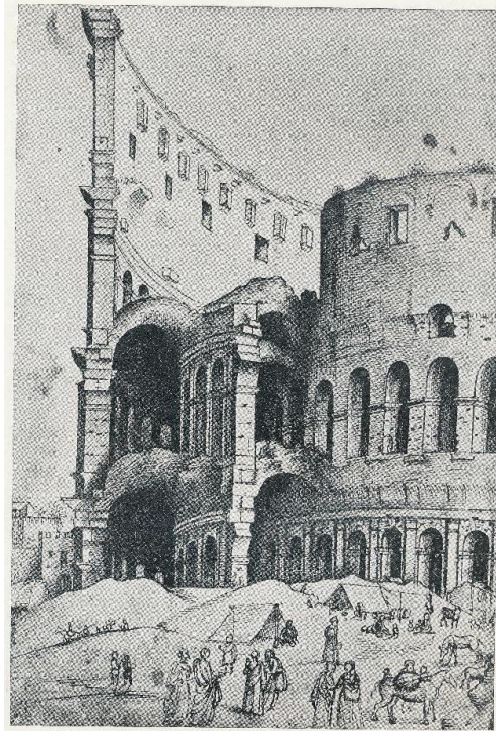


Abb. 44:

Codex Escorialensis, Kolosseum, um 1506/08, Folio 24v, Federzeichnung, Biblioteca del Monasterio del Escorial, Madrid.



Abb. 45:

Jacopo Tintoretto, „Vulkan überrascht Venus und Mars“, ca. 1540er Jahre (?), Öl auf Leinwand, 135 x 198 cm, Alte Pinakothek (Inv. Nr. 9257), München.



Abb. 46:

Paris Bordon, „Hl. Hieronymus in der Wüste“, um 1520-25, Öl auf Leinwand, 70,2 x 87 cm, John G. Johnson Collection, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.



Abb. 47:

Tizian Vecellio, „Hl. Hieronymus in der Wildnis“, um 1530/31, Holzschnitt, 385 x 525 mm, Rosewald Collection, National Gallery of Art (1964.8.373), Washington D.C.



Abb. 48:

Domenico Campagnola, „Landschaft mit Hl. Hieronymus“, um 1530-35, Holzschnitt, 284 x 419 mm, Metropolitan Museum of Art (Inv.Nr 19.25.4), New York.



Abb. 49:

Domenico Campagnola, „Landschaft mit wandernder Familie“, um 1535-40, Holzstich, 287 x 418 mm, Metropolitan Museum of Art (Inv.Nr 67.770), New York.



Abb. 50:

Albrecht Altdorfer, „Landschaft mit zwei Föhren“, 1520er Jahre, Radierung auf Eisenplatte, 110 x 162 mm, British Museum, London.



Abb. 51:

Augustin Hirschvogel, „Landschaft mit hohen Felsen“, 1546, Radierung, 144 x 215 mm Albertina, Wien.



Abb. 52:

Leon Daven(t) (Meister LD), „Landschaft mit Frau, die vor mit Säbel bewaffneten Mann flüchtet“, 1540er Jahre, Radierung.

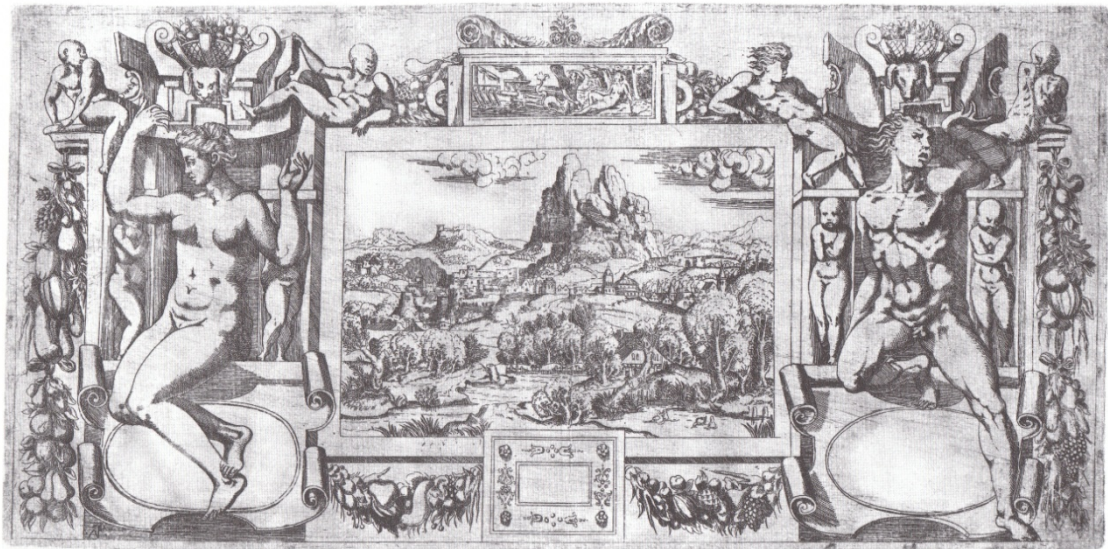


Abb. 53:

Antonio Fantuzzi, „Landschaft in Ornamentkartusche“, 1540er Jahre, Radierung, 247 x 497 mm, British Museum, (Registration Nr. 1850,0527.40), London.



Abb. 54:

Gerard David, „Taufe Christi“ aus dem Altar des Jean des Trompes, zw. 1502-1608, 187 x 134 cm, Musée Communal, Brügge.



Abb. 55:

Hieronymus Bosch, „Epiphanie“, (Mitteltafel), ca. 1495, Öl auf Holz, 138 x 72 cm, Museo del Prado, Madrid.



Abb. 56:

Joachim Patinir, „Die Taufe Christi“, 1513, Öl auf Holz, 59,7 x 76,3 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abb. 56a:

Joachim Patinir, Detail aus „Die Taufe Christi“, Öl auf Holz, 59,7 x 76,3 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abb. 57:

Joachim Patinir, „Charon“, 1520er, Öl auf Holz, 64 x 103 cm, Museo del Prado, Madrid.



Abb. 58:

„Meister der Wiener Beweinung“, „Hl. Christopher“, 1520er Jahre, Öl auf Holz, 35,7 x 45,9 cm, Privatbesitz.



Abb. 59:

Matthys Cock, „Landschaft mit einem ruhendem Paar“, Federzeichnung, Schweizer Privatbesitz.



Abb. 60:

Matthys Cock, „Hl. Hieronymus in Landschaft“, 1541, Federzeichnung, 207 x 297 mm, Kupferstichkabinett (KdZ 6767), Berlin.

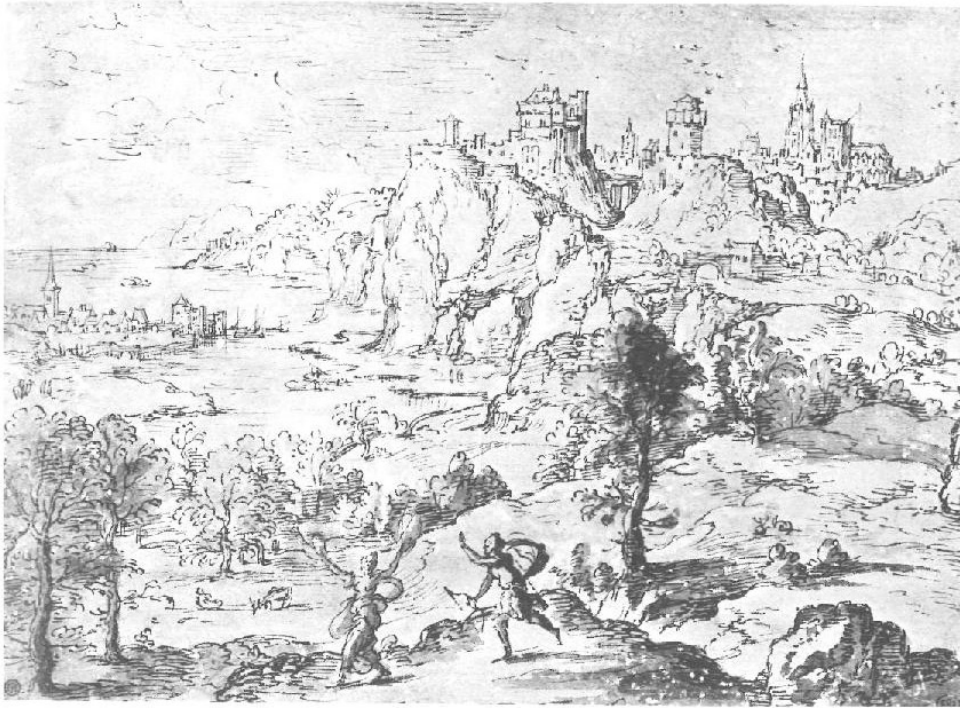


Abb. 61:

Matthys Cock, „Landschaft mit Apoll und Daphne“, Paris, Ecole des Beaux-Arts.



Abb. 62:

Hieronymus Cock nach einem Entwurf von Matthys Cock, „Apoll und Daphne“, aus der Serie der „biblischen und mythologischen Landschaften“, 1558, Radierung, 225 x 307 mm, Albertina, Wien.

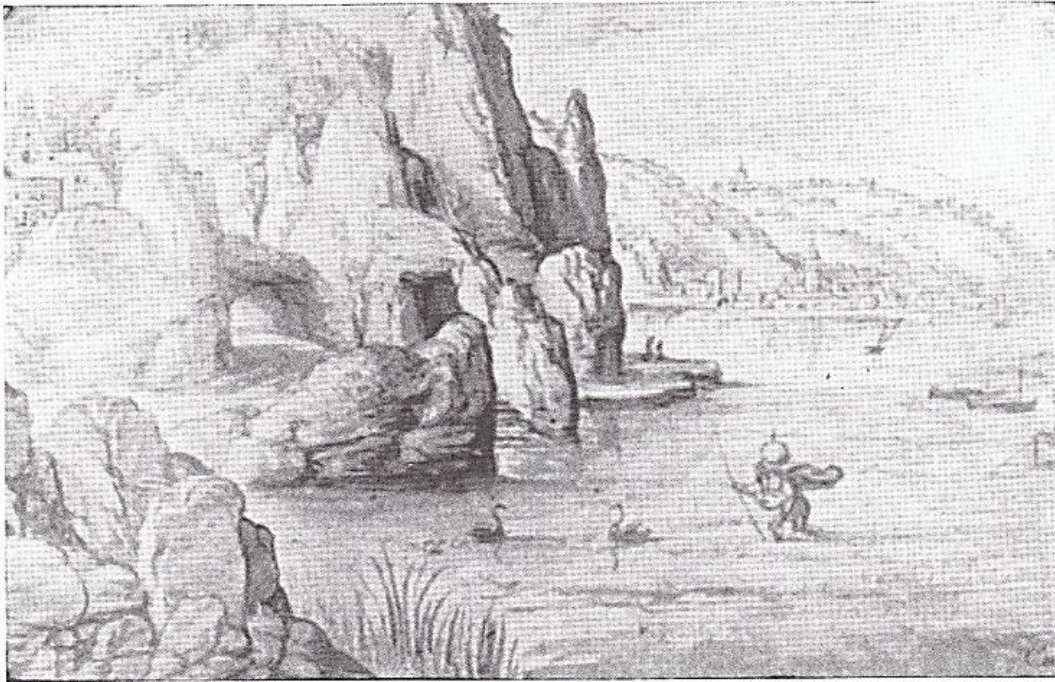


Abb. 63:
Matthys Cock, „Landschaft mit Hl. Christopherus“, Zeichnung, Niederländische Privatsammlung.



Abb. 64:
Hieronymus Cock nach einem Entwurf von Matthys Cock, „Hero und Leander“, aus der Serie der „biblischen und mythologischen Landschaften“, 1558, Radierung, Albertina, Wien.

**Abb. 65:**

Pieter Bruegel, „Waldlandschaft mit Ausblick auf das Meer“, 1554, Federzeichnung mit brauner Tinte, Gouache, schwarzer Kreide auf blauem Papier, 26 x 34,4 cm, The Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Cambridge.

**Abb. 66:**

Pieter Bruegel, „Alpine Landschaft“, ca. 1553, Federzeichnung mit brauner Tinte, 236 x 343 mm, Département des Artes Graphiques du Musée du Louvre, Paris.



Abb. 67:

Jan oder Lucas van Deutecum nach Pieter Bruegel, „Euntes in Emaus“, aus der Serie der „Großen Landschaften“, Radierung kombiniert mit Kupferstich, 310 x 430 mm.



Abb. 68:

Pieter Bruegel, „Landschaft mit drei Pilgern“, ca. 1555-56, Federzeichnung mit brauner Tinte mit grauer und brauner Lavierung, 260 x 415 mm, Koninklijk Museum vor Schoone Kunsten, Antwerpen.



Abb. 69:

Pieter Bruegel der Ältere, „Hl. Hieronymus in Landschaft“, 1553, Federzeichnung mit brauner Tinte, 235 x 338 mm, Dr. Felix Somary Collection, Zürich.

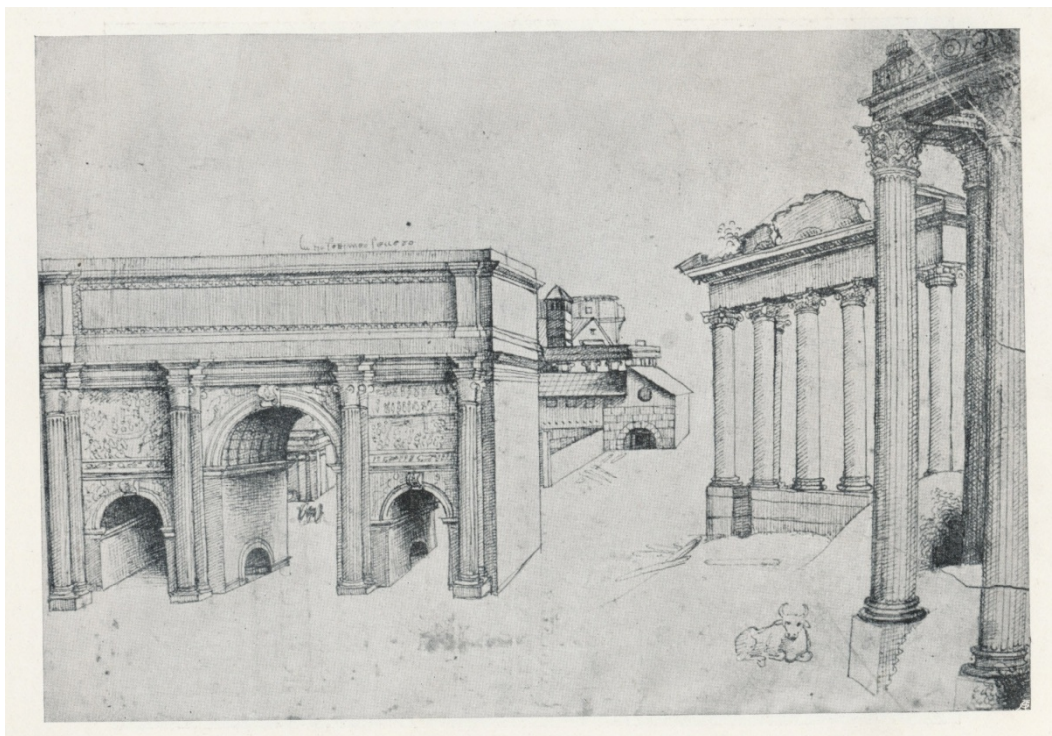


Abb. 70:

Hieronymus Cock (nach Matthys Cock?), „Issakopfer“, 1551, Radierung, Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

**Abb. 71:**

Hieronymus Cock nach einem Entwurf von Matthys Cock, „Abraham und Isaak auf dem Weg zu Opferung“, aus der Serie der „biblischen und mythologischen Landschaften“, 1558, Radierung, Albertina, Wien.

**Abb. 72:**

Codex Escorialensis, Septimius Severus Bogen, um 1506/08, Folio 20r, Federzeichnung, Biblioteca del Monasterio del Escorial, Madrid.



Abb. 73:

Sebastiano del Piombo, „Die Auferweckung des Lazarus“, Detail, 1517-19, Öl auf Leinwand, 168 x 132 cm, National Gallery, London.



Abb. 74:

Giulio Romano, „Die Steinigung des Hl. Stephanus“, Santo Stefano, Genua.



Abb. 75:

Nicoletto da Modena, Reiterstatue des Marcus Aurelius, Kupferstich, 210 x 145 mm, Albertina, Wien.



Abb. 76:

Nicolas Béatrizet, Reiterstatue des Marcus Aurelius, Kupferstich, 360 x 243 mm, Albertina Wien.

**Abb. 77:**

Etienne Dupérac (Kupferstecher), Antoine Lafreri (Verleger), Titelblatt der Serie „Speculum Romae Magnificentiae“, 1574-77 (publiziert), Radierung kombiniert mit Kupferstich, 480 x 315 mm, Special Collections Research Center, Chicago Library, Chicago [Ch. Nr. A1].

**Abb. 78:**

Anonymer Kupferstecher, Antoine Lafreri (Verleger), Grabmal des P. Vibius Marianus, 1551, Kupferstich, 460 x 320 mm, Special Collections Research Center, Chicago Library, Chicago, [Ch. Nr. A18].



Abb. 79:

Jan Goessart, Kolosseum, 1508/09, Federzeichnung, 201 x 269 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett Berlin.



Abb. 80:

Jan van Scorel, Hl Sebastian, 1542, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.



Abb. 81:

Ambrogio Bambrilla (Radierung), Salamanca/Lafreri/Duchetti (Verleger), „Pyramide des Gaius Cestius“, 1582, Radierung, 386 x 286 mm, Special Collections Research Center, Chicago Library, Chicago, [Ch. Nr. A33].



Abb. 82:

Leon Daven(t) (Meister LD), „Landschaft mit zwei Liebenden“, 1540er Jahre, Radierung.

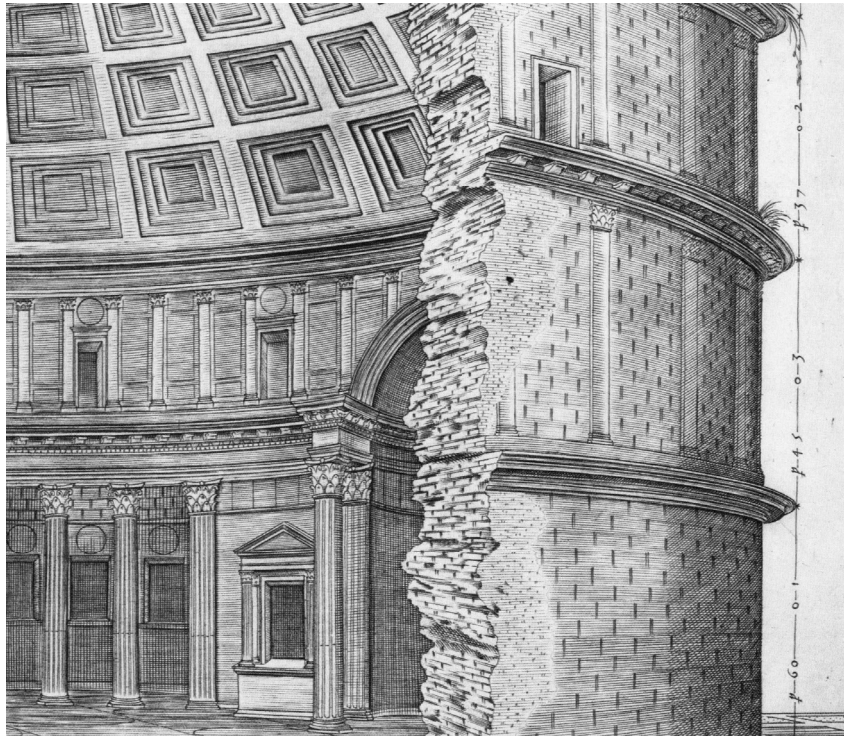


Abb. 83:

Anonymer Kupferstecher, Antoine Lafreri (Verleger), „Pantheon“ (Detail), 1553, Radierung kombiniert mit Kupferstich, 35,9 x 47,7 cm, Special Collections Research Center, Chicago Library, Chicago, [Ch. Nr. A19].



Abb. 84:

Paolo Veronese, „klassische Landschaft mit Blick auf den Palatin“, ca.1560 (?), Fresko, Stanze del Tribunale d'Amore, Villa Maser, Rom.



Abb. 85:

Hieronymus Cock, „Ruinen des Palatins und des Septizoinums“, 1551, Radierung, Druck nach Platte K aus der 1551 publizierte Serie der „Praecipua monimenta“, 198 x 285 mm, Albertina, Wien, [Ch. Nr. B221].



Abb. 86:

Paolo Veronese, „klassische Landschaft mit Septizonium“, ca. 1560 (?), Fresko, Stanze del Tribunale d'Amore, Villa Maser, Rom.



Abb. 87:

Battista Pittoni, „Landschaft mit Ruinen“, 1561, Radierung, Uffizien, Florenz.

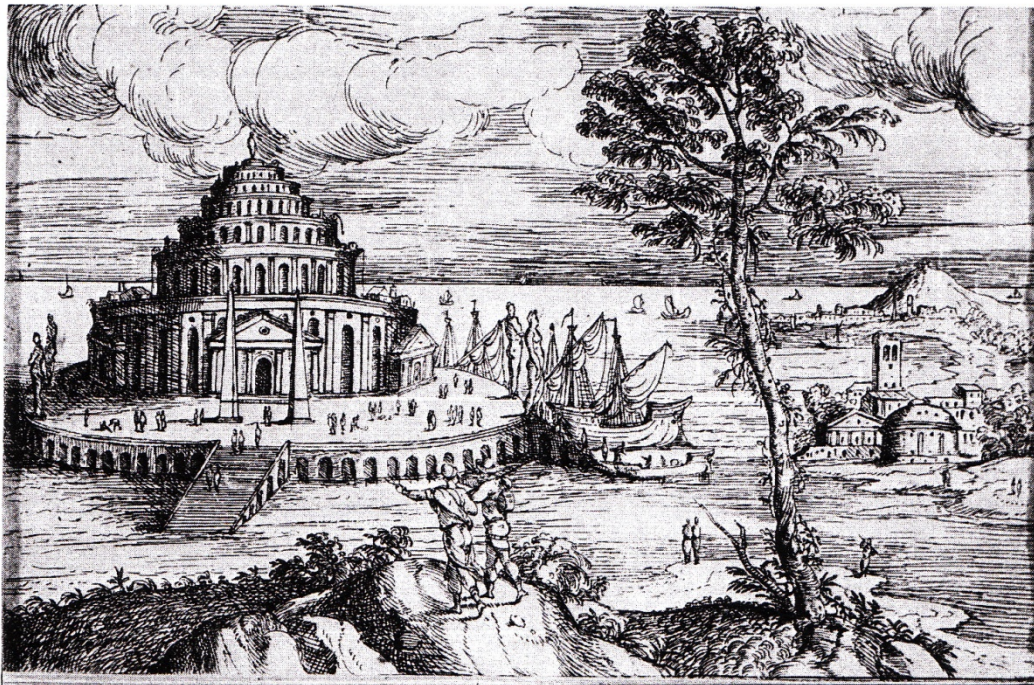


Abb. 88:

Battista Pittoni, „Antike Landschaft mit Pharos (?)“, 1561, Radierung (1. Zustand), Uffizien, Florenz.

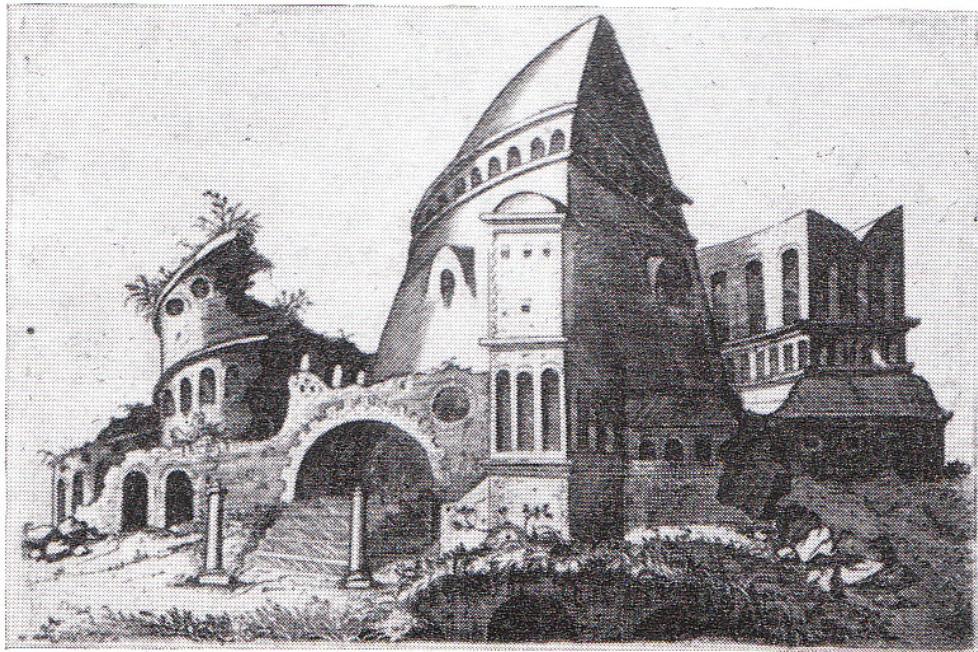


Abb. 89:

Lambert Suavius (?), Gerard de Jode (Verleger), „Fantastische Ruinen“, Radierung, 81 x 123 mm, Druck aus der Serie „Ruinarum Variarum Fabricarum“, Albertina, Wien.



Abb. 90:

Hendrick van Cleve (inventor), Philipp Galle (Verleger), Titelblatt der Serie „Ruinarum varii prospectus“, Radierung, Albertina Wien.

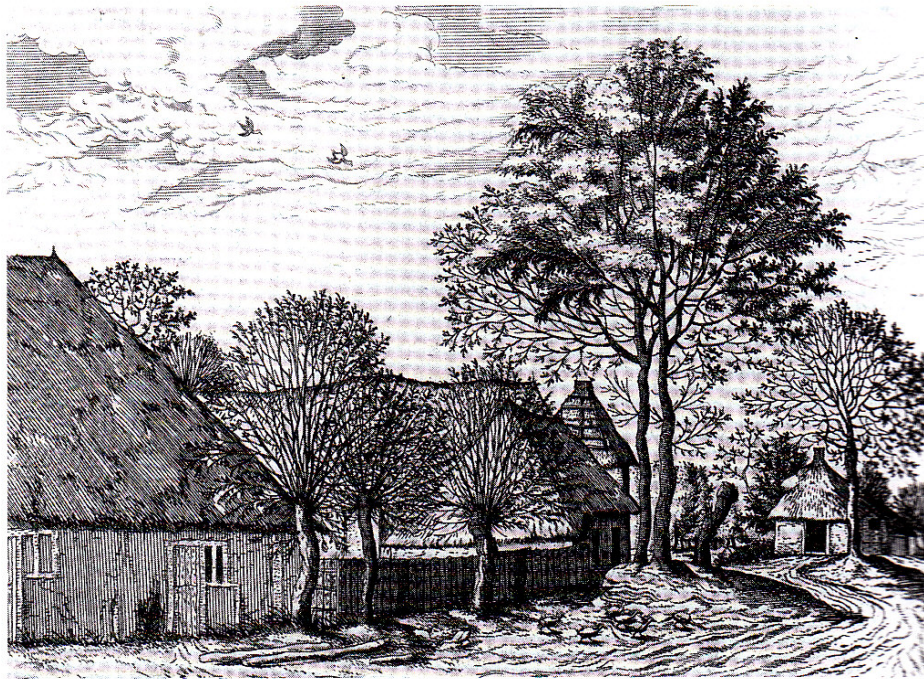


Abb. 91:

Jan oder Lucas Duetecum nach dem sog. „Meister der kleinen Landschaften“, Dorfansicht, 1559-61, Radierung, Museum Boijmans-van Beuningen, Rotterdam.



Abb. 92:

Marten van Heemskerck, Selbstportrait vor dem Kolosseum, 1553, Öl auf Holz, 42,2 x 54 cm, Fitzwilliam Museum, Cambridge.

Hieronymus Cocks Serie der römischen Ruinen

Als Hieronymus Cock in der Mitte des 16. Jahrhunderts in Antwerpen seinen Graphikverlag „Aux Quatre Vents“ eröffnet, bricht für die niederländische Druckgraphikbranche eine neue Ära an. Sowohl durch die Quantität und Qualität der in seinem Verlag produzierten Drucke, die Anzahl der beschäftigten Kupferstecher und entwerfenden Künstler, als auch die Bandbreite und Innovation der publizierten Themen setzt Cocks Betrieb neue Maßstäbe in dem noch recht jungen Berufszweig des Verlagswesens.

Die Ausrichtung des Verlagsprogramms auf die zeitgenössische Kunst Italiens und der Niederlande, aber vor allem auch die Orientierung an der römischen Antike spielen dabei eine entscheidende Rolle für den Erfolg von Cocks Unternehmen. Mit der im Jahr 1551 publizierten Serie der römischen Ruinen, in der die antiken Monumente Roms nun erstmals als malerische Ruinenlandschaften präsentiert werden, schafft der Antwerpener Unternehmer ein druckgraphisches Genre, das vor allem in den Niederlanden, aber auch in Italien eine große Nachfolge finden sollte.

Diese Arbeit setzt sich zum Ziel, Hieronymus Cocks künstlerischen Beitrag für diese frühe und wichtige, in seinem Verlag gedruckte Folge festzustellen, wobei sein Anteil als ausführender Radierer ebenso diskutiert wird wie seine Tätigkeit als entwerfender Künstler. Indem wir die Radierungen der römischen Ruinen als zentrales Werk innerhalb Cocks Oeuvre verorten, können daraus auch weitere Erkenntnisse – so etwa die Einreihung Cocks in den größeren Kontext der niederländischen Landschaftskunst oder seine Bedeutung für das in der Druckgraphik neu aufkommende Sujet der Ruinenlandschaft – gewonnen werden.

Hieronymus Cock darf in weiterer Folge nicht länger ausschließlich als „Künstler oder Verleger“ angesehen werden, sondern als eine für die Produktion in seinem Verlag ausschlaggebende Figur, die sowohl als entwerfender Künstler, ausführender Graphiker und Leiter seines druckgraphischen Verlages maßgeblich für die Gestaltung und Qualität der druckgraphischen Produktion verantwortlich war und durch das Verbreiten italienischer Kunst in den Niederlanden auch regionale Kunstbarrieren endgültig zu brechen vermochte.

Hieronymus Cock's Set of Roman Ruins

When Hieronymus Cock launched his publishing business „Aux Quatre Vents“ in Antwerp around 1550, a new era of print publishing finally began in the North of Europe. The quality and quantity of prints, the number of professional engravers and artists working for Cock as well as the bandwidth of innovative subject matters produced in the “Aux Quatre Vents” set new standards for the emerging print publishing industry in the Netherlands.

The orientation of Cock's publishing house towards contemporary Italian and Roman antique art played a crucial role for the successful establishment of the „Aux Quatre Vents“. By issuing a set with Views of Roman Ruins integrated into picturesque landscapes in 1551, Hieronymus Cock created a new genre in print publishing, which thereupon became widespread in the Netherlands and Italy.

This thesis tries to determine Cock's artistic contribution to this early and important set of Roman Views printed in the “Aux Quatre Vents” by discussing his accomplishments as an etcher as well as designing artist. Moreover, the importance of these early etchings of ruins within the oeuvre of the artist and his personal approach to develop these pictorial compositions will be analyzed and explained to the reader. In consideration of the gathered results it is also possible to classify Cock's accomplishments for the representation of landscape within the artistic tradition in the Netherlands and the significance of his set of Roman Views for the later on frequently published genre of the so called “landscape of ruins”.

Furthermore, Hieronymus Cock should be treated no longer exclusively as “artist “ or “print publisher”, but instead as designing artist, executing etcher and leading figure of his print publishing business, which soon began to play a major part in the diffusion process of Italian art in Northern Europe during the second half of the 16th century.

Curriculum Vitae

Angaben zur Person

Name: Florian Köhler
Geburtstag: 31.10.1984
Staatsangehörigkeit: Österreich

Ausbildung

1991-1995: VS Herz-Maria Kloster, 1180 Wien Lacknergasse

1995-2003: Gymnasium BRG Wasgagasse, 1090 Wien
Mai 2003: Reifeprüfung

Seit März 2004: Diplomstudium Kunstgeschichte, Universität Wien

2004-2008: Studium der Malerei an der Universität für angewandte Kunst in Wien: Klasse für Malerei, Animationsfilm und Tapisserie, Prof. Christian Ludwig Attersee

Studienreisen nach Belgien (Brüssel, Gent, Antwerpen, Brügge), Florenz, Paris, und Nizza

Juni 2008: Diplom an der Universität für angewandte Kunst Wien (Betreuung: Prof. Attersee), Entstehung des Diplomzyklus „Wanderlust“

Sonstiges

2007: „Jakobsweg“: 900 km langer Fußmarsch ausgehend von den Pyrenäen in die im Westen Spaniens gelegene Stadt Santiago de Compostela zusammen mit Stephan Köhler.

2009: „Via francigena“: 1.100 km langer Fußmarsch ausgehend von Lausanne (Schweiz) bis nach Rom, ebenfalls zusammen mit Stephan Köhler.

2005-2011: Tätigkeit im Bereich der bildenden Kunst (Malerei)
Teilnahme an mehreren Einzel- und Klassenausstellungen

Wien, im Jänner 2013