

Bildbeschriftungen. Zur Angabe von Autor und Bildtitel in der frühen Druckgraphik

FRANK BÜTTNER

Frank Büttner, Institut für Kunstgeschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München, leitet das Teilprojekt B 2 'Wahrnehmung der Wirklichkeit – Visualisierung des Wissens. Formen und Funktionen des Bildes in der Frühen Neuzeit'. Eine ausführlichere Version des folgenden Beitrags wird im Tagungsband 'Die Pluralisierung des Paratextes. Formen, Funktionen und Theorie eines Phänomens frühneuzeitlicher Kommunikation' (Hrsg.: Frieder von Ammon, Herfried Vögel, beide Teilprojekt B 3) publiziert werden, der im Rahmen der Publikationsreihe des SFB (P & A) erscheinen wird (siehe Seite 63).

Wohl jeder, der heute ein Kunstmuseum besucht, erwartet, dass er an oder neben den Bildern und Plastiken, die ihm präsentiert werden, Beschriftungen vorfindet, denen er Informationen über das Werk entnehmen kann, nämlich den Namen des Künstlers, den Titel des Kunstwerks und vielleicht noch das Entstehungsjahr. Die Bildbeschriftung ist für die Rezeptionslenkung von erheblicher Bedeutung. Der Besucher verlässt sich auf die ihm gebotene Zuschreibung des Werks an einen bestimmten Künstler und nimmt den Bildtitel zum Anlass, über Gegenstand und Bedeutung des Kunstwerks, das er vor sich hat, nachzudenken. Die 'Beschriftung' in der heute gebräuchlichen Art ist jedoch kein unbedingt notwendiger Paratext des Kunstwerks. Im privaten Bereich werden Bildbeschriftungen allgemein für überflüssig gehalten, während sie im Bereich öffentlicher oder kommerzieller Kunstpräsentation so üblich geworden sind, dass ein Verzicht darauf als demonstrativer Akt gewertet werden muss, mit dem dem Betrachter signalisiert werden soll, dass er sich ganz auf die formale Erscheinung der ausgestellten Werke konzentrieren soll. Auch ist die Zusammensetzung der Bildbeschriftungen nicht immer gleich. In einer Einzelausstellung mit Werken nur eines Künstlers wird man nicht erwarten, dass auf jeder Beschriftung sein Name genannt wird. Die Beschriftung kann sich auf die Angabe von Titel und Entstehungsjahr beschränken. Vielen Besuchern mag sogar die Nennung des Titels reichen. Der Titel gilt dem Kunstfreund als die wichtigste Information, die ihm sozusagen den Einstieg in das Bildverständnis ermöglichen soll.

Erstaunlicherweise gibt es bis heute keine zusammenfassende 'Geschichte des Bildtitels'. Die wenigen Arbeiten, die bislang zu diesem für die Kunstgeschichte so relevanten Paratexttypus veröffentlicht wurden, haben sich fast ausschließlich mit dem Bildtitel in der

Moderne befasst, in der der Bildtitel allerdings eine herausragende Rolle gespielt hat, was sich besonders überzeugend an den Werken von Marcel Duchamp oder Paul Klee exemplifizieren lässt.¹ Die ältere Geschichte des Bildtitels ist hingegen bislang kaum untersucht worden, lediglich zu seiner Vorgeschichte hat Arwed Arnulf mit seiner Untersuchung der Titulusdichtung in Antike und Mittelalter einen fundierten Beitrag geliefert.² Trotz des etymologischen Zusammenhangs kann der Bildtitel, wie er sich seit der Frühen Neuzeit entwickelt hat, nicht einfach als Fortschreibung der Praxis des mittelalterlichen Titulus gesehen werden. Mein Anliegen ist es, der Herausbildung der uns heute geläufigen Form des Bildtitels und der anderen Elemente der Bildbeschriftung nachzugehen und zu zeigen, welche Rolle die Druckgraphik des 15. und 16. Jahrhunderts in diesem Prozess gespielt hat.

Die Tradition des *titulus* und die Beschriftungen im frühen Holzschnitt

Während in Inventaren oder Katalogen die Beischriften als Paratexte sozusagen neben das Bild gestellt werden, sind in der Graphik die Beischriften in Druckstock oder -platte integriert und so Bestandteil des Kunstwerks. Diese materielle Verbindung von Bild und Beischrift oder Beschriftung hat ihre eigene Geschichte. Mit der Frage nach ihren Ursprüngen wird man zunächst auf die bis in die Antike zurückführende Tradition des *titulus* und der Titulusdichtung verwiesen, die Arwed Arnulf vorbildlich aufgearbeitet hat. Bildbeischriften sind beispielsweise für die Holztür von S. Marien im Kapitol (um 1060), in S. Georg in Oberzell auf der Reichenau oder in S. Angelo in Formis nachzuweisen.³ In Köln haben wir es mit in leoninischen Hexametern verfassten Bildgedichten zu tun, die auf die antike Tradition der Epigramme zurückweisen. In S. Angelo waren es knapp formulierte Sätze, die meist eine Inhaltsangabe boten, gelegentlich auch eine interpretierende Sentenz. Ein späteres Beispiel für diese Titulus-Tradition finden wir im Franziskus-Zyklus in S. Francesco in Assisi. Der Text unter der Darstellung des Gebets des hl. Franziskus in S. Damiano⁴ modifiziert eine Textstelle aus der von Bonaventura verfassten *Legenda Maior* des Franziskus. Die Beischrift hat die Funktion eines Argumentum, dem ein Hinweis zur Allegorese beigelegt ist.

1. Welchman 1997: Das Werk befasst sich ungeachtet seines allgemein gehaltenen Titels so gut wie ausschließlich mit dem Problem des Titels in der Kunst der Moderne; Leffin 1988; Hamed 2004; Kröll 1968. Für eine systematische Beschäftigung mit dem Phänomen des Bildtitels bilden literaturwissenschaftliche Arbeiten die Grundlage. Zu nennen sind hier vor allem: Rothe 1986; Genette [1989] 2001.
2. Arnulf 1997.
3. Arnulf 1997, 252; 229–234.
4. „CUM BEATUS FRANCISCUS ORARET ANTE IMAGINEM CRUCIFIXI, VOX DILAPSA EST DE CRUCE TER DICENS: 'FRANCISCE, VADE REPARA DOMUM MEAM QUAE TOTA DESTRUITUR'. PER HOC ROMANAM SIGNIFICANS ECCLESIAM“, Poeschke 1985, 87.

Zum Bildtitel, wie er uns geläufig ist, war es vom mittelalterlichen Titulus aus aber noch ein weiter Weg. Meine These ist, dass die Druckgraphik auf diesem Weg eine entscheidende Bedeutung hatte. Dabei ist zwischen dem zu Beginn des 15. Jahrhunderts aufgekommenen Holzschnitt und dem etwa zwei Jahrzehnte später erfundenen Kupferstich ein bemerkenswerter Unterschied festzustellen. Ein Grund dafür dürfte gewesen sein, dass die beiden Techniken insofern nicht gleichwertig waren, als der Holzschnitt üblicherweise von Handwerkern nach einer Vorzeichnung hergestellt wurde, während der Kupferstich sich zu einer von den Künstlern selbst eingesetzten Technik entwickelte. Der Holzschnitt weist in verschiedener Hinsicht zurück auf Traditionen der Buchmalerei, der Kupferstich hingegen hat einen wesentlichen Beitrag zur Entwicklung zum autonomen Bild geleistet. Hier ist selbstverständlich zu allererst an die Meisterwerke von Schongauer, Dürer und anderen Künstlern zu denken, die von der kennerschaftlichen Kunstgeschichte als 'peintre graveur' charakterisiert und geschätzt wurden. Die Rolle der so genannten Reproduktionsgraphik sollte jedoch nicht unterschätzt werden. Sie hat entscheidend zur Verbreitung aktueller künstlerischer Entwicklungen beigetragen, indem sie Kenntnisse antiker Kunst und Mythologie vermittelte und die Durchsetzung neuer Themen und Motive förderte. Als eine von Aufträgen unabhängige Kunst, als eine Kunst vermeintlich minderen Ranges war die Druckgraphik frei von Zwängen, die sich bei den etablierten Bildkünsten der Malerei und Skulptur aus den zu erfüllenden Funktionen ergaben, und damit hatte die Erfindung größeren Raum zu freier Entfaltung.¹

In der Verbindung von Text und Bild wurden im frühen Holzschnitt ganz unterschiedliche Möglichkeiten entwickelt. Vielfach werden Spruchbänder verwandt, um aus der stummen Darstellung ein 'sprechendes Bild' zu machen, so beispielsweise in einer Darstellung der Verkündigung an Maria, die um 1460/70 zu datieren ist, aber auf eine Vorlage um 1450 zurückgeht.² Einen anderen Typus bieten jene Holzschnitte, die unter der Darstellung ein Gebet abdrucken, wie beim Blatt mit dem hl. Sebastian, das um 1470 möglicherweise in Ulm entstanden ist.³ Derartige Blätter können als permanentes Gebet aufgefasst worden sein; es gibt aber auch Hinweise darauf, dass diese Gebete bei Betrachtung des Bildes gesprochen werden sollen. Das trifft für den Holzschnitt eines *Schmerzennesmannes* zu, der um 1470/80 in Ulm entstanden ist und mit „michil“ signiert wurde. Der Text beginnt:⁴

Wer dis gebet spricht mit andacht, der het als men-
gen tag apas als menig wonden unser herr ihesus
christus het enphangen durch unsern willen.

1. Ausführlicher dazu Büttner 2001.
2. Parshall/Schoch 2005, 112–115, Nr. 22a.
3. Ebd., 73–75, Nr. 5.
4. Ebd., 248–250, Nr. 74.

Andere Blätter beschränken sich auf eine 'Gebrauchsanweisung', so der oft abgebildete *Buxheimer Christopherus*, der nach neuer Überzeugung nicht 1423 entstanden ist, wie auf dem Blatt angegeben, sondern erst um 1450: „Cristofori faciem die quacumque tueris / Illa nempie die morte mala non morieris / Millesimo cccc° xx° tertio“ ('Wann immer du das Antlitz des Christophorus betrachtest, wirst du fürwahr an diesem Tage keines schlimmen Todes sterben').⁵ Mit Titeln haben wir es bei diesen Formen der Beschriftung in den frühen Holzschnitten noch nicht zu tun. Daneben gibt es aber eine nicht geringe Zahl von Holzschnitten – zumeist sind es Bilder einzelner Figuren von Heiligen oder Aposteln –, die ein Schriftband aufweisen, auf denen die dargestellte Figur benannt ist. Ein Beispiel dafür bietet das um 1450 zu datierende Blatt, das den hl. Antonius Abbas zeigt, den Schutzheiligen gegen das Antoniusfeuer.⁶ Diese benennenden Bildinschriften haben die Funktion von Titeln.

Beschriftungen im frühen Kupferstich

Der frühe Kupferstich weist viel seltener Beschriftungen auf als der Holzschnitt. Nur in seinen Anfangszeiten gab es gelegentlich Annäherungen der beiden Medien. So konkurriert die Folge der Sieben Planeten, die dem Florentiner Baccio Baldini zugeschrieben wird, mit dem Blockbuch.⁷ Die Inschrift unter dem Bild ist ein Lesetext, der die astrologischen Implikationen des Planeten erläutert und beschreibt, welchen Einfluss er auf diejenigen Menschen haben soll, die in seinem Zeichen geboren wurden.

Die Beschriftung auf der *Großen Madonna von Einsiedeln* vom Meister E.S. 1466, die das Kapellenportal zielt, gibt sich als Bauinschrift, doch die Formulierung richtet sich erklärend an den Betrachter des Bildes. So könnte sie als Titel zu deuten sein: „Dis ist die engelwichi zuo unser lieben frouwen zuo den einsidlen aue grcia [sic] plenna“. Der deiktische Grundzug der Formulierung entspricht allerdings nicht dem, was später für einen Bildtitel üblich wurde.⁸

Andrea Mantegna, der für die Entwicklung des Kupferstichs in Italien eine wichtige Rolle spielte, integriert in seine Bilder Texte im Stile der antiken Epigraphik. So liest man in dem bald nach 1470 ausgeführten Blatt der Grablegung als Inschrift auf dem Sarkophag:

5. Ebd., 153–156, Nr. 35.
6. Ebd., 295–298, Nr. 93.
7. Hind [1938–1948] 1970, Bd. 1, 77–83, Nr. A.III, 1–9.
8. Bevers 1986, 44–46, Nr. 32. Zum Bildinhalt: 1466 wurde in Einsiedeln das 500-jährige Jubiläum einer 966 von Papst Leo VIII. anerkannten Wundererscheinung gefeiert. Die erste Marienkapelle in Einsiedeln errichtete im 9. Jahrhundert Abt Meinrad, der bald zum Märtyrer wurde. Als Konrad von Konstanz 948 den Kirchnerneubau weihte, der die Kapelle einschloss, die Meinrad errichtet hatte und in der dieser ermordet worden war, sollen Christus und die Engel erschienen sein, die die Weihe der Kirche vollzogen. Der Papst hat diese Wundererscheinung 966 anerkannt und in einer Bulle Ablass für jeden Einsiedeln-Pilger verkündet.

„HVMANI GENERIS
REDEMPTORI“.

Typographisch wie stilistisch ist der Bezug auf die Antike bestimmend: Ein Bildtitel ist damit aber noch nicht gegeben.¹ Das gilt auch für das etwas jüngere, im Umkreis Mantegnas entstandene Blatt des Herkules im Kampf mit Antaeus. Auch hier entspricht die Inschrift einer Weiheinschrift:

„DIVO HERCULI
INVICTO“.²

Etwas näher scheinen wir der Frage nach den Anfängen des Bildtitels in der Graphik mit einem Stich des Girolamo Mocetto nach einer Zeichnung von Andrea Mantegna zu kommen. Das Blatt, das bald nach 1500 entstanden sein dürfte, zeigt die *Verleumdung des Apelles*.³ Der Stecher hat zu jeder Personifikation den Namen hinzugefügt, so wie es Mantegna auch getan hatte: Man liest IGNORANTIA, INVIDIA, INOCENTIA, PENITENTIA und VERITA. Unten in der Mitte aber: CALVMNIA DAPELE. Damit, so möchte man meinen, ist das Thema des Blattes angegeben, das auf die Ekphrasis des Lukian zurückgeht, die Alberti wiederum in seinem Malereitratat paraphrasiert hatte.⁴ Eine Betitelung im eigentlichen Sinne ist damit jedoch nicht gegeben. Es ist kein Zufall, dass diese Bezeichnung in den Beischriften der anderen Figuren sozusagen untergeht, denn auch mit ihr soll nur die Hauptfigur der Allegorie bezeichnet werden: die Personifikation der Verleumdung.

An dieser Stelle ist ein kurzer Hinweis auf eine andere Gattung notwendig, nämlich auf die Medaillenkunst, die in der Renaissance eine einzigartige Blütezeit erlebte.⁵ Wie bei den als vorbildlich angesehenen antiken Münzen sind auch auf fast allen Renaissance-medailen Beschriftungen zu finden. Sie benennen die auf der Vorderseite Porträtierten und oft werden auch die Darstellungen auf dem Revers, besonders wenn es sich um allegorische Darstellungen handelt, durch Beischriften erklärt. So findet man auf der Rückseite einer Medaille des Pico della Mirandola die drei Grazien, die als PVLCHRITUDO – AMOR – VOLVPTAS gedeutet werden.⁶ Wenn auf der Medaille der Giovanna degli

1. Hind [1938–1948] 1970, Bd. 5, 10, Nr. 2; Martineau 1992, 38, Nr. 10.
2. Hind [1938–1948] 1970, Bd. 5, 25, Nr. 17; Martineau 1992, 313 f., Nr. 93.
3. Hind [1938–1948] 1970, Bd. 5, 165, Nr. 12. Zur Zeichnung Mantegnas vgl. Martineau 1992, 467 f., Nr. 154.
4. Alberti 2000, 294–297.
5. Zur allgemeinen Einführung in die Medaillenkunst der Renaissance: Hill 1978.

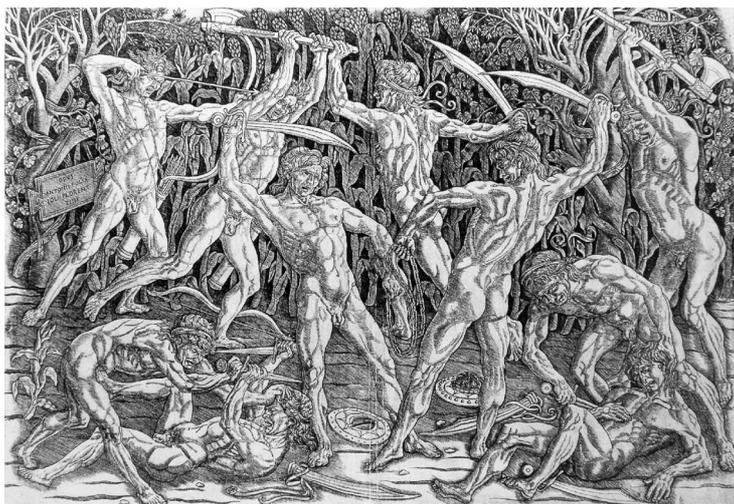


Abbildung 1

Antonio Pollaiuolo: *Kampf der nackten Männer*, Kupferstich, gegen 1480.

Albizzi die fast identisch dargestellten Grazien in der Beischrift als CASTITAS – PVLCHRITVDO – AMOR bezeichnet werden, wird unmittelbar einsichtig, wie notwendig derartige benennende Beschriftungen in einer Zeit waren, in der die Mythenallegorese noch nicht durch mythologische Handbücher eingeschränkt und die Verwendung von Personifikationen noch nicht durch Werke

wie dasjenige Cesare Ripas kodifiziert waren. Die Renaissance-medailen sind für die Verbindung von Bild und Text wichtig gewesen, doch zeigt sich auch, dass Benennungen wie die beispielhaft angeführten wohl kaum als Titel im engeren Sinne bezeichnet werden können.⁷

Signatur und Nennung des 'Inventors' im Kupferstich

Wir müssen unsere Suche nach dem Aufkommen des Bildtitels hier unterbrechen und noch einmal zurückblicken, denn in der italienischen Graphik begann unterdessen eine neue Entwicklungslinie. In den 1470er Jahren schuf Antonio Pollaiuolo in Florenz einen Kupferstich, der schon mit seinem Format von rund 40×60 cm aus dem Rahmen fällt (Abb. 1).⁸ Nicht weniger ungewöhnlich ist das Thema, das nur mit dem mittlerweile üblichen Titel *Kampf nackter Männer* umschrieben werden kann, weil es auf keine aus der Antike bekannte Geschichte zurückzuführen ist. Innovativ wie Thema und Behandlung ist auch das, was man auf der Tafel sehen kann, die ganz links an einem Baum hängt: „OPVS ANTONII POLLAIOLI FLORENTINI“. Es ist eine Künstlersignatur, wie sie sonst nur auf großen Bildwerken oder in der Medaillenkunst üblich war.⁹ Sie zeugt von dem Selbstbewusstsein des Autors, der sich sicher war, hier Ungewöhnliches geschaffen zu haben. Pollaiuolos Blatt markiert zwar nicht den Anfang, aber doch eine entscheidende Etappe in der Geschichte der

6. Hill 1930, Bd. 1, 262, Nr. 998; die folgende Medaille ebd., 267, Nr. 1021.
7. Wenigstens am Rande sei bemerkt, dass in der Blütezeit der Medaillenkunst für die Gestaltung der Rückseiten auch die Imprese, die ja als Verbindung von Bild und Inscriptio zu definieren ist, eine herausragende Rolle spielte, wie sich am Beispiel von Matteo de'Pastis Medaille für Leon Battista Alberti zeigt; vgl. Pfisterer 1998.
8. Hind [1938–1948] 1970, Bd. 1, 191 f., Nr. D.I.1.
9. Es gab auch schon vorher Signaturen im Kupferstich, z.B. bei Schongauer, aber als Monogramm und Signet, die den punzierten 'Marken' der Goldschmiede entsprechen.



Abbildung 2

Marcantonio Raimondi nach Raffael: Bethlemitischer Kindermord (2. Fassung), Kupferstich, um 1513/15.

Künstlersignatur in der Graphik. Das ins Bild eingefügte Signaturtäfelchen, der 'cartello', ist danach sehr üblich geworden. Parallel dazu entwickelten sich auch andere Formen der Künstlersignatur in der Graphik. Schon damals ging es dabei um Urheberrechte, wie man beispielsweise aus der Biographie Dürers weiß, der sich vor dem venezianischen Rat dagegen verwahrt haben soll, dass Marcantonio Raimondi in seinen Nachstichen nach Dürers *Marienleben* seine Monogrammsignatur verwandte.¹

Die Frage nach der Geschichte der Künstlersignatur kann an dieser Stelle nicht weiter verfolgt werden. Im Kontext unserer Untersuchung der Genese der Bildbeschriftung ist jedoch ein Nebenzweig dieser Entwicklung so bedeutend, dass er hier nicht übergangen werden darf. Hauptakteur in diesem Zusammenhang ist der genannte Marcantonio Raimondi, der für uns ab 1505 als Kupferstecher greifbar ist.² 1508 ging er nach Florenz, wo er sich intensiv mit Michelangelo beschäftigte, zwei Jahre später nach Rom, wo er eng mit Raffael zusammenarbeitete und mit seinen Nachstichen entscheidend dazu beitrug, dass dessen Werke in ganz Europa bekannt wurden. Aus dieser Zusammenarbeit ist der Stich nach Raffaels Darstellung des Parnass hervorgegangen. In der Mitte des unteren Bildrands ist ein 'cartello' mit der Inschrift „RAPHAEL PINXIT IN VATICANO“ befestigt, darunter das Monogramm MAF ('Marc Antonio fecit').³ Hier wird also mit der Beischrift dem Betrachter gesagt, dass der Kupferstich

ein von Raffael geschaffenes Werk der Malerei reproduziert. Der Stich ist um 1517/20 zu datieren. Es ist nicht das erste Mal, dass Raimondi in einem Nachstich auf Raffael verweist. Ein ganz wichtiges Dokument ist in diesem Zusammenhang der Kupferstich des Kindermords in Bethlehem, der, nach einer Zeichnung Raffaels geschaffen, in erster Fassung um 1511 entstanden ist (Abb. 2).⁴ Links hinten ist auf einem Pfeiler eine Inschrift zu lesen: „RAPH. VRBI. INVE. MAF“, was aufzulösen ist in 'Raphael Urbinas inventor. Marc Antonio fecit'. Raffael wird damit als Inventor, als Erfinder der Komposition angesprochen.

Es war dies nicht das erste Mal, dass Raimondi eine solche Angabe machte. Sie findet sich schon auf seiner Reproduktion einer Figur aus Michelangelos Karton der Cascina-Schlacht. In diesem Stich, den Raimondi während seines Florenz-Aufenthaltes 1508–1510 geschaffen haben dürfte, ist der Hinweis allerdings sehr versteckt. Im Felsen rechts unten sind die Buchstaben „IV . MA . AG . FL“ eingraviert, darunter das übliche Monogramm Raimondis. Es hat lange gebraucht, bis man die Abkürzungen richtig aufgelöst hat: 'Invenit Michael Angelo Florentinus'.⁵

Dieser durch die Beischriften gegebene Hinweis auf den Inventor ist von ganz außerordentlicher Bedeutung.⁶ Die Inventio wird damit endgültig in den Rang eines eigenwertigen Schaffensstadiums gehoben. Alberti hatte in seinem Traktat geschrieben:⁷

1. Vasaris Bericht über die Klage Dürers in Venedig konnte bislang nicht durch historische Quellen belegt werden. Für ihn spricht jedoch, dass Raimondi in späteren Nachstichen nach Dürer das Monogramm nicht mehr verwandte; Mészáros 1978.
2. Delaborde 1888; Broun 1981; Pon 2004.
3. Höper 2001, 382, Nr. F 3.1.

4. Ebd., 163 f., Nr. A 8.1.
5. Möglich wäre auch die Auflösung: 'Inventor Michael Angelus Florentinus'.
6. Braunfels 1964, 20 ff.
7. Alberti 2000, 294; im Anschluss an diese Stelle folgt als Exempel die oben erwähnte Ekphrasen der *Verleumdung des Apelles*.

Proxime non ab re erit se poetis atque rhetoribus delectabuntur. Nam hi quidem multa cum pictore habent ornamenta communia. Neque parum illi quidem multarum rerum notitia copiosi litterati ad historiae compositionem pulchre constituendam iuvabunt, quae omnis laus praesertim in inventione consistit. Atqui ea quidem hanc habet vim, ut etiam sola inventio sine pictura delectet.

Dichter und Rhetoren können dem Künstler bei der Konzeption seiner *historia* helfen, denn deren 'Gelingen hängt ja besonders von der Erfindung ab'. Der Beitrag der Erfindung ist so wesentlich, dass sie sogar für sich allein zu erfreuen vermag, selbst dann, wenn die malerische Umsetzung mangelhaft ist oder fehlt.

Wenn mit der Bildinschrift in den beiden Stichen Raimondis die Bilderfindung als Werk Raffaels bzw. Michelangelos bezeichnet wird, wird der Betrachter aufgefordert, die Invention, zu der vor allem Bildanlage, Figurenkomposition und -ausdruck, aber auch das Beiwerk der Szenerie und Landschaft zu rechnen sind, von dem konkret vorliegenden Kupferstich zu trennen und ihr beispielsweise dessen Unzulänglichkeiten nicht anzulasten. Der Inventor ist der eigentliche künstlerische Schöpfer, der Kupferstecher ist nur der Vermittler dieser Erfindung. Diese Aufspaltung von Erfindung und Ausführung sollte fortan für die Produktion von Kunst wie für den Umgang mit ihr eine entscheidende Rolle spielen. Aus dieser Unterscheidung von Inventor und Stecher entwickelte sich das, was man in der Fachterminologie als Adresse bezeichnet.¹ Während in Malerei oder Bildhauerei das Signieren noch nicht die Regel war, ist es in der Druckgraphik, insbesondere in der Reproduktionsgraphik um die Mitte des 16. Jahrhunderts zur Selbstverständlichkeit geworden.

Bildtitel im Kupferstich

Wir können uns jetzt wieder der Frage nach der Genese des Bildtitels zuwenden. Seine Geschichte ist etwas komplizierter als die der Autorangabe. Indizierende Titel, also Beischriften, die den Darstellungsgegenstand benennen, stehen am Anfang. Sie begegnen uns zuerst bei Heiligenbildern, zumal dann, wenn sie einzelne Figuren zeigen. Es gibt viele Beispiele dafür, dass derartige Heiligenbilder als Serie herausgegeben wurden, was insbesondere bei den zwölf Aposteln nahe lag. Derartige Bildfolgen sollten anderen Künstlern wieder als Vorlage dienen und die Figurenbenennung garantierte, dass keine ikonographischen Verwechslungen vorkommen konnten. Später finden wir derartige Benennungen auch bei Bildfolgen von mythologischen Gestalten oder Personifikationen

1. In der Adresse kann der Bilderfinder mit „invenit“, „pinxit“ oder „delineavit“ bezeichnet werden. Der Stecher wird mit „sculpsit“ oder „incidit“ genannt. Als dritter Beteiligter kann der Herausgeber aufgeführt werden, zumeist mit beigefügtem „excudit“.

der Tugenden und Laster. Das graphische Werk des Hans Sebald Beham bietet zahlreiche Beispiele dafür.²

Benennende Beischriften tauchen recht früh im Porträtstich auf. Der in den 1490er Jahren entstandene Kupferstich, in dem Israel von Meckenen sich und seine Frau Ida darstellt, ist das erste gestochene Selbstporträt. Um das jeder Porträtdarstellung zugrunde liegende Ziel der 'Memoria', der dauerhaften Erinnerung an die Person zu erreichen, sagt die Bildunterschrift dem Betrachter, wer hier dargestellt ist: „Figuracio facierum Israhelis et Ide eius uxoris“.³ In der Porträtgraphik, die sich nach 1500 reich entwickelte, wurde die Bildinschrift zu einem selbstverständlichen Bestandteil, in dem über die Benennung hinaus das Faktum 'Bildnis' auf verschiedene Weise reflektiert werden konnte, wie sich am Beispiel der Porträtgraphik Dürers zeigen lässt.⁴

Die indizierenden Beischriften findet man auch vielfach auf Wiedergaben von antiken Bildwerken, so auf dem gegen 1520 entstandenen Stich des Laokoon von Marco Dente.⁵ Auf der Basis der Skulptur liest man, ganz wie bei späteren Bildbeschriftungen üblich: „LAOCHOON“. Auf dem Sockel wird noch der Standort hinzugefügt: „ROMAE IN PALATIO PONT[IFICO] IN LOCO QVI VVLGO DICITVR BELVIDERE“. Derartige Standortangaben, die in der Reproduktionsgraphik sehr häufig zu finden sind, dienen der Authentifizierung.

Bei szenischen Darstellungen, also Historien gemäß der Renaissancetheorie, finden wir zwar zunächst noch keine Titel im engeren Sinne, aber verschiedene Formen von erklärenden oder ausdeutenden Beischriften. Eine der Möglichkeiten war es, ein Zitat aus dem illustrierten Text beizufügen. In Raimondis nach einer Vorlage Raffaels um 1515/16 angefertigten Stich der *Pest in Phrygien*, auch unter dem Titel *Il Morbetto* bekannt,⁶ liest man in der Mitte die Inschrift: „LINOVBANT DVLCES ANIMAS AVT AEGRA TRAHVBANT CORP[ORA]“, ein Zitat aus der *Aeneis* des Vergil (III, 140 f.). Aeneas und seine Gefährten versuchten auf Kreta eine Stadt zu gründen, doch weil dies nicht das für sie vorbestimmte Land war, sandten die Götter die Pest, um sie zu vertreiben. Oben links ist der anschließende Traum des Aeneas dargestellt: Die phrygischen Penaten erscheinen ihm, um ihm zu verkünden, dass Italien das von den Göttern ihm vorbestimmte Land sei.⁷ Die Zitate eröffnen für diejenigen, die die *Aeneis* kennen, den weiteren Verständnishorizont.

2. Pauli, Gustav (1901): *Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte*. Straßburg: Heitz (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 33); Koch, Robert A. (Hrsg.) (1978): *The illustrated Bartsch*. Bd. 15: *Early German masters. Barthel Beham, Hans Sebald Beham*. New York: Abaris.

3. Riether 2006, 28 f.

4. Schoch/Mende/Scherbaum 2001, 218–246.

5. Oberhuber 1978, Bd. 2, 50, Nr. 353.

6. Höper 2001, 206, Nr. A 91.1.

7. Oben links liest man: „EFFIGIES SACRAE DIVOM [sic! statt divum] PHRIGI“ (Vergil, *Aeneis* III, 148).



Abbildung 3

Marcantonio Raimondi nach Raffael: Urteil des Paris, Kupferstich, um 1515/16.

Ein zweiter Typus sind Bildepigramme. Dafür kann ein Stich mit der Darstellung der Göttin Kybele als Beispiel stehen, der von dem 'Meister B mit dem Würfel' geschaffen wurde. Das Blatt geht auf eine Zeichnung Peruzzis nach einem antiken Relief zurück, die wiederum in Zusammenhang mit einer Theateraufführung steht, die 1513 auf dem Kapitol gezeigt wurde.¹ Dort erschien Kybele auf einem Wagen mit einer großen Weltkugel, der die Dea Roma entstieg. Darauf bezieht sich das Epigramm am unteren Bildrand:

Mentr'el tuo Padre in quella, e n questa parte
 Seguisti o'Roma, e mentre i membri uniti
 Tenesti del tuo corpo, ognun di Marte
 T'aveva per figlia e' trionfando i siti
 Tuoi abbondantia empisti, e'tal fu l'arte
 Che' ne trabocco'l teuere ei sue liti
 Gran segni ancor nel ventre tuo si vede'
 Che gia tenesti 'l mondo sotto 'l piede'

Das Bildepigramm blieb bis in das 19. Jahrhundert hinein eine der beliebtesten Formen der Beischrift auf Graphiken. Aber es ist natürlich nicht als Bildtitel zu werten.

Die Aufgabe, die derartige Bildepigramme haben, nämlich Hinweise zur Ausdeutung des Bildinhalts zu geben, können auch kürzere Beischriften übernehmen, wie dies eines der Hauptwerke Raimondis zeigt, der um 1515/16 nach Raffaels Vorlage entstandene Stich des Parisurteils (Abb. 3).² Die Inschrift unten links lautet:

„SORDENT PRAE FORMA INGENIUM VIRTUS REGNA AURUM“ ('Gegenüber der Schönheit verliehen Geist, Tugend, Königreiche, Gold ihren Reiz'). Mit diesem Preis der Schönheit setzt sich das Blatt entschieden von der mittelalterlichen Allegorese ab, die in dem Mythos des Parisurteils die Wahl zwischen der *vita contemplativa*, *activa* und *voluptaria* erkannte und die Entscheidung des Paris als warnendes Beispiel auffasste.³

Im zweiten Viertel des Jahrhunderts kam ein weiterer Typus der Bildbeschriftung auf, der knapp und konkret den Bildinhalt bezeichnet und damit dem Typus des thematischen Titels entspricht oder zumindest nahekommt. Ein 1541 bei dem römischen Verleger Antonio Salamanca erschienenes Blatt, das ein unbekannter Stecher nach einer Vorlage von Giulio Romano ausgeführt hat (Abb. 4), gibt den Inhalt der Szene auf der Kartuschen-Inschrift an: „TRIGEMINORVM HORATORVM CVRIATORVMQUE PRO PATRIA GLORIOSVM CERTAMEN“: 'Der glorreiche Kampf der Drillinge der Horatier und Kuratier für das Vaterland'.⁴

Der thematische Titel hat sich in der Reproduktionsgraphik nach und nach als Regelfall durchgesetzt. Ich möchte das an einer Reihe von Reproduktionen von Raffaels letztem großen Altarbild erläutern, das in den Werkverzeichnissen als *Transfiguration* aufgeführt wird. 1538 ist ein Stich datiert, der im Umkreis des Agostino

1. Frommel 1968, 77–79.

2. Höper 2001, 201 f., Nr. A 85.1; die dort gebotene Übersetzung „Im Vergleich der Schönheit, des Geistes, der Tugend, der Kraft, haben Reichtümer keinen Wert“ ist grammatisch nicht zu halten. Die Präposition 'prae' steht mit dem Ablativ und kann sich hier nur auf 'forma' beziehen.

3. Diese allegorische Auslegung des Parisurteils findet sich beispielsweise in den *mitoligiarum libri* des Fulgentius (II, 1): Fabius Planciadis Fulgentius (1898): *Opera* [...]. Recensuit Rudolfus Helm. Leipzig: Teubner, 36.

4. Boorsch/Spike 1985, 39, Nr. 2; Archer 1995, 29.



Abbildung 4

Unbekannter Stecher nach Giulio Romano: *Trigeminorum Horatorum Curiatorumque pro patria gloriosum certamen*, Kupferstich, 1541.

Veneziano entstanden sein muss.¹ Hier liest man in der Bildunterschrift: „SIC ROMAE DEPINXIT RAPF [sic] VRB IN TEMPLO D PETRI IN MONTE AVREO“. Es fehlt mithin noch jede Angabe zum Bildgegenstand. Die zeitlich nächste Kopie des Bildes wurde von Cornelius Cort geschaffen. Sie erschien bei Antonio Lafreri und ist 1573 datiert.² „CHRISTI se transfigurantis imaginem, quam Romae in aede Principis Apostolorum in monte aureo Raphael Urbinas olim pinxit, nunc aenea tabella espressam“. Bemerkenswert an dieser Beischrift ist, dass ihre Eingangsworte als Titel verstanden werden können, die aber eingebunden sind in die anpreisende Formulierung, dass dieses Bild hier im Kupferstich wiedergegeben wird, wobei – wie im ersten Stich – die Angabe des Standorts und die Nennung Raffaels als Autor der Authentifizierung dienen. Auf dem gut einhundert Jahre später entstandenen Stich von Arnold von Westerhout (1651–1725) dagegen wird die erste Zeile der Beischrift deutlich hervorgehoben und so als Bildtitel markiert „LA TRASFIGURAZIONE DEL SIGNORE“.³ Dann folgt erläuternd: „Depinta dal famosissimo Rafaele d’Urbino nel quadro del altare maggiore / di S. Pietro in monte Aureo“. Es schließt sich dann noch eine Widmung an, ein Zusatz, der in der Blütezeit des Reproduktionsstichs im Barock und im Klassizismus sehr üblich wurde.

Die Reproduktionsgraphik hat einen erheblichen Beitrag dazu geleistet, dass es vom 17. Jahrhundert an üblich wurde, Kunstwerken Titel zu geben, die sich

durch den Gebrauch in den verschiedenen Medien verfestigten. Dazu trugen selbstverständlich auch Reiseführer, Künstlerviten und anderen Textformen bei, die zugleich als weitere Möglichkeiten des Paratextes bzw. Peritextes zu definieren sind. Der Normalfall waren thematische Titel. Die *Transfiguration Christi* ist ein solches Beispiel. Aber es bürgerten sich auch Titel ein, die nicht thematisch sind, sondern etwas über die Bewertung des Werks sagen. So wurde Raffaels Madonna mit Kind und dem Johannesknaben im Louvre unter dem Titel *La belle Jardinière* bekannt.⁴ Im Katalog der Gemäldesammlung des französischen Königs von 1752 heißt es:

La S.^{te} Vierge, ou la belle Jardinière. [...] Ce tableau, connu sous le nom de la belle Jardinière, à cause de l’habillement simple de la Vierge, & de ce qu’elle est assise dans une campagne émaillée de fleurs, est très-beau & très-bien conservé.

La belle Jardinière ist gleichsam zum Eigennamen dieses besonders prominenten Bildes geworden. Wie selbstverständlich es um 1800 geworden war, Bilder im Gespräch mit Titel zu benennen, zeigen beispielsweise die *Gemäldebeschreibungen* Friedrich Schlegels.⁵

1. Höper 2001, 273, Nr. C 22.2.
2. Ebd., Nr. 22.3.
3. Ebd., 274, Nr. C 22.5.

4. Lepicié [1752] 1972, 80 f. In der Reihe der Kupferstichreproduktionen findet sich dieser Titel erstmals auf dem Stich von Achille Réveil aus dem Jahre 1829; Höper 2001, 294, Nr. C 12.6.
5. In der zweiten Folge der *Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden*, die „Vom Raffael“ betitelt ist und 1803 in der Zeitschrift *Europa* erschien, ist beispielsweise zu lesen: „Seit einigen Monaten ist nun die berühmte *Transfiguration* [...] zu sehen“, oder: „Die Madonna de Foligno hängt an der zunächst stehenden Wand, nach der anderen die *Jardinière*“, Schlegel 1959, 48–49 (Kursivierung im Original).

Künstler als Titelgeber

Die Titel, von denen bislang die Rede war, sind aber, mit Genette zu sprechen, posthume Titel. Somit bleibt die Frage, wie es denn mit dem Fall steht, dass die Künstler ihren Werken bewusst bestimmte Titel gegeben haben. Einen guten Beleg dafür bietet uns Dürer. Im Tagebuch seiner niederländischen Reise berichtet er mehrfach davon, dass er Graphiken verkauft oder verschenkt habe. So heißt es unter dem 20. August 1520:¹

Mehr hab ich jhm geschenckt ein Adam und Eva, den Hieronymum jm geheiß, den Herculem, den Eustachium, die Melanckolj, die Nemesin.

Alle Blätter sind für die Kunsthistoriker leicht zu identifizieren. Den Anfang der Reihe macht der Kupferstich *Adam und Eva* von 1504, gefolgt von dem zehn Jahre später entstandenen *Hieronymus im Gehäus*, dem Dürer mit seiner Tagebuchnotiz den bis heute üblichen Titel gegeben hat.² Mit „Herculem“ ist ein um 1496 geschaffener Holzschnitt gemeint, der die sonst kaum bekannte Ge-

schichte von der Tötung der siamesischen Molionidenzwillinge Erythus und Kteatos durch den jungen Herkules darstellt, die Pausanias und Apollodor überliefern.³ Das Blatt ist Dürers erster Einblattholzchnitt mit einem mythologischen Thema. Da es sich um ein sehr ungewöhnliches Thema handelte, mag der Künstler sich veranlasst gesehen haben, am oberen Bildrand in der Mitte den Titel hinzuzufügen: „Ercules“. Auch der Kupferstich der *Melancholia* weist in der Darstellung auf einem von einer Fledermaus gehaltenen Schriftband einen Titel auf: „MELENCOLIA I“.⁴ Es ist hier nicht möglich und auch nicht nötig, die lange und komplexe Deutungsgeschichte zu referieren.⁵ Es sei nur darauf hingewiesen, dass wir es hier mit Titeln zu tun haben, die in der Tradition benennender Bildtitel stehen, die schon im frühen Holzschnitt gebräuchlich waren. Erwähnenswert ist schließlich auch, dass Dürer den Kupferstich, den er in seiner Notiz als letzten anführt, als „Nemesin“ bezeichnet, während er in der späteren Kunstliteratur immer unter dem Titel *Das große Glück* geführt wurde.⁶



Abbildung 5

Pieter Bruegel d.Ä.: Die Bienenzüchter, Federzeichnung, Berlin, um 1567/68.

Alle diese von Dürer selbst verwandten Titel sind identifizierende, benennende Titel. Wie bei der Figuren- und Porträtdarstellung schon gesehen, stehen sie also auch hier am Anfang. Dass es die Graphiken waren, die vom Künstler selbst betitelt wurden, mag damit zusammenhängen, dass sie als immer dasselbe Werk in mehreren Exemplaren vorhanden waren, die auf verschiedenen Wegen und zu verschiedenen Zeiten veräußert wurden. Selbst bei der rudimentären Buchführung, die wir bei Dürer vor uns haben, lag es nahe, diese Blätter mit feststehenden Titeln aufzuführen. Da wir es aber hier mit autonomen Blättern zu tun haben, also Graphiken, die als selbständiges Kunstwerk geschaffen wurden und nicht ein anderes reproduzieren sollen, kommt der

Titelgebung durch den Autor ein besonderes Gewicht zu.

Im Bereich der autonomen Graphik finden wir nach Dürer in wachsender Zahl Blätter, in denen in oder unter dem Bildfeld eine Beschriftung erscheint, die nicht indizierend, sondern erläuternd ist und dem Betrachter eine Verständnishilfe geben soll. Ein Beispiel dafür ist der Stich von Dirck Volckertsz. Coornhert nach

Maarten van Heemskerck, der die Bildunterschrift trägt: „Fortuijn en Waect niet uoor alle slapers“ (‘Fortuna wacht nicht für alle Schlafenden’). Die Darstellung geht, wie Ilja Veldman gezeigt hat, auf die *Adagia* des Erasmus zurück.⁷ „Dormientis rete trahit“ besagt, dass auch der schlafende Fischer mit seinem Netz etwas fängt, und dann allgemeiner, dass jemand etwas erlangt, ohne sich darum zu bemühen, aus Zufall oder Glück. Für Erasmus heißt das „Fortunator est quam sapientior“: ‘Mehr Glück als Verstand’. In Heemskercks Blatt allerdings bringt die Unterschrift eine warnende Note: Man kann sich nicht darauf verlassen, dass das Glück einem in den Schoß fällt. Sprichwörter und Redensarten wurden und werden auch in der Literatur der Zeit gerne als Titel eingesetzt.⁸ Zugleich darf hier eine Verbindung zur Emblematik vermutet werden. Die Bildunterschrift entspricht der bei Emblemen üblichen Inscriptio. Der Emblematik, das sei ausdrücklich betont, auch wenn es hier nicht weiter ausgeführt werden kann, kommt ein nicht unwichtiger Part bei der Entwicklung des Bildtitels zu.

1. Dürer 1956, 154.

2. Schoch/Mende/Scherbaum 2001, 110–113, Nr. 39; 174–178, Nr. 70.

3. Diess. 2002, 45–48, Nr. 105.

4. Diess. 2001, 179–184, Nr. 71.

5. Am ausführlichsten dazu Schuster 1975.

6. Schoch/Mende/Scherbaum 2001, 95–99, Nr. 33.

7. Veldman 1977, 49 f.; die folgenden Zitate stammen aus den *Adagia* des Erasmus nach Veldman, der die bei Frobenius in Basel erschienene Ausgabe von 1533 benutzte (ebd., 188).

8. Rothe 1986, 96 ff.

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts war die Bildbeschriftung in der Druckgraphik fast zu einer Selbstverständlichkeit geworden. Die Expansion des Verlagswesens und des Kunsthandels ermöglichten eine weite Verbreitung von Druckgraphik, bei der Käuferschichten erreicht wurden, die die mit den Beschriftungen gebotenen Verständnishilfen gerne annahmen. Dies galt neben der Reproduktionsgraphik vor allem für die belehrende Graphik, die in den Niederlanden besonders beliebt war und für die der angeführte Stich von Coornhert nach Heemskerck ein typisches Beispiel ist. Herausragende Bedeutung hat in diesem Zusammenhang die nach Vorlagen Pieter Bruegels d.Ä. geschaffene Druckgraphik. Von 1556 an lieferte Bruegel Federzeichnungen als Vorlagen für die beiden Stichserien der Todsünden oder Laster und der Tugenden. In jedem der Stiche ist im Bildfeld die Benennung der jeweiligen Personifikation zu lesen, während ein Streifen unterhalb der Darstellung eine erläuternde Inschrift enthält, die in der Tugendserie nur lateinisch, in der Serie der Laster auch niederländisch abgefasst ist. Diese Beschriftungen waren von Anfang an vorgesehen, denn Bruegel ließ auf seinen Zeichnungen unten jeweils einen Streifen frei, in den dann von anderer Hand der Satz eingefügt wurde, der im Stich erscheinen sollte. In der Serie der Laster ist auch die Benennung nachträglich eingefügt worden, während sie in der Tugendserie vom Künstler selbst stammt.

Beschriftungen waren vor allem dort notwendig, wo Bruegel Sprichwörter verbildlichte. Auf der um 1567/68 entstandenen Zeichnung, die im Deutschen heute den schlichten Titel *Die Bienenzüchter* trägt (Abb. 5), hat Bruegel selbst links unten den Spruch eingefügt: „dije den nest Weet dije Weeten / dijen Roft dij heten“, was zu übersetzen ist mit: ‘Wer das Nest kennt, der kennt es, wer es raubt, der hat es’. Ohne Kenntnis dieses für das 16. Jahrhundert bereits belegten Sprichwortes, würde man das Tun der verummten Gestalten kaum richtig verstehen. Wenn heute nicht dieses Sprichwort, sondern *Die Bienenzüchter* der Titel ist, unter dem das Blatt bekannt ist, so mag das an der Vorliebe für kurze Titel liegen. Sprichwörter als Titel haben jedoch eine besondere phatische Funktion.¹ Das dem Betrachter vertraute Sprichwort soll stimulieren, das Kunstwerk nicht einfach als Abbildung alltäglicher Wirklichkeit zu verstehen.

1. Ebd., 96 f.

Ein Indiz dafür, dass eine derartige Bildinschrift vom Künstler als Bildtitel verstanden worden ist, bietet das 1558 von Bruegel gezeichnete Blatt *Jedermann*, das wohl noch im gleichen Jahr von Hieronymus Cock verlegt wurde (Abb. 6).² Im Mittelpunkt des Blattes steht ein Mann mit einer brennenden Lampe in der Hand, der offensichtlich unter den zahllosen Gegenständen, die rings um ihn herum aufgetürmt sind, etwas sucht. Auf der Suche sind auch der Mann vorne links in der Tonne oder die beiden anderen, die rechts in einen Korb und einen Sack schauen, während zwei Männer am linken Bildrand um ein Tuch streiten. Alle diese Figuren sind auf dem Saum ihres Gewandes mit „Elck“ (‘Jedermann’) bezeichnet. Bruegel hat für diese Figuren das Motiv des Diogenes adaptiert, der am helllichten Tag über den bevölkerten Markt ging und sagte, dass er einen Menschen suche, doch diese Menschen suchen etwas anderes. Ihr Tun wird durch das Bild an der Hauswand links oben erläutert. Es zeigt einen Mann, der über lauter Gegenständen sitzt und in einen Handspiegel blickt. Die Bildinschrift aber sagt: „NIEMA[N]T EN KENT HE[M] SEL-
VE[N]“: ‘Niemand kennt sich selbst’.³ Dieser Spruch ist nicht nur Titel des Bildes im Bild, sondern er kann als Überschrift der ganzen Darstellung gelten. Er hat allerdings in der Stichpublikation Konkurrenz bekommen durch das „NEMO NON“, das über der Hauptfigur auf dem mächtigen Ballen zu lesen ist. Das „nemo non“ wird im Titulus des Stiches aufgegriffen: „Nemo non quærit passim sua commoda, Nemo / Non querit [sic] sese cunctis in rebus agendis, / Nemo non inhiat priuatis undique lucris, / hic trahit, ille trahit, cunctis amor unus habendi est.“ Die zweite Zeile könnte ebenfalls als thematischer Titel eingesetzt werden: ‘Niemand, der nicht in allen seinen Unternehmungen sich selbst sucht’. Die Antwort wird durch das Wandbild gegeben: Die Suche nach sich selbst ist vergeblich, denn niemand kennt sich selbst. Das „Niemand kent hem selven“ wie das „Nemo non“ können als Titel des Blattes fungieren. In beiden Fällen wird nicht einfach ein Index der Darstellung gegeben, es werden vielmehr Konnotationen aufgerufen, die den Verständnishorizont erweitern und einer angemessenen Rezeption des Bildes den Weg bahnen.



Abbildung 6
Pieter van der Heyden nach Pieter Bruegel: Elck, Kupferstich, um 1558.

2. Orenstein 2001, 166–170, Nr. 58/59.
3. Diese Inschrift findet sich schon in der Zeichnung Bruegels: „Nymant en ckenet sy selve“.

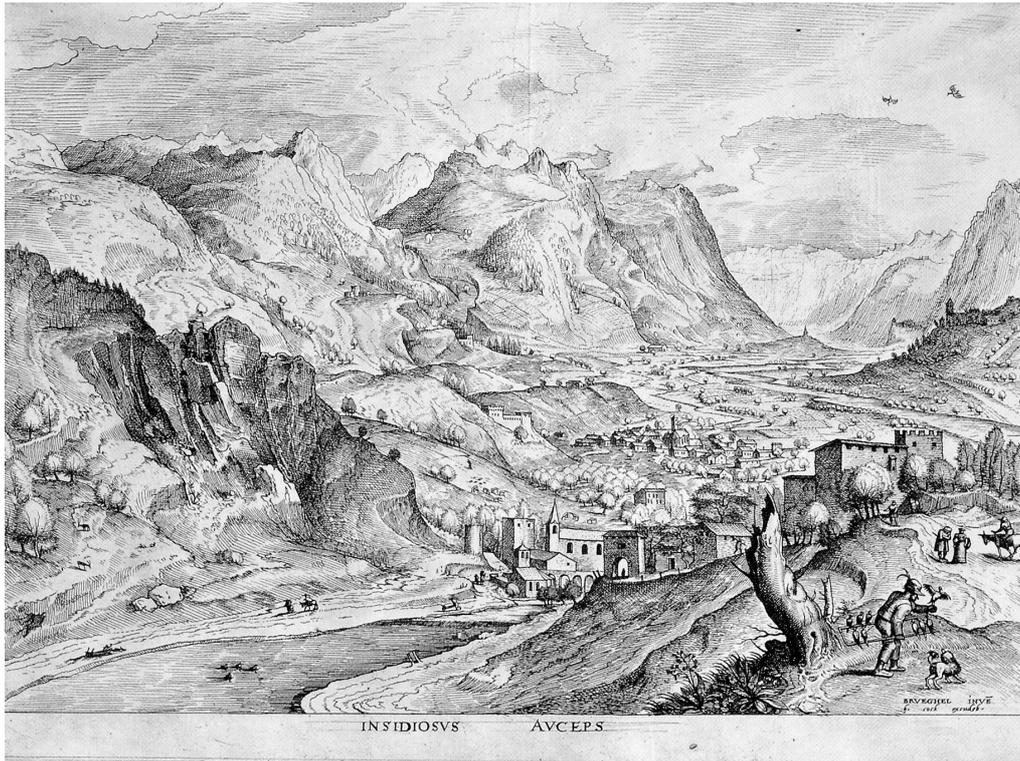


Abbildung 7

Joannes und Lucas van Doetecum nach Pieter Bruegel d.A.: *Insidiosus avceps*, Kupferstich, um 1555/56.

Der Bildtitel, den Bruegel hier einsetzte, dient nicht mehr einfach nur der Identifikation des Bildes, wie dies in Inventaren und Katalogen der Fall zu sein pflegt, sondern er ist essentieller Teil des künstlerischen Konzepts geworden. Dass Bruegel und sein Verleger Hieronymus Cock dem Bildtitel ein neues Gewicht gaben, lässt sich an ihrem ersten gemeinsamen Projekt zeigen, der Folge der zwölf so genannten *Großen Landschaften*, die von den Brüdern Joannes und Lucas van Doetecum nach Zeichnungen von Bruegel gestochen wurden und um 1555 von Cock publiziert wurden.¹ Die meisten dieser Blätter zeigen Alpenlandschaften. Die Zeichnungen waren entweder auf der Italienreise entstanden, von der Bruegel 1554 zurückgekommen war, oder sie gehen auf Skizzen von dieser Reise zurück. Auf allen Stichen ist ein Fußstreifen freigelassen worden, der – von einer Ausnahme abgesehen – einen Bildtitel trägt. Auf dem Blatt, das als einziges eine topographisch bestimmbare Ansicht zeigt, nämlich die Ansicht von Tivoli, liest man: „PROSPECTVS TYBVRTINVS“.² Der Titel findet sich hier wie auch bei den anderen Blättern bereits im ersten Druckzustand und ist insofern als ursprünglich zu bezeichnen. Auf den beiden zu dieser Serie erhaltenen Vorzeichnungen ist er allerdings noch nicht enthalten.³ Es ist also nicht sicher, dass Bruegel selbst diesen Landschaftsdarstellungen Titel gegeben hat, doch man wird, wenn man an die Beschriftung der später

entstandenen Blätter denkt, davon ausgehen können, dass die Titel von Cock in Absprache mit Bruegel eingesetzt wurden.

Die Tivoli-Ansicht ist in dieser Serie das einzige Blatt, das in der Betitelung eine topographische Identifikation der abgebildeten Landschaft bietet. Einen allgemeineren Titel, der sich auf den Charakter der Landschaft bezieht, trägt das Blatt „PAGVS NEMOROSVS“.⁴ Es zeigt den mühseligen Weg eines Fuhrspanns und zweier Reiter auf einer überschwemmten Straße. Der Weg durch die Welt, der Blick in die Welt, überhaupt das Verhalten zur Welt sind das immer wiederkehrende Thema dieser Serie, wie es die „MILITES REQVIESCENTES“, die ‘ruhenden Soldaten’ zeigen, oder die „SOLICITVDO RVSTICA“, die ‘bäuerliche Sorge’. Für die negative Seite eines der Welt zugewandten Verhaltens steht der „INSIDIOSVS AVCEPS“ (Abb. 7), der ‘hinterlistige Vogelfänger’. Während diese Blätter die *vita activa* repräsentieren, bezeichnen die Blätter „S. HIERONÝMVS IN DESERTO“ und

1. Orenstein 2001, 120–135, Nr. 22–34.
2. Ebd., 124, Nr. 24.

3. Ob dieser Fußstreifen von Bruegel vorgesehen war, ist nicht zu entscheiden, denn die beiden Vorzeichnungen zu den Stichen, die erhalten blieben, sind an allen Seiten so beschnitten worden, dass kein Rand zu sehen ist: Orenstein 2001, 122, Nr. 22; 129, Nr. 29. Andererseits hat Bruegel auf einer frühen Zeichnung, die auf seiner Italienreise entstanden sein muss, mit der eigenhändigen Aufschrift „a rypa“ angegeben, was die Zeichnung darstellt: eine Ansicht der Ripa Grande in Rom (Orenstein 2001, 96, Nr. 8). Damit wäre eine Parallele zum „Prospectus tiburtinus“ gegeben. Dieses Blatt wurde allerdings nicht als Stich reproduziert.
4. Orenstein 2001, 132, Nr. 32; der Titel ist zu übersetzen mit ‘Waldreiche Landgemeinde’.

„MAGDALENA POENITENS“ die Abkehr von der Welt und die Hingabe an die Kontemplation, die schließlich zur Überwindung der Welt führt, wie sich in der Himmelfahrt Magdalenas zeigt.

Die Titel dieser Landschaftsserie zeichnen sich durch ihre Kürze aus. Damit können sie anders als Bild-epigramme oder Tituli, die als Argumentum fungieren, im Sinne eines Namens aufgefasst werden, mit dem der jeweilige Stich, wie schon bei Dürer, eindeutig bezeichnet ist. Die Funktion dieser Titel ist damit jedoch nicht erschöpft. Da sie – vom „Prospectus Tyburtinus“ abgesehen – nicht den Bildinhalt als Ganzes indizieren, sondern sich auf Aspekte beziehen, die stets mit den dargestellten Staffagefiguren zusammenhängen, stimulieren sie eine Betrachtung der Kupferstiche, die über deren Wahrnehmung als Landschaftsdarstellung hinausgeht und nach dem Verhältnis der dargestellten Menschen zur Welt fragt. Mit dem Titel werden Akzente gesetzt, die sich aus einer Bildbetrachtung, die sich damit begnügt, die Darstellungsgegenstände zu identifizieren, nicht ohne weiteres ergeben würden. Besonders deutlich ist dies beim „Insidiosus auceps“. Ohne den Titel würde man die Figur des Vogelfängers zwar wohl registrieren, aber erst durch das Adjektiv „insidiosus“ wird sie in ein aussageträchtiges Spannungsverhältnis zur Landschaftsdarstellung gesetzt, die nun auf einmal als nur scheinbar friedlich erscheint. Der Titel ist hier ein bewusst eingesetztes Instrument zur Betrachterlenkung. Damit unterscheidet er sich in seiner Funktion prinzipiell nicht von derjenigen, die die Titel in der Kunst der Moderne haben.

Die Druckgraphik wird allzu oft mit den Schlagworten von der ‚technischen Reproduzierbarkeit‘ und dem ‚Verlust der Aura‘ als zweitrangiger und somit zu vernachlässigender Seitenzweig der Kunst angesehen. Damit wird man ihrer historischen Rolle nicht gerecht.¹ In der Druckgraphik konnten Künstler von Dürer bis Goya Bilderfindungen hervorbringen, für die auf dem von der Auftragslage bestimmten Feld der Malerei kein Platz gewesen wäre. Die Druckgraphik hat für die Eroberung neuer Themenbereiche eine entscheidende Rolle gespielt, sie hat dazu beigetragen, die Invention als wichtigste Leistung des Künstlers anzuerkennen, und sie ist in der Entwicklung der Bildbeschriftung und speziell des Bildtitels wegbereitend gewesen. Ein wesentliches Movens dieser Entwicklung ist das Faktum, dass das vielfältigste Bild in der Regel nicht kontextgebunden ist und von daher einen zusätzlichen Erklärungsbedarf hat. Bei Werken der Malerei und der Skulptur, die bis weit in die Frühe Neuzeit hinein fast immer auf Grund eines Auftrags für einen bestimmten Zweck geschaffen wurden, bietet der Kontext, in den sie gestellt wurden, einen ersten Zugang zum Verständnis. Der Verweis auf den Standort des abgebildeten Werks, den man in der frühen Reproduktionsgraphik so oft findet,

1. Vgl. dazu Büttner 2001.

dient nicht nur der Authentifizierung, sondern zeigt auch an, dass man sich der Bedeutung des Bestimmungsorts und seines Kontextes bewusst war. Die Beschriftungen der frühen Druckgraphik kompensierten somit zunächst Defizite des Mediums. In der weiteren kunstgeschichtlichen Entwicklung förderte die Druckgraphik die Publikumserwartung, dass das aus vorgegebenen Kontexten und Funktionen entlassene Bild durch Paratexte erklärt wird, die wenigstens Autor und Titel nennen sollen.

Bibliographie

- Alberti, Leon Battista (2000): *Das Standbild. Die Malerei. Grundlagen der Malerei*. Hrsg. von Oskar Bätschmann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Archer, Madeline Cirillo (Bearb.) (1995): *Italian Masters of the sixteenth Century. Commentary*. New York: Abaris (= The Illustrated Bartsch, 28, Commentary).
- Arnulf, Arwed (1997): *Versus ad picturas. Studien zur Titulusdichtung als Quellengattung der Kunstgeschichte von der Antike bis zum Hochmittelalter*. München/Berlin: Deutscher Kunstverlag (= Kunstwissenschaftliche Studien, 72).
- Bevers, Holm (Bearb.) (1986): *Meister E.S. Ein ober-rheinischer Kupferstecher der Spätgotik*. Ausstellungskatalog. München: Staatliche Graphische Sammlung.
- Boorsch, Suzanne/Spike, John (Hrsg.) (1985): *Italian Masters of the sixteenth Century*. New York: Abaris (= The Illustrated Bartsch, 28).
- Braunfels, Wolfgang (1964): „Die ‚Inventio‘ des Künstlers. Reflexionen über den Einfluß des neuen Schaffensideals auf die Werkstatt Raffaels und Giorgiones“, in: Lotz, Wolfgang/Möller, Lise Lotte (Hrsg.): *Studien zur toskanischen Kunst. Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich zum 23. März 1963*. München: Prestel, 20–28.
- Broun, Elizabeth (Hrsg.) (1981): *The engravings of Marcantonio Raimondi*. Essays von Innis H. Shoemaker und Elizabeth Broun. Lawrence/Kansas: The Spencer Museum of Art.
- Büttner, Frank (2001): „Thesen zur Bedeutung der Druckgraphik in der italienischen Renaissance“, in: Stalla, Robert (Hrsg.): *Druckgraphik – Funktion und Form*. München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 9–15.
- Delaborde, Henri (1888): *Marc-Antoine Raimondi. Etude historique et critique suivie d'un catalogue raisonné des oeuvres du maître*. Paris: Librairie de l'art (= Bibliothèque internationale de l'art).
- Dürer, Albrecht (1956): *Dürers schriftlicher Nachlaß*. Bd. 1. Hrsg. von Hans Rupprich. Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft.
- Frommel, Christoph Luitpold (1968): *Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner*. Wien/München: Schroll (= Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte; Beiheft, 11).

- Genette, Gérard ([1989] 2001): *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1510).
- Hamed, Sherin (2004): *Die Unsichtbare Farbe. Der Gebrauch und die Funktion der Titel in dem frühen Werk von Marcel Duchamp*. Magisterarbeit, Ludwig-Maximilians-Universität München (URL: <http://ebooks.ub.uni-muenchen.de/archive/00002283>).
- Hill, George Francis (1930): *A corpus of Italian medals of the Renaissance before Cellini*. 2 Bde. London: British Museum.
- Hill, George Francis (1978): *Medals of the Renaissance*. Überarbeitet und erweitert von Graham Pollard. London: British Museum.
- Hind, Arthur Mayger ([1938–1948] 1970): *Early Italian engraving. A critical catalogue with complete reproduction of all the prints described*. 7 Bde. Nendeln: Kraus.
- Höper, Corinna (2001): *Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit*. Bestandskatalog anlässlich der gleichnamigen Ausstellung der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.
- Katalog Bruegel (1975): *Pieter Bruegel d.Ä. als Zeichner: Herkunft und Nachfolge*. Eine Ausstellung des Kupferstichkabinetts Berlin. Berlin: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz.
- Kröll, Christina (1968): *Die Bildtitel Paul Klees. Eine Studie zur Beziehung von Bild und Sprache in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*. Bonn: Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität.
- Landau, David/Parshall, Peter (1994): *The Renaissance print: 1470–1550*. New Haven/London: Yale University Press.
- Leffin, Gudrun (1988): *Bildtitel und Bildlegenden bei Max Ernst. Ein interdisziplinärer Beitrag zur Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. u.a.: Lang (= Europäische Hochschulschriften. Reihe XXVIII; Kunstgeschichte, 80).
- Lepicié, François B. ([1752] 1972): *Catalogue raisonné des tableaux du Roy, avec un abrégé de la vie des peintres*. Bd. 1.: *Réimpression des éditions de Paris, 1752*. Genf: Minkoff.
- Martineau, Jane (Hrsg.) (1992): *Andrea Mantegna*. Ausstellungskatalog London/New York. London: Thames and Hudson; Mailand: Electa.
- Mészáros, László (1978): „Marcantonio Raimondi“, in: *Vorbild Dürer. Kupferstiche und Holzschnitte Albrecht Dürers im Spiegel der europäischen Druckgraphik des 16. Jahrhunderts*. Katalog der Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. München: Prestel, 22 f.
- Oberhuber, Konrad (Hrsg.) (1978): *The Works of Marcantonio Raimondi and of his School*. 2 Bde. New York: Abaris (= The Illustrated Bartsch, 26; 27).
- Orenstein, Nadine M. (Hrsg.) (2001): *Pieter Bruegel the Elder. Drawings and Prints*. Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art New York. New Haven/London: Yale University Press.
- Parshall, Peter/Schoch, Rainer (2005): *Die Anfänge der europäischen Druckgraphik. Holzschnitte des 15. Jahrhunderts und ihr Gebrauch*. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum.
- Pfisterer, Ulrich (1998): „So weit die Flügel meines Auges tragen“. Leon Battista Albertis Imprese und Selbstbildnis“, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 42, 205–251.
- Poeschke, Joachim (1985): *Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien*. München: Hirmer.
- Pon, Lisa (2004): *Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance print*. New Haven/London: Yale University Press.
- Riether, Achim (2006): *Israhel van Meckenem (um 1440/45–1503). Kupferstiche – Der Münchner Bestand*. Ausstellungskatalog. München: Staatliche Graphische Sammlung.
- Rothe, Arnold (1986): *Der literarische Titel. Funktionen, Formen, Geschichte*. Frankfurt a.M.: Klostermann (= Das Abendland; N.F., 16).
- Schlegel, Friedrich (1959): *Kritische Neuauflage*. Bd. 3: *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*. Hrsg. von Hans Eichner. München u.a.: Thomas (= Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, 4).
- Schoch, Rainer/Mende, Matthias/Scherbaum, Anna (Bearb.) (2001): *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*. Bd. 1: *Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter*. München: Prestel.
- Schoch, Rainer/Mende, Matthias/Scherbaum, Anna (Bearb.) (2002): *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*. Bd. 2: *Holzschnitte und Holzschnittfolgen*. München: Prestel.
- Schuster, Peter-Klaus (1975): *Melencolia I. Dürers Denkbild*. 2 Bde. Berlin: Mann.
- Veldman, Ilja M. (1977): *Maarten van Heemskerck and Dutch humanism in the sixteenth century*. Maarssen: Schwartz.
- Vogt, Tobias (2006): *Untitled. Zur Karriere unbetitelter Kunst in der jüngsten Moderne*. München: Fink.
- Welchman, John C. (1997): *Invisible Colors. A visual history of titles*. New Haven/London: Yale University Press.
- Wulff, Hans J. (1979): „Semiotische Dimensionen des Titels“, in: *Papmaks. Papiere des Münsteraner Arbeitskreises für Semiotik e.V.* 12, 157–198.