

tischer Ethikkonzeptionen, sondern auch deren konfessionell geschuldeter Umbau in nachreformatorischer Zeit schlechthin erkennen. Nicht nur in diesem letzten Abschnitt, aber hier besonders, beeindruckt immer wieder die Belesenheit, die breite Materialbasis und die interpretatorische Sicherheit der Autorin – wenngleich man vielleicht gelegentlich weniger oft auf bisherige Interpretationslücken hingewiesen werden wollte –, die im Vorbeigehen selbst Werken wie Dürers „Nemesis“ noch neue Sichtweisen entlocken kann. Auf jeden Fall wird es künftig eine unverzichtbare Grundlage für jeden sein, der sich mit Tugenddekorationen der Frühen Neuzeit beschäftigen will.

GABRIELE WIMBÖCK  
*Institut für Kunstgeschichte  
 Universität München*

**Maria Teresa Penta und Barbara Jatta (Hrsg.): Incisioni del '700 in Italia nella Raccolta d'Arte Pagliara** dell'Istituto Suor Orsola Benincasa; Napoli – Ercolano 2002; 357 S., zahlr. Abb., z. T. in Farbe; € 61,-

Als der Maler Francesco Solimena (1658–1748) gegen Ende seines erfolgreichen Lebens den Graveur Pierre-Jacques Gaultier von Paris nach Neapel kommen ließ, um von ihm eine Auswahl seiner Capolavori in getreuer und qualitätvoller Form in Kupfer übertragen zu lassen, geschah dies aus Sorge um seinen Nachruhm. Diese besondere Konstellation trägt durchaus symptomatische Züge: Die große Zeit der neapolitanischen Malerei ging, als Gaultier kam, ihrem Ende entgegen, während die Karriere der neapolitanischen Druckgraphik eben erst begann. Noch 1742 ließ Bernardo De Dominicis in seinen Viten neapolitanischer Künstler über die Druckgraphik nichts Gutes vernehmen: Es mangle in Neapel an respektablen Kupferstechern, die den Grabstichel kompetent zu führen wüßten. Daß sich die desolote Situation der neapolitanischen Druckgraphik im Verlauf nur weniger Jahrzehnte in eine Glanzzeit umkehrte – die der vorliegende Katalog in einer Gesamtschau mustergültig dokumentiert –, dazu bedurfte es allerdings eines ganzen Bündels von Voraussetzungen.

Im Blick auf die historischen Rahmenbedingungen geben sich die Veränderungen in der Geschichte der neapolitanischen Druckgraphik als Artikulationen zu erkennen, die die politische Neuorganisation Süditaliens unter den spanischen Bourbonen betrafen. Die wichtigsten Steine des reformpolitischen Mosaiks der bourbonischen Regierung formierten sich um ein ambitioniertes kulturelles Erneuerungsprogramm, das von der territorialen Neustrukturierung des Neapler Umlandes mittels eines Netzes von Herrschaftsbauten – so die Schlösser von Portici, Caserta, Carditello und Quisisana – bis hin zur Ausgrabung und wissenschaftlichen Erschließung der verschütteten Vesuvstädte Herculaneum (seit 1738), Pompeji und Stabiae (beide seit 1748) einen triumphalen Bogen spannte. So gering einerseits die politische Bedeutung dieser seit 1734 in Süditalien neu installierten Monarchie blieb, so frappant stark andererseits war ihre kulturelle Anziehung und Ausstrahlung. An den Hof zog es

internationale Künstler, Musiker und Gelehrte wie seit den Zeiten der Anjou und Aragonesen nicht mehr, während von der neu erschlossenen archäologischen und der Naturlandschaft des Südens eine Wirkung auf das aristokratische Europa ausging wie niemals zuvor. Es war das Ineinander von gelehrtem und ästhetischem Erlebnis sowie die – nicht erst in Walter Benjamins eindringlichen *Denkbildern* geschilderte – anthropologische Eigengesetzlichkeit dieser Stadt, daß Europa die Entdeckung Neapels als eine eigene Faszinationsgeschichte zu schreiben und insbesondere bildlich festzuhalten begann und die Metropole des Südens zum Paradigma einer qualitativ neuartigen Italienerfahrung machte<sup>1</sup>. Für das gebildete Europa verkörperte Neapel gleichsam, wie Ekkehard Stärk es ausgedrückt hat, einen geistigen Zustand<sup>2</sup>.

Für die erfolgreiche Ausbildung neuer, vorher in Neapel ungekannter Formen künstlerischer und wissenschaftlicher Tätigkeit spielte der Dualismus von gezielter Außensteuerung und sich frei entfaltender produktiver Eigendynamik eine kaum zu überschätzende Rolle. Als die königliche *Accademia Ercolanense* 1755 die Herausgabe der *Antichità d'Ercolano esposte* (1757–1792) auf den Weg brachte, an deren Druck und Ausstattung der Hof an nichts zu sparen gedachte, wurden neben Gaultier ein Dutzend weiterer erfahrener Graveure aus ganz Italien rekrutiert. Dies war die Geburtsstunde einer lokalen Kupferstecherschule, die ihren Ort in unmittelbarer Nähe zum Museo Ercolanense in einigen Räumlichkeiten des Königsschlusses von Portici hatte. Diese Schule von Portici besaß wesentlichen Anteil daran, daß Neapel im letzten Drittel des Jahrhunderts neben Venedig und Rom zu einem florierenden Zentrum der italienischen Druckgraphik aufstieg. Die Hofanstaltung gab den meisten Stechern ein sicheres Auskommen, das ihnen den Investitionsspielraum für den lokalen Buchmarkt eröffnete, der seit der Jahrhundertmitte im Zuge des anwachsenden Neapel-tourismus stark expandiert hatte und auf dem sie mit selbstverlegten Tafelbänden erschienen.

Es sei hier nur an den Florentiner Filippo Morghen erinnert, der in Rom geschult und, 1757 nach Portici gerufen, in der Folge unter eigener Regie – mit deutlichem Blick auf den klassisch-pittoresken Geschmack der englischen und französischen Reisenden – recht erfolgreich großformatige Stichserien mit Stadtveduten Neapels und mit Ansichten der archäologischen Stätten der „Campi Flegrei“ und der Tempel in Paestum publizierte. Es ist jedenfalls kein Zufall, daß die große Zeit der neapolita-

1 Die Neapelbegegnung findet in den verschiedenen Nationen auf je eigene Weise statt. Doch führt eine an der Nationalgeschichte klebende Perspektive bei der Bestimmung von Neapels europäischer Dimension zu einer Verzeichnung der Sachverhalte, wie sie vorliegt im Falle von GUILLAUME FAROULT: *Alla scuola di Luca Giordano e di Solimena. Il soggiorno napoletano dei pensionnaires dell'Accademia di Francia a Roma durante la direzione di Charles-Joseph Natoire (1752–1775)*, in: *Napoli nobilissima*, 5. Ser., 4, 2003, S. 105–118. Die von Faroult überzeichnete Rolle Frankreichs bei der Europäisierung Süditaliens relativiert sich von selbst, wenn man einen vergleichenden Blick auf die deutsche und insbesondere englische Komponente wirft.

2 Für jede Beschäftigung mit der ideellen Bedeutung Neapels in der Literatur der Antike und ihrer Wirkung bis ins frühe 19. Jahrhundert unverzichtbar die Darlegungen von EKKEHARD STÄRK: *Kampianen als geistige Landschaft. Interpretationen zum antiken Bild des Golfs von Neapel*; München 1995.

nischen Grand Tour zugleich eine Blütezeit der neapolitanischen Druckgraphik war. Der Flut von Neapelreisenden stand eine Vielzahl vor Ort arbeitender Künstler und Kupferstecher gegenüber, obenan Giuseppe Aloya, Pietro Fabris, Jakob Philipp und Georg Hackert sowie der erwähnte Filippo Morghen, die den Reisenden vom gestochenen Einzelblatt über die Gouache und das Ölbild bis zum kostbar gedruckten Tafelwerk ein reiches und eindrucksvolles Spektrum von Anschauungsmaterial zu Antike, Landschaft und Volksleben am Golf von Neapel boten.

Während also De Dominici noch zwei Jahrzehnte zuvor hinsichtlich der lokalen Druckgraphik in eine künstlerische Wüste geblickt hatte, brachte die Zeit nach 1760 in Neapel eine stattliche Serie der schönsten Bücher und Stichfolgen des 18. Jahrhunderts hervor. So auch das im Auftrag William Hamiltons von Pietro Fabris mit kolorierten Tafeln prachtvoll ausgestattete Opus zur Naturgeschichte der Campi Flegrei von 1776, ein Werk, das jenem schönsten und mythenreichen Landstrich nördlich von Neapel gewidmet ist, den die spekulationssüchtigen Neapolitaner in der Nachkriegszeit mit Industrieanlagen und Wohnhäusern elend verbaut haben.

Es ist für den gegenwärtigen Umgang mit alten Medien symptomatisch, daß der Verschleuderung des Kultur- und Naturerbes eine forcierte Reprintproduktion historischer Veduten folgt, die etwa das Bild der Campi Flegrei einer gebildeten Öffentlichkeit umso näher zu bringen versuchen, je mehr es sich von der realen Gegenwart entfernt. Ein solch elegisch motiviertes Publikationsverhalten vollzieht sich weitgehend unreflektiert und sedimentiert sich nicht selten in wissenschaftlichen Ausstellungen, die sich schwerlich von dem Vorwurf freisprechen lassen, daß sie der Auskonturierung eines populären, sirenenhaften Neapel-Bildes nachhaltig zuarbeiten<sup>3</sup>. Gegenwärtig steht bei der bewußt gesuchten Nähe der lokalen Kunstgeschichte zur Touristikindustrie zu befürchten, daß die Imago der Stadt, wie dies etwa im Falle der Gouachen zu geschehen droht, zu Tode ausgestellt und ediert wird. Daran hat die Druckgraphik nur geringen Anteil. Denn sie wird nach wie vor wenig geschätzt und peripher abgehandelt und publiziert, obschon einzelne wissenschaftliche Studien, wie die vorliegende, noch Wunder zu tun vermögen.

Der vorliegende Katalog der nur wenig bekannten, aber erstaunlich reichen druckgraphischen Sammlung Pagliara des Istituto Suor Orsola Benincasa in Neapel gewährt nun einen vorzüglichen Überblick über die Produktion der in Süditalien im 18. Jahrhundert gedruckten Bilder, ergänzt um zwei einführende Essays der beiden Herausgeberinnen zur Geschichte der Druckgraphik in Neapel und in Italien. Diese Buchpublikation ist kaum hoch genug zu loben: Zum einen rückt sie einen ganzen, nahezu versunkenen Kontinent in den Mittelpunkt, dessen reiche druckgraphische Schätze nun leicht zu besichtigen sind, zum anderen stellt sie der Neapelforschung

<sup>3</sup> So etwa jüngst die Ausstellung mit dem bezeichnenden Titel „C'era una volta Napoli. Itinerari meravigliosi nelle gouaches del Sette e Ottocento“ im Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes 22.12.2002–1.6.2003; dabei ist nicht in Abrede zu stellen, daß einzelne Beiträge des von Denise Maria Pagano herausgegebenen gleichnamigen Katalogs, Neapel 2002, durchaus instruktiv sind, worin aber der Zwiespalt zwischen wissenschaftlicher Erschließung und populärer Vermarktung umso deutlicher zum Ausdruck kommt.

endlich ein Instrumentarium zur Verfügung, das durch prägnant knappe Katalogtexte und eine gut gewählte Bebilderung wenn auch nicht erschöpfend, so doch zuverlässig über wichtige und weniger bekannte Akteure und ihr Schaffen informiert. Die Einträge halten durch ihre klare und durchsichtige Gliederung den hier präsentierten gewaltigen Stoff so beweglich, daß sie zu einem Querlesen einladen, das neue, unerwartete Verknüpfungen und Perspektiven ermöglicht. Hierin liegt der Vorzug einer lexikalisch sorgfältig präsentierten Stoffsammlung, die den Leser nicht in einem Meer von Fakten ertränkt, sondern den Zugang zu einem Themengebiet eröffnen hilft. Die Aufnahme und Bearbeitung auch der venezianischen, florentinischen und römischen Druckerzeugnisse führt zugleich eindringlich vor Augen, daß die neapolitanische Druckgraphik in der zweiten Jahrhunderthälfte nicht nach Ausmaß allein, sondern auch nach technischer Qualität an die genannten Zentren ebenbürtig aufschloß. Obschon der Katalogtitel die gesamtitalienische Kunstlandschaft anzeigt, so leistet die Publikation doch vor allem eins und dies ist nicht wenig: sie arbeitet einer Geschichte der neapolitanischen Bildpublizistik voraus, von der bisher nur wenige Kenner eine rechte Ahnung haben.

Der Bestandskatalog als traditionelle Darstellungsform der Kunstgeschichte, welcher Materialbestände unter der Maßgabe des aktuellen Forschungsstandes systematisch erschließt und darlegt, ist freilich nicht der rechte Ort, an dem sich problemgeschichtliche Fragestellungen entfalten können, zumal wenn sie das weit gestreute Spektrum von der höfischen Festkultur über die Stadtvedute und Antikenpublikation bis zur Reproduktionsgraphik umfassen. So gestaltet sich etwa im Hinblick auf die Selbstverlagsbestrebungen einzelner neapolitanischer Kupferstecher das zentrale Verhältnis zwischen der Mehrfachverwertung von Vorlagen und der Dedikationspraxis zu den Vermarktungsstrategien sicherlich weit problematischer, als es hier in den einzelnen Katalognummern zur Darstellung kommt. Die Vielschichtigkeit der Marktsituation und der Sammelästhetik sowie die Subtilität der Bilder und Botschaften verlangen hingegen komplexe Forschungsansätze.

Weitergehende Fragestellungen haben in jüngster Zeit ihren Niederschlag in einer vermehrten Anzahl von Einzelstudien gefunden, die aus unterschiedlichen Perspektiven den Themenkomplex der neapolitanischen Bildpublizistik auszuleuchten versuchen. Ich möchte vier Studien herausheben, die unsere Kenntnisse wesentlich vertiefen: Thomas Willette beleuchtet am Beispiel von Pietro Bellori's zweiter Vitenauflage von 1728 bei Francesco Ricciardi in Neapel das bislang nur grob konturierte Editionsprogramm dieses wichtigen Verlegers, der durch Reprintausgaben den lokalen Buchmarkt auf breiter Basis für außerneapolitanische Werke öffnete<sup>4</sup>; Joachim Meyers monographische Studie zu dem Zeichner und Graveur Francesco La Marra klärt nicht nur mit Hilfe einer quellennah nachgezeichneten Biographie des Künstlers die Geschichte der Herstellung und Publikation seiner bekannten Folge von Repro-

4 THOMAS WILLETTE: *The Second Edition of Bellori's Lives: Placing Luca Giordano in the Canon of Moderns*, in: Janis Bell und Thomas Willette (Hrsg.): *Art History in the Age of Bellori. Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome*; Cambridge 2002, S. 278–291.

duktionsstichen nach neapolitanischen Handzeichnungen auf – die äußerst selten gewordene *Raccolta di cinquanta disegni originali degli eccellenti pittori napoletani* von 1792 –, sondern bringt mit der Rekonstruktion des Verbleibs der Druckplatten und Vorzeichnungen in den Händen der Verleger- und Kunsthändlerfamilie Terres einen bisher völlig unklaren Zusammenhang des internationalen Graphikhandels um 1800 ans Licht<sup>5</sup>; Cettina Lenza liefert eine perspektivenreiche Studie zum geistesgeschichtlichen und editorischen Umfeld des wichtigsten illustrierten neapolitanischen Architekturtraktats des Aufklärungsjahrhunderts, Mario Gioffredos „Dell’Architettura“ von 1768, dessen Bauprinzip sie durch die Ausleuchtung des Konfliktfeldes von luxuriöser Buchausstattung und Utilitasgebot nachgeht<sup>6</sup>; schließlich hat einer der besten Kenner der süditalienischen Kartographie, Vladimiro Valerio, ein verlässliches Nachschlagewerk über die am Ufficio Topografico tätigen Kupferstecher publiziert, in dem er zu Leben und Werk der Künstler Bekanntes und Neues minutiös zusammengetragen und der Forschung damit ein wertvolles Analyseinstrument zur Erschließung dieses hochproduktiven Teilbereichs der neapolitanischen Druckgraphik in die Hände gibt<sup>7</sup>.

Die genannten Studien eröffnen Einblicke in die Entwicklung des Verlagsystems im Neapel des 18. Jahrhunderts, in das Oeuvre und die Lebens- und Arbeitsbedingungen der daran Beteiligten und in den Prozeß von der Bild- beziehungsweise Buchherstellung über die Distribution bis zur Wirkungsgeschichte und greifen damit weit über die Kunstgeschichte im engeren Sinne hinaus. Sie erschließen der Neapelforschung neues Terrain und markieren zugleich einen eigenen Beitrag der Kunstgeschichte zur Mediengeschichte und dies, ohne das hinzugewonnene Feld sogleich (medien-)theoretisch zuzurüsten. Im Gegenteil: daß die Autoren die Methode ihrem Gegenstand unterwerfen und nicht umgekehrt, drückt sich nicht zuletzt positiv in der Sprache der Beiträge aus, die ihren Dienst darin sieht, nicht methodische Innovationsansprüche anzumelden, sondern uns gesicherte Ergebnisse verständlich zu vermitteln.

SALVATORE PISANI

Paris

5 JOACHIM MEYER: Francesco La Marra e il collezionismo di disegni a Napoli nella seconda metà del Settecento. Precisazioni e nuove ipotesi, in: *Prospettiva* 103–104, 2001, S. 169–184.

6 CETTINA LENZA: „Dell’Architettura“ di Mario Gioffredo. Trattatistica ed editoria di pregio a Napoli nella seconda metà del Settecento, in: *Rara volumina* 9, 2002, S. 73–90. Ferner zu Gioffredo jetzt auch der Sammelband von BENEDETTO GRAVAGNUOLO (Hrsg.): Mario Gioffredo; Neapel 2002.

7 VLADIMIRO VALERIO: Costruttori di immagini. Disegnatori, incisori e litografi nell’Ufficio Topografico di Napoli (1781–1879); Neapel 2002.