

Hans-Martin Kaulbach

**Druckgrafik: Künstlerviten und Verlagsgeschichte.**

**Ilja M. Veldmans Publikationen über die Stecherfamilie de Passe**

Ilja M. Veldman: *Crispijn de Passe and his Progeny (1564-1670). A Century of Print Production*. Rotterdam, Sound & Vision Publishers, 2001 (= *Studies in Prints and Printmaking*, Bd. 3) 505 S., 190 Abb.

Ilja M. Veldman: *Profit and Pleasure. Print Books by Crispijn de Passe*. Rotterdam, Sound & Vision Publishers, 2001 (= *Studies in Prints and Printmaking*, Bd. 4) 421 S., 332 Abb.

Seit einigen Jahren zeichnen sich neue Schwerpunkte in der Forschung zur Geschichte der Druckgrafik ab: Produktion und Vertrieb kommen in den Blick; im Fokus stehen nicht mehr nur die berühmten Meister des Grabstichels und *Peintre-Graveurs* wie Hendrick Goltzius, sondern die Verleger als die eigentlichen Akteure. Für die Kunstgeschichte insgesamt deutet sich darin ein Wandel an, vom Blick auf die Druckgrafik als Reservoir notwendiger Belegstücke zum Verständnis ikonografischer Entwicklungen zu einem eigenen Bereich arbeitsteiliger und marktbezogener Bildproduktion mit ökonomischen, sozialen und medialen Dimensionen. Doch gilt dies bisher nur für die Forschungen zur niederländischen Druckgrafik des 16. und 17. Jahrhunderts, etwa in Ausstellungskatalogen.<sup>1</sup> Parallel zur *Hollstein*-Reihe der alphabetisch nach Stechern und Inventoren erscheinenden Werkverzeichnisse zur niederländischen und deutschen Druckgrafik vor 1700 hat deren Verlag eine Studienreihe aufgelegt, in der eben die historischen Aspekte zur Sprache kommen können, die sich in der auf die einzelne Person fixierten Zählung von Zuständen einer Druckplatte oder Editionen nicht berücksichtigen lassen: Produktion und Vermarktung, Geschichte der Druckplatten nach erhaltenen Inventaren, Sammlung und Nutzung der Drucke.<sup>2</sup>

Auch Ilja Veldmans neue Bücher basieren auf solcher positiven Erschließungsarbeit: Sie hat die *Hollstein*-Bände über die Stecherfamilie de Passe zusammengestellt.<sup>3</sup> Nun legte sie mit Band 3 der *Studies in Prints and Printmaking* eine Arbeitsbiographie der Familie de Passe als Verlagsgeschichte vor, wie es sie bisher zu keiner der Stecherdynastien um 1600 gibt. Ihre wesentliche Leistung ist es, den historischen Kontext der Produktion aus allen verfügbaren biografischen Dokumenten bis hin zu Prozessakten und den erhaltenen Inventaren von 1639 und 1653 (abgedruckt im Appendix, ergänzt mit den Werkverzeichnisnummern und Abbildungshinweisen) zu rekonstruieren. Diese Inventare der Druckplatten verzeichnen das eigentliche Produktivvermögen des Verlages und belegen mit wachsenden Wertangaben etwa für Landschaftsgrafik auch den Wandel der Nachfrage auf dem Markt (3, S. 190, 324, 366-368). Mit bemerkenswerter Sorgfalt sind vor allem die Stiche selbst als Quellen ausgewertet: Die Widmungstexte zeigen das Netzwerk, in dem Crispijn de

Passe d. Ä. produktive Beziehungen schuf, international ausweitete und auch zur Absicherung einzusetzen versuchte (3, S. 181, 229-235). Porträtstiche hatten dafür eine besondere Bedeutung (3, S. 68 f., 191). Dadurch wiederum werden präzise Datierungen möglich (z. B. 3, S. 239).

Der Band ist als Überblick angelegt und chronologisch gegliedert: Von den Anfängen in Antwerpen, dem größten Zentrum der Grafikproduktion, über die mehrmals wegen der Zugehörigkeit zur pazifistischen Sekte der Mennoniten erzwungene Emigration nach Aachen und Köln (3, S. 40, 171), wo sich der Verlag von 1589–1611 etablieren konnte (3, S. 43 ff.) und die Kinder geboren wurden, die später ebenfalls als Stecher/innen und Verleger tätig waren. Die politischen und gesellschaftlichen Krisen, Konfessionalisierung und Kriege, sind zwar genannt, doch nur selten auf die Stiche bezogen. Nach der Vertreibung aus Köln in Folge der Gegenreformation gelang es Crispijn de Passe d. Ä., den Verlag ab 1611 in Utrecht anzusiedeln. Auch die Karrieren der Kinder sind beschrieben als internationale Ausweitungen des Geschäfts: Simon und Willem waren in London tätig, Crispijn d. J. in Paris und Kopenhagen. Magdalena, die den elterlichen Haushalt führte, erarbeitete sich ein eigenes Profil mit Reproduktionsgrafik, großformatigen Landschaften und ›politischen Schlafmützen‹, Drucken auf Seide mit Darstellungen aktueller Personen, für die sie 1630 ein Privileg erhielt (3, S. 291). Mit ›Geldproblemen‹ (3, S. 368 ff.) läuft die Geschichte des Verlages 1670 schließlich aus.

In die chronologisch erzählte Verlagsgeschichte sind Passagen zu übergreifenden Fragen eingefügt. Ausführlich wird die Arbeitsweise des Verlages beschrieben. Crispijn d. Ä. stach nach den Zeichnungen seines Schwiegervaters Maarten de Vos und anderer, doch die meisten Drucke entwarf er selbst. Vorzeichnungen sind selten erhalten (3, S. 52, Abb. 34, 43, 171; 4, Abb. XI). Die Texte zu den Stichen gab er bei verschiedenen Autoren in Auftrag, in Köln etwa bei Matthias Quad, der auch eine frühe Geschichte der Druckgrafik in Deutschland verfaßte,<sup>4</sup> in Utrecht bei Aernout van Buchell. Die Wahl der Sprache richtete sich dabei nach Thema, Stilhöhe und Zielpublikum: Alle religiösen, historischen und allegorischen Themen und die meisten Porträts haben neulateinische Verse, in den Landessprachen (meist niederdeutsch und französisch) sind nur die Texte der ›niedereren‹, erotisch-satirischen Sujets (3, S. 138) und der politischen Flugblätter Crispijns d. J. Insgesamt zeigt sich, dass die traditionelle, und noch immer abwertend verwendete Kategorie ›Reproduktionsgrafik‹ das Verständnis der überwiegend arbeitsteilig produzierten Druckgrafik verstellt. Veldman vermeidet den Begriff auch konsequent, selbst dort, wo sie tatsächliche Reproduktionsgrafik beschreibt, etwa Magdalenas Reproduktionen von Gemälden von Adam Elsheimer und Peter Paul Rubens (3, S. 284-290).

Das umfangreichste Kapitel beschreibt das Spektrum der Themen.<sup>5</sup> Das Verlagsprogramm umfasste, mit Ausnahme von Topographie und Landkarten, alle Sujets und Gattungen: Bibel, antike Mythologie und Historie, Allegorien, Landschaft, ›Genre‹, illustrierte Flugblätter. Ein Akzent liegt hier auf den moralisch-didaktischen Serien, bei denen Crispijn d. Ä. über die traditionellen *Exempla* biblischer Figuren hinausging und neue Formen ›in zeitgenössischem Gewand‹ entwickelte (Abb.).<sup>6</sup> Seine Serien über die *Vergnügungen der Jugend*, der *Garten der Lüste* oder die Liebesembleme führen als ›Lessons in Love‹ vor, wie weit erotische Beziehungen sozial akzeptabel bleiben, und wo die Gefahren beginnen (3, S. 135, 239). Auch bei bisher allegorisch dargestellten Themen wie den *Fünf Sinnen* trug Crispijn d. Ä.



5.

*Hæc est occidua effigies expressa senectæ  
 Difficilis, querulæ, argentoque inhiantis et auro,  
 Spe longæ, imualide, tetricæ, miserabilis, ægræ,  
 Dicinæ capulo, atque infantia fata timentis.*

*Carol. Venet. Inolebat.*

*Crispina van der Golt  
 Inuentor gravatæ.*

Crispjin de Passe d. Ä.: Das Alter (Die Lebensalter, 5, 1599, Kupferstich, Staatsgalerie Stuttgart

zu dem nach 1600 einsetzenden Wandel Szenen aus dem alltäglichen Leben bei (3, S. 220-229).

Ausführlich geht Veldman dabei auf die Gebrauchsweisen ein. Grafikerien wurden, nach Themen zusammengestellt, in Form gebundener ›Alben‹ (Mappen) verkauft. Auch wenn solche Alben meist aufgelöst und nach den Ordnungsprinzipien der Kupferstichkabinette, etwa unter den Stechern, einsortiert sind, lassen sich doch einige erhaltene Exemplare nachweisen (3, S. 148 ff.). Sammelbände wurden demgegenüber von den Besitzern zusammengestellt, meist mit zusammengehörigen Sujets, oft nicht nur von einem Stecher. Der frühe Stuttgarter Sammelband von 1600 (3, S. 50 f.) ist als eine Art Bildenzyklopädie für einen 14jährigen Prinzen angelegt. Dieses ›enzyklopädische‹ Bewusstsein prägte auch die Grafiksammlung des Abbé Michel de Marolles in Paris (deren Ordnung in Bänden dokumentiert ist und zu den wichtigsten Quellen für die Struktur früher Grafiksammlungen zwischen traditionellem Weltbild und Klassifikation nach Künstlern gehört).<sup>7</sup> Eine besondere Form waren die *alba amicorum* oder Stammbücher, Sammelalben mit Drucken, Miniaturen und Autographen, verbreitet vor allem unter Studenten. Quad und Crispijn de Passe d. Ä. gaben Empfehlungen für geeignete Sujets, z. B. die *Sibyllen* oder die *Metamorphosen*. De Passe produzierte auch ein *Stammbuch der jungen Gesellen*, kompiliert aus didaktischen und erotischen Sujets (3, S. 161-166). Mit der *Academia* von 1612 legte de Passe das ausführlichste Bilddokument des studentischen Lebens vor.

Solchen »print books«, Bücher aus Kupferstichen mit Einleitungen in Buchdruck, gilt Veldmans besonderes Interesse. Die Forschung hat dieser Publikationsform, die erst nach 1600 verbreitet war, bisher wenig Aufmerksamkeit gewidmet. Für ihre Publikation *Profit and Pleasure (Studies in Prints and Printmaking, Band 4)* hat Veldman aus der Gesamtproduktion des Verlages elf Bücher ausgewählt, die Crispijns d. Ä. Rang als profiliertesten und wandlungsfähigsten Illustrator der Epoche belegen sollen (4, S. 7). Der Titel ist der *Ars poetica* von Horaz entnommen; diese Formel vom Zusammenhang von Gewinn und Vergnügen gehörte zu den kunsttheoretischen Gemeinplätzen, die Crispijn d. Ä. in seinen Vorworten immer wieder verwendete (3, S. 166; 4, S. 107 ff.). Veldmans Band bietet, als geradezu mustergültige Edition, zu jedem »print book« eine Einleitung, Transkription der lateinischen Bildlegenden mit englischer Übersetzung, identifiziert die Textautoren, verzeichnet erhaltene Vorzeichnungen und bildet alle Stiche ab.

Nur ein Aspekt fehlt weitgehend: Crispijns d. Ä. besonderer Beitrag zur ›Kunst, in Kupfer zu stechen‹. Zwar werden Stiche mehrfach als »delicately engraved« gewürdigt (3, S. 28, 47, 245, 283 f.), doch nicht weiter untersucht. Es ist seine besondere Fähigkeit, auf der Platte mit dem Grabstichel parallele Linien derart eng zu führen, dass zwischen ihnen kein weißer Grund mehr zu sehen ist, Grat neben Grat auf dunklem Fond zu stehen scheint (vgl. z. B. 3, Abb. 15, 16, 61). Solche Effekte setzte er etwa für die Pelzbesätze auf Gewändern ein (Abb.). Auch Qualitätsunterschiede, die im Überblick durchaus sichtbar werden, könnten weiter ausgewertet werden: Lässt sich aus dem Grad der stecherischen Durchführung, der handwerklichen Präzision, eine Erkenntnis über den Stellenwert innerhalb der Verlagsproduktion und über den Adressatenkreis erkennen?<sup>8</sup>

Für die meisten Zentren der Grafikproduktion in Deutschland, etwa Frankfurt/M., Nürnberg und Augsburg, gibt es vergleichbare Untersuchungen bisher nicht.<sup>8</sup> Auch hier war die Verlagsgeschichte durch Migration aus den Niederlanden ge-

prägt: Matthäus Merian führte in Frankfurt den Verlag seines Schwiegervaters Johann Theodor de Bry weiter; in Augsburg begann die Geschichte der dominierenden Stecherfamilie Custos/Kilian mit dem aus Antwerpen exilierten Domenicus Custos. Allein die Tatsache, dass die Werkverzeichnisse der Custos und Kilian in der Hollstein-Reihe veraltet bzw. unvollständig sind und die Geschichte dieser »Firma« noch ungeschrieben ist, belegt einen immensen Forschungsbedarf. Die differenzierte Methodik und der Aspektreichtum von Ilja Veldmans Büchern sollten geeignet sein, hier Anregungen zu neuen Forschungen zu geben.

## Anmerkungen

- 1 Vgl. etwa die Beiträge in: [Ausst.-Kat.] Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art 1580–1620. Rijksmuseum Amsterdam. 1993; [Ausst.-Kat.] Graven Images. The Rise of Professional Printmakers in Antwerp and Haarlem 1540–1640. Bearb. von Timothy Riggs, Larry A. Silver, Walter S. Melion. Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University. Evanston, IL, u. a., 1993.
- 2 In der Reihe »Studies in Prints and Printmaking« erschienen bisher: Bd. 1: Nadine M. Orenstein: Hendrick Hondius and the Business of Prints in Seventeenth-Century Holland. 1996; Bd. 2: Jan van der Stock: Printing Images in Antwerp. The Introduction of Printmaking in a City, Fifteenth Century to 1585. 1998; demnächst Bd. 5: Peter Fuhring: Seventeenth-Century Ornament Prints in the Rijksmuseum Amsterdam. 2004.
- 3 F. W. H. Hollstein: Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450–1799. Bd. XVI, Amsterdam 1974.
- 4 Matthias Quad: Teutscher Nation Herrlichkeit. Köln 1609.
- 5 Entsprechend dem Forschungsschwerpunkt Ilja Veldmans, die seit zwei Jahrzehnten grundlegende Beiträge zur Thematik der niederländischen Grafik um 1600 vorgelegt hat; die Literaturverzeichnisse beider Bände nennen jeweils nur eine Auswahl.
- 6 Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 15186, *Hollstein* 497; im besprochenen Band 3, S. 48.
- 7 Stephan Brakensiek: Vom *Theatrum mundi* zum *Cabinet des Estampes*. Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565–1821. Hildesheim, Zürich, New York 2003 (= Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 150).
- 8 Auch eine Konkordanz der Werkverzeichnisnummern zu den Seitenzahlen wäre praktisch.
- 9 Vgl. für Köln: Bernadette Schöller: Kölner Druckgrafik der Gegenreformation. Ein Beitrag zur Geschichte religiöser Bildpropaganda zur Zeit der Glaubenskämpfe mit einem Katalog der Einblattdrucke des Verlages Johann Bussemacher. Köln 1992; für Merian in Frankfurt vgl. [Ausst.-Kat.] Matthäus Merian der Aeltere. Museum für Kunsthandwerk Frankfurt/M., Kunstmuseum Basel. Frankfurt/M. 1993; für Augsburg vgl. Helmut Gier und Johannes Janota (Hrsg.): Augsburger Buchdruck und Verlagswesen. Wiesbaden 1997; zuletzt: John Roger Paas (Hrsg.): Augsburg, die Bildfabrik Europas. Essays zur Augsburger Druckgrafik der Frühen Neuzeit. Augsburg 2001.