

FRANCESCA CONSAGRA

The De Rossi Family Print Publishing Shop. A Study in The History of the Print Industry in Seventeenth-Century Rome

Ann Arbor, UMI Dissertation Services 1993. 592 Seiten, 22 Abb.

ANNA GRELLE IUSCO

Indice delle stampe De Rossi. Contributo alla storia di una Stamperia romana

Rom, Artemide Edizioni 1996. 608 Seiten, 21 Abb. ISBN 88-86291-26-4

Giuseppe Valadier, Leiter der römischen Calcografia in napoleonischer Zeit, ließ 1804 Tausende von Druckplatten aus dem drei Jahrhunderte repräsentierenden Bestand des Hauses einschmelzen. Die vielen allegorischen oder emblematischen Darstellungen aus den Akademien, von päpstlichen Zeremonien, Aufzügen und ephemeren Architekturen galten als obsolet. Erhalten blieben nur solche Platten, deren »autori« (Inventoren oder Stecher) als schätzenswert galten. 1823 sorgte dann Papst Leo XII. dafür, daß die Platten »obszönen« Inhalts im Besitz der Calcografia Camerale überarbeitet oder eingeschmolzen wurden. Es endeten so die *Meergötter* Ghisis nach Rosso Fiorentino, die *Lascivie* des Agostino Carracci und zahlreiche mythologische Szenen von Raimondi, Beatrizet und Thomasin. Aus dem in staatlicher Regie arbeitenden Unternehmen, das zuvor einerseits die fortgesetzte Verbreitung teils sehr alter Kupfer und Radierungen betrieb, andererseits neue Stiche in Auftrag gegeben hatte, wurde ein primär museales Institut.

Wandlungen im Markt und Neuorientierungen des Kunsthandels gab es natürlich auch in Rom lange vor diesen Ereignissen. Daß solche Entwicklungen in der Graphik – und mit Relevanz weit darüber hinaus – durch das Studium von Verlegerinventaren und Angebotslisten nachzuvollziehen wären, hat F. Haskell bereits 1987 angedeutet (*The Painful Birth of the Art Book*, London 1987, S. 11ff.). Die jüngst von Anna Grelle Iusco besorgte kommentierende Edition des letzten Lagerverzeichnisses der in der römischen Calcografia aufgegangenen

Firma De Rossi hat von den intensivierten Forschungen der vergangenen Jahre zu diesem Thema (vgl. jetzt auch P. Fuhring, *Stock-Lists of European Print-Publishers 16th to 19th Century*, Rotterdam 1998) merkbar profitiert und bietet zugleich eine Basis für das weitere Studium in diesem zu wenig beachteten Gebiet der Kunstgeschichte. Der im Jahr 1735 publizierte Katalog der bedeutendsten römischen Verlegerdynastie stellt die Summe ihrer mehr als hundertjährigen Geschäftstätigkeit im Bereich der Druckgraphik dar. In Verbindung mit älteren De Rossi-Katalogen und handschriftlichen Inventaren der vorrätigen Druckplatten – das früheste stammt von 1644 – ergibt sich ein aufschlußreiches Bild von der Kunst- und Geschmacksentwicklung der Periode. Grelle Iusco kann sich für ihre Bestandsaufnahme der Firma aus der Perspektive der letzten Jahre vor ihrer Übernahme 1738 durch die neugegründete Calcografia Camerale besonders auf die Forschungen von Francesca Consagra zur Tätigkeit der De Rossi während des Seicento stützen. Dieser durch analytische Schärfe und Quellenkenntnis herausragenden Arbeit ist ein umfangreicher Dokumententeil angegliedert, in welchem die entsprechenden römischen Archivquellen erstmals vorgelegt wurden.

Der 1639 verstorbene Stammvater des Unternehmens, Giuseppe de Rossi, muß 1615 oder 1616 mit dem Druck und Verkauf von Stichen und Radierungen begonnen haben. Offenbar hat er sein Metier vor allem durch den Erwerb von Platten aus dem Besitz oder Nachlaß von Künstlern sowie anderer Verleger ausgeübt.



Weniges gab er erwiesenermaßen selbst in Auftrag. Anders als vor ihm Antonio Lafréry (1573) und die Gebrüder Vaccari (1614) hat er anscheinend nie einen gedruckten Angebotskatalog vorgelegt, doch kann man aus einer 1648 verfaßten Liste der unter die Söhne Giuseppe aufgeteilten Platten und Güter einen guten Überblick über die frühen Aktivitäten des Hauses gewinnen: ein buntes Sortiment aus Drucken von und nach den Kunstgrößen der letzten 150 Jahre, aus topographischen Werken, Zeichenlehrbüchern, Ornamentvorlagen und sakralen Darstellungen. Zum Eindruck einer Gemischtwarenhandlung trägt bei, daß das Inventar den Bestand so verzeichnet, wie er angetroffen wurde. Auch die Titulatur der einzelnen Werke ist nicht konsequent – mal ist der Inventor der Komposition, mal der reproduzierende Künstler genannt, mal nur das Motiv. Dennoch eröffnet sich ein Panorama, das von Raffael und Michelangelo, von Raimondi, Ghisi und Vico über Polidoro, Cherubino Alberti und die Carracci bis hin zu Guercino, Cantarini und Testa reicht.

In den Jahren um 1630 vollzog sich in Rom der Übergang zum Hochbarock, den man sich aber keinesfalls als radikalen Bruch mit überkommenen Kunstauffassungen oder Darstellungsgewohnheiten denken darf. Noch in den 1620ern gehörten der Cavaliere d'Arpino oder Antonio Tempesta zu den Protegés der in der Literatur gern mit dem stilistischen Paradigmenwechsel jener Jahre verbundenen Barberini. Die Inventare der De Rossi belegen die für das römische Barock selbstverständliche Präsenz der lokalen Bildtraditionen. Ein großer Teil der Platten in den Listen von 1644 und 1648 besteht aus längst kanonischen Werken des frühen Cinquecento, denen sich die bekannten Namen des Jahrhundertendes (etwa Barocci oder Federico Zuccari) und des frühen Seicento (Villamena, Ciamberrano, Thomasin) an die Seite stellen. Bezeichnenderweise aber fehlen, wie Grelle Iusco anmerkt (S. 30), besonders innovative Graphiker der Epoche wie Mellan und Stefano della Bella.

Eine Vielzahl von Werken offerierte Giuseppe de Rossi von dem erst 1630 verstorbenen, aber stilistisch in mancher Hinsicht dem Cinquecento anhängenden Tempesta. Giuseppe dürfte Teile des Nachlasses an Druckplatten von Tempestras Witwe Margarita übernommen haben. Anderen Platten des Künstlers werden er und sein seit 1628 tätiger Neffe Giuseppe d. J. bereits früher aus dem Nachlaß verstorbener Verleger wie Nicolo van Aelst erworben haben (vgl. Consagra S. 154-156). Die bis 1735 anhaltende Vorliebe der De Rossi für Tempesta hatte nicht nur mit dessen konstant hoher Radierqualität zu tun, sondern auch mit seiner Vorliebe für Serien. Sie kam dem barocken Kunstfreund mit seiner Freude an »Vollständigkeit« und an enzyklopädischer Übersicht entgegen; Giambattista Marino etwa gibt sich in seinen Briefen mehrfach als Sammler Tempestras zu erkennen (1622 an Lorenzo Scoto, *Epistolario*, ed. A. Borzelli, vol. 1, Bari 1911, S. 311: »Le battaglie del Vecchio Testamento io già le ho, ed il Tempesta istesso me l'ha ultimamente mandate, di cui ho tutte quante l'opere fino alle picciole bagattelle, e ne ho fatto un gran libro particolare. Mi manca solo la picciola *Gierusalemme* del Tasso istoriata da lui, né so dove trovarla. Se me ne farete un presente, ve ne renderò il contracambio.«). Größere Zyklen entsprachen aber auch dem Interesse des Verlegers, denn die Blätter wurden in Konvoluten (libri) verkauft und steigerten so den Gesamtabsatz.

Nach der Aufteilung der Werkstattbestände an die Söhne Giovanni Domenico, Giovanni Giacomo, Girolamo und Filippo de Rossi im Jahr 1648 sorgte die neue Generation für eine Akzentverschiebung in den Geschäften des Hauses *alla Pace*. Promotor war Giovanni Giacomo, dem 1653 das (wiederum in einem Inventar erfaßte) Erbe des älteren Bruders Giovanni Domenico zufiel. Im Lauf der Jahre kaufte er auch den anderen Verwandten Druckplatten ab. Giovanni Giacomo, dessen Aktivität 1677 den ersten gedruckten Lagerkatalog des Hauses hervorbrachte, verfolgte eine beispiellose Acquisitionspolitik sowohl an Kunst der vergangenen Jahrzehnte als auch an aktueller Produktion. Zusätzlich handelte er mit importierter Graphik. Anders als sein Vater vergab er in großem Stil eigene Aufträge an Graphiker; bekanntester Beleg dafür ist die *Roma moderna* von Giovanni Batt. Falda. Diese neue Geschäftsstrategie erklärt sich daraus, daß De Rossi für solche Darstellungen kaum auf ältere Produkte zurückgreifen konnte. Religiöse Themen wurden seltener.



Zwar spielten sie in Rom nach wie vor eine Rolle, doch nahm für die De Rossi die Bedeutung von Auslandsgeschäften zu, und besonders auf dem wichtigen Markt Frankreich hatten diese Motive eine geringere Bedeutung (vgl. Consagra S. 210). Hingegen war der Bedarf an Darstellungen der Relikte des Altertums und an der Topographie des antiken und modernen Rom gewaltig. Besonders in diesem Bereich expandierte der Verlag.

Was die neu ins Angebot aufgenommenen *incisori* betrifft, bemühte sich Giovanni Giacomo zuvorderst um eine Schließung besonders markanter Lücken im Sortiment. Die Platten der großen *Sciographia di Roma* von Dupérac und diejenigen der berühmten Statuen Roms von François Perrier wurden erworben. Die Bestände von Callot, Stefano della Bella und Giuseppe Maria Mitelli wurden begründet oder aufgestockt. Doch insgesamt legte Giovanni Giacomo den Nachdruck auf die Reproduktion von Malerei, vor allem auf die prestigeträchtige – und wegen des Umfangs der Konvolute – besonders profitable Publikation berühmter Freskenzyklen und Altarbilder. Neben Editionen der Malereien Correggios in der Domkuppel von Parma und der Carracci-Fresken im Palazzo Fava zu Bologna lag der Akzent eindeutig auf Rom. Giovanni Giacomo erwarb die von Greuter, Cungi und Bloemaert gestochenen Tafeln der *Aedes Barberinae* mit ihren Reproduktionen der Deckenmalereien Sacchis und Pietro da Cortonas. Hinzu kamen, teils als Ankäufe, teils als Kommissionen, Kopien von Pietro Santi Bartoli nach den Fresken Raffaels und seiner Schüler im Vatikan, Pietro Aquilas *Imagines Farnesiani Cubiculi* und *Galeriae Farnesianae Icones*, die Kupfer von Pietro del Po nach den Zwickelfresken Domenichinos in S. Carlo ai Catinari und nicht zuletzt Carlo Cesios *Galeria dipinta nel Palazzo del Principe Panfilio da Pietro Berrettini*. Der neuen Vorliebe des Hauses und seiner Kunden für diese mit dokumentarischem Eifer edierten Serien entstammen auch verschiedene Anti-

ken corpora in betont »archäologischer« Aufmachung, etwa die von Bellori kommentierten Stiche Bartolis nach den Reliefs der Trajanssäule.

Im Aufbau entsprach die 1677 erstmals publizierte und danach in erweiterter Form mehrfach wieder herausgebrachte Angebotsliste bereits dem von Grelle Jusco aufbereiteten letzten Katalog (1735) des zu diesem Zeitpunkt von Lorenzo Filippo de Rossi, dem Urenkel Giuseppe, geführten Hauses. Im Vergleich mit dem Vaccari-Katalog von 1614 mit seiner schlichten Ordnung nach Formaten erkennt man System: einer geographischen Sektion folgen topographische Drucke der *Roma antica* und der *Roma moderna*. Besonders die beiden letztgenannten Themenbereiche wuchsen mit der Zeit immer weiter an; deutlich ist die verstärkte Nachfrage nach Blättern mit Souvenircharakter. Aber auch wenn in diesen Rubriken die Namen der Stecher bzw. Radierer z. T. verzeichnet sind, erscheint ihre Arbeit als nachgeordnete Größe. Die im Katalog folgende Sektion der nach Künstlern geordneten *Opere di ...* hält nun zwar die Ordnung nach Künstlern bereit, doch setzt sich das aus den alten Werkstattinventaren bekannte Schwanken zwischen *incisori* und *inventori* fort. Der Stich des Agostino Carracci nach dem Fresko *Anbetung der Hirten* Peruzzis findet sich nicht etwa unter Carracci, sondern unter Peruzzi. Eine klare Trennung zwischen *grafica d'invenzione* und *grafica di tradizione* fehlt. Grelle Jusco betont, daß die reproduktiv tätigen Stecher auch in einer Zeit sich deutlich vertiefender Wertschätzung für Druckgraphik (Baldinucci publizierte 1686 sein *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame colla vita de' più eccellenti maestri della stessa professione*) hinter den Lieferanten der Vorlagen zurückstanden.

Weitere Abschnitte des De Rossi-Kataloges waren die *Opere Sagre* und die *Opere profane di diversi Autori*, in denen die Melange aus thematischen und künstlerischen Gesichtspunkten anhält. Nachfolgende Sektionen enthalten Ornament- und Architekturdrucke und Serien von Papstportraits, Kardinälen sowie deutscher und französischer Kaiser. Diese Serien wurden laufend aktualisiert – sogar noch nach 1738, als der Fondo De Rossi bereits Teil der Calcografia Camerale war.

Mit dem Tod von Giovanni Giacomo 1691 endete die Glanzzeit des Unternehmens. Sein Adoptivsohn Domenico (gest. 1729) und der schon erwähnte Lorenzo Filippo übernahmen eine bestens eingespielte Verlagsmaschinerie, der sie gelegentliche Neuzugänge verschafften, vor allem römische Topographie. Durch ihre schiere Größe war die Firma De Rossi aus dem Kunstbetrieb nicht mehr wegzudenken; ihre Aufträge an Vedutisten wie Falda und Specchi



wiesen den Weg zu den Spitzenleistungen der römischen Graphik im 18. Jh., zu Piranesi, welcher mit der *Calcografia Camerale* eng zusammenarbeitete. Aber die Kraft zur Innovation ließ nach. Bei Reproduktionen zeitgenössischer Malerei kam man kaum über einige Werke von Maratti und Conca hinaus. Nach einer Einführung in die Geschichte des Hauses De Rossi folgt bei Grelle Iusco ein Abdruck des Katalogs von 1735, dessen Einträgen in einer Synopse Nummer für Nummer die Nachweise in den handschriftlichen Inventaren seit 1644, in den frühen Katalogen der *Calcografia Camerale* und im heutigen Bestand des Istituto Nazionale della Grafica an die Seite gestellt sind. Das trockene Spaltenwerk, dem sich ein Zeilenkommentar mit weiteren Angaben zur Identifizierung der Werke anschließt, läßt allenfalls erahnen, welch gewaltige Forschungsarbeit dieses Buch leistet. Leider ist keine der kollationierten Listen abgedruckt, so daß man, mindestens was die frühen De Rossi-Inventare angeht, die Dissertation von Consagra immer bereithalten muß.

Trotz einiger Unkorrektheiten wird der Nutzen dieses kommentierten *Indice delle stampe De Rossi* für jeden, der sich mit römischer Graphik beschäftigt, schnell deutlich. Hier einige Beispiele zu *Tempesta*. Grelle Iusco macht deutlich, daß die Platten vielen Eingriffen der Verleger ausgeliefert waren (S. 416-420). *Tempesta Antoniusvita* (TIB 35, 187-215) hat in den Händen der Verleger, von Giovanni Orlandi über Matthäus Greuter bis Domenico de Rossi, mindestens fünf verschiedene Titelblätter bzw. Titelblattzustände erlebt, die Unterschriften der Szenen wurden mehrfach erweitert und verändert. Bartsch gab den Umfang der Serie mit 28 Blättern an, 23 Platten sind im Istituto Nazionale della Grafica erhalten. Der De Rossi-Katalog von 1699 spricht hingegen noch von 35 zugehörigen *fogli*. Das Zusammenschmelzen der Serie im Lauf der Zeit hatte fraglos damit zu tun, daß unbrauchbar gewordene Platten ausgeschieden wurden. »*Tempesta*« war schon früh eine mit bestimmten Motiven verbundene *Trademark*; die 206 Stichabbildungen umfassende *Nuova raccolta degli animali più curiosi del Mondo* (Kat. 1735, S. 38, Z. 11) lief schon im Inventar von 1648 unter seinem Namen. Doch ist die Qualität derartig bescheiden, daß diese (ohnehin auf keinen Fall von dem nie kupferstechenden *Tempesta* besorgte) Serie nicht auf Entwürfe von ihm zurückgehen kann,

sondern allenfalls durch einen sehr viel kleineren Zyklus des Meisters inspiriert ist (TIB 36, 162-168). Das einzige bekannte Frontispiz dieser durch absurden Vollständigkeitswahn ausgezeichneten Serie (Rom, I.N.G. F.C. 11 5927) trägt bezeichnenderweise den Editorennamen des »Universalisten« Giovanni Giacomo de Rossi. Andere beliebte Serien *Tempesta*s wie die *Zwölf Caesaren* (TIB 35, 325-337), deren Platten nie in den Besitz der De Rossi gekommen waren, ließ die Firma einfach nachstechen – vgl. die entsprechende Kupferstichfolge in der Biblioteca Vaticana (stampe III 268, Fondo Ashby; der »Julius Caesar« ist *C.dali f.* signiert und unterschrieben mit *si stampano in Roma alla Pace da Domenico de Rossi Erede di Gio. Giacomo Rossi*). Anders als von Grelle Iusco S. 420 behauptet, lassen sich die »Favole d'Ovidio con figure, e vedute de' Paesi, intagliato all'acqua forte, libro in dieci quarti fogli reali« (Kat. 1735 S. 39, Z. 11) bestimmen: TIB 36, 110-119; die von dem 1613 verstorbenen Nicolo van Aelst verlegte Serie findet sich bereits im Inventar von Giuseppe de Rossi d. J. (fol. 84r: »Dieci pezzi delle Metamorfofi d'Ovidio«). Bei der »Gerusalemme liberata di Torquato Tasso, con li argomenti« (Kat. 1735 S. 39, Z. 12), erstmals im Katalog von 1714 genannt und noch im Inventar der *Calcografia Camerale* von 1797 aufgeführt, muß die zweite der drei Serien *Tempesta*s mit dieser Thematik gemeint sein (TIB 37, 91-111), denn die erste Serie hat keine Unterschriften, und die Platten der dritten Serie waren zu diesem Zeitpunkt im Besitz des in Urbino tätigen Verlegers Mainardi.

Consagra und Grelle Iusco bieten nicht nur eine große Faktenmenge übersichtlich dar, sie suchen auch die wesentlichen Tendenzen und den weiteren kulturellen Hintergrund der Herstellung und Verbreitung von Graphik im Rom des 17. und 18. Jh.s zu skizzieren. Anhand einer Geschichte der De Rossi-Dynastie sind viele Protagonisten der Kunst dieses Zeitraums hinsichtlich ihrer Publikumswirkung und ihrer Einbindung in die Mechanismen des Marktes besser zu erfassen. Dennoch kann man nicht übersehen, daß etwa Poussin mit ganzen zwei Reproduktionen im De Rossi-Bestand vertreten war und andere wichtige Radierer wie Rosa überhaupt nicht auftauchen: es gab sehr wohl andere Möglichkeiten und Adressen für den Druck der eigenen Werke und deren Vermarktung. Der späte *Tempesta* scheint kaum noch mit römischen Verlegern zusammengearbeitet zu haben. Rosa – ein typisches Zeichen seines Autonomiestrebens – nahm den Druck seiner Werke



von Anfang an selbst in die Hand und spezialisierte sogar Platten zu Verlegern nach Flandern und Paris (vgl. U. Limentani, *Poesie e lettere inedite*, Florenz 1950, S. 125; Fehlinterpretation dieser exportierten »rame« als fertige Radierungen bei R. W. Wallace, *The Etchings of Salvator Rosa*, Princeton 1979, S. XIX). Die Familie von Alberti hatte während des gesamten Seicento gut 90 Prozent von dessen *lastre* in ihrem Besitz und sorgte für deren Verwendung (L. C. Ewart Witcombe, *Ch. Alberti and the Ownership of Engraved Plates*, *Print Quarterly* 6, 1989, S. 162, vgl. Consagra S. 205). Überhaupt war in Rom neben den De Rossi eine große Zahl anderer Graphikunternehmer tätig. Was aber weiß man bisher über Giovanni Antonio de Paoli, Callisto Ferrante oder Giovanni Marco Paluzzi, über die internationalen Verflechtungen dieser Verleger und ihre Kontakte zu den anderen Zentren des graphischen Gewerbes, vor allem Antwerpen und Paris? Leider fehlt für Rom, von einer anspruchslosen Liste Paolo Bellinis abgesehen (*The Print Collector* 13, 1975, S. 31-34), noch immer eine umfassende Übersicht über die Editoren und ihre Produktion, wie sie für Paris erhältlich ist (M. Préaud et alii, *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime*, Paris 1987).

Es stellen sich nach der Lektüre der anregenden Analysen von Consagra und Grelle Iusco weitere Fragen zum Verständnis und Selbstverständnis des graphischen Gewerbes und der Stecher bzw. Radierer im Seicento und Settecento. Gab es zu Anfang des 17. Jh.s wirklich eine eindeutige Orientierung der Reproduktionsstecher auf das Ideal des Disegno, der ihnen die Zeichnung des Künstlers selbst dann zum Vorbild ihrer eigenen Arbeitsweise werden ließ, wenn es sich um die Wiedergabe gemalter Werke handelte? In größerem Maße kann man, wie Grelle Iusco glaubt (S. 76, Anm. 35), erst zur Mitte des Jahrhunderts ein verstärktes Bemühen der Reproduktionsstecher um eine bis ins feinste differenzierte Übersetzung der Materialwerte der Vorlagen, also

etwa der farblichen Abstufung, in die Schwarz- und Grauwerte der Stiche feststellen. Sie parallelisiert diese Entwicklung mit den verstärkt dokumentarisch-»archäologischen« Intentionen von Verlegern wie Giovanni Giacomo de Rossi. Auch die Benennung des Mediums der Vorlage durch eine genaue Angabe (»pinxit«, »sculpsit«) sieht sie erst in dieser Zeit verwirklicht. Aber gab es das Bemühen um eine mit den eigenen Mitteln der Druckgraphik nachvollzogene Differenzierung der farblichen oder stofflichen Effekte der Vorlage wirklich erst in jenen Jahren? Weit aus frühere Fälle sind etwa die Gemälde- und Skulpturen-Reproduktionen von Villamena und Ciamberlano, darunter die ebenso getreue wie graphisch eindrucksvolle Wiederholung der *Stigmatisation des hl. Franziskus* von Barocci im Pal. Ducale von Urbino. Der gebildete Villamena läßt auch in der wohl selbstverfaßten Unterschrift ein Bewußtsein von den Möglichkeiten beider Gattungen erkennen, wenn er von der »tabella« redet, »quam olim Federicus Barotius Urbinas invenit coloribusque expressit Franciscus Villamena Assisias singulari devotionis affectu aere sculpsit« (vgl. D. Kühn-Hattenhauer, *Das graf. Œuvre des F. Villamena*, Diss. Berlin 1979, S. 172). Solche Fragen nach der Beziehung der künstlerischen Gattungen im frühbarocken Rom zueinander müssen unter verstärkter Berücksichtigung der Graphik weiter erforscht werden.

Erst dann können die heute wie freischwebend geführten Diskussionen über eine »Unity of the Visual Arts« in den großen Projekten der Bernini-Zeit fruchtbar werden. Nur zu häufig wird übersehen, daß unser Eindruck von der Einheit eines barocken Architektur- und Dekorationsprojekts vielfach der einheitsstiftenden Vermittlung einer graphischen Reproduktion zu verdanken ist. Daß das architektonisch-ausstattungs-technische Flickwerk des Pal. Barberini in der Vorstellung der Zeitgenossen und der Nachwelt eine so monolithisch anmutende Symbolkraft erlangen konnte, ist nicht zuletzt der üppigen Bild-Wort-Synthese der *Aedes Barberinae* des Girolamo Teti von 1642 zu verdanken — ein Buch, das die heterogenen Elemente des Gebäudes, seiner Dekoration und Ausstattung in einer gigantischen Herrscherallégorie aufgehen läßt und stilistisch Diver-



gierendes mit den Mitteln der Sprache und der Graphik absichtsvoll nivelliert. Die Wirkung dieses Werkes und seiner Stiche ist, nicht zuletzt im Zuge ihrer Zweitverwertung durch die De Rossi, erheblich gewesen.

Druckgraphik, speziell Reproduktionsgraphik, stellt einen unschätzbaren Faktor für die Rekonstruktion der visuellen Kultur Roms im in Frage stehenden Zeitraum dar. Die Mechanismen der Entstehung und Verbreitung dieser

Bilder von den Bildern verdienen mehr Aufmerksamkeit als bisher. Die Bücher von Francesca Consagra und Anna Grelle Iusco sind eine große Hilfe dabei, uns der wie in Bruchstücken erhaltenen Bildlichkeit dieser Epoche, ihren visuellen Konventionen und ihrer Kunst anzunähern.

Eckhard Leuschner

## Elektronisches Publizieren im deutschsprachigen Raum

Das elektronische Publizieren im Internet ist in der deutschsprachigen Kunstgeschichte noch selten. Durchsucht man die Websites der Kunsthistorischen Institute in Deutschland nach elektronischen Texten, wird man in den wenigsten Fällen fündig. Vereinzelt jedoch beginnen jüngere Kunstwissenschaftler, das WWW zur Publikation ihrer Texte zu nutzen, u. a.: Christoph Danelzik-Brüggemann: [http://www.kulturnetz.de/kunst/textliste\\_cdb.html](http://www.kulturnetz.de/kunst/textliste_cdb.html); Gottfried Kerschers Publikationen zur Netzkunst: <http://www.rz.uni-frankfurt.de/~kerscher/netart.html>; Hans Dieter Huber (Aufsätze seit 1989: <http://www.hgb-leipzig.de/ARTNINE/huber/index.html>; Frank Zöllner, <http://www.uni-leipzig.de/~kuge/zoellner.htm>). Überwiegend werden nur Bibliographien ins Netz gestellt, z. B. von Wolfgang und Bernadette Schöller (<http://www.geocities.com/Athens/3467/>) oder Herwarth Röttgen (<http://www.kgt.sowi.uni-stuttgart.de/roettgen.html.htm>)

Die Naturwissenschaften haben dagegen wesentlich früher und schneller die Vorteile einer elektronischen Publikation genutzt. Da Forschungsarbeiten oft in entlegenen Zeitschriften erscheinen, wäre es mittels des WWW und der Adresse des Autors leicht, auf dem laufenden zu bleiben, wenn die Verfasser kontinuierlich ihre neuesten Aufsätze ins Netz legen.

Die wohl früheste Form des elektronischen Publizierens war die Verbreitung von Texten durch electronic mail und verschiedene Mailboxsysteme. Mit der Entwicklung der Listserv-Software entstand die Möglichkeit, über Mailinglisten Texte in vervielfältigter Form bereit zu halten. Man konnte durch bestimmte Kommandos an den Listserver Texte aus einem elektroni-

schon Archiv abrufen. Gopher und FTP-Archive stellten eine weitere Form der elektronischen Textarchivierung und Publikation dar. Mit dem Entstehen des WWW wurde ab Anfang 1994 die Verbindung von Text, Bild und Tondokumenten möglich. Der sog. Hypertext entstand.

Waren es im Bereich der Kunstgeschichte vorwiegend Initiativen einzelner Personen, die schon sehr früh versuchten, Texte im Netz zu publizieren, entwickelten sich im Laufe der letzten 2 Jahre zunehmend professioneller gestaltete elektronische Journale wie *Telepolis* (<http://www.heise.de/tp/>), das seit 1993 von Jens Geelhaar hrsg. *Tightrope* (<http://tightrope.hbks.uni-sb.de/>), oder die von Eduard Führ seit Anfang 1996 in Cottbus hrsg. Architekturzeitschrift *Wolkenkuckucksheim* (<http://www.theo.tu-cottbus.de/wolke/wolke.html>). Im innovativen Rezensionjournal *Blitzreview* von Christoph Blase, ursprünglich bereits 1995 im Mailboxsystem The Thing, Wien gegründet, kann man oft schon ein paar Stunden nach der Ausstellungseröffnung Kurzkritiken lesen und kommentieren (<http://www.thing.or.at/thing/blitzreview/>). Dank Danelzik-Brüggemann sind die *kritischen berichte* seit dem 18.2.97 in einer Summary-Version im Netz vertreten (<http://www.kulturnetz.de/kunst/kritische-berichte/>).

Wünschenswert wäre eine zentrale Serverstation in Deutschland, in der Texte von Kunsthistorikern gespeichert, abgerufen und mit einer Suchmaschine und Schlagwortklassifizierung leicht gefunden werden könnten. Ein solches Unternehmen muß aber als Gemeinschaftssache angegangen werden. Einstieg für