

MARK P. McDONALD

## The Print Collection of Ferdinand Columbus (1488-1539)

*A Renaissance Collector in Seville. 2 Bände (Volume I: History and Commentary; volume II: Inventory Catalogue) plus CD-Rom. London, The British Museum Press 2004. ISBN 0-7141-2638-1; V.1: 520 S., zahlr. Abb., V.2: 592 S.*

Auf einem Kolloquium in London im Juni 1997 mit dem Titel *The Collecting of Prints and Drawings in Europe c. 1550-1800*, organisiert vom *Burlington Magazine*, machte David Landau, der verdienstvolle Herausgeber von *Print Quarterly*, auf ein aus der 1. Hälfte des 16. Jh.s stammendes umfangreiches Graphikinventar in der Biblioteca Colombina in Sevilla aufmerksam. Seinerseits war er durch eine Abschrift, die der Gelehrte und Columbus-Biograph Henry Harrisse um 1880 hatte fertigen lassen, und die über den Sammler Thibaudeau 1890 in das British Museum gelangt war, darauf gestoßen. Landau forderte sozusagen die Anwesenden auf, sich dieses offenbar einzigartigen Dokuments anzunehmen und es seiner Bedeutung gemäß zu publizieren: die ehemalige Graphiksammlung des Hernando Colon (Fernando Colombo, Ferdinand Columbus, 1488-1539), eines illegitimen Sohnes des Christoph Columbus – eines Humanisten, Diplomaten und Sammlers, der in Sevilla geboren war und in seiner zweiten Lebenshälfte dort wieder ansässig wurde.

Die Referate der Londoner Tagung sind einige Jahre später z. T. publiziert worden (*Collecting Prints and Drawings in Europe c. 1500-1750*, ed. Christoph Baker, Caroline Elam and Geneviève Warwick, Ashgate 2003), und wie man einem Beitrag von Mark P. McDonald (37-51) entnehmen konnte, war die Edition inzwischen in Angriff genommen. Die – wie sich herausstellte – monumentale Arbeit konnte im Department of Prints and Drawings am British Museum durchgeführt werden und ist 2004, mit kräftiger finanzieller Hilfe des Getty Grant Program, in bester Ausstattung erschienen (3 Bände in Schuber, wobei der dritte »Band« eine CD Rom kaschiert). Ärger-

lich nur, daß man zum Öffnen der CD, die den »Schlüssel« zur Rekonstruktion der Sammlung präsentiert und jedes Blatt nach verschiedenen Indices aufrufen läßt, ein teures Zusatzprogramm der Firma Filemaker (das Mehrfache der Bände selbst kostend) installieren mußte!

Ferdinand Columbus, für dessen baldige Legitimierung sein Vater gesorgt hatte, wuchs am spanischen Königshof auf, zunächst als Page und Gefährte des Prinzen Juan, nach dessen frühem Tod (1497) im Gefolge der Königin Isabella. Er erhielt eine humanistische Ausbildung und blieb dem Königshof zeitlebens eng verbunden. Als Vierzehnjähriger nahm er an der vierten Westindienreise seines Vaters (1502-4) teil und gewann früh die Weltläufigkeit, die ihn später auszeichnete. Nach dem Tod seines Vaters 1506 verwandte er viel Energie darauf, dessen Rehabilitation sowie die Wiederherstellung aller Privilegien für die Familie zu erreichen, nachdem Neider und das Mißtrauen des Hofes die letzten Lebensjahre des rastlosen und nicht immer glücklich operierenden Entdeckers verbittert hatten. Diesem Zweck diente offenbar auch eine weitere Reise des Sohnes über den Atlantik zusammen mit seinem älteren Bruder Diego im Jahr 1509, die er aber überraschend schnell abbrach. Kurz danach begann er, nachdem er die nicht unbedeutende Bibliothek seines Vaters geerbt hatte, systematisch Bücher zu sammeln. Bei mehreren längeren Aufenthalten in Rom 1512-16 wurde offenbar der Grundstock der eigenen Bibliothek gelegt. Anfang 1518 wurde er Karl V. vorgestellt, in dessen Hofstaat aufgenommen und begleitete ihn 1520/21 auf seiner Krönungsreise. Diese führte zunächst nach London und Flandern; eine Begegnung mit Erasmus in Löwen am 7. Oktober hinterließ bei dem jungen Spanier einen tiefen Eindruck. Vom Reichstag zu Worms entfernte sich Ferdinand – dessen Stellung im Hofe unklar bleibt – früh, er reiste weiter über Straßburg und Basel nach Venedig, wo er bis zum Herbst 1521 bleibt. Dann aber brach er wieder gen Norden auf und ist vom 6. Dezember bis Mitte Januar 1522 in Nürnberg nachgewiesen. Nachmals die Route über Flandern nehmend, erreichte er im Juli 1522 wieder spanischen Boden. Diese seine zeitlich ausgedehnteste Reise zu verfolgen, ist deshalb so wichtig, da er nun, vielleicht als ein Hauptzweck, in großem Stil allerorts Bücher aufkaufte, und weil unter den erwähnten

Transporten seiner Erwerbungen erstmals auch von Kunstwerken (»debuxos y pinturas muy ecelentes«) die Rede ist. Daß es sich dabei nicht oder kaum um Zeichnungen und Gemälde, sondern um eben die Graphiksammlung handelt, wird in späterem Zusammenhang deutlich.

Schon 1519 hatte er sich Sevilla als künftigen Wohnsitz gewählt. Ab 1526 errichtete er sich dort eine Villa mit Bibliothekssaal und ausgedehntem Garten nach Art italienischer Humanisten. Weitere Reisen in diplomatischen Diensten des Hofes, verbunden mit seinen inzwischen »universalen« Sammelzielen, folgten: 1531 berührte er nochmals Süddeutschland und ist vom 22. Mai bis 4. Juni in Augsburg nachweisbar; 1535 hielt er sich für längere Zeit in der Buchdruckerstadt Lyon auf. Als er, etwas überraschend, als Fünfzigjähriger nach kurzer Krankheit starb, besaß er einen Buchbestand von über 15000 Bänden, wohl die größte Privatbibliothek seiner Zeit überhaupt (Konrad Peutingers Büchersammlung in Augsburg, die als die größte damalige nördlich der Alpen gilt, wies gut 6000 Titel auf), und daneben die in dem Inventar registrierte Sammlung an Druckgraphik von über 3200 Blatt. Beide Bestände waren erstaunlicherweise schon zu seinen Lebzeiten durch systematisch angelegte, von Sekretären ausgeführte Kataloge so gut wie vollständig erschlossen.

Diese Auszüge aus Ferdinands Biographie, von Marc McDonald gründlich erarbeitet (18-57), sind unerlässlich, um den Hintergrund des für die Geschichte des Graphiksammlens sensationellen Inventars zu beleuchten. Wird mit diesem doch nicht nur eine bisher gänzlich unbekannte, sozusagen universell europäische Sammlung eines humanistischen Liebhabers ans Licht gehoben, sondern auch der Zeitpunkt der frühesten systematischen Erfassung eines solchen Bestandes gegenüber bisheriger Erkenntnis um ein halbes Jahrhundert vorverlegt – weit vor den Druck von Quicchebergs theoretischer Grundlegung einer Kunstammer 1565 (wichtig dazu: Elizabeth M. Hajós, in: *Art Bulletin* LX, 1958, 151-156; Text: Harriet Roth, *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland*, Berlin 2000; eine englische Ausgabe ist in Arbeit). Bis jetzt galt jedenfalls das Graphikinventar des Basilius Amerbach in Basel (das „Inventar C“), das um 1580 entstand, und das trotz einer bestehenden Transkription der über 300 Seiten (von Hans Koegler vor 1940 begonnen, vom Unterzeichneten um 1975 ergänzt bzw. fertiggestellt) noch

nicht ediert ist, als die früheste Dokumentation eines derartigen Sammelgutes! Während jedoch von der Columbianischen Bibliothek etwa ein Viertel des Katalogisierten in Sevilla noch nachweisbar ist, ist die Graphiksammlung spurlos verschwunden, wohl schon in früher Zeit verkauft und zerstreut. Ferdinands Neffe und Erbe Luis hatte offenbar weder die Mittel noch das Interesse, die übernommenen Schätze gemäß den testamentarischen Bestimmungen (S. 285-295) zu erhalten und zu pflegen. Dem Domkapitel von Sevilla, als Ersatzerbe eingesetzt, verdankt man es, daß die Bibliothek wenigstens als Restbestand erhalten blieb. Als dieses 1552 die Bücher übernahm, war von der Graphiksammlung schon nicht mehr die Rede.

Die Aufgabe der Editoren bestand daher nicht nur in der Transkription des Inventars (mit englischer Übersetzung), sondern ebenso – und vor allem – in der »Rekonstruktion« dieser Sammlung, d. h. Identifizierung der zusammengetragenen Werke. Amerbachs Bestand von ca. 4000 Blatt läßt sich noch fast vollzählig im Basler Kupferstichkabinett nachweisen; da Ferdinand jedoch keine Sammlermarken oder sonstige Kennzeichnung verwendete, ist es praktisch ausgeschlossen, heute existierende Exemplare, seien sie noch so selten, eines im Inventar identifizierten Werkes auf seine Sammlung zurückzuführen.

Von den beiden hier angezeigten Bänden enthält der erste unter dem Titel »History and Commentary« nicht nur die umfangreiche Einführung zur Edition Mark McDonalds, sondern auch eine Reihe von Aufsätzen weiterer Autoren zur Sammelgeschichte und zur Bewertung von Ferdinands Leistung. In fünf Kapiteln – im Anschluß an die Biographie des Sammlers – beschreibt und kommentiert McDonald Anlage und Schicksale des Manuskripts, Entstehung und Klassifizierung der Sammlung, Methodik der Edition und Rekonstruktion, die Funktion des Inventars und seinen Zusammenhang mit der Büchersammlung, sowie die Aktivitäten Ferdinands vor

dem Hintergrund des zeitgenössischen Bücher- und Graphikmarktes und der frühesten Nachrichten zu Graphiksammlungen.

Nach den Aufsätzen der Mitautoren (Kapitel 7 – 13) folgt eine tabellarische Übersicht der Kategorien des Inventars, ein Itinerar Ferdinands (in erster Linie aus den Kaufeinträgen in seinen Büchern erschließbar!), sowie ein Dokumentenanhang. Nach der Bibliographie ein opulenter Bildteil mit 17 farbigen und 452 schwarz/weißen Abbildungen von Graphiken der Sammlung.

Der zweite Band (»Inventory Catalogue«) enthält die Editionsarbeit: eine Transkription mit vollständiger englischer Übersetzung, dazu jeweils die Benennung der identifizierten Blätter und ein kurzer Kommentar, wenn nötig, zu Varianten, Serienzugehörigkeit oder Problemen der Identifikation. Hier findet man auch, bei den Verweisen auf Abbildungen, den in Bd. I vermißten Nachweis, welches Exemplar jeweils im Bild erscheint.

Wie sieht nun dieses umfangreiche Inventar aus, und weshalb wurde dieser Folioband von 1120 Seiten bei seiner Außergewöhnlichkeit (»a unique document«, »extremely curious and important« – HARRISSE) nicht früher beachtet? Im Gegensatz zu Amerbach, der jedes Blatt nur mit Kurztitel, Monogramm und Datum (soweit vorhanden), eventuell mit Beginn einer Inschrift notiert, wird bei Columbus jedes Werk inhaltlich beschrieben, wobei die Verfasser – McDonald identifiziert mindestens 12 verschiedene »Schreiber« – sich bemühen, bei jedem Eintrag ein unikales Merkmal, oftmals eine Konstellation von Figuren oder deren Haltungen, zu benennen. Das Ordnungsschema insgesamt, für das es keinerlei Vorbild gab, ist halbwegs genial, halbwegs kurios zu nennen: Neben einer übergreifenden Ordnung nach der Größe der Blätter (entsprechend den geläufigen Papierformaten) erdachte man ein System nach Anzahl und Wertigkeit der Figuren oder Gegenstände, wobei die vorgenommene Hierarchie: Heilige vor weltlichen Figuren, Männer vor Frauen,

Bekleidete vor Nackten, menschliche Wesen vor Tieren und unbeseelten Gegenständen usw., in ihrer Konsequenz zu merkwürdigen Ergebnissen führte: Jede Verkündigung an Maria erscheint als Blatt mit »zwei männlichen bekleideten Heiligen«; Cranachs zwei Holzschnitte der Enthauptung Johannes des Täufers, auf denen zahlreiche Zuschauer beiderlei Geschlechts anwesend sind – aber nur ein »Heiliger« – in der Kategorie »Folioblat mit vielen männlichen Heiligen«; G. B. Palumbas »Diana und Aktaeon«, wo fünf nackte Frauen zwei bekleideten Männern gegenüberstehen, etwas inkonsequent in der Kategorie »Blatt mit sieben nackten Frauen« (noch abstrusere Beispiele bei McDonald, 81–83). Dies war natürlich geeignet, die Identifikationen erheblich zu erschweren. Künstlernamen werden nicht genannt – außer vereinzelt Alberto Dürer –, selbst dort nicht, wo sie auf der Graphik ausgeschrieben sind (z. B. bei Burgkmairs Profilbildnis Papst Julius II, no. 1747, fig. 207, oder seinem im Inventar anschließenden Reiterbildnis Maximilians); ebensowenig findet man Stecher, Verleger oder Verlagsort, ja nicht einmal die Technik.

Zur Rekonstruktion der Sammlung wurde eine Software (database) entwickelt, die im 4. Kapitel erläutert ist (vgl. Abb. 4.1.) und auf der beigegebenen CD-Rom anschaulich wird. Nachdem alle verfügbaren Eigenschaften und Daten jedes einzelnen Werkes aus dem Inventareintrag eingegeben waren, wurden die entsprechenden Daten existierender Graphik, zunächst aus dem *Illustrated Bartsch*, dann aus weiteren Verzeichnissen, ebenso aufgeschlüsselt und verglichen »combining electronic analysis with paleographic analysis« (103), d. h. der Bearbeiter ging vom Bild zum Text und nicht umgekehrt. Die Erfolgsquote von über 50% rechtfertigt die Methode. Im weiteren Verlauf konnte man daran denken, nicht erhaltene Werke durch Monogramme bekannter Künstler zu »rekonstruieren« – besonders erfolgreich bei den vielfach verlorenen Großformaten wie Stadtplänen und Land-



Abb. 1 Hans Burkmaier, *Eingeborene Ostafrikas*. Holzschnitt, mit rechts angefügtem Fragment einer weiteren Szene. London, British Museum (Trustees of the British Museum)

karten: z. B. für Lucantonio degli Uberti, den Autor des „Florentiner Kettenplans“ (Unikum in Berlin KK), von dem neben seinen zwei bekannten Arbeiten weitere vier nicht mehr existierende Pläne im Inventar nachgewiesen werden konnten (105). Weitere Kriterien zur Identifizierung, auch oder gerade wo Monogramme fehlen, etwa zur Ergänzung von inkompletten Serien, sogar zur Unterscheidung von Originalen und deren Kopien, lassen das gesamte geradezu kriminalistische Vorgehen nur bewundernswert erscheinen.

Irrtümer und Fehlinterpretationen sind bei den Identifizierungen trotzdem nicht ganz auszuschließen. Auf ein Beispiel macht Parshall (185, Anm. 35) aufmerksam. Ein besonderer Fall eines in dieser Form heute nicht mehr nachweisbaren Werkes, der McDonald einen eigenen Artikel wert schien (*Print Quarterly* XX, 2003, 227-244), erweist sich aber als problematisch: Von Burgkmairs bekannter Holzschnittserie *Afrikanischer und Indischer Eingeborener* (1508) besaß Columbus zwei Exemplare »in Rollen«. Eine davon, aus sechs

Teilen, entsprach den heute bekannten, sehr seltenen Abdrucken. Die zweite (Inv.Nr. 2752) bot jedoch offenbar einen heute unbekanntem Zustand, angeblich aus elf Blättern (pliegos) bestehend, mit Textblöcken unter(!) den Bildern (»en frances« – was nicht »französisch« bedeutet, sondern in gotischer Fraktur). Daraus schließt McDonald, daß größere Teile der ursprünglichen Folge nicht überliefert sind. Zugegeben, daß die Serie ohnehin uneinheitlich wirkt, so ist dies doch aus verschiedenen Gründen auszuschließen. Einerseits, da es der Textvorlage des Faktors Balthasar Springer kaum entsprechen konnte (Mc Donald bezieht sich übrigens auf den stark verfälschten, Vespucci zugeschriebenen flämischen Textnachdruck), andererseits, da die bereits 1508 und 1509 einsetzenden Kopien Glockendons und anderer keine Spur solcher verlorenen Stücke aufweisen. Auch die primitiven Holzschnitte von Springers größerem Bericht (übrigens gedruckt durch Jakob Köbel in Oppenheim, nicht in Augsburg), die wohl Reiseskizzen direkt wiedergeben, helfen zu einer solchen Rekonstruktion nicht. Allerdings scheint heute tatsächlich ein im Inventar beschriebener, zweifiguriger kleiner Teil unter dem Titel »Persia« bei Burgkmair zu fehlen – ein Land, das die Expedition überhaupt nicht berührte! Deshalb wurde er wohl früh herausgenommen. Es gibt Anzei-

chen dafür, daß er sich zwischen dem Holzschnitt der Eingeborenen mit Viehherde (der immer noch falsch als »Inder« gedeutet wird, während es sich um von Springer beschriebene ostafrikanische Stämme mit Fettschwanzschafen und Buckelrindern handelt) und dem Abschnitt des »König von Gutzin« befunden haben könnte (vgl. *Abb. 1*). Bei den »elf Blättern« dürfte es sich also um eine besondere Stückelung der Papiere gehandelt haben, bzw. einer Mitzählung der angestückten typographischen Texte.

Daß das Inventar unbeachtet blieb, hat seine Ursache vor allem im zeitgenössischen Sprachgebrauch. Juan Perez, der verlässliche Sekretär und vermutliche erste Bibliothekar Ferdinands, schrieb kurz nach dessen Tod eine »Memoria«, d. h. Übersicht über die Ordnungsprinzipien und begonnenen oder vollendeten Erschließungsmittel der Sammlungen (abgedruckt englisch und spanisch auf 269-285). Dort ist erstmals – bei der Erwähnung eines im Jahr 1521 verlorenen Transports aus Venedig – neben den über 1700 (!) untergegangenen Büchern auch von Bildkunst die Rede, »mucho debuxos y pinturas muy eccellentes«. Nun hat Ferdinand Columbus offensichtlich keine Gemälde oder Zeichnungen gesammelt; die Druckgraphik war – im Gegenteil – ein Anhang der Bibliothek und unterlag denselben Ambitionen universellen Lehr- und Studienmaterials im humanistischen Sinne. »Pintura« bedeutet im Wortsinn »bildliche Darstellung« (vergleichbar dem schweizerischen Ausdruck »Helgen«). McDonald geht der Etymologie der andernorts bei Perez erscheinenden Phrase »los dibujos pinturas o imágenes« nach: »monochrome or coloured prints and/or religious images« (59). Noch heute steht auf dem Rücken des im 19. Jahrhundert neu gebundenen Inventar-Folianten »COLON. / PINTURAS« sowie auf der originalen Titelseite »*De Picturis quas Colon. adquisiverat*« (s. S. 63, fig. 2.1 und 2.2).

Kapitel V (»The Physical Life of the Print Collection«) befaßt sich weniger mit dem Inhalt der Sammlung – wie McDonald deren Auswertung eher den Mitautoren überläßt –, sondern mit der Funktion des Inventars und der Aufbewahrung der Sammlung im Zusam-

menhang mit der riesenhaften Bibliothek. Hier wäre vor allem darauf hinzuweisen, daß das Inventar gleichzeitig mit der Sammlung selbst entstand – nicht nachträglich! –, und daß es, außer der Funktion eines systematischen Kataloges, offenbar den Zweck erfüllte, Käufe von Dubletten zu vermeiden. So scheint es relativ sicher, daß Ferdinand es zumindest in seiner zweiten Reiseperiode (1529-31) mit sich führte. Darauf deutet auch, daß nicht nur die Klassifizierungs-Überschriften, sondern auch Ergänzungen, Korrekturen, Löschen von Doubletten etc. vom Sammler eigenhändig vorgenommen wurden, also eine Art »collection maintenance« (116-119). Die Graphiken wurden – vermutlich in oder nahe den Bibliotheksräumen – in Truhen aufbewahrt, wie übrigens auch bei Peutinger, soweit das noch aus dem Hausrats- und Sammlungsinventar von 1597 zu ersehen ist. Bei solcher Aufbewahrung war auf die Größen der Blätter Rücksicht zu nehmen; die größten, von mehreren Platten oder Blöcken zusammengesetzten Arbeiten bewahrte man als Rollen. Somit dürften sich die zwei Ordnungsprinzipien auch mißlich überschritten haben. Hier fügt McDonald einen größeren Abschnitt über die Graphiksammlung als Teil seiner in der Bibliothek kulminierenden universalen Interessen ein, die auf eine Art »Akademie« für den Gebildeten hinauslaufen sollte. Die Bibliothek bildete das »intellektuelle Zentrum« und die Graphiken »an independent body of objects, but ... part of the same aspirations that governed the library.«

In Kapitel 6 vertieft er nochmals die schon aus der Biographie abgeleiteten Schlüsse zur Entstehung der Sammlung, setzt sie in Kontext zu zeitgenössischen und späteren Nachrichten. Der Vergleich mit Quicchebergs Kategorien (1565) bringt m. E. nichts Erhellendes für Ferdinand; die Vermutung, sein System »must have derived from then current or earlier practices«, die McDonald in römischen oder italienischen Humanistenkreisen sucht, überzeugt kaum. Gerade die Unbeholfenheit des

Systems, auch die Tatsache, daß er so wenig spezifische Inhalte bündelt, zeigt ein Experiment an, das kaum direkte Vorgänger aufweisen mochte. Wesentlich war jedoch die enge Bindung zwischen Buch- und Graphikproduktion, entsprechend auch im Vertrieb, die Ferdinand an das ihn interessierende Material heranführte.

Eine Übersicht über die vorhandenen Themenbereiche des Inventars läßt ein Vorherrschen religiöser Motive erkennen; die Anzahl klassisch-mythologischer Themen ist dagegen erstaunlich gering. Flugblattartige Blätter interessierten Ferdinand vor allem dann, wenn die Bildaussage gegenüber dem Text überwog. Porträts, die in der Graphik kaum vor 1510 anzutreffen sind, erscheinen entsprechend selten, wenn auch mit prominenten Beispielen (siehe Farbtafel 1-3). Eine wichtige Rolle spielten die Großformate (s. dazu auch das Kapitel von Peter Barber), heute nur sehr fragmentarisch erhalten (im *Print Quarterly* a.a.O. 2003, Anm. 45 notiert McDonald, daß von 290 Rollen in Columbus' Sammlung nur etwa 10% identifizierbar sind). Dabei finden sich religiöse Motive, »part of an established iconography«, ebenso Profanes von Landkarten bis zu Schlachten, Triumphen und Prozessionen, auch friesartige Darstellungen der »Neun Helden«, sieben Planeten etc. Der Sammler scheint unterschiedslos alles erworben zu haben, was ihm vor Augen kam. Offenbar läßt sich der Frage »what kind of a collector was Ferdinand?« (157) erst nach genauerer Analyse des Materials, wie in den folgenden Kapiteln geschehen, nahe kommen.

Die Reihe der Mitautoren eröffnet *Fritz Koreny* durch einen Kommentar zu Ferdinands Besitz an Graphik des 15. Jh.s (168-174). Er gibt einen Überblick über die Erfindung und rapide Entwicklung wie Verbreitung der graphischen Techniken »per universam Europam«, verweist dann auf unser spärliches Wissen über Beginn und Art der kommerziellen Verwertung, aber auch über die Käufer-schichten und die Anfänge gezielten Sam-

melns. Ferdinand erwarb sowohl anspruchsvolle Einblattdrucke, auch solche allegorischer und populärer Sujets, als auch kleinformatige Stiche früher Monogrammisten. Weshalb aber besaß er nur ein einziges Blatt von Schongauer – den verbreiteten, hoch angesehenen »Marientod«? Hier stößt man, wie auf anderen Gebieten, immer wieder auf die Frage der »availability« eines bestimmten Künstlerœuvres. War ihm die überraschend große Gruppe von Stichen des Israel van Meckenem wirklich ein Ersatz für nicht mehr greifbare Werke des in Spanien angeblich so geschätzten Colmarrers? Es gibt immerhin fünf Blätter des Meisters E.S., auch andere Raritäten; der Holzschnneider »Caspar« aus Regensburg erscheint sogar mit drei Werken, die nicht überliefert sind. Breite Interessen, jedoch keine definitive Vorlieben lassen sich aus dem Sammelgut herauslesen, wobei natürlich ein gewisser Prozentsatz der unidentifizierten Blätter noch dieser Frühzeit angehören dürfte.

Mit gutem Grund geht *Peter Parshall* ausführlicher auf die deutsche Graphik des frühen 16. Jh.s ein (175-185), stammen doch über 50% des Bestandes aus dieser Zeit und den deutschsprachigen Regionen: auch Urs Graf und Niklaus Manuel z. B. sind gut vertreten (vgl. *Abb. 2*). Vermutlich wäre das prozentuale Übergewicht geringer, wäre nicht der Ertrag von Ferdinands sechsmonatigem Venedig-Aufenthalt (1521) bei einem Schiffbruch verloren gegangen. Man kann davon ausgehen, daß der Sammler den größten Teil der Graphik unmittelbar an den Orten ihrer Entstehung erwarb. Daß er in deutschen Städten die dortigen Humanisten und Gelehrten, Büchersammler und Verleger aufsuchte, steht außer Zweifel, auch wenn er sich archivalisch nicht nachweisen läßt. Für Nürnberg, wo er vom 6. Dezember 1521 bis in den Januar 1522 verweilte und mehrere hundert Bücher ankaufte, liegt eine spezielle Untersuchung vor (G. Schifauer, in: *Mitt. des Vereins zur Geschichte der Stadt Nürnberg* LIII, 1965, 60-68); in Augsburg, wo zwei kürzere Aufenthalte (1521 und

1531) zu erschließen sind, ist er ebenso weder in den bisher veröffentlichten Papieren und Briefen Peutingers noch in den einschlägigen Archivalien der Stadt erwähnt. Doch sprechen die Bestände, vor allem der Buchgraphikserien aus dem Dürer-Umkreis und, für Augsburg, das eindrucksvolle Konvolut der Burgkmair-Holzschnitte eine deutliche Sprache. Mit Ausnahme der großen »Kreuztragung« Vogthers von 1527 und der runden »Belagerung von Wien 1529« (N. Meldemann?), eines der spätesten Blätter des Bestandes überhaupt, ist kein Blatt später als 1522 zu datieren. Die größte Überraschung, die sich erst durch die »Rekonstruktion« ergab, ist die überwältigende Mehrzahl der Holzschnitte gegenüber dem Kupferstich: Von ca. 700 identifizierten Werken des deutschen 16. Jh.s waren nur 19 zweifelsfrei Kupferstiche! So besaß Ferdinand von Dürer lediglich zehn gestochene Werke, sieben davon aus der Passion, und keinen der Meisterstiche, obwohl er dem soeben aus den Niederlanden zurückgekehrten Nürnberger persönlich begegnet sein dürfte. Eine der monogrammierten Arbeiten Dürers war nicht zu identifizieren (Inv. Nr. 2175): also ein verlorenes Werk, oder ein Irrtum der Beschreibung? Während das Inventar nur vier Clairobscur-Holzschnitte aufweist, darunter Burgkmairs Porträt Jakob Fuggers (Farbtaf. I), zeigt sich Ferdinands Interesse an populären, oft satirischen Flugblättern hier deutlich. Daß häufig deren Texte zu fehlen scheinen, mag darauf beruhen, daß er, der die meist noch in gotischer Fraktur gedruckten Zeilen nicht zu lesen vermochte, keinen Wert darauf legte.

Michael Bury und David Landau interpretieren die italienische Graphik in Ferdinands Sammlung (186-196), gemäß den frühen ausgedehnten Aufenthalten des Sammlers in Rom und Venedig mit wenigen Ausnahmen aus der Zeit vor 1522 stammend. Auffällig ist die Diskrepanz zwischen einer größeren Gruppe kleinformatiger Stiche (Nicoletto da Modena) und zahlreichen zusammengesetzten Werken in übermäßigem Format (Stadtansichten,



Abb. 2 Art des Urs Graf, Nackte Frau auf Drachen mit Pfeil und Pokal, sowie Trinkspruch. Bisher unbeschriebener Holzschnitt. London, British Museum (Trustees of the British Museum)

Schlachten, Triumphe etc.), von denen etliche noch unbekannt waren. Wiederum herrscht der Holzschnitt auffällig vor; entsprechend gab es kaum Stiche von Marcanton. Manches allerdings sagte Ferdinand offenbar deshalb zu, weil es nach nordalpinen Vorlagen geschaffen war! Im übrigen legen die Autoren Nachdruck auf die Frage, ob man dem Bestand ansehen kann, wann, wo und wie die Erwerbungen getätigt wurden: also eventuell bei den Druckern oder Künstlern selbst – wobei für Venedig eine besonders enge Beziehung zwischen Buch- und Graphikbetrieb nachweisbar ist (187). Mit 229 identifizierten Arbeiten von 279 als Italienisch festgestellten (McDonald, 153, 159) ist die Erfolgsquote erfreulich hoch.

*Ger Luijten* behandelt den niederländischen Anteil der Sammlung (197-205). Ca. 150 Blatt seien eindeutig identifiziert. Zu den frühesten Stechern gehören die Meister FvB und IAM von Zwolle. Aus der späteren Generation sind vor allem Lucas van Leyden und Jacob Cornelisz wichtig. Wieder fällt auf, daß bei Lucas van Leyden, dessen Stiche »allerorts zu haben waren«, der Anteil der Holzschnitte überwiegt! Ein größeres Konvolut von Kupferstichen gab es von dem produktiven »Monogrammist S« aus Antwerpen. Es ist auch zu bedenken, daß Ferdinand niemals in den nördlichen Niederlanden gewesen ist. Bedeutend war auch in diesem Bereich der Anteil großformatiger zusammengesetzter Holzschnitte oder Friese, die heute nicht mehr oder nur in Fragmenten erhalten sind. Auch Luijten betont, daß Ferdinand eher inhaltlich als ästhetisch orientiert war.

*Peter Fuhring* (206-220) spürt dem Anteil an ornamentaler Graphik in Ferdinands Sammlung nach. Hier bildet das Hauptproblem die Tatsache, daß die heutige Terminologie (Arabesken, Grotresken, Mauresken etc.) noch nicht existierte, und daß, sobald etwa Tiere oder menschliche Figuren innerhalb eines Ornaments erschienen, diese Blätter in andere Kategorien gerieten. Das Inventar kennt als Bezeichnungen fast nur *lazos* = Knoten und *follajes* = Blattwerk. Auch auf die Verwendungszwecke (etwa für Goldschmiede, für Rahmen oder Wandbehänge) wird niemals angespielt. Bei den kleinen Arbeiten fehlen gewöhnlich Monogramme, und die wenigsten sind daher mit heute erhaltenen Blättern in Einklang zu bringen. Die Tatsache, daß überhaupt so zahlreiche, auch ungewöhnlich großformatige Arbeiten dieser Art vorhanden waren, beweist wiederum Ferdinands weitgespannte Interessen.

Wenn wir noch bei Fuhrings Beitrag verweilen, dann wegen etlicher unhaltbarer Angaben, die bei seinem Ausblick auf gleichzeitige oder spätere Sammlungen des 16. Jhs stören. Der Hinweis auf Peutingen – die einzige kontemporäre, wenigstens teilweise erschließbare »Kunst und Antiquitäten«-Kammer neben seiner

Bibliothek, könnte Mißverständnisse auslösen. Die mehreren hundert im Fideikommißinventar von 1597 (der einzigen Quelle) relativ summarisch aufgeführten Graphiken bildeten kaum eine eigenständige und zielbewußte »Sammlung«, sondern einen unter vielen Teilen des nicht gerade übersichtlich angeordneten »Studio«. Die meisten von ihm bewahrten Blätter hatten mit Peutingers Aufgaben als Mentor der biographischen Publikationen Maximilians zu tun; nicht zufällig finden sich auch mehrfach die zugehörigen Holzstöcke. Wenn auch Namen wie Burgkmaier, Dürer und Lucas van Loy (Leiden) vorkommen, so sind Einzelstücke nur in herausragenden Fällen, teils an den Wänden angebracht, genannt (der Triumphwagen, die Ehrenpforte Albrecht Dürers, die »Belagerung der Stadt Wien 1529«). Was Peutingers »Sammlung« mit der Ferdinands gemein hat, ist ihre Aufbewahrung in Truhen und Kästen, gemeinsam mit den Stöcken, zwischen Akten und manch anderem Arbeitsmaterial.

Für die spätere, aber wichtige Amerbach-Sammlung muß wiederum betont werden, daß sie, wie bekannt, nicht von dem Drucker Johannes her stammt, erst recht nicht vom Sohn Bonifacius (Einzelstücke nicht ausgeschlossen), sondern vom Vertreter der dritten Generation Basilius (1533-91). Zu ihrer Aufbewahrung ließ er sich zwei »Kunstschränke« mit flachen Schubladen anfertigen, in die Zeichnungen wie Druckgraphik, auch einzelne gebundene Objekte eingeordnet wurden (z. B. Silberstift-Skizzenbücher, die Dürerschen Folgen etc.); deren »Inhaltsverzeichnisse« sind bekannt und waren noch 1662 gültig (»Inventar G«). Die von Fuhring genannten »Portfolios«, die z. T. im Basler Kabinett noch existieren, entstanden erst um und nach 1770! Auch die auf S. 218 genannten Bände aus dem Nachlaß von Philipp Eduard Fugger (1546-1618), die lediglich geschlossene Serien mit Titeln beinhalten, bildeten nur einen verschwindend geringen Teil einer Sammlung von angeblich 34000 Blatt, die in derjenigen des Truchsessens Max Willibald von Waldburg-Wolfegg aufging. Jedenfalls kommt diese schonendere Aufbewahrungsart, meist bereits mit einer Klassifizierung nach »Schulen« und Themen, frühestens in der Generation Erzherzog Ferdinands zum Durchbruch.

Die beiden letzten, relativ umfangreichen Kapitel richten sich nicht nach Herkunftsländern, sondern betrachten die profanen, oft als »volkstümlich« angesehenen figürlichen Szenen und Themen (*Malcolm Jones*, »Washing the Ass's Head....«, 221-245) sowie Landkarten, Stadtansichten und Historische Blätter (*Peter Barber*, 246-262).

Auf die Beachtung, die Ferdinand durchaus dem »populären« Bereich schenkte, wurde bereits verwiesen. Hier ergibt sich ein breites Themenspektrum, von erotischen Darstellun-



gen (Qualen der Liebe, Ungleiche Paare, Weibermacht usw.) über Narren und menschliche Narrheiten, Memento-Mori-Blättern, bis zu Satiren und Grotesken allgemeiner Art. Frustrierend und erschwerend wirkt sich aus, daß die Inschriften der Spruchbänder nicht zitiert werden, da für die Schreiber nicht verständlich. Das gilt auch für zahlreiche Tierdarstellungen (»animalias« als eigene Kategorie), seien sie realistisch oder allegorisch (Fabeln etc.). Von manchen in dieser Gebrauchsgraphik nicht auffindbaren Motiven läßt sich eine Vorstellung durch Beispiele aus späterer Zeit oder in anderem Material (Keramik etc.) gewinnen (vgl. fig. 173, 210).

Das von Barber behandelte Material erscheint hauptsächlich in den Kategorien »tierras« und »inanimadas«, soweit es sich nicht unter den Großformaten »rotulos« verbirgt. Bei dem vielgereisten Columbus überrascht kaum der hohe Anteil von Karten und Stadtansichten, auch wenn dieser gerade nicht die neu entdeckten Länder betrifft – von denen es ja noch kaum gedruckte Darstellungen gab. Die Grenze zwischen künstlerischer Graphik und Gebrauchsgut ist hier fließend. Barber, der dabei an die Diskussion erinnert, ob der berühmte Venedigplan des Jacopo de'Barbari »essentially a work of art« sei oder nicht (248 mit Anm. 30), behandelt fast ausführlicher die Bedeutung und Entwicklung der Kartographie in dieser Zeit des Umbruchs als die speziellen Bestände im Inventar. Frühe Mappaemundi, von denen einige vorhanden waren, besaßen ein »spiritual element«: Oft in Kreisform, zeigten sie die christianisierte Welt rund um das Mittelmeer. Kulturgeschichtliche und religiöse Aussagen früher Pläne erschienen noch wichtiger als geographisch exakte Information. Insofern gehörten sie in den intellektuellen Kosmos der Sammlung, während das geographische/kartographische Material, das Ferdinand für seine Beratungstätigkeit und Reisen nutzte, in anderer Weise, vielleicht auch als Wandschmuck, bewahrt wurde. Viele der von Ferdinands Schreibern recht inadäquat, näm-

lich nach dem figürlichen Randschmuck verzeichneten Landkarten entsprechen nicht den spärlich überlieferten Beispielen, so daß die »Rekonstruktionen« gerade für dieses Feld reiche neue Erkenntnisse bringen. Stadtansichten, ebenfalls eine große Gruppe, waren Mode geworden; wir erfahren, daß diejenigen aus der Schedelchronik auch als Einzelblätter gehandelt wurden. Auch die »multi sheet historical prints« wiesen oft topographische Bezüge auf: etwa die Schilderungen der Schlacht von Pavia. Allerdings scheint sich Ferdinand nicht sonderlich für Darstellungen zeitgenössischer politischer Ereignisse interessiert zu haben (etwa Karls V. Feldzüge und Triumphe), eher ist in dieser ganzen Sektion trotz seiner »exaggerated acquisitive instincts«, seiner »intellectual and scientific curiosity« eine konservative Haltung zu spüren.

So kommt Barber doch zu einer Charakterisierung Ferdinands als Sammler, wie sie auch in den anderen Beiträgen entworfen wird. Was Motivation und intellektuelle Durchdringung des Stoffes betrifft, darf man nicht zu viel erwarten. Persönliche Aussagen zu seinen Graphikbeständen fehlen offenbar ganz. Parallel zur Bibliothek, als deren Zweck Juan Perez in der »Memoria« die Dokumentation universaler Bildung ausspricht, war eben auch eine Art universaler Bilderkatalog geplant. Ferdinand »was a collector of images, not a collector of prints as such« (Parshall, 182). Er erscheint »not particularly selective« (Koreny, 173); »it is not easy to discern any clear pattern in his engraving purchases« (McDonald, 159) – so lauten die übereinstimmenden Urteile. Was er hinterließ, war »not so much a document of one man's taste as an archive of images« (Parshall, 183).

Viel wichtiger scheint daher, was Inventar und Biographie zusammengenommen an neuen Erkenntnissen über die Frühgeschichte des Graphiksammelns vermitteln, über Verbreitung und »availability« in unterschiedlichen Regionen, über Erwerbung, ihre Nutzung und Wertschätzung. Wer hätte gedacht, daß in dem

gesamten Bestand deutsche Graphik derart überwiegend, aber nur zwei Blätter zweifelsfrei als von spanischer Herkunft nachweisbar sind? Ein weiteres überraschendes Ergebnis ist die Tatsache, daß sich bisher nur etwa 50% der Werke identifizieren lassen. Daraus zu schließen, daß die Hälfte der druckgraphischen Produktion der Jahrzehnte um 1500 für uns verloren ist, wäre nicht nur voreilig, sondern falsch. Die Frage klingt an, wird aber nicht näher erörtert. M. E. müßte man in diesem Fall »Gebrauchsgraphik« von Künstlergraphik, wie sie mit Schongauer und Dürer aufkam, unterscheiden. Der Prozentsatz kleinformatiger, unsignierter religiöser Blätter, denen gewiß keine lange Lebenszeit beschieden war, ist, wie bereits erwähnt, bei Columbus auffallend hoch.

Durch die verdienstvolle und in vielerlei Hinsicht anregende Edition wird auch Stephan Brakensieks (*Vom »Theatrum Mundi« zum »Cabinet des Estampes«*. *Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565-1821*, Hildesheim 2003) etwas verwirrendes, dem Untertitel kaum entsprechendes, die exemplarische Amerbach-Sammlung übersehendes Buch ergänzt und teilweise überholt. Die gründliche Kommentierung wird gewiß zu weiteren Arbeiten über diese Thematik Anstoß geben. Man kann dem Herausgeber mit seinem Enthusiasmus und seiner Geduld und den Autoren (sowie den Sponsoren) nur dankbar sein, daß diese einzigartige Quelle vorbildlich erschlossen wurde.

Tilman Falk

JULIAN KLIEMANN, MICHAEL ROHLMANN

## Wandmalerei in Italien. Hochrenaissance und Manierismus, 1510-1600

München, Hirmer Verlag 2004. 496 pp., incl. 460 col. pls and 60 b. & w. ills., € 132.-. ISBN 3-774-2255-X (English translation: *Italian Frescoes. High Renaissance and Mannerism, 1510-1600*. New York and London, Abbeville Press, \$ 135.00. ISBN 0-7852-0831-8)

One of the most remarkable phenomena of Italian Cinquecento painting is the huge growth of fresco decoration, both in religious contexts, and still more in secular ones. Fresco cycles offered artists throughout Italy the opportunities for ingenious and varied artistic invention in conveying a huge range of subject matter, as well as the possibilities of displaying their virtuosity, often breathtakingly and wittily, in the use of illusionism. This beautiful book, the fourth in an admirable series, explores the myriad ways in which ensembles of frescoes could be used to express religious devotion, stories from classical antiquity (which could be used to a variety of ends), the recording (or manipulation) of family history and

patronal aspirations, or simply aspects of daily life. The book analyses twenty cycles in detail. These include the usual suspects, from Michelangelo's Sistine Chapel frescoes and Raphael's Stanze in the Vatican, to the climax of late sixteenth-century fresco decoration, Annibale Carracci's Galleria Farnese. *En route*, it considers a range of painted rooms which are much less known, such as Lotto's charmingly eccentric frescoes in the Oratorio Suardi at Trescore, or Beccafumi's elegantly playful scenes from ancient history and mythology in the Palazzo Venturi in Siena. The scope of the book, however, is much more ambitious. The two introductions, one by Julian Kliemann on secular imagery, and an-