

CHRISTOPHER L.C.E. WITCOMBE

Print Publishing in Sixteenth-Century Rome: Growth and Expansion, Rivalry and Murder

London, Harvey Miller 2008. 469 S., Ill., ISBN 978-1-905375-14-1

Das reich illustrierte Buch soll nach den Worten des Autors (S. 1) helfen, den »Wald« des römischen Bilddrucks im 16. Jh. zu durchdringen, der bisher nur in Gestalt vieler einzelner »Bäume« studiert worden sei. Anders als *The Renaissance Print* von David Landau und Peter Parshall (1994) und *The Print in Italy 1550-1620* von Michael Bury (2001) konzentrierte er sich ganz auf die Situation in Rom, fokussierte die Aufmerksamkeit auf den verlegerischen Aspekt und binde beide Jahrhunderte hälften zusammen. Leider ist – um es vorwegzunehmen – der Ertrag keineswegs dem Anspruch gemäß.

Das erste von fünf Kapiteln betrifft die Zusammenarbeit von Raffael mit Marcantonio Raimondi sowie den zur Organisation und den Vertrieb der Drucke eingesetzten Proto-Graphikverleger Il Baviera. Witcombe rekapituliert die Forschung. Sein Vorschlag, das auf vielen Kupferstichen nach Raffael angebrachte leere Täfelchen nicht, wie üblich, als Markenzeichen Marcantonios, sondern als Raffael persönlich gewähltes Signet der eigenen Aktivitäten im Bereich der Graphik zu interpretieren, bleibt infolge seiner Beschränkung auf die Graphik problematisch, stellt sich doch bei dem Engel in der »Foligno-Madonna«, der die berühmte leere *tabula ansata* hält, ein ganz ähnliches Interpretationsproblem (vgl. etwa Andreas Tönnemann, Ein psychologisches Motiv bei Raffael, in: *Arbor amoena comis. 25 Jahre Mittelalteinisches Seminar in Bonn 1965-1990*, hg. von Ewald Könsgen, Stuttgart 1990, S. 293-304). Was die Einschätzung der Folgen des Sacco di Roma von 1527 für die Graphik angeht, so deutet er, wie zuvor schon Landau und Parshall, mit Recht an, daß dieses Ereignis nicht

mehr als Einschnitt zwischen zwei »Kunstepochen« gelten kann: Auch im Druck- und Verlagswesen überwogen die Kontinuitäten. Doch im Fortgang der Darlegung akzentuiert er anders.

Das zweite Kapitel zeichnet den Weg des gebürtigen Spaniers Antonio Salamanca zum wichtigsten römischen Verleger von Kupferstichen in den 1530er und frühen 1540er Jahren nach. Salamanca kaufte ältere Druckplatten aus der Raffael-Zeit, gab aber auch neue Werke in Auftrag, darunter Darstellungen von Monumenten des römischen Altertums. Konkurrenz tat sich für Salamanca erst ab 1541 durch den Griechen Tomaso Barlacchi auf. Sie verstärkte sich mit der Ankunft des Franzosen Antoine Lafréry alias Antonio Lafreri in Rom, dem Witcombe das dritte Kapitel widmet. Von Lafreri verlegte Stiche sind ab 1544 datiert. Mehr noch als Salamanca erschloß er den Markt für Antikenstiche, indem er neue Sujets beim Landsmann Nicolas Béatrizet bestellte oder entsprechende Blätter seiner Konkurrenten kopieren ließ. 1553 schloß er eine Geschäftspartnerschaft mit seinem Erzrivalen Salamanca, wozu der Markteintritt weiterer Verleger, vor allem Michele Tramezzinos, beigetragen haben mag. Ungefähr zur gleichen Zeit begann Lafreri, Zusammenstellungen seiner Antikenstiche, die er mit einem Frontispiz versah, als *Speculum Romanae Magnificentiae* anzubieten. Nach dem Tod Salamancas 1562 kaufte Lafreri dessen Sohn die Druckplatten ab. Auch mit neuen Stichen, etwa von Cornelis Cort, festigte er seine Dominanz im römischen Bilddruck und weit darüber hinaus – die Behauptung, Lafreri sei der prominenteste Bildverleger in ganz Europa gewesen, belegt Witcombe allerdings nur durch Verweis auf

eine diesem 1564 in Antwerpen gewidmete Graphikserie (S. 169). Der Lafreri-Index von 1573 war der erste gedruckte Lagerkatalog eines Graphikverlegers überhaupt. Diese im wesentlichen seit Hülsen bekannten Vorgänge zeichnet Witcombe im Sinn eines illustrierten Gesamtüberblicks über die Produktion der diskutierten Verleger nach. Zugleich ist mit dem Ende des dritten Kapitels auf S. 221 die Vorgeschichte dessen beendet, worauf er als Höhepunkt seines Buches hinsteuert: die Chronik eines 1577 geschehenen Mordes im Kreis von Lafreri und dessen Erben und Nachfolger Claudio Duchetti.

Schon in den 1560er Jahren hatte sich die Zahl der Graphikverleger in Rom deutlich erhöht. Wie Witcombe darlegt, trat u. a. Pietro Paolo Palumbo in den Wettbewerb ein; in den 1570ern kamen Adamo Scultori und Lorenzo Vaccari hinzu. Béatrizet versuchte sich als Verleger seiner eigenen Werke; die Kupferstecher Mario Cartaro und Giovanni Battista de' Cavalieri publizierten sowohl eigene als auch fremde Drucke. Dabei schöpften alle römischen Verleger aus einem Reservoir von auf Kontraktbasis arbeitenden, oft aus Frankreich oder den Niederlanden stammenden Kupferstechern und Druckern, und produktionstechnisch hatte fast jeder mit jedem zu tun. Die komplizierte Gemengelage wird schlaglichtartig durch die von Witcombe ausgebreiteten Untersuchungsakten zum Mord an einem Werkstattshelfer des gerade verstorbenen Antonio Lafreri beleuchtet, die in Auswahl bereits Gian Ludovico Masetti Zannini veröffentlicht hat (*Rivalità e lavoro di incisori nelle botteghe Lafréry-Duchet e de la Vaccherie*, in: *Les Fondations nationales dans la Rome pontificale*, Rom, École française de Rome, 1981, S. 547-566). Die Aussageprotokolle der befragten Verleger und ihrer Mitarbeiter verdeutlichen die Situation der durch harte ökonomische Konkurrenz und gegenseitiges Abwerben von Incisori und Stampatori in herzlicher Abneigung verbundenen römischen Druckindustrie jener Jahre. Durch die Aussa-

gen – in denen sogar einzelne Stiche erwähnt sind – entsteht das lebhafteste Bild eines Metiers, das nicht nur mit Produktpiraterie, sondern auch mit organisiertem Diebstahl zu kämpfen hatte. Witcombe verzichtet leider darauf, die Protokolle komplett transkribiert in einem Anhang abzudrucken, und beschränkt sich auf Zitate in den Fußnoten. Die Lektüre wird auch dadurch nicht leichter, daß er in die Erörterung des Mordfalls zahlreiche anderweitig verfügbare biographische Angaben zu den befragten Druckern bzw. zu von diesen produzierten Werken einschleibt, also den Text stellenweise stark überfrachtet. Die staatliche Untersuchung verlief übrigens im Sande: Gegen keinen der Verdächtigten reichte das Material zur Anklage.

Im abschließenden fünften Kapitel verfolgt Witcombe die Entwicklung der römischen Verleger von Bilddrucken nach 1577. Im Einklang mit der älteren Forschung konzentriert er sich auf das weitere Schicksal des Verlags von Lafreri und dessen durch Erbteilung oder Verkauf von Platten entstandene Filiationen (Claudio Duchetti, Giacomo Gherardi, Pietro de' Nobili), wobei er nachvollzieht, wie sich die nachgeborenen Verleger teils auch durch neue Aufträge an Incisori wie Pieter Perret oder Ambrogio Brambilla hervortaten. Die sonstigen Entwicklungen im römischen Graphikmarkt bis zum Jahrhundertende faßt der Autor nur sehr summarisch zusammen; kurz eingeführt werden Giovanni Orlandi, Gaspare Alberti, Altiero Gatti und Kupferstecher-Verleger wie Cherubino Alberti und Philippe Thomassin (letzterer übrigens ein Cousin von Orlandi). Am Rande abgehandelt werden noch Battista da Parma und Nicolaus van Aelst. Mit dem Satz »Print publishing in Rome continued to flourish into the seventeenth century« (S. 376) endet der Fließtext des Buches. Es folgen Appendices: eine chronologische Liste aller erwähnten römischen Drucke des 16. Jh.s, eine alphabetische Liste der Verleger und der von ihnen herausgegebenen Werke, Listen der verantwortlichen Kupferstecher

und der Vorlagenzeichner. Vergeblich sucht man eine Zusammenfassung, kritische Würdigung oder methodische Reflexion des zuvor aufgetobtenen Materials.

Gern blättert man in den schönen Illustrationen. Doch allein in der Bilddatenbank des British Museum findet sich inzwischen mehr relevantes Material als in Witcombes Hochglanzband. Im Anschluß an die hervorragenden Übersichtswerke von Landau/Parshall und Bury hat *noch* eine die bekannten Fakten zur römischen Druckindustrie rekapitulierende Zusammenstellung von Raffael-Stichen, Blättern aus Lafreris *Speculum* oder des Cornelis Cort Legitimationsschwierigkeiten, zumal die von Witcombe illustrierten Drucke nur eine geringe ikonographische und so gut wie keine stilistische Interpretation erfahren.

Das Problem mag in der vom Autor selbst eingangs umrissenen langen Entstehungsphase des Bandes begründet sein; er habe seit 1990 an diesem Projekt gearbeitet, zwischenzeitlich aber seine Studie zum Druckprivileg (*Copyright in the Renaissance: Prints and the »Privilegio« in Sixteenth-Century Venice and Rome*, Leiden 2004) vorgezogen, weil dies zum Verständnis der administrativen Aspekte des graphischen Gewerbes im Rom des Cinquecento unabdingbar gewesen sei. Da in den dazwischenliegenden Jahren die Forschung weit vorangeschritten ist, präsentiert sich heute ein Buch wie *Print Publishing in Sixteenth-Century Rome*, das um 1990 (und selbst um 2000) noch als sinnvoller Überblick über ein wenig erschlossenes Terrain der Kunstgeschichte hätte gelten können, als enttäuschender, weil entweder dublettenhafter oder (v. a. was das letzte Drittel des Jahrhunderts angeht) recht lückenhafter Versuch. Lückenhaft übrigens auch deshalb, weil Witcombe nicht eine einzige seit 1980 erschienene deutschsprachige Publikation zum Bilddruck in Rom zur Kenntnis genommen hat.

Zwar verzichtet Witcombe im Titel seines Buchs (anders als noch Evelyn Lincoln, *The Invention of the Italian Renaissance Printma-*

ker, New Haven 2000) für den von ihm untersuchten Zeitraum klugerweise auf das problematische Epitheton der »Renaissance«, aber im Grunde stellt sich ihm das ganze 16. Jh. als Nachleben der Ästhetik Raffaels dar: Es gibt keine nennenswerte Erörterung der Einflüsse der *riforma* oder der Internationalisierung des Bilddrucks auf die Sortimentspolitik der römischen Verleger (allerdings finden sich diese Faktoren in seinem – kaum illustrierten – *Copyright*-Buch abgehandelt). Von den in Rom entstandenen »einfachen« Drucken, Santini und Propagandastichen der zweiten Jahrhunderthälfte wird kaum irgendetwas abgebildet oder diskutiert. Auch die Zusammenarbeit zwischen Graphikverlegern und Humanisten zum Zwecke »korrekter« Darstellungen der antiken Monumente Roms ist, wie jüngst ein von Rebecca Zorach herausgegebener Sammelband (*The Virtual Tourist in Renaissance Rome: Printing and Collecting the Speculum Romanae Magnificentiae*, Chicago 2007) an Beispielen demonstriert hat, noch in ganz anderer Weise zu erhellen, und eine ungeteilte, parallel vollzogene Erörterung von Stil und Komposition, ökonomischer und sozialer Aspekte sowie der in den Werken »gespeicherten« Diskurse und Theorien, kurz: der zeitgenössischen Episteme, sollte erkennbar werden.

Das Schlußkapitel zur Entwicklung des römischen Bilddrucks seit ca. 1580 vereinfacht entscheidend die Laborsituation jener Jahre mit den vielen Künstler-Verlegern, Kleinst-*Editori* und ersten druckgraphischen Dilettanten wie Thomasz Treter, die nicht mehr ohne weiteres mit den Paradigmen der Salamanca- oder Lafreri-Studien zu fassen ist. Protagonisten des römischen Verlagswesens in den 1580ern wie Marcello Clodio oder Giulio Roscio und die Rolle der als graphisches Medium immer wichtiger werdenden Radierung sind nur en passant erörtert. Einer der Hauptmeister der römischen Graphik seit 1580, Antonio Tempesta, wird auf einer einzigen Seite des Buchs genannt – sieht man davon ab, daß Witcombe

(S. 367, Anm. 371) das Namenskürzel des verantwortlichen Künstlers auf einem von van Aelst verlegten Druck als »A.E.F.« (richtig: »A.TE.F.«) fehldeutet. Während also ausgerechnet der technisch innovativste und mit so vielen römischen Verlegern und Auftraggebern wie niemand sonst kooperierende Künstler fehlt (vgl. Rez., *A. Tempesta*, Petersberg 2005), endet der Band bei der Abbildung eines

Kupferstichs von Diana Mantovana nach Vorlage des Giorgio Vasari. Dieses Buch blickt fast nur zurück, nicht nach vorn. Wäre eine mit Federico Zuccari und dem Cavaliere d'Arpino abschließende, aber Annibale Carracci und Caravaggio verschweigende Geschichte der Malerei des Cinquecento in Rom heute noch akzeptabel?

Eckhard Leuschner

LEONARD J. SLATKES, WAYNE FRANITS

The Paintings of Hendrick ter Brugghen 1588-1629. Catalogue Raisonné

Oculi: Studies in the Arts of the Low Countries, Bd. 10. Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins Publishing Company 2007. 468 S., 17 farb. und 188 s/w Abb. ISBN 978-90-272-4961-6. €340,-

Hendrick ter Brugghen gehört zu den eigenwilligsten Malern, die Holland im 17. Jh. hervorbrachte. Seine Kunst fand nicht nur einhellige Zustimmung. Dem Lob Cornelis de Bies (*Het gulden cabinet van de edele vry schilderconst*, Antwerpen 1661), »einer der berühmtesten und aufsehenerregendsten Maler seiner Zeit«, folgte 1675 der Tadel Joachim von Sandrarts (*Teutsche Academie*), Ter Brugghen habe »in seinen Werken die Natur und derselben unfreundliche Mängel sehr wohl, aber unangenehm« wiedergegeben. In den älteren allgemeinen Darstellungen der holländischen Malerei wurde er meist übergangen, da man seinen provozierenden Realismus abstoßend fand.

Benedict Nicolson widmete ihm 1958 die erste Monographie mit Werkverzeichnis. Zu dieser Zeit waren die niederländischen Caravaggio-Nachfolger noch wenig erforscht. Zwar hatte Arthur von Schneider 1933 die erste zusammenfassende Darstellung zu diesem Thema publiziert (*Caravaggio und die Niederländer*, Marburg 1933), aber erst 1952 hatte die Ausstellung *Caravaggio en de Nederlanden*, die in Utrecht und Antwerpen veranstaltet wurde, zwanzig Werke Ter Brugghens bekannt gemacht. Zu einem neuen Anstoß für die Forschung führte die 1986-87 vom Centralmuseum Utrecht und dem Herzog Anton Ulrich-Museum

Braunschweig organisierte Ausstellung *Holländische Malerei in neuem Licht – Hendrick ter Brugghen und seine Zeitgenossen*, welche das Schaffen des Malers mit Hauptwerken aus internationalen Sammlungen in den Mittelpunkt stellte. Der Ausstellungskatalog publizierte Ergebnisse der von Marten Jan Bok geleiteten Archivforschung, durch die bislang unbekannt dokumentierte Werke und Biographie Ter Brugghens (wie auch anderer Utrechter Maler) zum Vorschein kamen.

Die neue Monographie wird zwei Autoren verdankt. Leonard Slatkes, seit seinem 1965 erschienenen Buch über Dirck van Baburen (ca. 1595-1624) ein ausgewiesener Kenner der Utrechter Malerei und neben Albert Blankert Hauptautor der Utrecht-Braunschweiger Ausstellung, verstarb unerwartet 2004, ohne seine langjährigen Studien für eine Monographie über Ter Brugghen abgeschlossen zu haben. Es ist das hoch zu schätzende Verdienst von Wayne Franits, der ein Schüler des Verstorbenen war, daß er die schwierige und zeitraubende Durchsicht des Nachlasses geleistet und das fragmentarische Manuskript für die Veröffentlichung fertiggestellt hat. Er konnte allerdings – entgegen aller Erwartung – nur das Werkverzeichnis übernehmen und hat die von Slatkes festgelegte ikonographische Ord-