

Nordniederländische Druckgraphik und ihre Verleger

Netherlandish Kunsthistorisch Jaarboek 42-43, 1991-92. *Goltzius-Studies: Hendrick Goltzius (1558-1617)*.

Hrsg. Reindert Falkenburg, Jan Piet Filedt Kok, Huigen Leeflang. Zwolle 1993

Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art 1580-1620.

Ausst.kat. Amsterdam, Rijksmuseum 1993. Hrsg. Ger Luijten, Ariane van Suchtelen, Reinier Baarsen, Wouter Kloek, Marijn Schapelhouman. Zwolle 1993

Nederland naar't leven. Landschapsprenten uit de Gouden Eeuw.

Ausst.kat. Amsterdam, Rembrandthuis 1993. Barb. Boudewijn Bakker, Huigen Leeflang. Mit Beiträgen von Ed de Heer, Nadine Orenstein, Jan Peeters. Zwolle 1993

Es sind die Verleger von Druckgraphik, die maßgeblich verantwortlich zeichnen für das kollektive Bilderangebot einer Zeit. Ihre Angebote, ihre Reaktionen auf Nachfragen, kurz die Verlagsprofile, etablieren den verfügbaren, aber auch den – etwa durch quantitative Gewichtungen (Spezialisierungen wie Auflagenhöhen) – prägenden Bilderschatz. Verlagsprofile spiegeln und formulieren Interesse an bestimmten Themen, an einzelnen Künstlern, an ästhetischen Idealen und Darstellungsmanieren. Hier werden Traditionen weiter gepflegt oder aus dem Sortiment genommen.

Den modellhaften Ausgangspunkt der Forschung bildete seit den 1970er Jahren das Antwerpener Verlagswesen (genannt sei nur die wichtige und repräsentative Studie von Timothy A. Riggs: *Hieronymus Cock. Printmaker and Publisher*. New York/London 1977). Die Verleger von Druckgraphik des ausgehenden 16. und des 17. Jahrhunderts in den nördlichen Niederlanden sind erst jetzt durch einleitende Essays in den Katalogen zweier Amsterdamer Ausstellungen 1993/94 über die engen Kreise von Spezialisten hinaus vorgestellt worden. Nadine Orenstein, Huigen Leeflang, Ger Luijten und Christiaan Schuckman haben im Ausstellungskatalog *Dawn of the Golden Age* in einem ersten

Überblick »Print Publishers in the Netherlands 1580-1620« vorgestellt. Neben allgemeinen Überlegungen gelten einzelne Abschnitte Hendrick Goltzius, Hendrick Hondius und Claes Jansz Visscher. Nadine Orenstein, die ihre Dissertation über Hondius als Verleger verfaßt (*Hendrick Hondius and the Business of Prints*. Diss. New York 1992. Ann Arbor 1993) sowie den neuen Hollstein-Band zu Hondius zusammengestellt hat (N.F. 3), hat außerdem eine Studie »Noordnederlandse landschapsprenten en hun uitgevers in den Gouden Eeuw« zum Katalog der kleinen, ausgesprochen gelungenen Ausstellung *Nederland naar't leven* beigetragen. Hier steht die unterschiedliche Plazierung von Landschaftsdrucken im Angebot verschiedener Verlage, nun aber für das ganze 17. Jahrhundert, zur Diskussion. Hendrick Goltzius ist ein gesamter Doppelband des *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* (NKJ) gewidmet, von dessen 16 Aufsätzen sich immerhin acht ausschließlich dem druckgraphischen Œuvre widmen. Jan Piet Filedt Kok legt in seinem Beitrag »Hendrick Goltzius – Engraver, Designer and Publisher 1582-1600« (NKJ, S. 159-218) – in paradigmatischer Abweichung von älteren Werkkatalogen – erstmals einen Katalog vor, der diejenigen Stiche, deren Autor der Verleger Goltzius ist, auflistet.



Abb. 1
Hendrick Goltzius nach
Anthonis Blocklandt,
verlegt von Hendrick
Goltzius: Lot und seine
Töchter verlassen
Sodom, 1582.
Kupferstich (Holl. 293,
33,7 x 39,6 cm;
Kat. »Dawn...« S. 179)

Dieser Werkkatalog spart die Porträts aus, da sie nicht auf Initiative des Verlages entstanden, sondern als private Aufträge. Entsprechend gehörten die Platten nicht zum Sortiment, sondern gingen häufig in den Besitz der Porträtierten über. Auch die clair-obscur-Holzschnitte, denen das Rijksprentenkabinet gerade im Anschluß an die Dissertation von Nancy Bialler eine Ausstellung gewidmet hat («*Chiaroscuro Woodcuts. Hendrick Goltzius [1558-1617] and his time*«, Bearb. N. A. Bialler. Ausst.kat. Amsterdam/Cleveland 1992/93. Amsterdam/Gent 1992), sind nicht integriert, da die Produktion außer Haus stattfand. Ob sich allerdings das Ausklammern der Künstler- und Herrscherporträts aufrecht erhalten läßt, scheint fraglich. Sie dürften mindestens teilweise bewußt in die Verlagsortimente aufgenommen worden sein. Erklärungsbedürftig ist andererseits die Aufnahme der »Pietà« von 1596 (B. 41) in den Katalog (cat. 138), berichtet doch Karel van Mander, daß sich die Druckplatte in Privatbesitz befände.

Die genannten Publikationen sind in Dialog miteinander entstanden. Sie verweisen häufig aufeinander und müssen in gegenseitiger und weiterer Ergänzung gelesen werden. So läßt sich erst aus verschiedenen Beiträgen (v. a. auch Amy Namowitz Worthen, »Calligraphic Inscriptions on Dutch Mannerist Prints«,

NKJ, S. 261-306, bes. S. 290-297) eine Vorstellung des Amateur-Verlegers Razet zusammensetzen.

An der Entstehung eines druckgraphischen Werkes der Zeit um 1600 sind neben dem Entwerfer und dem Stecher (oder Radierer) in der Regel weitere Personen beteiligt: Auftraggeber, Kalligraph (vgl. Worthen, NKJ, S. 261-306), Drucker und schließlich ein Verleger, der die verschiedenen Aktivitäten koordiniert und finanziert sowie den Verkauf organisiert. Zu ergänzen wären die Autoren der Inschriften (hier fehlen Untersuchungen. Filedt Kok listet die Dichter für Goltzius auf, NKJ, S. 160f., allerdings nur als Datierungshilfe), aber auch für Teile einzelner Auflagen Illuminatoren (hier fehlt von Einzelhinweisen abgesehen jegliche Forschung). Diese Aufstellung ist jedoch idealtypisch, müssen die genannten Aktivitäten doch nicht von jeweils einer anderen Person ausgeführt werden. Vielmehr können etwa Auftraggeber und

Verleger identisch sein, aber auch Entwerfer und Verleger wie bei vielen Kupferstichen von Hendrick Goltzius, der seine Werke gerade in der Frühzeit seines Verlages oft auch selbst gestochen hat. Auf einer Vielzahl von Drucken sind mindestens einige der beteiligten Personen genannt; »invenit« verweist auf den Entwerfer, »sculpsit« etwa auf den Stecher, »excudit«, »divulgavit«, »curavit«, »formis« oder »ten huis van« schließlich auf den Verleger, dessen Verlagsadresse gelegentlich ebenfalls angegeben wird. Wieder aber sei daran erinnert, daß weitere Personen auf den Stichen selbst genannt sein können: die Dichter der Inschriften oder die Adressaten von Widmungen, um nur zwei zu nennen, deren Bedeutung für die Geschichte der Druckgraphik noch immer nicht ausreichend berücksichtigt wird.

Die Berufsbezeichnung des Verlegers wird in den zeitgenössischen Quellen nicht verwendet, wohl aber die Tätigkeit »uitgeven« genannt. Die Rede ist von »plaatsnyder«, »drucker«, »konstverkoper«, »boekverkoper«, »prentverkoper«. Meist hatten sich die Verlage auch nicht auf Produktion und Vertrieb von Bildrucken spezialisiert, sondern verlegten ebenso Bücher und Landkarten. Zu fragen ist nach Verkaufsorten und Verkaufsorganisation, nach Preisen, aber auch danach, welche Verlage selbst Druckerpressen besaßen, welche hingegen die Produktion außer Haus gaben, nach der Rolle der Privilegien, nach städtischen oder anderen offiziellen, aber auch privaten Aufträgen für bestimmte Werke und vieles mehr. Die besprochenen Studien benennen die Untersuchungsfelder, erschließen neue Quellen und tragen Einzelbeobachtungen zusammen, von denen aus sie erste Ergebnisse formulieren. Deutlich wird, wie dringend eine Geschichte des nordniederländischen Verlagswesens für Bilder aussteht.

1582 publizierte Hendrick Goltzius erstmals einen Kupferstich mit Haarlemer Adresse, »gedruckt tot Haarlem« (Abb. 1). Dieser Stich, »Lot, seine Frau und seine Töchter ver-

lassen Sodom« nach Anthonis Blocklandt (B. 263, Filedt Kok, cat. 1; *NKJ*, Abb. 70), wurde unverständlicherweise in der Ausstellung *Dawn...* nicht gezeigt.

Obwohl bereits für die Mitte des 16. Jahrhunderts nordniederländische Verleger belegt sind (»De Schrijvende Hand« unter Cornelis Anthonisz und Jan Ewoutsz Anthonisz, in Amsterdam nachweisbar 1538-1548), muß zunächst Antwerpen seit der Jahrhundertmitte (»Quatre Vents« unter Hieronymus Cock, aktiv ca. 1548-1571, der Verlag von der Witwe bis zu ihrem Tod 1600 weitergeführt) als unumstrittenes Zentrum niederländischer Druckgraphik gelten. Philips Galle etwa, der seit 1563 mit Werkstatt in Haarlem ansässig war, schickte seine Werke zum Vertrieb durchgängig nach Antwerpen, bevor er 1570 selbst dorthin übersiedelte. Auch Goltzius arbeitete zunächst für Antwerpener Verlage (zwischen 1577 und 1582 etwa 77 Platten, darunter auch Stiche nach eigenen Entwürfen).

Einen großen Teil seiner frühen Platten stach Goltzius für Philips Galle. Die von Manfred Sellinck angekündigte Arbeit über diesen Verlag darf mit Interesse erwartet werden. Seine Untersuchung »Een teruggevonden *Laatste Oordeel* von Hendrick Goltzius: Goltzius' relatie met de Antwerps uitgever Philips Galle«, *NKJ*, S. 145-158, ordnet das »Jüngste Gericht« (B. 92) nicht nur in seinen zyklischen Kontext der *Virtutum vitiorumque ... encomia* zurück. Darüber hinaus gelingt eine überzeugende Einbindung in die christlich-moralische Gedankenwelt von Humanisten wie Ortelius, Plantin und Coornheert sowie eine Einordnung in das Verlagsprogramm von Philips Galle. Das Blatt galt lange Zeit als verloren. Sellinck hat jetzt einen Abzug in Dresden wiederentdeckt: er war anders als die übrigen Blätter des Zyklus nicht unter dem Stecher Goltzius, sondern unter dem Verleger Galle abgelegt. Weitere solche Funde sind nicht ausgeschlossen.

Ein wichtiges Datum markiert das Jahr 1586. Vier Jahre nachdem Goltzius das erste Werk mit Haarlemer Adresse publiziert hatte, wies er die Arbeit für die Antwerpener Platin-druckerei zurück. »... Dat ick ... mijn eyghen meester sal blijven sonder eens anders sinnlicheyt ter dienste te staen.« (29. Juni 1586; Lawrence W. Nichols: »Hendrick Goltzius –

Documents and Printed Literature Concerning his Life«, *NKJ*, S. 77-120). Erst jetzt wird der Bruch vollzogen.

Plantin hatte für Bernardo Passaros 153 Bibelillustrationen zu den *Evangelicae Historiae Imagines auctore Hieronymo Natali Societatis Jesu Theologo* die Suche nach geeigneten Stechern übernommen. Erhalten hat sich eine Korrespondenz, aus der das Angebot an Goltzius sowie schließlich dessen nachdrückliche Zurückweisung des Auftrags hervorgehen. Diese Schriftstücke zählen zu den wichtigsten Dokumenten der Auftrags- und Verlagsgeschichte im ausgehenden 16. Jahrhundert. Umso erstaunlicher ist der Rückfall in eine ausschließlich künstlerorientierte Auswahl in der neuesten Zusammenstellung der Goltzius-Quellen von Nichols im *NKJ*. Gleichwohl gehört die neue Ausgabe, die die bekannten Dokumente nach neuerlicher Lektüre zusammenstellt, künftig zum unverzichtbaren Bestand der Forschung. Nichols gibt aus der erhaltenen Korrespondenz ausschließlich Goltzius' Antwortschreiben an Raphelengius, den Schwiegersohn Plantins in Leiden, wieder, gegenüber Otto Hirschmann, (*Hendrick Goltzius*. Leipzig 1919, S. 7-10, hier S. 9) vervollständigt, aber nun aus dem Zusammenhang des Briefwechsels herausgelöst. Die erhaltenen Vertragsangebote Plantins an Goltzius geben immerhin Aufschluß über Arbeitsbedingungen, Vorgaben zu Eigenhändigkeit und Werkstattbeteiligung, Zeitumfang, Honorierung.

»Au Seigneur Goltzius Tailleur en Cuivre à Harlem. – Que les Signeurs ont mis entre les mains de C. Pl(antin) 153 pourtraits de semblables figures qu'il en a taillée une des trois Rois lequel désire avoir response aux articles ensuivants:

Premierement si ledict Goltzius voudroit venir à Anvers pour tailler lesdictes figures, luy-mesmes les visages et autres parties plus délicates en se faisant aider aux autres choses comme il trouveroit le plus convenable, car on s'en remeteroit à sa discretion pourveu que la chose fust tellement faite ou taillée que ledict Goltzius y voulust mettre son nom ou marque.

Combien il voudroit avoir tout au dernier mot pour la taille de chaicune figure dont il sera payé tout incontinent qu'il aura fait quelqu'une et qu'il voudra.

On l'assurera d'avoir en ceste dicte ville huit années de long franchises de toutes acsises, taxations d'argent, logement de soldats et toutes autres indemnités, libertés et franchises qu'ont les domestiques mesmes de monsieur le Gouverneur général des provinces de pardeça« (nach Hirschmann 1919, S. 8f.).

Es muß mehr als verwundern, daß dieses Dokument in den rezensierten Publikationen zwar erwähnt oder knapp referiert wird, unter der Fragestellung des Verlegertums aber weder abgedruckt noch eingehend analysiert wird.

Einhergehend mit der veränderten politischen Situation nach der Niederlage Antwerpens 1585 trennten sich die Verlage nicht nur regional, sondern gerade auch im Profil ihrer Angebote. Während sich der Antwerpener Markt zunehmend an religiösen Themen in gegenreformatorischer Nachfrage orientierte, richtete sich Goltzius stärker an humanistische Rezipienten, andere Verleger wie Hondius vertrieben auch unmittelbar politische Bildthemen. Unterschiedliche Zensurbedingungen dürften bei dieser Auseinanderentwicklung eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt haben. Allerdings läßt sich die Aufspaltung nicht auf einfache Weise konfessionsgeschichtlich deuten. Gerade Goltzius orientierte sich bewußt an internationaler Nachfrage, hier sprechen die (bisher nicht systematisch untersuchten) Widmungen eine beredete Sprache. Als verbaler Eintrag auf einer Reihe von Stichen ist den oben genannten Beschriftungen das Privileg (*»Cum privile.«*) hinzuzufügen. Die Privilegien sind juristische Tatsachen, ihre Übertretung konnte zur Konfiszierung des Eigentums führen. In den nördlichen Niederlanden wurden sie von den Generalstaaten vergeben. Im 17. Jahrhundert hatten die Privilegien, die unter Karl V. im mittleren 16. Jahrhundert als Zensurinstrument eingeführt worden waren, diese Bedeutung zugunsten einer »copy-right-Bestimmung« weitestgehend verloren. Sie mußten nun auch nicht mehr obligatorisch eingeholt werden. Auffallend ist die Tatsache, daß Goltzius für seine Stiche kein Privileg der Generalstaaten ersuchte, sondern sich um kaiserliches Privileg bemühte (erteilt am 12. 4. 1595, Nichols documents; für Goltzius' Nachfolger Matham am 24. 3. 1601 erneuert; Léna Wiederkehr: »Jacob Matham Goltzj Privignus. Jacob Matham graveur et ses rapports avec Hendrick Goltzius«, *NKJ*, S. 219-260, hier S. 255, Anm. 48). Hiermit unterwarf er seine Produktion freiwillig der Zensur: »...wofern auf den Stichen nihil scandalosum aut orthodoxae religioni nostrae



Abb. 2 Hendrick Goltzius, mit kaiserlichem Privileg: Porträt des Frederick de Vries, 1597. Kupferstich (B. 190, 36,0 x 26,6 cm; Kat. »Dawn...« S. 397)

catholicae sacrique Romani imperii constitutionibus adversum enthalten sei und der Stecher drei Exemplare seiner Stiche der kaiserlichen Kanzlei überreichte.«

Der nachdrückliche Hinweis auf diese Bedingungen des Privilegs im einleitenden Aufsatz in *Dawn...* (S. 181) hat leider keinen Niederschlag in den Katalognummern gefunden. Ein Beispiel: Als Kat. 51 wurde das Porträt des Frederick de Vries von 1597 gezeigt (Abb. 2). Dieses Werk ist im Unterschied zu anderen Porträtstichen (etwa dem als Kat. 50 besprochenen Porträt des Dirck Volckertsz Coornheert von ca. 1590-91) mit dem Privileg ausgestattet. Ger Luijten deutet die in der Suggestion von Spontanität und persönlicher Momentaufnahme ausgestaltete Darstellung des im Haushalt von Goltzius lebenden Jungen als privates Freundschaftsbild, das dem Vater in Venedig inschriftlich dediziert wird. Zugleich versinnbildlicht der Hund die rechte Führung des Knaben. Durch den Hinweis auf die offizielle Ausstattung mit Privileg hätte sich eine präzisere Charakterisierung der Darstellungsform nicht als privates, sondern gerade als höchst öffentliches Freundschaftsbild gewinnen lassen.

Die von Luijten referierte pädagogische Aussage erhält vor diesem Hintergrund ein stärker programmatisches Gewicht.

Interessant wäre eine Zusammenstellung der Drucke mit kaiserlichem Privileg. Gerade auch ikonographische Untersuchungen müßten sich dafür interessieren, für welche Darstellungen oder Themen das Privileg eingeholt wurde, für welche hingegen nicht.

Wie weit ein methodisches Vorgehen führt, das die unterschiedlichen Informationen auf einem Stich analysiert und miteinander in Beziehung setzt, zeigt die Untersuchung von Doris Krystof: »Die wahre Kunst ist bescheiden und schweigsam«. Zu Goltzius' Midasurteil von 1590«, *NKJ*, S. 427-437. Bildthema, Bildgestaltung, lateinische Bildunterschrift und Widmung fügen sich zu der ambitionierten Aussage des Stiches. Mit der Verschiebung der Erzählung auf eine Begegnung zwischen Apoll und seinem Kunstrichter Tmolus, bei der Pan und der töricht urteilende Midas beinahe zu Erläuterungsfiguren marginalisiert werden, während die Musen und Minerva etwa die Hälfte des Blattes einnehmen, wird die Begegnung zwischen Künstler (Goltzius) und Kunstkenner (dem Widmungsadressaten, dem Haager Ratsherrn und Kunstsammler Florens Schoterbusch) in die Darstellung selbst integriert. Das Blatt ist von Goltzius formal und technisch ambitioniert gestaltet und wird »damit zu einem Schaustück..., in dem per Bild die Eigenschaften des Bildes gelobt werden.« (S. 434) Der Lobtopos »Die wahre Kunst ist bescheiden und schweigsam« am Schluß der Inschrift lenkt die Rezeption auf die »in diesem Kupferstich gepriesenen Qualitäten des stummen Bildes, das durch seine stille Eloquenz in die Herzen seiner Betrachter dringen und damit die Wirkung der Rede und vor allem die geschwollene Ausdrucksweise großspuriger Kunstignoranten übertreffen kann« (S. 435).

Als besonders ehrgeiziges Projekt des Goltzius-Verlages in den Jahren 1586-1590 sind die Illustrationen zu Ovids *Metamorphosen* nach Entwürfen von Goltzius selbst zu nennen. Allerdings wurde der Zyklus von etwa 300 geplanten Stichen nicht vollendet. Es waren jedoch nicht nur die Themen, in denen Goltzius sein Sortiment gegenüber den Antwerpener Verlagen absetzte. Das Verlagsprofil zeichnet sich, wie Filedt Kok gegenüber älteren Meinungen klarstellen kann, vor allem auch durch die konsequente Verwendung zeitgenössischer Vorlagen (Entwürfe von Goltzius, Spranger, Cornelis van Haarlem) aus. Zugleich lösten sich die Stiche von der standardisierten Antwerpener Stechermanier. Goltzius entwickelte für sich und seine (zwischen 1582 und 1600 insgesamt etwa 433

Stiche umfassende) Verlagsproduktion einen eigenen Stil, der sich durch bewußte künstlerische Virtuosität zu erkennen gibt. Dieses Profil der im Laufe der Jahre gewandelten Stechermanieren nachzuzeichnen, gehört zu den besonderen Verdiensten der Untersuchung von Filedt Kok. Auch Huigen Leeflang weist in dem von ihm verfaßten Abschnitt in *Dawn...* auf dieses besondere Verlagsprofil explizit hin: »He (Goltzcius) seems to have set himself the task of producing prints of the every highest standard, both artistically and technically, for an international clientel of connoisseurs and artlovers« (S. 177).

Als wichtiges Werk ist hier der schon in der Wahl des Formates (43,8 x 85,5 cm) programmatische Stich »Hochzeit von Amor und Psyche« aus dem Jahr 1587 zu nennen (Kat. 2), mit dem Goltzcius einen Entwurf des Prager Hofkünstlers Bartholomäus Spranger umsetzte. Gemeinsam widmeten sie das Werk Wolfgang Rumpf, Freiherr von Wielros und Weittrauch, »...SAC.(rae) CAES.(areae) MA.(iestat)TI. a consilyls cubiculisque...« (Geheimer Rat und Oberstkämmerer des Kaisers). Goltzcius arbeitete über die Jahre mit wechselnden Mitarbeitern. Zu nennen sind seit etwa 1587 sein Stiefsohn Jacob Matham, weiterhin Jacques de Gheyn II. und Jan Muller, die 1588 bzw. 1590 die Werkstatt verließen, um sich in Amsterdam selbständig zu machen. Seit 1592 ist Jan Saenredam, allerdings mit Sitz in Asseldelft, als Stecher für Goltzcius tätig. In den Jahren 1586-1590 liegen beinahe allen Stichen, die von Werkstattmitgliedern ausgeführt wurden, Entwürfe von Goltzcius zugrunde. Die Stecher sind nur teilweise auf den Stichen namentlich aufgeführt. Besonders in den Jahren 1585-1590 fehlen häufig die Angaben, hier ist nur eine stilkritische Zuweisung möglich. Zugleich wird deutlich, daß hier die Autorschaft des Verlegers Vorrang erhalten sollte.

Nach seiner Italienreise 1590/91 veränderte Goltzcius sein Verlagsprofil. Jetzt kommen

Stiche nach seinen Zeichnungen italienischer Werke hinzu. Aus den 1590er Jahren datieren aber auch die, bei Karel van Mander ausführlich gelobten, Meisterstiche (Kat. 25), mit denen Goltzcius in den Wettstreit mit den großen Vorbildern der Stecherkunst eintrat und in kaum zu überbietender Deutlichkeit seine eigene anspruchsvolle Position markierte. Die letzten eigenhändigen Stiche von Goltzcius datieren 1598. Danach übergab er die Werkstatt vermutlich an Jacob Matham, obwohl er offiziell Verleger blieb, bis das kaiserliche Privileg 1601 ablief. Der Verlag wurde von Jacob Matham weitergeführt. Goltzcius wandte sich einerseits der Malerei zu, andererseits schuf er weiterhin Stichvorlagen für den Verlag, der außerdem seine Gemälde reproduzierte.

1597, 15 Jahre nach den Anfängen des Goltzcius-Verlages ist Hendrick Hondius erstmals in den Archiven von Den Haag nachweisbar (seine ersten bekannten Drucke datieren 1595, sind möglicherweise aber in Antwerpen verlegt). Hondius baute ein Verlagsortiment von Reproduktionsgraphik nach Antwerpener Vorbild auf. 1597 war er der einzige Verleger für Reproduktionsgraphik in Den Haag und einer der wenigen in den nördlichen Niederlanden überhaupt. Um 1603 zog er nach Amsterdam, 1604 weiter in die Universitätsstadt Leiden. Hier verlegte er sein erstes Buch, die *Perspectiva* von Hans Vredeman de Vries. Gleichzeitig unterhielt er vermutlich einen Kunsthandel. 1606 ging Hondius zurück nach Den Haag, wo er seit 1614 bis zu seinem Tod 1650 ein großes Haus im Buitenhof für Verlag und Verkauf von Druckgraphik, Karten und illustrierten Büchern unterhielt. Das Verlagsortiment an Druckgraphik umfaßte etwa 1000 Platten. Hiervon sind etwa ein Drittel eigene Stiche, ein zweites Drittel Stiche anderer Künstler, die für Hondius arbeiteten, das letzte Drittel schließlich Neuauflagen älterer Platten (z. B. Dürers Rhinoceros).

Bis etwa 1620 arbeiteten vor allem Andries Jacobsz Stock und Simon Wynhoutsz Frisius für Hondius, daneben aber auch Jacob Matham und Jan Saenredam.

Ein bemerkenswertes, leider nicht ausgestelltes Werk ist der Stich von Platons Höhlengleichnis von 1604 (Abb. 3) Die Platte wurde von Saenredam (Hollst. 116) nach Cornelis Cornelisz van Haarlem gestochen. Die Inschrift nennt einen weiteren Urheber: »H.L. Spiegel figurari et sculpi curavit«. In der Tat diente als Vorlage das Gemälde Cornelisz van Haarlems in Spiegels Sammlung, das auf dessen eigenem ikonographischen Programm basierte.

Nadine Orenstein stellt heraus, daß Hondius seine Produktion wohl schon 1597 auf einen bereits existierenden Markt ausrichtete. Zwar entwickelte er, anders als Goltzius oder wenig später Jacques de Gheyn II., keinen eigenen Verlagsstil. Mit Reproduktionsstichen nach Karel van Mander und nach Prager Hofkünstlern adressierte er seine Produktion aber an die gleiche Klientel wie der Goltzius-Verlag. Zusätzlich orientierte er sich jedoch an einer gänzlich verschiedenen Nachfrage. Hondius produzierte als einer der ersten Verleger Drucke mit nationalen Bildthemen für die neue holländische Republik. Bereits 1597 hatte er für Einzelwerke wie sein Porträt des Statthalters Prinz Maurits oder 1598 die Ansicht des Vijverberg in Den Haag (Kat.

199) das Privileg der Generalstaaten erworben. 1599 erhielt er dann, für lange Zeit als einziger Verleger (S. 186), ein generelles Privileg der Generalstaaten (erst 1618 erhielt der Kartenmacher Hessel Gerritsz, 1620 Rubens wieder ein solches Privileg). Wie sehr die Antwerpener Verlage, besonders Hieronymus Cock, den Maßstab für das Sortiment abgaben, wird deutlich, wenn Hondius etwa den ersten Teil der Künstlerporträts von Lampsonius kopiert. Obwohl einige seiner Kinder im Druckgewerbe arbeiteten, wurde der Verlag nach seinem Tod 1650 nicht weitergeführt. Die meisten Platten kaufte vielmehr das große Verlagshaus Visscher in Amsterdam auf.

Claesz Jan Visscher baute eines der größten Verlagssortimente seiner Zeit auf: er vertrieb etwa 1000 Platten eigener Herstellung sowie etwa 1000 Neuauflagen. 1605 war Visscher von dem Amsterdamer Verleger Willem Jansz Blaeu engagiert worden, um für die große, aus 20 Platten zusammengesetzte Karte (gestochen von Josua van den Ende) die Randdekorationen zu radieren. 1607 erschienen die ersten Werke mit eigener Adresse, während Visscher auch weiterhin für andere Verlage

Abb. 3
Jan Saenredam nach
Cornelis van Haarlem,
verlegt von Hendrick
Hondius auf Initiative
des Hendrick Laurensz
Spiegel: Platons
Höhlengleichnis, 1604.
Kupferstich (Holl. 116,
32,7 x 44,8 cm; Kat.
»Dawn...« S. 184)



arbeitete. Christiaan Schuckmann, der bereits die beiden Hollstein-Bände (38, 39) zu Visscher bearbeitet hat, charakterisiert gleichwohl Spezialisierungen innerhalb des breiten und vielfältigen Sortiments. Die Bilddrucke sind Neuauflagen von Platten, die Visscher von anderen Verlagshäusern aufgekauft hatte, oder aber Kopien. In der eigenen Produktion spezialisierte er sich auf Stadtansichten sowie auf tagespolitisch ausgerichtete Drucke. Anders als Hondius produzierte er keine Bücher. Viele seiner Werke kamen als Radierungen, die preiswerter als Stiche waren, auf den Markt. Wie auch Hondius arbeitete Visscher im Laufe seiner verlegerischen Tätigkeit zunehmend weniger Platten selbst, aus seinem Verlag kennen wir aber kaum Stecher oder Radierer namentlich.

In der Mitte des 17. Jahrhunderts dürfen Landschaftsdarstellungen als wichtigste Gattung der Druckgraphik gelten. Die Vielfalt reichte von topographischen Stadtansichten und Karten hin zu Reproduktionsstichen nach bekannten Landschaftsmalern. Diesem Angebot der großen Verlage standen außerdem die Landschaften der sogenannten »peintres-graveurs« gegenüber. Man wird Nadine Orensteins Frage verstärken wollen, ob diese quantitative Bedeutung der Landschaften nicht auch aus den Sammlungsgewohnheiten der Zeit resultiert. So konnten viele der Blätter nicht nur in Sammelbänden zu Landschaften oder Topographie abgelegt werden, sondern auch an einem weiteren Ort entsprechend den Bildthemen der Staffage als biblische Historie oder Mythologie.

Um das Profil der einzelnen Verlage – im Fall der vorliegenden Studie ihr Angebot an Landschaften und der Stellenwert, den diese im Sortiment einnahmen – zu bestimmen, sind Verlags- und Verkaufskataloge, Werbeanzeigen (etwa in den seit 1618 in Amsterdam erscheinenden Zeitungen) und Inventare als Quellen auszuwerten, schließlich auch die Angaben auf den Drucken selbst. Schon beim gegenwärtigen Kenntnisstand läßt sich beobachten, daß die großen Verlage ein breites und vielfältiges Angebot präsentierten. Gleichwohl lassen sich Spezialisierungen für die Landschaften beobachten, wenn z. B. schwerpunkt-

mäßig eher Topographie oder eher Phantasielandschaften mit religiösen und mythologischen Themen oder mit Genre ediert wurden. Es waren die kleineren Verlage, die ihr gesamtes Angebot spezialisierten etwa auf lediglich einen Künstler oder ausschließlich eine Sorte von Landschaftsdarstellungen. Diese Gruppe von Verlegern ist allerdings nur für die erste Jahrhunderthälfte charakteristisch. Zu nennen sind etwa Pieter Bast (gest. 1605), der hauptsächlich Stadtansichten und Karten niederländischer Städte verlegte, oder Jan Pietersz Berendrecht in Haarlem (gest. um 1645), der vor allem kleinformatige Drucke der »peintres-graveurs« herausgab. Im Laufe des 17. Jahrhunderts wurden diese Sortimente zunehmend von den großen Verlagen aufgekauft. So übernahm Visscher die Platten Basts, Hondius erwarb nach dem Tod Berendrechts einen Teil von dessen Platten, die wiederum nach seinem eigenen Tod 1650 an Visscher gingen. Daneben gaben die »peintres-graveurs« in der Mitte des 17. Jahrhunderts ihre Platten nicht mehr an kleinere Verleger, sondern edierten selbst. Dies gilt ebenso für Rembrandt, dessen Platten nach seinem Tod wiederum im Besitz des Verlages von Clement de Jonghe nachweisbar sind, oder für Nicolaes Berchem, der gleichzeitig eine Vielzahl von Entwürfen für große Verlage lieferte.

Hondius, gerade aber auch Visscher müssen als Pioniere der Landschaftsdruckgraphik bezeichnet werden. Bis 1613 edierten sie als einzige große Serien von Landschaftsdrucken. Wie wichtig die Landschaftsgraphik für Visscher war, läßt sich auch daran ersehen, daß er sich darum bemühte, neben seinen bedeutenden Erstausgaben (vor allem nach Jan van de Velde II) das Sortiment durch Kopien oder Zweitauflagen zu vervollständigen. So übernahm er Basts Landschaften ebenso in sein Programm wie spätere Auflagen nach Willem Buytewech. Die Landschaften von Esaias van de Velde, die Berendrecht verlegte (Abb. 4), publizierte Visscher zunächst in Kopien, bevor er die Platten schließlich aus dem Nachlaß von Hondius erwerben konnte. Dieses Geflecht von Filiationen und Konkurrenzen erlaubt somit die Bedeutung einzelner Werke nicht nur in ihrer unmittelbaren Entstehungssituation, sondern weitergehend, zunächst im Verlauf des 17. Jahrhunderts, zu beschreiben.

Als ein bemerkenswerter »Amateur-Verleger« kann Jacques Razet (gest. 1609) gelten. Razet lebte in Amsterdam, seinen Beruf als Notar übte er offenbar nicht aktiv aus, er engagierte sich vielmehr unter anderem als Kunstsammler oder bei den »rederijkers« (Rhetorikerkammer) De Eglantier. Er war Freund Karel van Manders, der ihm »Het leven der oude antijcke doorluchtige schilders« in seinem *Schilder-Boek* widmete. 28 von Razet edierte

Abb. 4
Esaias van de Velde,
 verlegt von
J. P. Beerendrecht:
Landschaft mit Bäumen,
 um 1618-19.
 Kupferstich
 und Radierung
 (17,3 x 17,8 cm;
 Rijksmuseum
 Amsterdam)



Drucke (16 Einzelblätter und eine Serie von 12 Drucken) sind bekannt. Es handelt sich hierbei unter anderen um Stiche von Jan Saenredam und Jacques de Gheyn I. nach Abraham Bloemaert (etwa die Verkündigung Kat. 33) oder von de Gheyn nach Karel van Mander. Razet wird von van Mander als Kalligraph gerühmt.

Gerade die Drucke des Amateur-Verlegers Razet sind wichtige Beispiele für einen Sachverhalt, der sich vielleicht am besten als plurale Autorschaft beschreiben lässt. Die Anteile aller an der Entstehung eines druckgraphischen Werkes Beteiligten zu erforschen, könnte den historischen Anteil kunstwissenschaftlicher Forschung und das Interesse an der Einbeziehung historischer Kunstwerke in zeitgenössische Kommunikationen verstärken. In dieser Hinsicht markieren die besprochenen Forschungen ein Zwischenstadium. So nennen etwa die Titel der einzelnen Katalog-

nummern oder die Abbildungsunterschriften (auch im *NKJ*) wieder nur Inventor und Stecher, nicht aber die Verleger. Angekündigt wird ein ausgesprochen wünschenswertes Lexikon der Verleger. Solche – notwendige! – Bestandsaufnahme entbindet jedoch nicht von der Integration der Einzelergebnisse, sobald sie eine Verschiebung erfordern, auch in unser Überblickswissen. So sind auch die vorgestellten Beobachtungen in höchstem Maße fragmentarisch. Die Autoren im Katalog des Rijksmuseums waren offenbar um die Publikation neuer Ergebnisse bemüht, jedoch nicht um eine Zusammenschau auch mit bisher Bekanntem (in den letzten Jahren ist v. a. in *Print Quarterly* eine Reihe wichtiger Einzeluntersuchungen erschienen) oder wenigstens einem Markieren des Untersuchungsfeldes. Man vermisst über bloße Nennung hinausgehende Angaben (oder wenigstens Fragen) zu der verlegerischen Tätigkeit etwa Jacques de

Gheyns I., Jan Mullers, aber auch Abraham Bloemaerts oder Crispijn de Passes, oder schließlich des Verlagshauses von Cornelis Claesz und Willem Jansz Claesz mit seinem durch den Verkaufskatalog von 1610 ausgesprochen gut dokumentierten, auf ältere Platten spezialisierten Angebot.

Im Katalog der Ausstellung im Rijksmuseum, deren Präsentation der Druckgraphik einen ausgezeichneten Platz einräumte, bleibt die Druckgraphik gleichwohl eigentümlich marginalisiert. Im Überblick über die Epoche, den Wouter Kloek (»Northern Netherlandish Art 1580-1620«, *Dawn...*, S. 15-111) vorlegte, ist sie zwar oft genannt, aber nicht eigentlich einbezogen, im Aufsatz über die Verleger ist eine allgemeine Darstellung nicht angestrebt.

Die Aufsätze zu Goltzius im *NKJ* sind für jede weitere Beschäftigung mit diesem Künstler unverzichtbar. Auch hier aber führt die starke Segmentierung der Fragestellung zunehmend weg von einem historisch anschaulichen Bild. Die künstlermonographische Betrachtung von Goltzius als Stecher hätte auch seine Arbeiten für Antwerpener Verlage oder seine Porträts einzubeziehen, eine Charakteristik des Verlegers hingegen wird sich auf Dauer nicht nur mit dem strenggenommenen bildkünstleri-

schen Anteil an den Drucken beschäftigen können, sondern Gedichte oder Widmungen als integrale Bestandteile der Werke miteinbeziehen müssen. Ein weiterer Aspekt, den die Verlagsgeschichte – wie auch die Sammlungsgeschichte – dringend nahelegt, fehlt in den besprochenen Publikationen. Verlagshäuser wie Hondius oder Visscher bestreiten ein Drittel oder gar die Hälfte ihrer Produktion in Neuauflagen bereits andernorts publizierter Werke, in Teilen sogar mit deutlich älterer Kunst (zumindest in Kopien). Die Beschränkung der wissenschaftlichen Perspektive auf die jeweils zeitgenössischen Werke erfaßt damit aber nur einen Ausschnitt der Produktion. Es ist das Nebeneinander von älterer und zeitgenössischer Kunst, das die historische Situation weit stärker charakterisiert, als Publikationen oder Ausstellungen in aller Regel ahnen lassen. In solchen Konfrontationen aber, die sich gerade auch für Ausstellungskonzeptionen denken lassen, könnte die historische Rezeption, die doch immer auch der Rahmen für die jeweils zeitgenössische Kunstproduktion ist, in historisch abgesicherter Form wieder anschaulich werden.

Barbara Welzel

Horizontal-Vertikal

Beobachtungen zur Entwicklung des Neoplastizismus

Aus Anlaß der Ausstellung »Piet Mondrian 1872-1944« im Haags Gemeentemuseum, 18. Dezember 1994 – 30. April 1995 / National Gallery of Art, Washington, 11. Juni – 4. September 1995 / The Museum of Modern Art, New York, 1. Oktober 1995 – 23. Januar 1996

Die hermetische Strenge des Werkes von Piet Mondrian trifft gegenwärtig offenbar nicht den Zeitgeist; die seit 1971 größte Schau des Gesamtwerks in Den Haag blieb von Besucherrekorden verschont. Dabei verdient die

186 Gemälde und Studien zeigende Retrospektive größte Aufmerksamkeit. Nicht streng chronologisch, sondern auch nach inhaltlichen und formalen Bezügen ausgerichtet, erlaubte die Hängung es, den historischen