

Zeitschrift: Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles
Herausgeber: Schweizerische Bibliophilen-Gesellschaft
Band: 19 (1976)
Heft: 3

Artikel: Zur Geschichte des italienischen illustrierten Buches im 17. Jahrhundert
Autor: Ludovici, Sergio Stamek
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-388263>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

was schon bei Schott in Mainz ersichtlich wurde, Musiknoten für die meisten Nicht-musizierenden Hieroglyphen bleiben, ist die Herstellung der Druckvorlagen, die hier nicht mehr im hergebrachten Kupferstichverfahren erfolgt, sondern über das Abreiben der Fertignoten von Folien, ein Faszinosum für alle! Die Gattin des leider kurz vor der

Tagung verstorbenen Verlagsgründers und ihre Mitarbeiter führten durch die weitläufigen Abteilungen; Rundgang und Tagung endeten mit dem so vertrauten Tun von Bibliophilen: beim Stöbern, da Buchhandlung und Antiquariat, die in einem Teil des Gebäudes mit untergebracht sind, verlockend dazu einluden. C.U.

*SERGIO STAMEK LUDOVICI (MAILAND)**

ZUR GESCHICHTE DES ITALIENISCHEN ILLUSTRierten BUCHES IM 17. JAHRHUNDERT

Das Buch widerspiegelt das geistige Universum einer Zeit, es ist eine wesentliche Erscheinungsform dieses Universums. So nimmt es auch teil an der tiefgreifenden Veränderung des Geschmacks im 17. Jahrhundert oder, besser gesagt, im Barock¹.

Neue Interessen, neue Erkenntnisse, eine veränderte Seelenlage und neue Sitten rufen auch neue Formen der Buchgestalt hervor. Buchdruck, Buchschmuck und Illustration bieten so sehr einen neuen Anblick, daß ein Band des 16. Jahrhunderts sich schon auf

den ersten Blick von einem des 17. Jahrhunderts unterscheiden läßt. Wir versuchen zuerst, die neuen Interessen und geistigen Orientierungen anzudeuten: das neue Schicksalsgefühl («Fortuna»), das intensivierte Zeitbewußtsein, die Freude am Theater und am Musiktheater in der neuen Ausdrucksform der Oper, den wissenschaftlichen Forschungstrieb, den gesteigerten Sinn für die Aktualität.

Die Leidenschaft für das Theater, namentlich das musikalische, ist eines der Zeichen der Hinwendung des Geistes zur Freude am Improvisierten, Überraschenden und nie Dagewesenen; darin tritt eine besondere Neigung zum Dramatischen und Emotionalen zutage. Die ganze höhere Kunst hat gewissermaßen einen Zug ins Bühnenbildhafte erhalten, bald überzeugend, bald gekünstelt oder mechanisch kalt berechnet. Die wachsende Kenntnis der Welt führt immer weiter von den humanistischen Interessen des vorangegangenen Jahrhunderts hinweg. Die antike Kunst bietet mit ihren ehrwürdigen Relikten keine nachahmenswerten Vorbilder mehr an, sondern wird ein bloßer Bestandteil des Wissens. Der Sinn für die Aktualität aber erwächst aus dem Ungenügen an den herkömmlichen humanistischen Themen ebenso wie aus der unersättlichen Neu-

* Der Verfasser lehrt an der Universität Rom Geschichte der Buchillustration. In seinem 289 Seiten starken, mit 144 höchst aufschlußreichen Abbildungen versehenen Buch «Arte del libro, Tre secoli di storia del libro illustrato, dal Quattrocento al Seicento» (Edizioni ARES, Mailand 1971) erweitert er zahlreiche frühere Einzeluntersuchungen zu einem drei Jahrhunderte umfassenden Fresko des italienischen Buchschmucks und stellt es in die großen Zusammenhänge der italienischen Kulturgeschichte. Wir übersetzen die erste Hälfte des Kapitels über die bei uns wenig bekannte Buchillustration des italienischen Barocks und ergänzen den Text durch ausgiebigere, von Prof. Ludovici eigens für unsere Zeitschrift geschriebene Erläuterungen zu den 18 wiedergegebenen Bildern, von denen vier mit freundlicher Erlaubnis des Verlags dem sehr verdienstvollen Werk «Arte del libro» entnommen sind, während die übrigen aus dem Archiv des Autors stammen.

gier nach der lebendigen Wirklichkeit. Die Reisen, die Berichte über ferne Länder, über Völker und Sitten gehören zu den augenfälligsten Kennzeichen der Zeit.

Das Buch ist immer weniger ein Privileg eines engen Kreises von gelehrten Eingeweihten; es dient vielmehr einer erweiterten Leserschaft und übernimmt ehrenamtliche Aufgaben, etwa die Taten der edelsten Familien rühmend zu begleiten oder ebenso die zeremoniellen Handlungen des Jahres in Kirche, Staat und Bürgerschaft. Das Buch dient auch dem Glanz mäzenatischer Fürsten und Prälaten und zeugt in beredten Bildern von ihren Bauten. Zahlreich sind die Ereignisse, welche das neugierige Interesse des Jahrhunderts erregen; das Buch zeichnet sie auf, bringt sie in schöne Form, sammelt ihre Bilder, verleiht ihnen gesteigerten oder auch nur erfundenen Glanz. Die «Besitzergreifung» der Titularkirche durch den Kardinal, der feierliche Einzug eines Gesandten, die Einsetzung in ein hohes Amt, die Übernahme einer Staatsaufgabe mit dem ganzen begleitenden Pomp: dies alles setzt sehr oft die Druckerpresse in Bewegung. Festzüge, Komparserien, prächtige Empfänge, Festgepränge, feierliche Exequien, bei denen die Tugenden und Triumphe (echte und fiktive) des Verstorbenen in grandiosen Trauerkondukten ans Licht gezogen werden – sie entsprechen alle dem gelegentlich überbordenden Sinn für das Großtuerische des Zeitalters.

Auf der «barocken» Suche nach dem Wunderbaren bleibt die Religion nicht zurück. Sie spornt Schriftsteller und Künstler an, jene vergänglichen Schaugebilde und Apparaturen zu erfinden und zu beschreiben, welche die Regisseure des Wunders in den Kirchen einsetzen: Katafalke, Ausstellung des Allerheiligsten, Allegorien, in denen sich die Bildphantasie des Zeitalters austobt mit feuerspeienden Drachen, geflügelten Löwen, Hippogryphen, Sirenen, Wasserspielen, Feuersäulen, emporwölkenden Dämpfen, Pyramiden, erstaunlichen Himmelfahrten.

Die Naturwissenschaft, besser gesagt: die wissenschaftliche Erkenntnisbegier, wurzelt zunächst in jenem unbestimmten barocken Bedürfnis nach nie Gekanntem, mündet aber in eine eigene, leidenschaftlich harte Denkart ein, die offensichtlich einen weiteren Aspekt des geschmückten und illustrierten Buches des 17. Jahrhunderts schafft. Eine durchsichtig klare, ungewohnte Sprache setzt sich hier durch, zu der die dokumentarische wissenschaftliche Illustration paßt, die manchmal schematisierend dargestellt wird.

Die ganze Glut der wissenschaftlichen Erleuchtungen und Pioniertaten, die allmähliche und suggestive Enthüllung der Kräfte und Geschehnisse der Natur hat im Buch eine bestimmte Stelle, wo sie sich entfalten darf: das Bild auf der Antiporta* und auf dem Titelblatt, wie wir noch sehen werden. Hier ist es, wo der Künstler mit seinen zusammenfassenden Synthesen den Seelenzustand und die Vorstellungsinhalte des Forschers konkret und höchst lebendig wiedergibt. So zum Beispiel in Bonaventura Cavalieris² «Trigonometria plana et spherica» (Bologna, Erben von Vittorio Benacci, 1643; Abb. A). Der unbekannte Künstler stellt die Trigonometrie – es geht in seinem Buch um eine Reihe Probleme der ebenen und der sphärischen Trigonometrie und um logarithmische Tabellen – als eine üppige Frauengestalt à la Carracci dar, aufgerichtet und auf ausgebreiteten Armen ein Schriftband mit dem Haupttitel tragend: *Trigonometria*, ein Stoff, den der Verfasser, der Mailänder Bonaventura Cavalieri, ein mit Galilei verbundener Gelehrter, meisterhaft beherrscht. Die Frauengestalt steht im Rahmen eines offenen Riesentores, dessen Flügel mit astronomischen und geometrischen Figuren bedeckt sind. Jenseits des Portals schweift der Blick in eine Hügelland-

* Die Antiporta ist in vielen Büchern des 16. und des 17. Jahrhunderts die Seite, die zwischen Schmutztitel und Titelblatt steht. Sie trägt ein Bild, meistens allegorischer Art, und manchmal außerdem den gestrafften Buchtitel.

schaft, die zur Linken ein nur teilweise sichtbarer klassischer Tempel belebt. In der Ferne sind Städte und Länder angedeutet, während im Mittelgrund männliche Gestalten damit beschäftigt sind, Maße zu nehmen, Entfernungen zu berechnen, Sternpositionen mit dem Sextanten zu bestimmen. Auf dem Boden verstreute Zirkel, Reißschienen, Winkelmaße und andere Geräte unterstützen wirksam die Absicht des Künstlers, der den Nutzen der Trigonometrie und der Logarithmen verherrlichen will.

Oder es wird ein Anatomieband vom Illustrator dazu benutzt, dem Hang zum Makabren freien Lauf zu lassen, wie beispielsweise in G. Casseris «*Tabulae anatomicae*», Venedig, Deuchino 1627³, wo Totengerippe genau wie lebende Menschen aufgefaßt werden (Abb. 1). Auf diesem Titelblatt ist es dem venezianischen Stecher Francesco Valesio (Zeichner Odoardo Fialetti) geglückt, barocke Monumentalität der Darstellung mit sorgfältiger Beobachtung der Werkzeuge zu verbinden, welche die wissenschaftliche Anatomie benötigt. Oben auf der halbkreisförmigen Exedra ist die «Anatomie» dargestellt, gleichsam auf einem Königs-thron sitzend, zu ihrer Rechten flankiert vom «Fleiß» (mit dem Skalpell in der Hand), zur Linken vom «Ingenium», während im Vordergrund auf der halbrunden Grundfläche der Mensch dargestellt ist, links als Knochengerüst, rechts als Enthäuteter. Unten zeigt ein deutlich ins Licht gerückter Tisch verschiedene *instrumenta anatomica*: Skalpelle, Sägen, Sonden, Zangen, Messerklingen, Schabmesser, Zwingen – eine eindruckliche Schau der damaligen anatomischen Technik. Der sinnenhafte Zugang zur Naturwissenschaft und gleichzeitig die vielfältigen, für die Epoche typischen Reaktionen des Künstlers auf ihre Faszination haben zur Folge, daß beispielsweise das Eröffnen der Bauchhöhle an einer quicklebendigen Frau im Stil der Carracci vorgeführt wird (Abb. 2). In seinem früher erschienenen Werk «*De vocis auditusque organis historia anatomica*» (Ferrara, Vittorio Baldi-

ni, 1600–1601) sind die zahlreichen Kupferstiche aus didaktischen Gründen auf die Wiedergabe einzelner Organe des Menschen und der Tiere beschränkt mit wenig Raum für visuelle künstlerische Synthesen. Hier hat sich die ganze Phantasie des Zeichners im Titelblatt gesammelt; es wimmelt von menschlichen und tierischen Gerippen, die sich um das architektonische Oval des Titels gruppieren (Abb. 3). Das in zwei Teile gegliederte Werk ist Ranuccio Farnese gewidmet und enthält sein und des Autors Bildnis⁴.

Das barocke Zeitalter fühlte sich zu stark zum Wunderbaren und Unvorhersehbaren hingezogen, als daß es empfänglich gewesen wäre für Illustrationsthemen ausgewogener, gesetzter Art, wie die vorangegangene Epoche sie geliebt hatte. An die Stelle des Einzelmenschen tritt die geräuschvolle Menge, an die Stelle des klaren Symbols die verwinkelte Allegorie. Wir können von einer dem Barock eigenen Haltung sprechen, die bei jeder Gelegenheit erscheint. Ein Bankett zum Beispiel ist nicht mehr eine feinschmeckerische und verfeinerte Manifestation pöbelferner Hofleute, sondern ein Antriebs zu Schaugepränge, Aktion, Choreographie. Daher werden die Tische mit großer Sorgfalt festlich zurechtgemacht und mit Blumen bedeckt, und eine strenge Etikette reguliert die Reihenfolge der Gerichte. Dasselbe geschieht bei den gymnastischen Spielen – einem Vorrecht schon des Signore des 16. Jahrhunderts. Schauplatz waren damals die inneren Palasthöfe; jetzt aber werden sie mit tumultuarischen und anfeuernden Massen auf den Platz vor dem Palazzo verlegt (vgl. Giovanni Bardi, «*Memorie del calcio fiorentino*», Florenz, Stamperia di SAS, 1673).

Im 17. Jahrhundert gewinnt das Buch neue Ausmaße. Während das Hochformat wächst, verbreitert sich das rechteckige, bereit, eine zusammenhängende Reihe von Stichen aufzunehmen. Die Bildtafeln fangen an, im Bande außerhalb des Textes zu erscheinen, zwei- oder auch dreimal gefaltet.



A Bonaventura Cavalieri: *Trigonometria plana et spherica*, Bologna 1643. Links unten das Signet des unbekannten Künstlers.

Für Publikationen herkömmlichen Inhalts neigt man zu reduzierten Formaten: daher die häufigen Oktavbändchen und die noch kleineren «Taschenformate» – gemäß der von Aldus Manutius eingeführten Neuerung –, die im Ausland, in der holländischen Druckerdynastie der Elzevier, im gleichen Jahrhundert die intelligentesten Nachfolger fanden – bis hin zur Lancierung des sehr verbreiteten Duodezformats⁵.

Man hat es eilig mit dem Drucken und kümmert sich deshalb nicht allzusehr um Subtilitäten. Papier und Druckerschwärze werden infolgedessen nicht mehr so gepflegt gehandhabt wie im vorangegangenen Zeitalter. Die Auflagen steigen entsprechend der zunehmenden Nachfrage, aber bei abnehmendem sorgfältigem Buchschmuck und vermindertem Eifer, eine tadellose und für das Auge befriedigende äußere Buchgestalt zu liefern. Denn auch die Empfänger sind zum Teil nicht mehr (oder immer weniger) jene verfeinerten Menschen von Geschmack, die vom Buch auch visuell erregt werden wollen und ein in jeder Beziehung vollendetes Gebilde erwarten. Die leidenschaftliche Suche nach Aktualität selbst schafft nicht eben die günstigsten Voraussetzungen, um die Würde jener Wirklichkeit zu fördern und zu erkennen, die «Buch» heißt. Die Einbände sind nicht selten unfest, die Bogen folgen einander nicht streng regelmäßig, die Verweisungszeichen am unteren Seitenrand stimmen nicht. Oft stößt man auf abgenutzte oder defekte Buchstaben; überhaupt sind sie normalerweise weniger ansprechend und schön als diejenigen des 16. Jahrhunderts. Ferner steigert sich der Hang zum Wechsel der Typen und der Schriftgrade innerhalb des Buches. Er deutet sich schon in der zweiten Hälfte des vorangegangenen Jahrhunderts an⁶ – hervorgerufen durch die Absicht, die verschiedenen Teile des Buches augenfällig voneinander abzuheben, dann aber vor allem, um die Dynamik des barocken Geschmacks zur Geltung zu bringen. Die Kunst des Buchdrucks wird in den großen Zentren, wie Rom, Bologna, Venedig, Flo-

renz, weiterhin gepflegt, aber mit leicht lokalen Einschlägen.

Wie wir festgestellt haben, hat man im 17. Jahrhundert dennoch viel gedruckt, nicht nur aus Gründen der Kultur, des Glaubens, der Wissenschaft, sondern auch bei besonderen Anlässen (akademischen, höfischen, privaten) und zur Unterhaltung – daher die weite Verbreitung des Buches auch in entfernten Gegenden, manchmal verbunden mit dem mehr oder minder leicht vergänglichen Auftreten von Wanderdruckern. Auch die kleinen Gemeinden wünschen, daß ihre Verfassungen und ihre gewohnheitsrechtlichen Normen veröffentlicht werden, gewisse wohlhabende Herrschreibende und politisierende – tragen Sorge, daß ihre Werke in ausgewählten Druckverfahren auf die Nachwelt kommen usw.⁷.

Noch häufiger sind die lobrednerischen Publikationen, die mit den Namen von Inhabern hoher weltlicher oder kirchlicher Ämter verknüpft sind. Man weiß, daß das Jahrhundert sehr pompös ist und auch vom gedruckten Werk Glanz und Überschwang erwartet. So entstehen in der Barockzeit in Italien Druckereien in mehr als 80 Ortschaften. Wir erwähnen auf Grund ihrer Bedeutung Acqui, Aosta, Belluno, Benevento, Brindisi, Capodistria, Ceneda, Cherasco, Chieri, Crema, Livorno, Loreto, Massa Carrara, Monteleone, Narni, Pistoia, Rovereto, Rovigo, Sassari, Sorrento, Spoleto, Terni, Trani, Trapani...⁸.

LEGENDEN ZU DEN FOLGENDEN VIER SEITEN (Vgl. die Erläuterungen im Text)

1 Giulio Casseri: *Tabulae anatomicae*, Venedig 1627. Titelblatt. Vgl. S. 138.

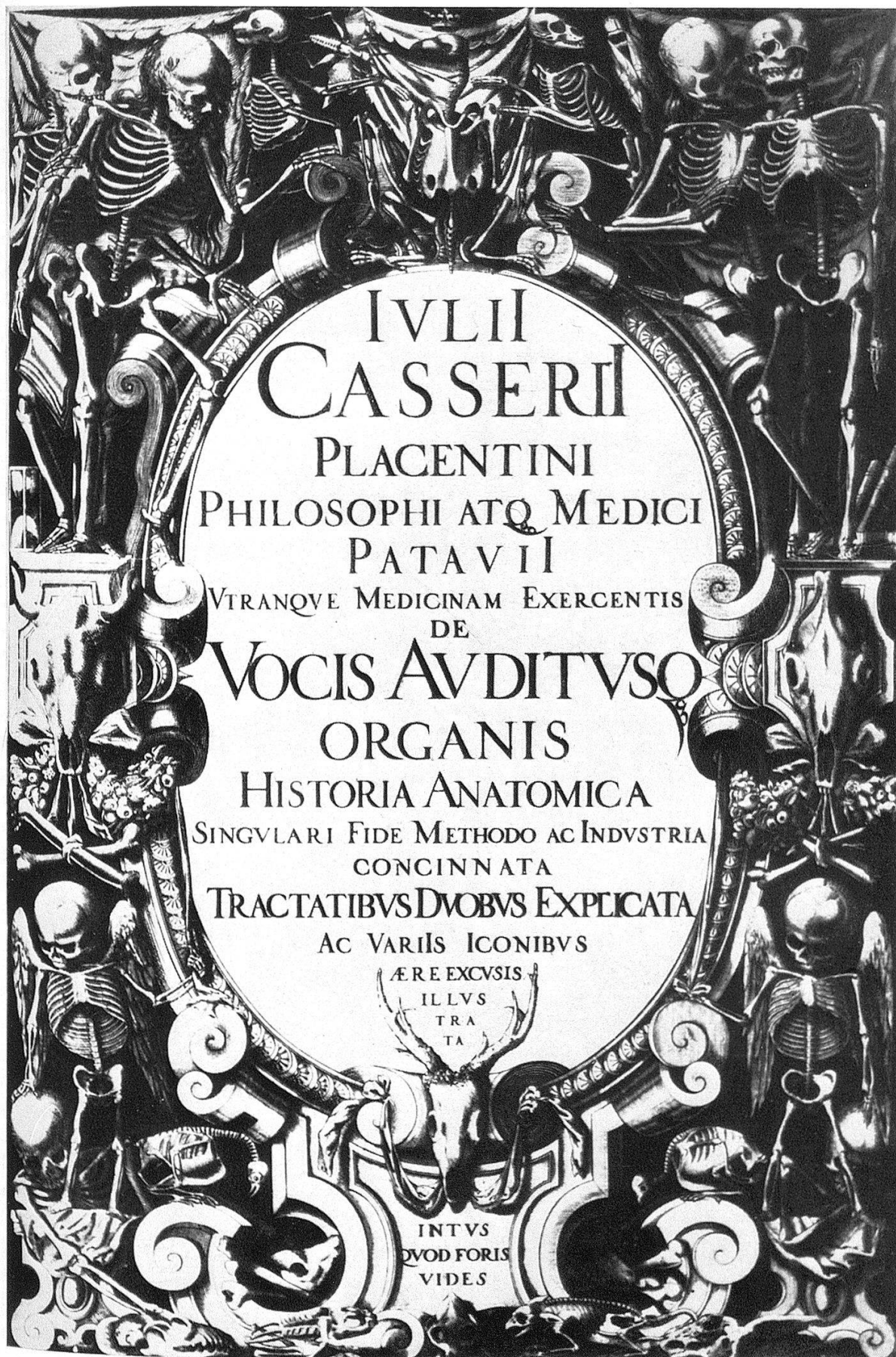
2 Giulio Casseri: *Tabulae anatomicae*. Das Eröffnen der Bauchhöhle. Vgl. S. 138.

3 Giulio Casseri: *De vocis auditusque organis*, Ferrara 1600–1601. Titelseite. Vgl. S. 138.

4 Gian Paolo Oliva: *Prediche dette nel palazzo apostolico*. Bd. 2, Rom 1664. «Predigt Johannes des Täufers» nach einer Zeichnung von G. L. Bernini. Vgl. S. 146.









Auch die Buchdruckerkunst kommt dem Bedürfnis nach Neuartigkeit sowie der Bewegtheit und dem Überströmenden der Gebärden, des Redens und des Schreibens entgegen, die dem Zeitalter des Barocks eigen sind. Die schrägliegende Schrift wird in den mannigfaltigsten Formen angewendet, vermischt mit der senkrechten Antiqua. Man zieht auch weitgehend Nutzen, wie schon erwähnt, aus der Vielfalt der Schriftgrade. Sie werden je nach Bedarf oder je nach den Gliederungen des Buches gewechselt: Schmutztitel, dann die Antiporta, Titelseite, Widmung, Gratulationsgedicht, Inhalts- und andere Verzeichnisse, Vorwort, Nachdrucksverbot, Imprimatur, Text, Anmerkungen am Rand oder unten, laufende Seitenüberschriften...⁹. Die Vermischung von Schrifttypen wird übernommen und gewissermaßen geweiht in der Beschriftung des Titelblattes. Der Zug zur farbigen, malarischen Belebtheit in der typographischen Gestalt des barocken Buches verstärkt sich noch, wenn wir die Initialen (figürliche und rein dekorative) und die Anwendung typographischer Schmuckteile betrachten. Bei dieser Entfesselung der Druckerphantasie spielten die Kalligraphen und die Theoretiker der Kalligraphie des 16. und 17. Jahrhunderts keine geringe Rolle¹⁰.

*Der dekorative Apparat und das wichtigste
künstlerische Ausdrucksmittel*

Sehr deutlich zeigt der barocke Geschmack seine Neuerungen auf der Titelseite – im Gegensatz zur Titelstruktur des 15. Jahrhunderts. Mit Recht sagten die Brüder Goncourt, daß das 17. Jahrhundert in der Buchdruckerkunst «das Jahrhundert der Titelblätter», das 18. Jahrhundert hingegen «dasjenige der Vignetten» gewesen sei. Der Drucker konzentriert seine ganze Aufmerksamkeit auf die Titelseite (und nebenher auf die gegenüberliegende Antiporta). Er ver-

traut sie einem Künstler an, der in der Regel nicht nur die dekorative bildliche Komposition mit dem Stichel eingräbt, sondern auch die Worte des Titels, den Verfasser-namen und alle andern Angaben: eine erweiterte «Legende» mit Einzelheiten, die bezwecken, vorwegnehmend die Ziele des Werkes anzugeben und den Leser zu interessieren, indem sie den gesellschaftlichen Stand und den Beruf des Verfassers mitteilen. Andererseits entspricht die wortreiche «Legende» des Titelblattes einem Publizitätsdrang, der Staunen und Zustimmung erwecken will wie fast alle Schöpfungen der Epoche. Die Feuerwerkerei des Wortes ist eine ausgezeichnete Begleitung zur Pyrotechnik des Bildes, um so mehr, als auch die Antiporta eine Verdoppelung der Titelseite bedeutet, denn normalerweise trägt sie eine Illustration, welche die Stoffwelt des Werkes andeutet, und zwar mit stärkeren Akzenten und manchmal mit mehr Wucht als die Titelseite; die Deutung ist sozusagen restlos der Intelligenz des Lesers überlassen. Antiporta und Titelseite werden in Kupferstich und vor allem als Radierung ausgeführt. Sie sind in Konzeption und Stil eng miteinander verbunden.

Die verhaltene majestätische Frontalkomposition, welche Titel und dekorative Umrahmung im 16. Jahrhundert in eins verschmolz, wird aufgelöst. Anstelle des früheren Portalrahmens und der allegorischen Statuen oder auch der bloßen Anordnung von Worten zusammen mit dem belebenden Druckersignet auf dem Titelblatt werden nun Landschaften, Atmosphäre, der Himmel, die Sonne, die Wolken eingeführt. Die Vision drückt sich jetzt in miteinander verbundenen, oft gehäuften Kleinszenen aus mit perspektivischen Spielereien oder in hintereinander- oder übereinandergeschobenen lebenden Bildern mit überraschenden Effekten, die Verwunderung erregen, durchaus übereinstimmend mit der «Poetik» des 17. Jahrhunderts. Zwar wird die Architekturthematik des Titelblattes aus dem 16. Jahrhundert mit dem Portal manchmal beibe-

halten, aber restlos seiner monumentalen Statik beraubt, nicht anders als bei den nunmehr oft wilden Verrenkungen der begleitenden Figuren.

Die architektonischen Motive – genauso wie jedes andere schmückende Element aus dem Bereich der Pflanzen- und Tierwelt und der Heraldik – neigen dazu, jeden Anschein von abstrahierender Stilisierung abzulegen. Statt dessen nehmen sie den Charakter des spontan im Augenblick Wahrgenommenen an.

Zahllos sind die Kunstgriffe, mit denen man Buchtitel und Verfassernamen unterzubringen versucht. Einige Beispiele! Der Titel wird in die Attika eines Triumphbogens geschrieben (G. B. Ferrari, «La flora», Rom, Stefano Paolini, 1633) oder auf ein Tuch, das an den Ästen eines Baumes hängt («Documenti d'Amore» von Francesco da Barberino, Rom, V. Mascardi, 1640) oder auf eine Fahne («Epigraphae» von Ottavio Boldoni, Rom, N. A. Tinassi, 1670), auf den Block eines Denkmals («La povertà contenta» von P. Daniello Bartoli, Rom, D. Manelfi, 1650), auf den Block einer symbolischen Statue («Bona Espugnata» von Vincenzo Piazza, Parma, Stamperia della Corte, 1694) oder auf die Brust eines realen oder eines Phantasietieres, auf schwebende Papierstreifen («Liguria trionfante» von Epifanio Ferrari, Genua, P. G. Calenzani, 1643¹¹), auf ein brennendes Herz (Stich von Pierre de Loisy in «Pio desiderio» von Ermanno Ugone, Mailand, Bidelli, 1637), auf einen Schild zwischen zwei Bäumen, auf Scheiben, Bücher, Wappen, auch in das Innere von Weinlauben, am meisten aber auf Steine, Felsen, Fassaden der verschiedensten Art.

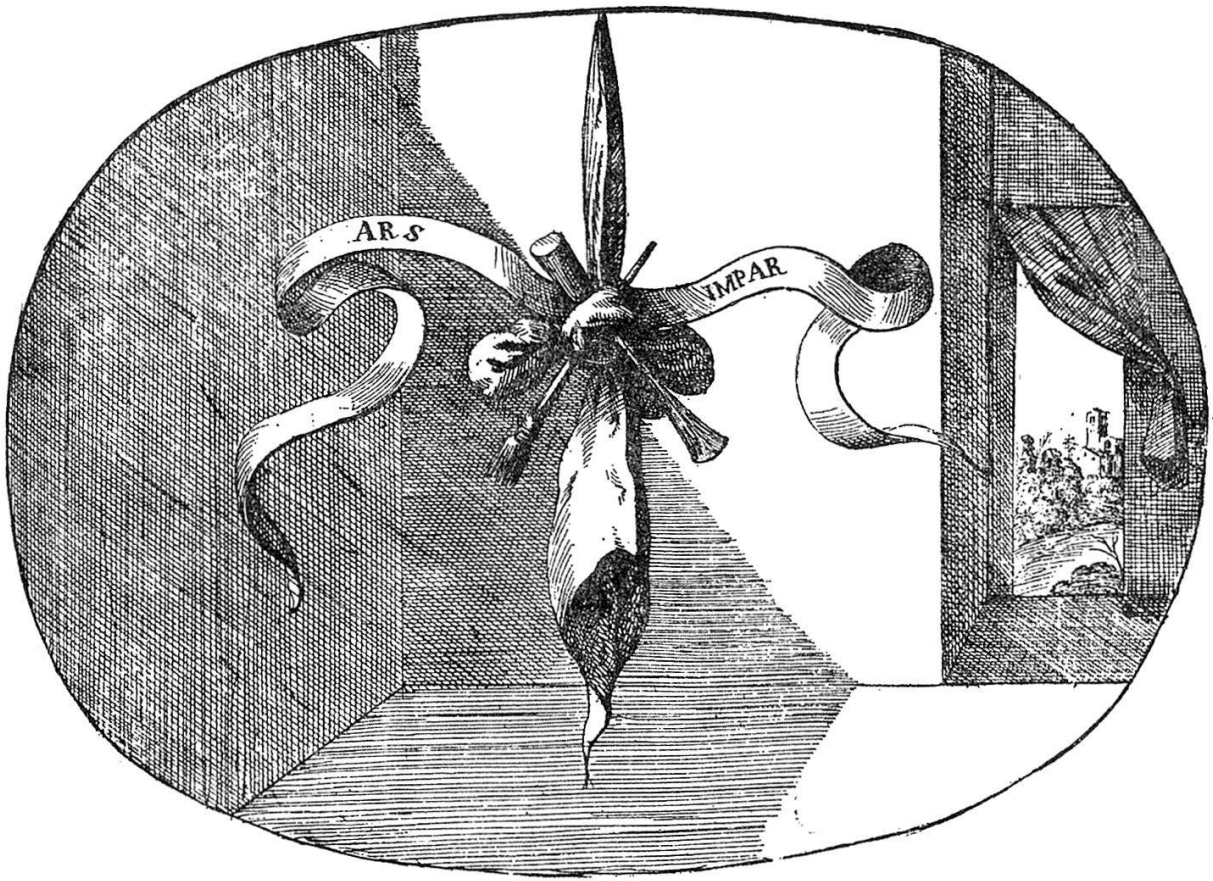
Die Buchillustration dieses Zeitalters findet im Kupferstich und vor allem in der Radierung das ihrem Wesen am besten entsprechende Ausdrucksmittel¹². Namentlich die letztere gehorcht sämtlichen Einfällen und sämtlichen Kühnheiten.

Im 17. Jahrhundert hat die Zahl der Künstler, die sich mit dem Buch beschäfti-

gen, stark zugenommen. Es gibt Stecher, die nur Originalblätter schaffen, aber es gibt auch solche, die die Zeichnungen anderer Künstler auf die Metallplatte übertragen. Auch die Besten verschmähen nicht, für das Buch zu arbeiten. Es genüge, an Alessandro Algardi zu erinnern, der Prospero Bonarellis «Il Medoro incoronato» illustrierte, eine Tragödie mit glücklichem Ende (etwa 1645), oder an G. L. Bernini. Dieser tritt hervor mit zwei von François Spierre gestochenen Zeichnungen zu den «Prediche dette nel palazzo apostolico» von Gian Paolo Oliva, Priester des Jesuitenordens (Rom, 3 Bände, 1659–1674¹³). Sie dienen als Antiportae im zweiten und dritten Band. Es handelt sich um eine «Predigt Johannes des Täufers» (Abb. 4) und eine «Speisung der Fünftausend», Zeichnungen, zu denen zahlreiche Entwürfe auf uns gekommen sind¹⁴, ein Zeichen dafür, daß der Künstler den beiden Bildern große Bedeutung zumaß. Sie sind auch eine Huldigung Berninis an Oliva, den Ordensgeneral, der den Künstler bewunderte und ihm als Mittler in seinen Beziehungen zu Ludwig XIV. diente.

Stich, Illustration und künstlerische Strömungen

Die graphischen Künste des Barocks – sie verwenden fast ausschließlich die Kupferplatte entweder für Stiche oder für Radierungen – verspüren zusammen mit der Malerei, zu der sie sich oft zählen, den Einfluß der «Scuola Carracesca»¹⁵, in der sich das künstlerische Erbe des 16. Jahrhunderts in seiner «idealen», gelehrten Form lebendig erhält. Sie verzichtet zwar nicht auf die Natur, merzt aber das Unschöne aus nach Maßen, die der antiken und der Kunst Raffaels entnommen sind. Unter dem Einfluß der Carracci steht Guido Reni (1575–1642)¹⁶ und mit ihm die vielköpfige Schar der Schüler, die uns oft als Illustratoren begegnen.



*B Motiv aus: Racconto delle solennissime esequie della ser.ma Isabella reina di Spagna... Mailand 1645.
Vgl. S. 158.*

Aber diese künstlerische Strömung ist nicht die einzige, die einwirkte. Es kommen unter den stärkenden Kräften die malerische Graphik Venetiens und die Nachfolger Correggios und Parmigianinos hinzu, zusammen mit Rembrandt und seinem verinnerlichten dramatischen Realismus und mit jenen weniger tiefgreifenden, erzählfreudigen Beobachtern der Wirklichkeit, den Holländern. Außerdem kommen in Betracht – um dieses notgedrungen skizzenhafte Bild der künstlerischen Einwirkungen abzurunden – jene malerischen Wunder, die man Rubens (mit seiner vitalen Kraft und seiner Lebenslust) und Caravaggio (mit seinem revolutionären Lichtzauber) nennt¹⁷. Es sind lauter Kräfte, die nicht selten sich vereinen oder auch einander fruchtbar widerstreben. Ihre Wirkungen erkennen wir auch in den graphischen Künsten. Diese erweisen sich in Italien als viel komplexer und bedeutend

weniger einförmig denn im 16. Jahrhundert, auch wegen der größeren Fülle an echten Talenten, die es nicht verschmähen, zum Stichel und zur Radiernadel zu greifen. Das Aufkommen oder die Ausbreitung neuer graphischer Techniken (Radierung, Ätzung, Aquatinta, Punktur usw.¹⁸) hängt mit den neuen geistigen Ausrichtungen eng zusammen und trägt dazu bei, die klassischen Auffassungen mit ihrem Ideal der kompositorischen, symmetrischen Ausgewogenheit zu verdrängen.

Träger großer Namen der italienischen Kunst sind als Zeichner oder als Stecher mit der Welt der barocken Buchillustration verbunden: Guido Reni, Jacopo Palma, A. Algardi, G. L. Bernini, P. da Cortona, Matteo Rosselli, Ciro Ferri, Carlo Maratta, Cerano, Genovesino, Pietro Testa, A. Sacchi, Salvator Rosa, Andrea Camassei, G. U. Abbatini, C. Procaccini, P. Aquila. Einige unter

ihnen betrachten den Kupferstich als Mittel, ihre künstlerische Arbeit vervielfältigt weit- hin zu verbreiten.

Zu den Stechern, die nach eigenen Ent- würfen für das Buch arbeiten, gehören: An- tonio Tempesta, Giacomo Franco, Frances- co Villamena, ferner Castiglione, Simone Cantarini, Giulio Carpioni, Pietro Testa, P. F. Mola, F. und A. Spierre, Jacques Callot, Stefano della Bella, G. M. Mitelli, G. B. Co- riolano, Giacomo Cotta.

Stecher von hoher Sensibilität und ausge- zeichneter dekorativer Phantasie sind die Wahlitaliener Arnaldo van Westerhout (1666–1720), Robert van Audenaerde (1663–1743) und Cornelius Bloemaert (1603–1684) sowie die Italiener Virgilio Si- rani, Camillo Cungio, Ferrabosco.

ZU DEN ILLUSTRATIONEN AUF DEN SEITEN 149 BIS 156

5 In Ligurien, wohin Künstler aus dem benachbarten Frankreich herüberkamen, erinnert man sich des schaffensfreudigen Domenico Piola (1628–1708), eines von Grechetto und Rubens herkommenden Ma- lers und Stechers, der im Darstellen reizen- der Putten mit Anklängen an Correggio be- sonders geschickt war. Man erkennt es auf der saftigen Antiporta zu Raffaele Soprani's «Li Scrittori della Liguria» (Genua, P. G. Calenzani, 1667); sie spielt mit Pallas Athena in Lorbeerumrahmung auf das Thema des Buches an, ebenso mit dem Doppelantlitz des Janus aus Genuas Wappen und ringsum mit Putten, die Bücher und allerlei Schreib- zeug in den Händen halten inmitten eines festlichen Ganzen, das um eine Art Altar herum aufgebaut ist.

6 Lorenzo Tinti hat das lebensnahe Bild- nis des Ludovico Vedriani in der «Historia dell'antichissima città di Modona» (Mode- na, Bartolomeo Soliani, 1666–1667) ge- zeichnet und gestochen, aus dem deutlich der Wille spricht, an die «Persönlichkeit» des kritischen, aber im ganzen bescheidenen

Lokalhistorikers möglichst nahe heranzu- kommen.

7 Ein Porträt, das sich durch die Kraft der psychologischen Durchdringung ein- prägt, ist das sehr lebendige des Giulio Cas- seri aus seinen bereits erwähnten «Tabulae anatomicae» von 1627 (vielleicht von Fran- cesco Valesio). Es wird durch eine ausge- zeichnete Umrahmung verstärkt, die der Sinnenfreude der ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts entspricht, wogegen Vedria- nis Porträt eine Dekoration aufweist, in der sich bereits der Neuklassizismus und das be- ginnende Rokoko ankündigen. Im übrigen entfaltet sich die «visuelle Biographie» durchaus natürlicherweise in gebrochener Linie, je nachdem die aus dem Gedächtnis rekonstruierende Phantasie vorherrscht oder nicht, besonders wenn die Gesichtszüge fer-

LEGENDEN ZU DEN FOLGENDEN ACHT SEITEN

(Vgl. die Erläuterungen auf den Seiten 148–158)

5 Raffaele Soprani: *Li Scrittori della Liguria*, Genua 1667. Antiporta.

6 Ludovico Vedriani: *Historia dell'antichissima città di Modona*, Modena 1666–1667. Bildnis des Autors von Lorenzo Tinti.

7 Giulio Casseri: *Tabulae anatomicae*, Venedig 1627. Bildnis des Verfassers.

8 *Ritratti et elogii di Capitani illustri*, Rom 1635. Antiporta.

9 Bildnis von Alessandro Farnese, Herzog von Parma, aus den «Ritratti...».

10 Domenico Grimaldi: *Oratione per l'incoronazione del sermo Gio. B. Lercaro*, Genua 1644. Porträt des Dogen von Gilles Rousselet.

11 Bildnis des Giovan Domenico Peri aus dem Hand- buch «*Il negoziante*», Genua 1647², gezeichnet von Castellino Castello.

12 *Breve relatione delle solennissime feste... per la canonizzazione dei Santi Ignazio di Loyola e Fran- cesco Saverio*, Mailand 1622. Der Platz vor der Kirche S. Fedele.

13 Aus dem gleichen Werk: Das Innere von S. Fedele.

14 *Esequie del principe Antonio Teodoro Trivulzio*, Mailand 1678. Bildnis des Prinzen.

15 Aus dem gleichen Werk: Bildnis der Prinzessin Trivulzio.

16 Tristan Calco: *Historiae patriae libri XX*, Mai- land 1627. Titelblatt, gezeichnet von G. B. Crespi (ge- nannt *Il Cerano*), gestochen von Cesare Bassani.





6

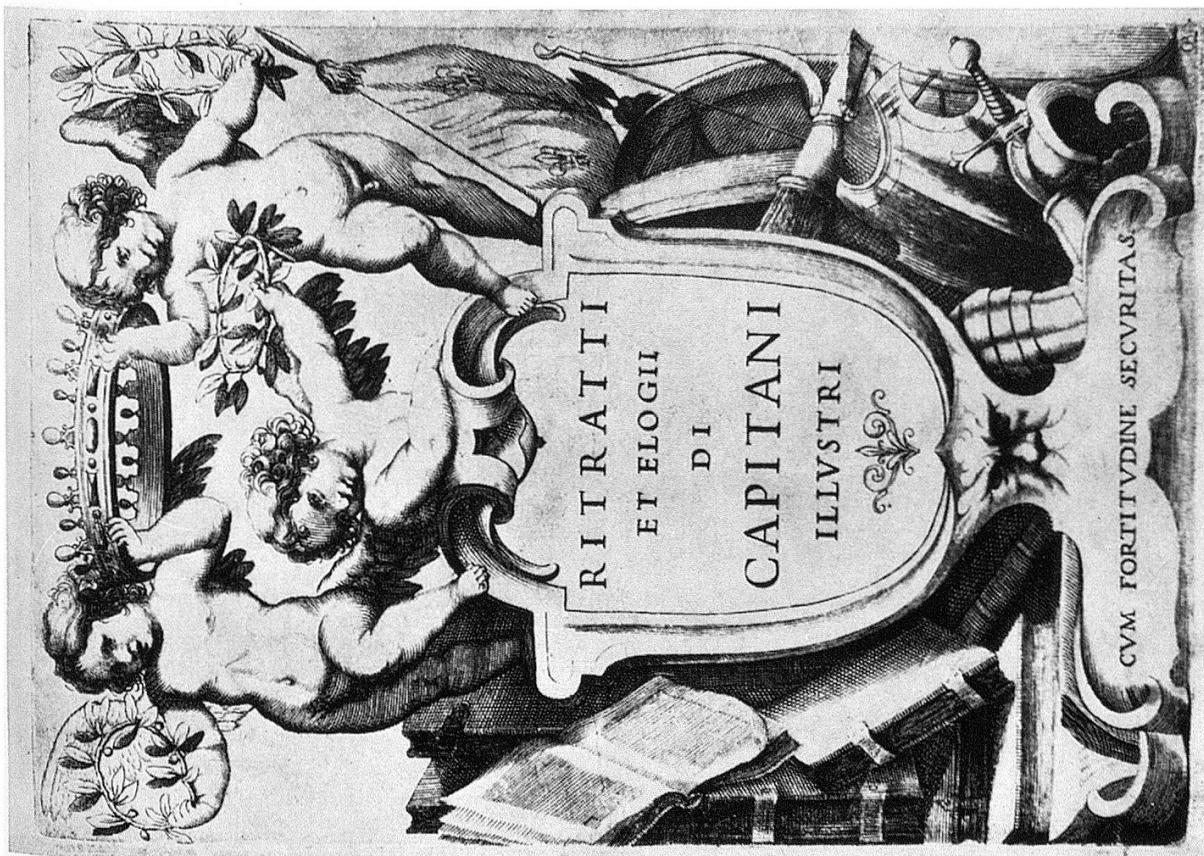


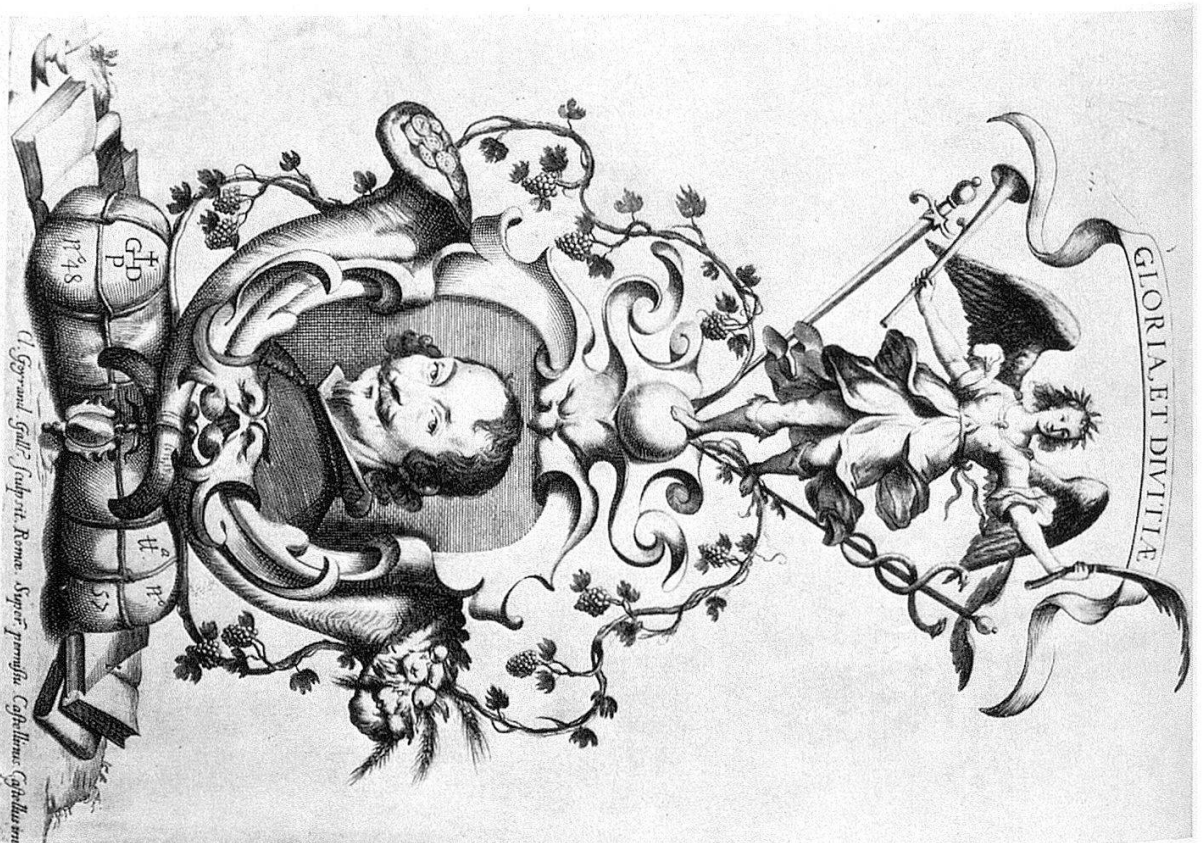
7

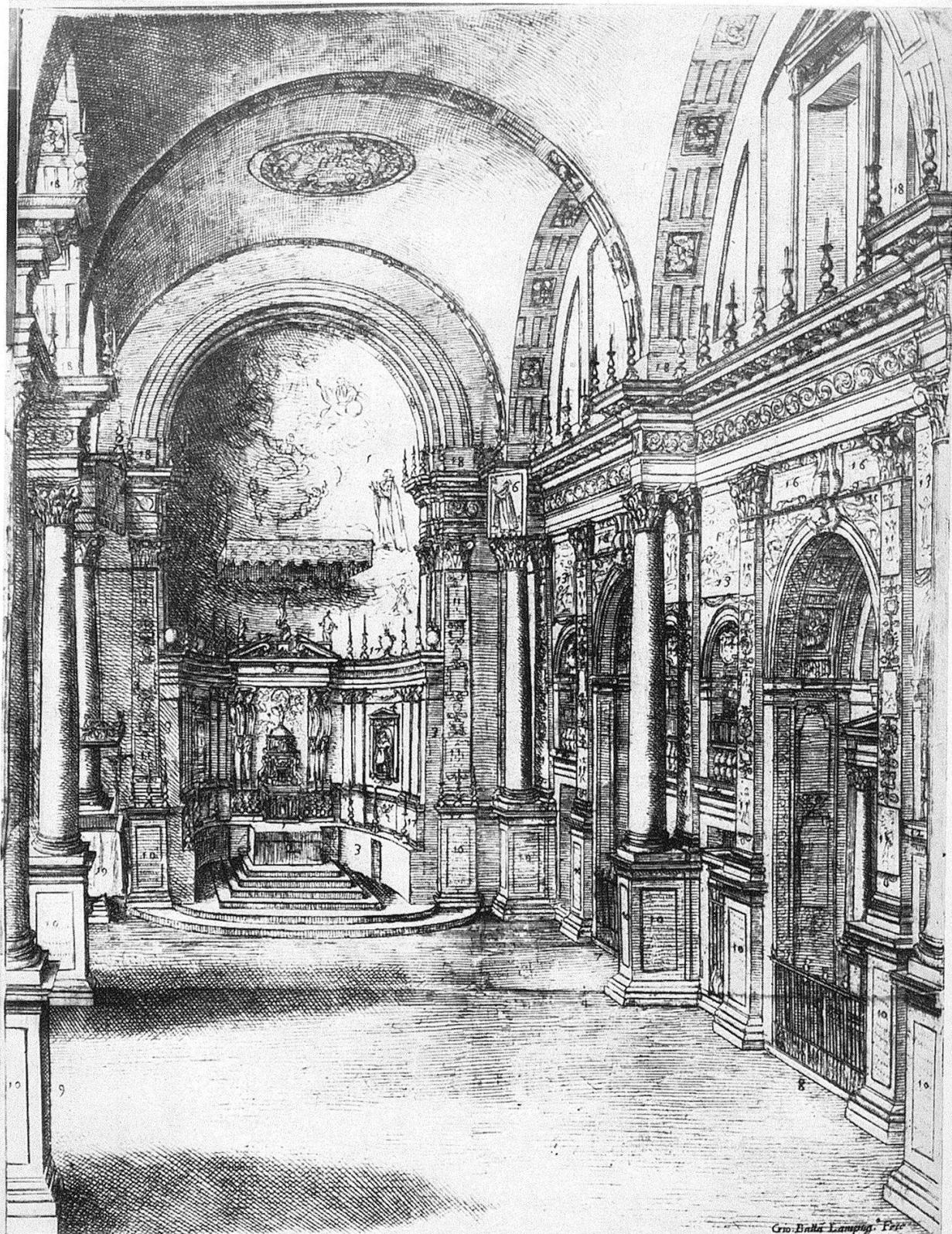


ALESSANDRO FARNESE
DVCA DI PARMA.

ALESSANDRO Farnese, Principe di Parma, e di Piacenza, Nipote di Filippo Secondo Re di Spagna, nato per dar fama al nome guerriero, e gloria alla virtù Latina, dopo essere stato ne gli anni suoi giovanili a i Gursolari, & a Nauarino con-
tra le forze de' Turchi, doue diede il primo saggio del
V u 2 suo





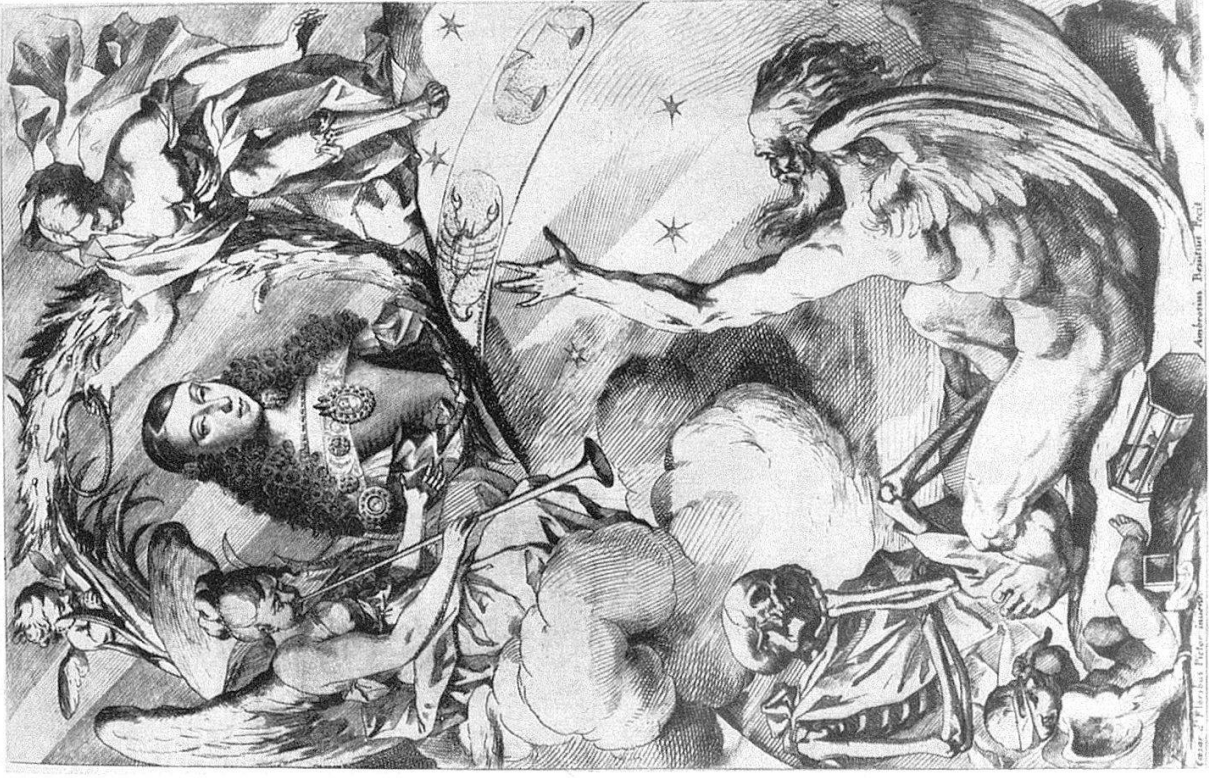


Gio. Batt. Lampugnani. Fecit.

- Prospettiva di una parte inferiore del riguardevole Tempio di S. Fedele e del uaghiu. Apparato espositivo per la solemne Festa della Canonizzazione de SS. IGNATIO e FRANCESCO celebrata in Milano nel 1622.
1. Tabernacolo del S. Sacramente con Reliquary d'argento con Reliquie de nouelli S. portate in processione.
 2. Frontale prechoso col' Imag. de S. Ignatio et alumnato di S. Ignatio.
 3. Altare semicircolare di ciborio in marmo.
 4. Nische co statue de SS. di tutto rilievo al naturale coperte d'argento.
 5. Gloria celeste co due SS. agnati in cira.
 6. Due stendardi portati solennem. et appesi in alto.
 7. Cappelle laterali della Trasfiguratione e della B. V.
 8. Cappella nuoua dedicata a S. Ignatio.
 9. Cappella del Crocifisso co S. Francesco Saverio.
 10. Pitture all'ornato d' Elogi de SS.
 11. Pitture co quadri de miracoli de SS. con Iscrizioni Imprese e nomi di Ciesu tramiti e collegati con ueli d'argento.
 12. Otto Choro co otto Chori di Muli.
 13. Quadri grandi co allioni de SS.
 14. Cartelle di tavola contornate ripreanti l'azioni.
 15. Virtu varie de SS. sopra gli archi.
 16. Iscrizioni con ueri appropriati a d. Virtu.
 17. Candelieri d'argento comparsi sopra Altari Cornici Piedistalli Arc.
 18. Candelieri grandi sopra il cornicione d'ogni intorno.
 19. Pergame da cui predicorno Vescou celebranti in Pontificale et altri eccelsi Ord.
 20. Altori di tutti i Santi.



C. de Floribus, Fabre incisit, et fecit.



C. de Floribus, Fabre incisit, et fecit.



ner Persönlichkeiten nicht dokumentarisch zu erfassen sind. Rühmend ist der Wille zur rigorosen Treue zum Wirklichen und die Absicht des Künstlers, sich mit den vielfältigen Aspekten eines Menschen auseinanderzusetzen: vom flüchtigen Augenblickseindruck bis zur psychologischen Durchdringung.

8–10 Die soeben erwähnten Sachverhalte treten sozusagen restlos in einem Album zutage, das Pompilio Totti gemeinsam mit J. Roscius, A. Mascardi, F. Leonida und O. Tronsarelli zusammenstellte: «Ritratti et Elogii di Capitani illustri» (Rom 1635)¹⁹. Wir reproduzieren davon die elegante Antipporta, die rechts unten das Monogramm C.P. trägt (Abb. 8), ferner das Bildnis des Herzogs Alessandro Farnese aus der reichhaltigen heroischen Galerie (Abb. 9).

Den Bildern aus dem Band von Totti lassen wir das an sich getreue, aber «offizielle» Porträt des genuesischen Dogen G. B. Lerario folgen. Es stammt aus der «Oratione per l'incoronazione del ser.mo Gio. B. Lerario detta da Domenico Grimaldi» (Genua, P. G. Calenzani, 1644) und ist ein Werk von Gilles Rousselet, einem gebürtigen Pariser († 15. Juli 1686), der aber in Italien als Maler und Stecher arbeitete und von der Emilianischen Schule und vor allem von Reni beeinflusst war (Abb. 10).

11 Wir beschließen diesen kurzen Abriss der «visuellen Biographie» mit einem Bildnis im Stil des van Dyck, das von großer Meisterschaft zeugt, auch wenn es bloß als Brustbild erscheint. Es ist von anspielungsreichen, «publizitätswirksamen» Allegorien umgeben und zeigt Giovan Domenico Peri auf dem Schutzblatt eines erfolgreichen Handbuchs der kaufmännischen Technik: «Il negoziante» (Genua, Pier Giovanni Calenzani, 1647, 2. Auflage). Es wurde in mehrere Sprachen übersetzt. Aus den Namen unten auf den Stichen geht hervor, daß Castellino Castello der Zeichner war – ein großer Porträtist, der von Chiabrera und Marino besungen wurde. Stecher war Claude Goyrand, ein Franzose aus Sens; er arbeitete

in Paris und in Rom. Sein Name erscheint in einem der schönsten Bücher des 17. Jahrhunderts, den «Hesperides» von G. B. Ferrari (Rom 1646). Unser Bild ist allegorisch und wirklichkeitsgetreu zugleich. Das Motto «Gloria et Divitiae» zuoberst wird dargestellt durch die geflügelte «Fama» mit Palmzweig und Fanfare; auf den Seiten Schwert und Merkurstab – leicht zu deutende Symbole. Unten, in einem wappenschildförmigen Rahmen zwischen zwei Füllhörnern und umrankt von Rebenschossen mit Trauben: das Brustbild. Die ganze Bildmaschinerie ruht auf zwei Warenballen, die von Kontokorrentbüchern flankiert sind. Um noch stärker die kaufmännische Atmosphäre im Zusammenhang mit dem Thema des Buches zu verdeutlichen, tragen die Ballen Zahlen und einer davon ein an ein Firmenzeichen erinnerndes Monogramm mit den Buchstaben G.D.P., den Initialen des Verfassers: Gian Domenico Peri. Wie der Name «Romae» zuunterst anzeigt, ist der Kupferstich nicht in Genua, sondern in Rom entstanden, ein Jahr nachdem Goyrand 1646 die «Hesperides» vollendet hatte.

12, 13 Die Heiligsprechungen haben zwar ihr augenfälliges Zentrum in Rom, aber sie strahlen auch auf andere Städte Italiens aus, besonders dann, wenn der Heilige oder Selige Gründer eines Ordens war, dem die Sorge für die Zelebrierung zu seiner Ehre anvertraut ist. So schmücken und dokumentieren zugleich viele und ausgezeichnete Kupferstiche zum Beispiel die «Breve relatione delle solennissime feste... per la canonizzazione dei Santi Ignazio di Loyola e Francesco Saverio» (Mailand, Pandolfo Malatesta und G. B. Picaglia, 1622). Schauplatz ist die Mailänder Mutterkirche der Jesuiten, San Fedele; am Buch mitgearbeitet haben Cesare Bassani und G. B. Lampugnani. Die erste unserer Wiedergaben (Abb. 12) zeigt die «Bühne», einen von kulissenhaft-fiktiven Säulengängen umgebenen rechteckigen Platz vor der Kirche, auf dem sich die lautesten Vorgänge abspielten; die zweite (Abb. 13) führt das Kircheninnere

mit den für die Feiern bereitgestellten Dingen vor: Statuen, Heiligenbilder, Gobelins, Lobsprüche, Leuchter. Die Zahlen verweisen auf die Angaben am Fuß des Bildes. Beide Illustrationen stammen von G.P. Lampugnani.

Einen ganzen Band füllt auch die Dokumentation über eine prunkvolle, vom Architekten Richino ebenfalls für Mailand ausgedachte Trauerkundgebung: «*Racconto delle solennissime esequie della ser.ma Isabella reina di Spagna fatte nel Duomo di Milano*» (Mailand, Dionisio Gariboldi, 1645). Die allegorischen Gemälde zum Ruhm der Verstorbenen hatte Johann Christoph Storer (1580/90–1634/35) geschaffen, ein aus Konstanz stammender, aber in Italien bei Ercole Procaccini, il Cerano, Daniele Crespi und il Morazzone ausgebildeter Künstler. Am Buch arbeiteten die besten Stecher der Zeit mit: ein Giovanni Paolo Bianchi, ein Giovan Battista da Sole mit 68 Tafeln (Abb. B).

14, 15 Wir fügen zwei Illustrationen hinzu, die kennzeichnend sind für die Fülle des szenographischen Aufwands, für die Dynamik der Bilder und weil sie in der Zusammenarbeit von Künstlern an der Kupferplatte entstanden. Sie stehen auf der Antipporta des Bandes «*Esequie del principe Antonio Teodoro Trivulzio*» (in der Kirche San Stefano; Mailand, Ambrogio Maietta, 1678). G. B. Bonacina führte die Porträts des Prinzen (Abb. 14) und der Prinzessin Trivulzio aus, Cesare de Fiori war der Zeichner der ganzen umgebenden Ausstattung und gemeinsam mit Ambrogio Besozzo, dessen Name einzig unten rechts auf Abbildung 15 erscheint, der Stecher. Hier wird die Prinzessin von der Fama, dem Ruhm, verherrlicht und mit der Schlange, die sich in den Schwanz beißt – also dem Zeichen der Unsterblichkeit – gekrönt, während der Tod und die Zeit (der Titan Kronos) entkräftet und machtlos am Boden liegen (Abb. 15).

16 Aus der Zusammenarbeit eines großen Malers (G. B. Crespi, genannt il Cerano²⁰) mit einem begabten Stecher (Cesare Bassani) entstand das monumentale Titel-

bild zu Tristan Calcos «*Historiae patriae libri XX*» (Mailand, Erben von Marchiò Malatesta, 1627, auf dem Kolophon 1628). Es ist überreich an Allegorien, die alle auf die Geschichte der Stadt Mailand hinweisen; diese ist in einem jungen Herrscher im Gewand eines altrömischen Kriegers verkörpert.

ANMERKUNGEN

¹ G. BOFFITO: *Frontespizi incisi nel libro italiano del Seicento*, Florenz 1922. B. CROCE: *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari 1929. H. WÖLFFLIN: *Rinascimento e Barocco*, Florenz 1928. C. L. RAGGHIANI: *Cultura artistica e arte barocca*, in *La Cultura*, 1933. T. H. FOKKER: *Roman baroque art*, Oxford 1939. R. LONGHI: *Arte italiana e arte tedesca*, Florenz 1941. C. BARONI: *Introduzione al Barocco*, Mailand 1947. S. PIANTANIDA, L. DIOTALLEVI, G. LIVRAGHI: *Autori italiani del Seicento*, Bd. 4, Mailand 1948. *Il Seicento europeo, Realismo, classicismo, barocco* (Ausstellung Rom, Dezember 1956 bis Januar 1957, Rom 1956. E. PIRANI: *Il libro illustrato italiano nei secc. XVII e XVIII*, Rom 1956. C. D'ONOFRIO: *Roma nel 600*, Florenz 1968. H. TINTELNOT: *Annotazioni sull'importanza della festa teatrale per la vita artistica e dinastica nel barocco*, in *Retorica e Barocco, Atti del III Congr. Intern. di Studi Humanistici*, Venedig 15. bis 18. Juni 1954. *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio* (Ausstellungskatalog mit reicher Bibliographie), Bologna 1962. M. VIALE FERRERO: *Scenografia*, in *Mostra del Barocco piemontese*, Bd. 1, Turin 1963, S. 1–56. M. MONTEVERDI: *Fêtes, jeux et spectacles baroques, Trésors du Musée de la Scala à Milan*, Genf 1967. C. E. RAVA: *Scenografia tra manierismo e barocco*, in *Antichità Viva*, 5. September bis Oktober 1967. C. E. RAVA: *Scenografie del Museo Teatrale della Scala dal XVI al XIX sec.* (Ausstellungskatalog), Venedig 1965.

² Bonaventura Cavalieri (1598–1647) aus Bologna entdeckte die Geometrie der unteilbaren Elemente und war ein Vorläufer der Integral- und Infinitesimalrechnung. Er führte in Italien die Logarithmen ein.

³ Giulio Casseri (1561–1616) aus Piacenza war Schüler des Fabrizio di Aquapendente und sein Nachfolger auf dem Lehrstuhl für Anatomie in Padua.

⁴ L. Choulant: *Geschichte und Bibliographie der anatomischen Abbildung*, Leipzig 1852, S. 76–79.

⁵ Vgl. hierzu die Überlegungen, die den Kapiteln des sehr nützlichen und genauen Katalogs *Autori italiani del Seicento* von S. PIANTANIDA, L. DIOTALLEVI und G. LIVRAGHI (vgl. Anm. 1) vorangestellt sind.

⁶ D. B. UPDIKE: *Printing types*, Bd. 1, Cambridge, Mass., 1951, S. 163–164.

⁷ CARAFA e BRANCIFORTE, Marquis von Mazzarino in Sizilien, gründet in dieser Gemeinde eine Druckerei, um die eigenen Werke herzustellen, darunter, wie BOFFITO in *Frontespizi incisi...* (vgl. Anm. 1), S. 26, feststellt, das (mir nicht aus eigener Anschauung bekannte) *Exemplar horologiorum civilium* (1689). Diese Buchdruckerei soll von 1687 bis 1692 gearbeitet haben.

⁸ G. BOFFITO: *Frontespizi incisi...*, S. 16–48. G. FUMAGALLI: *Lexicon typographicum Italiae*, Florenz 1905.

⁹ Das mißfällt u. a. D. P. UPDIKE: *Printing types* (vgl. Anm. 6), S. 165, entsprechend der herkömmlichen ablehnenden nordischen Haltung gegenüber dem Barock. Als Beispiel für Konfusion der typographischen Formen nennt der Verfasser Tassos *Gerusalemme liberata* in der 1617 bei Pavoni in Genua gedruckten Ausgabe, ein Werk von hohem künstlerischem Rang, illustriert von B. Castello, Stecher Camillo Cungio.

¹⁰ Vgl. C. MARZOLI: *Calligraphy, 1535–1885*, mit Einleitung von St. Morison, Mailand 1962.

¹¹ Im gleichen Band von Ferrari wird Ligurien auf der Antiporta in der Gestalt einer schönen Frau auf einem Muschelwagen dargestellt, den Seepferde ziehen. Das Bild hat der Franzose Pierre de Loisy geschaffen.

¹² Ausnahmen bilden gewisse Figuren in wissenschaftlichen, didaktischen, schematisierenden Werken, ferner Druckersignete, gewisse Kopf- und Schlußstücke, Rosetten und geschmückte Initialen – ein Bereich, durch den der Drucker sich hindurchplagt, um Erneuerungen bemüht. Hier herrscht der Holzschnitt. G. BOFFITO: *Frontespizi incisi...* (vgl. Anm. 1) versäumt nicht, Beispiele zu bringen.

¹³ G. P. OLIVA: *Prediche dette nel palazzo apostolico*, Bd. 1 (Rom, Vitale Mascardi, 1659), mit der Antiporta «Petrus und Paulus» von Giro Ferri. – Bd. 2 (Rom, Giacomo Dragonelli, 1664) enthält die «Predigt Johannes des Täufers» von G. L. Bernini. Beide Bände sind Papst Alexander VII. gewidmet. – Bd. 3 (Rom, Ignatio de' Lazzeri, 1674) mit der «Speisung der Fünftausend» von G. L. Bernini ist Papst Klemens X. gewidmet. – Vgl. F. BALDINUCCI: *Vita di G. L. Bernini* von S. Samek Ludovici, Mailand 1948, S. 116, 249, Anm. 106, und S. 252, Anm. 117.

¹⁴ H. BRAUER, R. WITTKOWER: *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini* (Berlin 1931), Textband S. 175ff., Tafelband S. 104–107.

¹⁵ B. DISERTORI: *I Carracci e i carracceschi*, in *Emporium* LVIII, 1923, S. 278. *Catalogo della Mostra dei Carracci*, Bologna 1962, hg. von C. GNUDI. M. CALVESI: *Note ai Carracci*, in *Commentari* VII, 1956, S. 263–276. Die Wiederaufwertung der Car-

racci und auch allgemein der Bologneser Schule wider das irrige Urteil, hier gehe es bloß um «akademischen Eklektizismus», ist CESARE GNUDI und seinen Mitarbeitern zu verdanken. Wir erwähnen außerdem: *Mostra di Guido Reni* von G. C. Cavalli mit einleitendem Aufsatz des genannten C. Gnudi (Bologna 1956); *I Maestri della pittura del Seicento Emiliani* von F. ARCANGELI, M. CALVESI, G. C. CAVALLI, A. EMILIANI, C. VOLPE (Bologna 1959); *Il Guercino, Catalogo dei dipinti* von D. Mahon (Bologna 1968).

¹⁶ Von GUIDO RENI stammt die *Descrizione degli apparati fatti in Bologna per la venuta di N. S. Papa Clemente VIII* (Bologna, Vittorio Benacci, 1598) mit einer Vignette und 8 radierten Tafeln.

¹⁷ *Mostra del Caravaggio*, Vorwort von R. Longhi, Mailand 1948, mit ausgiebiger Bibliographie der bis dahin erschienenen Literatur, wovon wir uns erlauben, auch *Vite del Caravaggio* (Mailand 1946) von S. SAMEK LUDOVICI zu erwähnen.

¹⁸ Die verschiedenen Techniken werden klar und eingänglich erläutert bei G. F. GUARNATI: *Bianco e nero*, Mailand 1946.

¹⁹ Der Band *Ritratti et Elogii di Capitani illustri* trägt auf der letzten Seite den Namen des Druckers Andrea Fei. Pompilio Totti war (neben den in unserer Legende genannten Mitarbeitern) hauptsächlich Verleger, wie im Kolophon klar zu lesen ist: «Auf Kosten von Pompilio Totti.» Im übrigen muß er Zeichner und/oder Stecher einer erklecklichen Zahl der 129 Tafeln bzw. Bildnisse des Albums gewesen sein, sofern sie das Monogramm P. T. aufweisen. Vom gleichen Werk existiert ein anderer Druck mit derselben Jahreszahl 1635, aber mit anderem Titelblatt. Es zeigt einen den Buchtitel tragenden Schild, flankiert von zwei Rüstungen, unten zwei Kanonen und oben flammende Kugeln, an den Rändern Fahnen. In diesem Druck ist die Schrift kursiv. In der Vorbemerkung an den Leser erklärt Totti unter anderm: «Ich habe gewiß nicht ohne große Kosten und Anstrengungen erwirkt, daß von ihnen [den Helden] in zeitlicher Folge eine Sammlung Bilder gezeigt wird, ausgeführt in Kupferstichen tüchtiger Künstler und beschrieben von Federn, die sie über die engen Grenzen unserer Sterblichkeit hinauszutragen vermögen...» Das ist die Erklärung eines *Verlegers*; sie könnte uns an Tottis Mitwirkung als Künstler zweifeln lassen, vermag aber dennoch unsere Überzeugung nicht zu erschüttern, daß die mit P. T. signierten Bilder ihm zu Recht zugehören. Wir müssen allerdings hinzufügen, daß sich unter den 129 Porträts keine von hoher künstlerischer Qualität befinden.

²⁰ Giovan Battista Crespi, genannt il Cerano nach seinem Geburtsort Cerano bei Novara, gestorben in Mailand 1633, ausgebildet bei Ca-

millo Procaccini. Er studierte in Rom und Venedig und ist einer der größten lombardischen «Manieristen». Wir erwähnen noch: *Il Seicento Lombardo*, 3 Bde. (Mailand 1974), verfaßt von verschiedenen Gelehrten (G.A. DELL'ACQUA,

E. CATTANEO, M. GARBERI, M. GREGORI, F. MAZZINI, M. ROSCI, G. TESTORI, M. VALSECCHI). Die Beiträge bilden den Katalog einer Ausstellung im Palazzo Reale und in der Biblioteca Ambrosiana in Mailand.

Deutsch von Bx.

BERNHARD FABIAN (MÜNSTER/WESTFALEN)

DER GELEHRTE ALS LESER¹

Der Gelehrte als Leser ist ein historischer Typus, und ich möchte ihn hier auch als solchen betrachten. Er ist in bestimmter Hinsicht mit der Schriftkultur koexistent und reicht, was ich nur am Rande erwähnen möchte, sehr weit vor die Anfänge des typographischen Zeitalters zurück. Er gehört zu den Kulturen Chinas und des Orients wie zu denen der europäischen Antike, deren handschriftliche Buchvorräte wie auch die des europäischen Mittelalters im wesentlichen und in erster Linie für die gelehrte Benutzung gedacht waren und für sie zur Verfügung standen. Mit Alexandria und Pergamon verbindet sich für uns ebenso wie mit den mittelalterlichen Klöstern und den spätmittelalterlichen Universitäten die Vorstellung von einem Leser, der seine Aufgabe im intensiven Studium der ihm vorliegenden Texte mit dem Ziele der Vermehrung und Bereicherung seines Wissens sah.

«Der aus Büchern erworbene Reichtum fremder Erfahrung», so befand Lessing, «heißt Gelehrsamkeit.» Geht man von dieser Bestimmung aus (und ich wüßte keine bessere für die traditionelle Auffassung von Gelehrsamkeit beizubringen), so bedeutet der Anbruch des typographischen Zeitalters nicht nur einen markanten Einschnitt in der

Lesergeschichte des Gelehrten, sondern darüber hinaus auch den Beginn einer Ära, die uns im Hinblick auf ihre Probleme so unmittelbar angeht, daß es für eine genauere Betrachtung des gelehrten Lesers seit Gutenberg nicht nur eine lesergeschichtliche, sondern auch eine wissenschaftsgeschichtliche Veranlassung gibt.

Unter den Prämissen Lessings kann der Gelehrte nicht für einen Leser unter anderen Lesern gelten. Er ist nicht ein Leser, der nach Gutdünken lesen kann und lesen darf, sondern ein Leser, der lesen muß und zudem beständig lesen muß. Unabhängig davon, ob er – wie andere Leser auch – für sich privat und persönlich liest, als Gelehrter ist er durch das Lesen definiert². Er ist damit ein Zwangsleser, insofern er nur in dem Maße für einen Gelehrten angesehen werden kann, wie er «den Reichtum fremder Erfahrung» durch Lektüre aufnimmt. Jeder andere Leser kann sich des Buches sozusagen *ad libitum* bedienen (was etwa am Erholungsleser und am Unterhaltungsleser deutlich wird), allein für den Gelehrten besteht ein obligatorisches Verhältnis zum Buch, und eben dies macht ihn zu einem besonders aufschlußreichen Lesertyp.

Die Zwangssituation des gelehrten Lesers wurde im Zeitalter des Buchdrucks zu einer

¹ Auszüge aus einem öffentlichen Abendvortrag am 13. Mai 1976 in der Herzog August-Bibliothek, Wolfenbüttel, im Rahmen der ersten Tagung des «Wolfenbütteler Arbeitskreises für die Geschichte des Buchwesens». Der vollständige Vortrag mit ausführlichen Nachweisen erscheint zusammen mit den anderen Vorträgen dieser Tagung.

² Dies gilt natürlich in erster Linie für den historisch, weniger für den naturwissenschaftlich arbeitenden Gelehrten. Ich verstehe hier, im Anschluß an eine Bestimmung Kants in der *Kritik der praktischen Vernunft*, Gelehrsamkeit als «einen Inbegriff historischer Wissenschaften».