

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 42 (1985)

Heft: 2

Artikel: Bemerkungen zu einem Titelblatt von Jost Amman

Autor: O'Dell-Franke, Ilse

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-168622>

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: 31.03.2025

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

Bemerkungen zu einem Titelblatt von Jost Amman

von ILSE O'DELL-FRANKE*

Vor dem Titel des Kataloges «Basler Buchillustration 1500 bis 1545» ist Johannes Frobens Widmung seines Druckes der «Aula» Ulrich von Huttens 1518 an Thomas Morus wiedergegeben. Froben äussert sich darin zur Titeleinfassung des Werkes und ihrer wiederholten Verwendung. Wie FRANK HIERONYMUS ausführt, erscheint der Drucker hier viel stärker als Initiant einer Titeleinfassung als der Künstler.¹

Diesen Gedanken, dass nämlich im 16. Jahrhundert die Drucker und Verleger die typographische Ausprägung der Titelblattgestaltung zumindest ebenso sehr beeinflussten wie die Künstler, möchte ich hier anhand eines Titelblattentwurfs von Jost Amman verfolgen. Mein Beitrag bringt eine Zeichnung, eine Radierung und einen Holzschnitt von Jost Amman miteinander in Verbindung. Ich will an diesem Beispiel zeigen, auf welche Vorbilder Amman zurückgreift, wie er das macht, und dass seine Neuformulierungen dieser Vorlagen auf spätere Titelblattentwürfe weiterwirken.

Ammans Radierung einer Titelrahmung (Abb. 1), die unter den Puttenköpfen im Rollwerk rechts und links unten mit seinen Initialen IA signiert ist, entstand – wie man im Vergleich mit datierten Arbeiten seiner Hand (z.B. der signierten Zeichnung eines Bacchus von 1585 in Basel) annehmen muss – um die Mitte der 80er Jahre.² Erst seit ungefähr 1550 verwendete man Kupferstiche und Radierungen für Titelblätter. Diese beiden Techniken lassen sich nur im Tiefdruck anwenden; man kann die Platten also nicht mit beweglichen Lettern (Hochdruck) im gleichen Druckvorgang verbinden. Die Schrift muss in einem weiteren Arbeitsgang eingedruckt werden. Dieses kostspieligere Verfahren wurde im 16. Jahrhundert nur ausnahmsweise für besonders aufwendige Werke benutzt. Man kann annehmen, dass die hier besprochene Titelrahmung für ein naturwissenschaftliches Buch bestimmt war, denn dargestellt sind verschiedene ländliche Gottheiten und Nymphen. Von links unten im Uhrzeigersinn: Napéa (die Nymphe der Walddäler), Pomona, Flora, Ceres, Hygieia (die Gesundheit, Tochter des Asklepiós), Bacchus, Pales (eine altrömische Hirten-gottheit), Dryas (bezeichnet die Dryaden = Baumnymphen) und Naïs (die Najaden = Quellnymphen). Die Erklärung der Darstellung im Quereval unten folgt später. Da bei den zwei Exemplaren dieser Rahmung, die ich kenne (in Braunschweig und in Paris) kein Titel eingedruckt ist, und ich bisher die Verwendung in einem Buch noch nicht finden konnte, kann man nur vermuten, für welches Werk diese Radierung entstand.

Im Berliner Kupferstichkabinett gibt es eine Zeichnung, die im Katalog von ELFRIED BOCK dem Augsburger Alexander Mair (1559–1617) zugeschrieben ist (Abb. 2); eine getuschte Federzeichnung, die 1881 aus der Sammlung Destailleur erworben wurde und früher Jost Amman zugeschrieben war.³ Wahrscheinlich ist diese

ältere Einordnung richtig, und es handelt sich hier um Ammans Entwurf für seine Radierung. Die Anordnung der verschiedenen Motive ist bereits ganz ähnlich wie in der Radierung, aber es finden sich vielerlei Unterschiede in den Details: Ceres (links oben) sitzt in der Radierung auf einem Kornmass, in der Zeichnung in einem Rollwerkarrangement – das Mass steht neben ihr; in der rechten Hand hat sie eine Sichel statt des Füllhorns. In der Radierung steht Hygieia in der Mitte oben in einem hochovalen Rahmen mit Inschrift und Pentagramm, in der Zeichnung sitzt sie, ohne diese Rahmung. Bacchus (rechts oben) ist in der Radierung im Profil gegeben, sitzt auf einem Fass und hat eine Trinkschale in der Hand; er wirkt älter als der Bacchusknabe in der Zeichnung, der im Rollwerk sitzt, nach vorn blickt und eine Weinranke hält. Auch die anderen Figuren des Entwurfs weichen in vielen Details von der Ausführung ab. Im ganzen wirkt die Zeichnung mehr aus Einzelteilen zusammengesetzt als die Radierung; in der Radierung sind alle Elemente zu einer Art Architektur zusammengefasst. Besonders deutlich wird dies an den Standflächen von Ceres und Bacchus, die wie Abschlussplatten von Säulen wirken, während sich in der Zeichnung ein etwas unklares Rollwerk unter den Figuren hervor-schiebt. Auch die Namen von Ceres und Bacchus sind hier versetzt, so dass die Anordnung in der Radierung harmonischer und fester wirkt. Der Grund, weshalb die Zeichnung so zusammengestoppelt erscheint, liegt vielleicht darin, dass Amman – ähnlich den Druckern, die häufig Rahmen aus inhaltlich nicht zusammenhängenden Leisteteilen kombinierten – seine Zeichnung aus verschiedenen Motiven aufbaute, die er einer Reihe von Vorbildern entlehnte.

Die Nymphen beispielsweise stammen aus einer Serie von acht Kupferstichen, die der niederländische Verleger Hieronymus Cock nach Zeichnungen von Frans Floris 1564 herausgab. Stecher war wahrscheinlich Cornelis Cort.⁴ Jost Amman hat die Blätter mit geringen Variationen übernommen und in hochovale Rahmen gesetzt. Als Beispiel hier die Figur der Napéa (Abb. 3), die Amman in der Zeichnung links unten übernommen hat; er wiederholt ihre sitzende Haltung, mit dem rechten Bein vorgestellt und der rechten Hand um einen Topf mit Blumen gelegt. Aber er lässt den Schleier weg, der seinen knappen Rahmen sprengen würde, zieht die Figur etwas vollständiger an, und lässt sie den Kopf nach der anderen Seite wenden, weil sie sonst aus der Darstellung herausblicken würde. Amman hat also die Figur umgewandelt, um sie dem Zusammenhang einzufügen. In der Radierung wird diese Umänderung noch weitergeführt. (Auch die Figur der Hygieia ist in der

* Teile dieses Aufsatzes stammen aus meinem Beitrag für ein Stipendiatenkolloquium während eines zweimonatigen Aufenthaltes an der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel im April/Mai 1984. Die Materialsuche wurde erleichtert durch ein Reisestipendium der Stiftung Pro Helvetia. Beiden Institutionen danke ich auch hier für ihre Unterstützung.

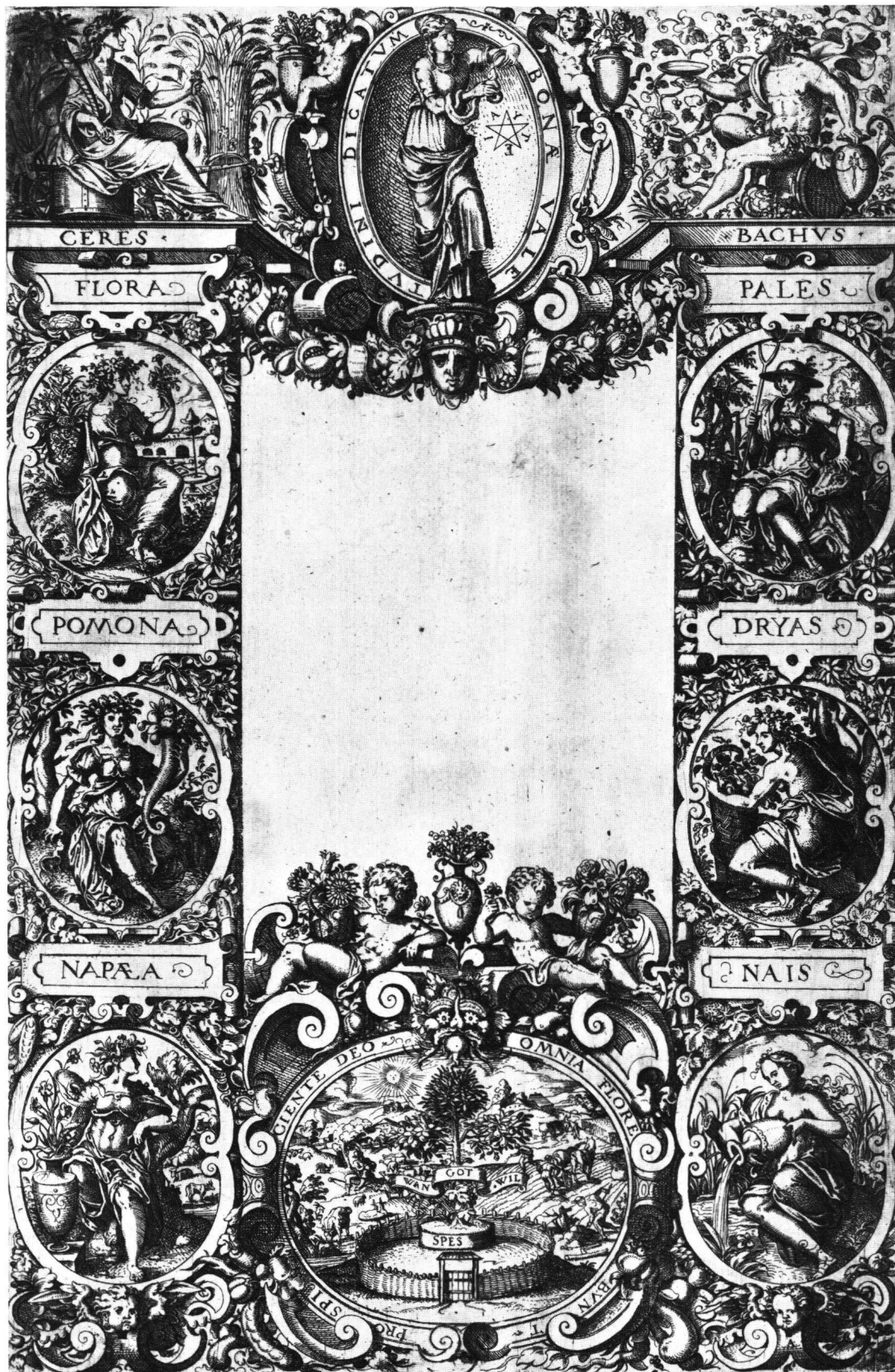


Abb. 1 Titelrahmung. Radierung von Jost Amman. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig.



Abb. 2 Titelrahmung. Lavierte Federzeichnung von Jost Amman. Kupferstichkabinett, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin.



Abb. 3 Napéa. Kupferstich nach Frans Floris, 1564. Victoria and Albert Museum, London.

Radierung anders als in der Zeichnung – sie geht auf eine antike Statue zurück, die Amman wahrscheinlich durch den Stich des Giovanni Battista de Cavalieri kannte⁵). Vergleicht man die Napéa in der Radierung (Abb. 1) mit jener in der Zeichnung (Abb. 2), so ergibt sich, dass Amman sein Vorbild weiter verwandelt hat: so ist sie nun nicht mehr von der Seite gesehen, sondern von vorn; nicht das rechte, sondern das linke Bein ist vorgestellt; der Blumentopf ist zu einer Vase geworden, die auf der Erde steht; der Strauss in ihrer Hand fehlt. Amman hat also aus seinem Vorbild eine völlig neue Figur geschaffen, die man ohne die Zwischenstufe der Zeichnung nicht wiedererkennen würde.

Diese neue Formulierung der Napéa wurde von einem Schüler Ammans (wahrscheinlich Heinrich Ulrich, gestorben 1621 in Nürnberg) in einer Serie von Einzelstichen übernommen.⁶ Die Figur (Abb. 4) ist fast identisch mit dem Vorbild, nur die Landschaft im Hintergrund ist etwas erweitert. Die hochovale Darstellung war vielleicht Vorbild für Goldschmiedebeschläge oder Metalleinlagen. In der Serie trägt Napéa die Nummer 4. Auch die anderen Figuren aus dem Rahmen wurden einzeln herausgelöst und weiterverwendet.

Die Figuren konnten auch wie Versatzstücke in einer neuen Zusammenstellung angeordnet werden, so in dem querrrechteck-

gen Titel zum 2. Buch 1. Teil von Daniel Meisners «Politischem Schatzkästlein», 1627 in Frankfurt bei Eberhard Kieser erschienen (Abb. 5).⁷ Einen Teil der Radierungen dieses Teils (der erste erschien schon vier Jahre früher) signierte Georg Keller, ebenfalls ein Amman-Schüler. Dieses Titelblatt ist jedoch nicht bezeichnet. Hier sind die Göttinnen und Nymphen aus Ammans Titel in veränderter Abfolge wiedergegeben: Pomona ist herausgehoben und oben in die Mitte gesetzt (ihre Rahmung ist jetzt nicht mehr hochoval, sondern queroval – der Darstellung unten, die ebenfalls übernommen wurde, angepasst). Sie erscheint seitenverkehrt, denn der Künstler hat sie wahrscheinlich direkt nach der Amman-Vorlage auf die Platte radiert. Auch die anderen Figuren sind seitenverkehrt und – wie im Vorbild – jeweils paarweise einander gegenübergestellt. Die Rahmen, in die jede Figur einzeln gefasst ist, sind jedoch mit ihren knorpelartigen Ausschwüngen dem Geschmack der Zeit angeglichen und unterscheiden sich wesentlich von den schmalen Hochovalen in Ammans Radierung. Diese Neuordnung erinnert an die in der Goldschmiedekunst übliche Methode, Fassungen von Edelsteinen je nach Zeitgeschmack neu zu gestalten.

In der querovalen Rollwerkkartusche unten auf dem Titelblatt zum «Politischen Schatzkästlein» erscheint das gleiche Motiv wie



Abb. 4 Napéa. Kupferstich von Heinrich Ulrich (?), hier ohne Rahmen und Text wiedergegeben. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig.

in Ammans Radierung (und auch schon in seiner Zeichnung), nämlich ein von Weinlaub umrankter Fruchtbaum, der aus einem runden Beet mit der Inschrift «Spes» wächst. Ein von Wein umrankter Ölbaum erscheint in Nicolas Reusners Emblemata, die 1581 in Frankfurt bei Sigmund Feyerabend mit Holzschnitten von Virgil Solis und Jost Amman gedruckt wurden.⁸ Die lateinischen Verse, die die Darstellung begleiten, beziehen sich auf das Motto «Eintracht nährt die Liebe» und erläutern, wie ein unversehrter Stein auf den Wogen schwimmt, während ein zerbrochener sinkt. So gehe das menschliche Geschlecht im Streit zugrunde; die Eintracht aber nähre die Liebe, wie der Baum der Pallas den ihm verbundenen Weinstock nähre. Dieses Emblem, das vielleicht auf frühere Darstellungen zurückgeht, ist hier in den Querovalen der beiden Titelblätter um eine religiöse Komponente erweitert: der Baum ist von einem Flechtzaun umgeben und trägt in den Zweigen ein Schriftband mit dem Spruch «WAN GOTT WIL». In der sonnenbeschienenen Landschaft erscheint auf der einen Seite ein Hirt und auf der anderen Seite ein ackernder Bauer.

Diese Darstellung findet sich ähnlich im Signet des polnischen Druckers Raffael Hoffhalter, der von 1556–62 in Wien tätig war (Abb. 6).⁹ Die hochovale Anordnung ist formal ähnlich der seit 1551 verwendeten Büchermarke Rudolf Wyssenbachs mit einem schlafenden Löwen am Fusse eines Lorbeerbaumes auf einem Inselchen vor einer Bergkette.¹⁰ Inhaltlich handelt es sich bei Hoffhalters



Abb. 5 Titelblatt zum 2. Buch von Daniel Meisners «Politischem Schatzkästlein». Radierung von Georg Keller (?), 1627. British Library, London.



Abb. 6 Signet des Raffael Hoffhalter. Holzschnitt von Hanns Lautensack (?). Universitätsbibliothek, Wien.

Zeichen jedoch um ein religiöses Signet. Dass der Drucker sein «Hoffen auf Gott haltet», kommt im Pentameter der Signetumschrift und dem Wort «Spes» zum Ausdruck. In Ammans Darstellung befindet sich zusätzlich das Schriftband am Baumstamm, und die Umschrift lautet etwas anders: statt «omnia spe florent» steht jetzt «omnia floreant». Der Zeichner von Hoffhalters Signet war vielleicht Hanns Lautensack aus Nürnberg.¹¹ Möglicherweise kannte Amman das Blatt durch Lautensack selbst, oder er und Lautensack beziehen sich auf das gleiche Vorbild. Dargestellt ist ein Baum mit drei verschiedenen Ästen (der mittlere ein Ölbaum); in dieser Dreiteiligkeit ist die Form des Kreuzes angedeutet, auf das sich die Hoffnung richtet. Der eingezäunte, gepflegte Garten steht im Gegensatz zu dem unbebauten Land ringsum: im Paradies wächst nach göttlichem Willen der Baum der Erkenntnis des Guten und des Bösen. Die Gartentür ist offen, weil Adam und Eva aus dem Garten vertrieben wurden in das Land ausserhalb des Gartens, wo Bauer und Hirt auf Kain und Abel hinweisen.¹²

1590 erschien in Nürnberg die erste Centurie des Emblembuches von Joachim Camerarius d.J. Das Titelblatt dieses ersten Teils (Abb. 7), dessen Embleme sämtlich dem Pflanzenreich entnommen sind, wurde von Hans Sibmacher radiert; rechts unten erscheint seine Signatur.¹³ Es ist möglich, dass Sibmacher Ammans

Titelblattentwurf gekannt hat, jedenfalls verwendet er im unteren Medaillon ein ähnliches Emblem wie Amman und mit der gleichen Umschrift. Auch seine Titelrahmung ist aus Einzelteilen (hier hauptsächlich Architekturdetails) zusammengesetzt. Die Überfülle der aneinandergesetzten Motive verschleiert einen klaren Aufbau; so erscheinen z.B. die beiden weiblichen Hermen rechts und links wie vorgeblendet und nicht als tragende Figuren; das Rollwerk am unteren Rand rollt buchstäblich aus dem Bild heraus, und das Mittelfeld in der oberen Leiste – flankiert von den beiden allegorischen Frauengestalten der Botanik und der Gärtnerei – ist zu einer reinen Schmuckform ohne Inhalt geworden. Die überladene Anordnung von kleinteiligen Formen in der Rahmung konzentriert den Blick jedoch auf das wichtigste, nämlich den Titel (dessen Buchstaben übrigens in die Platte radiert und nicht gesetzt sind). Das darunter befindliche Emblem wirkt wie ein angehängtes Siegel und akzentuiert den Titelinhalt.

Ammans Radierung, die keinen Titeltext enthält und bisher nur in zwei Exemplaren bekannt ist, wurde offenbar nie für ein Buch



Abb. 7 Titelblatt zur 1. Centurie des Emblembuches Joachim Camerarius' d.J. Radierung von Hans Sibmacher, 1590. Victoria and Albert Museum, London.



Abb. 8 Titelblatt zum «Kreutterbuch» von Matthioli/Camerarius. Holzschnitt von Jost Amman, 1586. Universitätsbibliothek, Basel.

benutzt; sie wird in den Stichverzeichnissen von LE BLANC, BECKER und ANDRESEN¹⁴ als Titel zu einem unbekannten naturhistorischen Werk aufgeführt. Es lässt sich jedoch vermuten, für welches Werk Amman diesen Entwurf anfertigte: für die Neuauflage von Matthio-

lis Kräuterbuch, die Joachim Camerarius 1586 bei dem Frankfurter Verleger Sigmund Feyerabend herausbrachte. Die Folioausgabe dieses Werkes hat einen Holzschnittitel (Abb. 8), der rechts unten im Rollwerk die Initialen Jost Ammans trägt und links unten die des Formschneiders CS.¹⁵

Joachim Camerarius d.J. war der Freund und Arzt von Jost Amman; und Conrad Gessner, aus dessen Nachlass die Kräuterbilder dieses Werkes stammen, hatte als Schüler in Zürich jahrelang im Hause von Jost Ammans Vater gelebt;¹⁶ es liegt also nahe, anzunehmen, dass Jost Amman oder seine Werkstatt mit der Ausführung der Illustrationen betraut wurde. Seine Signatur findet sich indessen nur auf dem Titelblatt des Holzschnittwerkes. Die Radierung mit Ammans Signatur (Abb. 1) ist also wahrscheinlich ein ursprünglich geplanter und dann aus unbekannten Gründen verworfener Titel für die Neuauflage des Matthioli. Der schliesslich verwendete Holzschnittitel (Abb. 8) zeigt einige Änderungen: statt der Medaillons mit Nymphen und Göttinnen sind hier links ein Botaniker mit einer Pflanze und einem Buch und rechts ein Gärtner mit Hacke und Spaten dargestellt. Oben im Rollwerk erscheinen Putten mit Apotheker- und Gärtnergeräten und unten zwei weibliche Figuren, ebenfalls mit Gegenständen aus Botanik und Arzneikunde. Die beiden Kartuschen oben und unten in der Mitte zeigen jedoch die gleichen Darstellungen wie in der Radierung: nämlich unten das Queroval mit dem eingezäunten Baum und oben Hygieia, die eine Schlange füttert. Im Holzschnitt ist die Kartusche queroval und die Göttin sitzt, in der Radierung dagegen ist die Kartusche hochoval und die Göttin steht.

Beide Titel erscheinen also aus einzelnen Motiven zusammengesetzt, die sich thematisch auf den Inhalt des Buches beziehen. Dabei werden die Motive jeweils abgeändert, verschoben oder neu kombiniert. Diese Methode erinnert an frühe Rahmendrucke, bei denen Details ganz verschiedener Herkunft von den Druckern zu Randleisten zusammengestellt wurden.

1929 schrieb GUSTAV ADOLF ERICH BOGENG in seinem Aufsatz *Über die Entstehung und die Fortbildungen des Titelblattes* folgendes: «Es hat manches Bedenkliche, die Stilgeschichte des Titelblattes in Ableitungen von den bildenden Künsten aufzufassen und nicht von der Buchdruckerkunst selbst (sowie ihren literarischen Voraussetzungen), welche die typographischen Ausprägungen der Titelblattgestaltungen bestimmten.»¹⁷ Die hier erwähnten Titelblätter von und nach Jost Amman scheinen mir diese These zu bestätigen.

ANMERKUNGEN

- 1 FRANK HIERONYMUS, *Basler Buchillustration 1500–1545* (Oberrheinische Buchillustration 2), Katalog der Ausstellung in der Universitätsbibliothek Basel 31. März–30. Juni 1984, Abb. gegenüber dem Titel und S. 253.
- 2 Exemplar der Radierung in Braunschweig, Kupferstichkabinett des Herzog Anton Ulrich-Museums, Inv. Nr. J 580, 29×19 cm. Für die Erlaubnis zur Publikation danke ich Dr. Christian von Heusinger. Zur Basler Bacchus-Zeichnung vgl. HANSPETER LANDOLT, *Hundert Meisterzeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts aus dem Basler Kupferstichkabinett*, Basel 1972, Nr. 85 und HANSPETER LANDOLT, *Zur Geschichte von Dürers zeichnerischer Form*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1971/72, S. 153, Abb. 12.
- 3 ELFRID BOCK, Staatliche Museen zu Berlin. *Die deutschen Meister. Beschreibendes Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen*, Berlin 1921, Inv. Nr.

4876; Mair, Alexander (?), 25,9×17,3 cm. Für die Erlaubnis zur Publikation danke ich Dr. Hans Mielke.

- 4 CARL VAN DE VELDE, *Frans Floris (1519/20–1570). Leven en Werken*, Brüssel 1975, S. 413, Nr. 63–70. – Die Inschrift des Napéa-Blattes enthält einen Schreibfehler; es müsste heissen: «FACILES VENERARE NAPEAS» (nicht «venerae napaeas») (Verg. GEORG 4,535). Hinweise hierzu verdanke ich Helmut Dreitzel, Göttingen und Prof. Bernd Schneider, Berlin.

5 Zur Geschichte der Statue, die seit 1569 als Hygieia im Garten der Villa d'Este stand, vgl. TILMANN BUDDENSIEG, *Raffaels Grab*, in: *Munuscula Discipulorum*, Kunsthistorische Studien, Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag 1966, herausgegeben von TILMANN BUDDENSIEG und MATTHIAS WINNER, Berlin 1968, S. 49–52, Abb. 37. Für den Hinweis auf

- die Statue und den Aufsatz danke ich Prof. Konrad Hoffmann, Tübingen, und Dr. Dieter Koepplin, Basel.
- ⁶ Exemplare in Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett (unter Virgil Solis), 6 Blatt aus einer Folge von mindestens 8 (je 9,6×6,8 cm).
 - ⁷ Den Hinweis auf das Titelblatt verdanke ich Klaus Eymann, dem Herausgeber der Faksimileausgabe des Werkes. Exemplar mit diesem Titel in London, British Library (683.c.16). – Zu diesen verschiedenen Ausgaben, Vorlagen und Mitarbeitern an dem Werk vgl. die Zusammenstellung von LUCAS HEINRICH WÜTHRICH, *Das druckgraphische Werk von Matthaeus Merian d.Ae.*, Bd. 2, Basel 1972, S. 119–130 (mit ausführlichen Literaturangaben).
 - ⁸ Exemplar in London, British Library (636.g.9), Lib. I, 21 (S. 29). Vgl. auch: ARTHUR HENKEL und ALBRECHT SCHÖNE, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967, Sp. 208/209. Für Hilfe bei der Suche nach einem Vorbild der Darstellung danke ich Ulrich Kopp, Wolfenbüttel, und Paul Tanner, Basel.
 - ⁹ HEINRICH GRIMM, *Deutsche Buchdruckersignete des 16. Jahrhunderts. Geschichte, Sinngehalt und Gestaltung kleiner Kulturdokumente*, Wiesbaden 1965, S. 136f.
 - ¹⁰ PAUL LEEMANN-VAN ELCK, *Zürcher Drucker um die Mitte des 16. Jahrhunderts* (Bibliothek des Schweizer Bibliophilen 2, Heft 10), Bern 1937, S. 47, Abb. 4.
 - ¹¹ ANNEGRIIT SCHMITT, *Hanns Lautensack*, Nürnberger Forschungen 4. Band, Nürnberg 1957, S. 34f. Die Autorin weist darauf hin, dass Lautensack sich nur zweimal mit dem Holzschnitt – einer ihm nicht gemässen Technik – beschäftigt habe. Eines dieser Blätter entstand für das 1561 in Wien bei Raffael Hoffhalter gedruckte Turnierbuch Franco-lins.
 - ¹² Diese Interpretation verdanke ich einem Gespräch mit Prof. Heimo Reinitzer, Wolfenbüttel.
 - ¹³ Exemplar in London, Victoria and Albert Museum, Bibliothek (42.x.–; die übliche letzte Zahl fehlt bei dieser Signatur). Vgl. auch ANDREAS ANDRESEN, *Der Deutsche Peintre-Graveur*, Bd. 2, Leipzig 1872, S. 385f., Nr. 139.
 - ¹⁴ CHARLES LE BLANC, *Manuel de l'Amateur d'Estampes*, Bd. 1, Paris 1854, S. 35, Nr. 64. – CARL BECKER, *Jobst Amman. Zeichner und Formschneider. Kupferätzer und Stecher*, Leipzig 1854, S. 218, g. – ANDRESEN (vgl. Anm. 13) Bd. 1, Leipzig 1864, S. 189, Nr. 243.
 - ¹⁵ ANDRESEN (vgl. Anm. 13) Bd. 1, Leipzig 1864, S. 266, Nr. 129. – BECKER (vgl. Anm. 14) S. 169, Nr. 75. – Gutes Exemplar des Titels in Basel, Universitätsbibliothek (Bot. 3903). Die Identität des Formschneiders CS, der für Amman arbeitete, ist bisher nicht mit Sicherheit zu bestimmen.
 - ¹⁶ Vgl. dazu: *Conrad Gessner (1516–65), Universalgelehrter, Naturforscher, Arzt*. Mit Beiträgen von HANS FISCHER, GEORGES PETIT, JOACHIM STAEDKE, RUDOLF STEIGER, HEINRICH ZOLLER, Zürich 1967, S. 21f.
 - ¹⁷ GUSTAV ADOLF ERICH BOGENG, *Über die Entstehung und die Fortbildungen des Titelblattes*, in: *Buch und Schrift, Jahrbuch des Deutschen Vereins für Buchwesen und Schrifttum* 3, 1929, S. 90.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1: Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig
 Abb. 2: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin, Kupferstichkabinett (Photo Jörg P. Anders)
 Abb. 3, 4, 6, 7: Verfasserin
 Abb. 5: Bildarchiv Klaus Eymann, D-8752 Glattbach
 Abb. 8: Universitätsbibliothek, Basel