

STEFAN LAUBE

Buch-Gesichter in Medienharmonie und Medienkonkurrenz

In medias res – so beginnt kein Buch. Vielmehr sind ihm Seiten vorangestellt, ein so genannter Titelapparat, der das meist nur mit größerem Zeitaufwand inhaltlich aufzunehmende Buch rasch zugänglich machen soll – am besten auf den ersten Blick. Zur Titelei eines frühneuzeitlichen Buches gehören nicht nur Paratexte, wie Titelseite, Dedikation und Inhaltsverzeichnis, sondern auch graphische Elemente, wie Vignetten und Frontispize, die das Textkorpus mit einem Blickfang einleiten.¹ Fragen über Fragen: Auf welche Weise ist der Sachinhalt des Buches auf dem Titelbild dargestellt? Ist eine visuelle Komprimierung der gesamten Thematik erkennbar oder begnügte man sich mit der punktuellen Setzung optischer Reize? Strahlt das Wissen allein, weil es mit einem gedruckten Titelbild ausgestattet ist, bereits Glaubwürdigkeit und Vertrauen aus? Was ist wichtiger – die »marktschreierische« Werbefunktion oder das Prinzip der repräsentativen Wiedergabe bzw. die Absicht, über den Buchinhalt sachlich zu informieren? Welche Rolle spielen Aussehen und Pose des Autors, falls auch er abgebildet ist? Was für eine Bildwirkung transportieren Schrifttypen, wie Antiqua, Fraktur oder Italic? Was kann man durch Größe und Positionierung kenntlich machen, was durch Länge und Kürze der Zeilen? Und auch die grundlegende Frage ist aufgeworfen: Wie kann man etwas bezeichnen, das per se zwischen Text- und Bildmedium verortet ist? Hat man es dabei eher mit einer emblematischen Struktur zu tun oder handelt es sich um eine Art Diagramm im Sinne einer Infographik? Oder um ein Drittes, für das uns (noch) der Begriff fehlt?

Vorliegender Aufsatzband fasst Ergebnisse einer Tagung zusammen, die Anfang April 2019 in Wolfenbüttel stattfand. Die Idee ist aus dem von mir initiierten Projekt zur Bildsprache der Alchemie an der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel hervorgegangen, in dem frühneuzeitliche Titelbilder einen Schwerpunkt darstellen.² Schätzungen gehen dahin, dass im 16.

- 1 ALASTAIR FOWLER: *The Mind of the Book. Pictorial Title Pages*, Oxford 2017; SIGFRID H. STEINBERG: *Die schwarze Kunst. 500 Jahre Buchwesen*, München³ 1988, S. 172 – 182. Dabei galt es stets, Publikumserwartungen und ökonomischem Kalkül gerecht zu werden; siehe WOLFGANG HARMS: *Zwischen Werk und Leser. Naturkundliche illustrierte Titelblätter des 16. Jahrhunderts als Ort der Vermittlung von Autor- und Leseerwartungen*, in: LUDGER GRENZMANN, KARL STACKMANN (Hrsg.): *Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit, Germanistische Symposien-Berichtsbände 5*, Stuttgart 1984, S. 426 – 462.
- 2 <https://www.hab.de/bilder-aus-der-phirole-untersuchungen-zur-bildsprache-der-alchemie-in-der-fruehen-neuzeit/> (letzter Zugriff: 10.11.2021). In Volker Bauer (Herzog August Biblio-

und 17. Jahrhundert jede zehnte Druckschrift aus der Alchemie mit einem illustrierten Titelblatt ausgestattet war.³ »Nur« (jede zehnte) – möchte man hinzufügen.⁴ Die Herstellung eines Frontispizes war komplex und aufwändig, vor allem war sie kostspielig.⁵

1. Heterogene Kompositionen des Visuellen

Wenn die Funktion von Titelblättern darin besteht, das Werk zu identifizieren, seinen Inhalt anzudeuten und ihn in ein positives Licht zu stellen, dann kann es nicht erstaunen, dass Visualisierungen eine herausragende Rolle spielen, dass eine Vielzahl frühneuzeitlicher Bildtypen und Bilderfindungen auf dem Cover Ausdruck finden.⁶ Das Spektrum in der frühneuzeitlichen Wissensliteratur ist weit gespannt. Es reicht von allegorischen Personifikationen über Embleme, Piktogramme, Diagramme und geometrische Ordnungen bis zu porträthaft wiedergegebenen Autoritäten der Wissensgeschichte und Darstellungen im Stile technischer Zeichnungen. Das Prinzip »Emblem« sowie das Prinzip »Diagramm« scheint von besonderer Relevanz zu sein.

Das Frontispiz hat besonders deswegen oft stets etwas Emblematisches an sich, weil es einen mehr oder weniger ausführlichen Text, d. h. den Inhalt des Buches zu verdichten, auf den Punkt zu bringen hat (pars-pro-toto-Prinzip).⁷ Die komplementär ausgerichtete semantische Verdichtung von Bild

thek) fand ich für die Tagung den kongenialen Mitstreiter sowohl auf inhaltlichem wie auch auf organisatorischem Gebiet.

- 3 Im 16. Jahrhundert verteilen sich Alchemica, die mit Titelbildern ausgestattet sind, noch eher spärlich und übersichtlich. Im 17. Jahrhundert sieht der Befund schon deutlich anders aus, zudem kann man signifikante Häufungen ausmachen, so zwischen 1610 und 1620 und zwischen 1660 und 1690. Während die erste Konjunktur wohl nicht zuletzt mit dem Aufkommen der Rosenkreuzerbewegung in Verbindung zu bringen ist und der sich anschließende signifikante Rückgang an den schwerwiegenden Folgen des Dreißigjährigen Krieges liegt, ist die Hausse in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts noch weitgehend ungeklärt, siehe STEFAN LAUBE, SERGEI ZOTOV: Destillation und polare Vereinigung. Zur visuellen Übersetzung alchemischer Praktiken auf Titelbildern und Frontispizen, in: PETRA FEUERSTEIN-HERZ, UTE FRIETSCH (Hrsg.): Alchemie – Genealogie und Terminologie, Bilder, Techniken und Artefakte. Forschungen aus der Herzog August Bibliothek, Wolfenbütteler Forschungen 166, Wiesbaden 2021, hier S. 191 – 231.
- 4 Meine – gewiss spekulative – Extrapolation geht dahin, bei anderen Wissensfeldern ein ähnliches Verhältnis anzunehmen.
- 5 Es liegt auf der Hand, dass die Praxis der komplexen Herstellung geschäftsmäßigen und handwerklichen Zwängen unterworfen ist.
- 6 Vgl. v. a. CARSTEN-PETER WARNCKE: Symbol, Emblem, Allegorie. Die zweite Sprache der Bilder, Köln 2005; NILS BÜTTNER: Einführung in die frühneuzeitliche Ikonographie, Darmstadt 2014, bes. S. 61 – 95 u. 115 – 121.
- 7 RALPH DEKONINCK: Du frontispice emblématique au frontispice théâtral dans les éditions anversoises au tournant de XVI^e et XVII^e siècles, in: WOLFGANG HARMS, DIETMAR PEIL

und Text erinnert vor allem an die Gattung des Emblems. Wie das Emblem ist auch das Titelpuffer vor allem Sinnbild, ja Denkbild mit dem Zweck, mitunter komplexe Ideen zu veranschaulichen. Herausragende Beispiele sind das Wissensentgrenzung markierende Schiff auf offener See zwischen zwei Säulen bei Francis Bacon⁸ oder die aus zahlreichen kleinen Menschen bestehende Staatsverkörperung des Leviathan bei Thomas Hobbes.⁹ Den gesamten behandelten Zeitraum kann man als »emblematisch« bezeichnen, nicht nur, weil damals das Buchgenre des *liber emblematum* aufblühte, sondern weil die gesamte Art des Sehens und Beschreibens der Welt von Beziehungen der Ähnlichkeit und Analogie imprägniert gewesen ist.¹⁰

Dem Frontispiz im Bereich des Sachbuchs kann man darüber hinaus strukturell oft die Dimension des Diagrammatischen zuschreiben. Das Diagramm als graphische Darstellung, die Relationen zwischen Begriffen und Quantitäten anschaulich vor Augen führt,¹¹ findet auf der Titelseite Ausdruck in Beziehungen zwischen Bildern und Sachverhalten, die im Buch verhandelt werden. Entsprechend einer Informationsgraphik kann das Titelbild als eine Repräsentation des Gesamtinhalts des Buches verstanden werden. Oft verschwistern sich Schrift und Zeichnung, um ein aus Begriffen, Theorien oder abstrakten Objekten bestehendes Beziehungsgefüge sichtbar zu machen.

Nicht selten ist die Bildsprache von Frontispizen durch ein Zusammenspiel von naturalistischen Darstellungen, emblematisch-allegorischen Bild-

(Hrsg.): Polyvalenz und Multifunktionalität der Emblematik, Frankfurt a. M. 2002, S. 891–907. Das Titelbild als emblematische Struktur ebenfalls bei MARGERY CORBETT, RONALD LIGHTBOWN: *The Comely Frontispiece. The Emblematic Title-Page in England 1550–1660*, London 1979; KARL JOSEF HÖLTGEN: Englische emblematische Titelblätter der frühen Neuzeit und ihr kultureller Kontext, in: GERHARD F. STRASSER, MARA R. WADE (Hrsg.): *Die Domänen des Emblems. Außerliterarische Anwendungen der Emblematik, Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 39*, Wiesbaden 2004, S. 263–301; siehe auch GEORG BRAUNGART: Emblematik und Mediengeschichte, in: WOLFGANG HARMS, DIETMAR PEIL (Hrsg.): *Polyvalenz und Multifunktionalität der Emblematik, Mikrokosmos 65,1*, Frankfurt a. M. 2002, S. 415–429. Der Gedanke, dass das Frontispiz in toto als Emblem des Volltextes verstanden werden kann, ihn gleichsam präludiert, wird im vorliegenden Tagungsband v. a. durch LAURENCE GROVE entfaltet.

- 8 A. DAVID BURNETT: *The Engraved Title-Page of Bacon's *Instauratio magna*. An Icon and Paradigm of Science and its Wider Implications*, Occasional Paper 27, Durham 1998.
- 9 HORST BREDEKAMP: *Thomas Hobbes visuelle Strategien. Der Leviathan. Urbild des modernen Staates, Werkillustrationen und Portraits*, Acta humaniora, Berlin 1999.
- 10 Vgl. u. a. KAREN GLOY: *Das Analogiedenken der Renaissance. Seine Herkunft und seine Strukturen*, in: DIES., MANUEL BACHMANN (Hrsg.): *Das Analogiedenken. Vorstöße in ein neues Gebiet der Rationalitätstheorie*, Freiburg i. Br.–München 2000, S. 215–255.
- 11 STEFFEN BOGEN, FELIX THÜRLIMANN: *Jenseits der Opposition von Text und Bild. Überlegungen zu einer Theorie des Diagramms und des Diagrammatischen*, in: ALEXANDER PATSCHOVSKY (Hrsg.): *Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore. Zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter*, Stuttgart 2003, S. 1–22; CHRISTOPH LÜTHY, ALEXIS SMETS: *Words, Lines, Diagrams, Images. Towards a History of Scientific Imagery*, in: *Early Science and Medicine 14* (2009), S. 398–439.

elementen, diagrammatischen Ordnungen und spezifischen Textbausteinen gekennzeichnet.¹² Welches Potenzial ist mit einem auf heterogenen Bildelementen fußenden Titelapparat verbunden? Er scheint aufgrund der den bildgebenden Verfahren innewohnenden Verdichtungen in besonderem Maße geeignet, Aufschluss über frühneuzeitliche Wissensordnungen zu geben. Frontispize und Titelpuffer verdeutlichen auf einen Blick Geltungsansprüche und Position des jeweils behandelten Wissensfeldes in der zeitgenössischen Gelehrtenkultur, sie machen dessen interne Struktur und Hierarchie etwa nach Relevanzkriterien evident und visualisieren Traditionen, in die sich Autor und Werk einfügen oder die sie ganz bewusst zu überwinden suchen. Insofern besitzt das Thema »Titelbild« grundlegende Bedeutung für die Wissensgeschichte der frühen Neuzeit. Diese Überlegungen können sich auf Forschungsliteratur stützen, welche Titelbilder schon mehrfach als Gegenstand monographischer Darstellungen behandelt hat, die meist sektoral vorgehen¹³ oder einen bestimmten Erscheinungsort behandeln.¹⁴ Auch Titelbilder prominenter Werke stießen wiederholt auf Interesse, wie bei Hobbes, Vesalius, Kepler, Kircher, Böhme oder Vico.¹⁵ In der Regel hat das Titelbild die Funktion, die Botschaft eines Buches zu affirmieren. Gerade in extrem kontroversen, beispielsweise auch konfessionell aufgeladenen Fachgebieten konnte eine ikonische Fassung Konflikte und Unvereinbarkeiten auch eher abmildern oder tarnen, wie es in der Astronomie des 17. Jahrhunderts geschah.¹⁶

- 12 Bereits 1959 hatte Ong darauf hingewiesen, dass Titelblätter naturalistische Repräsentation mit artifizieller, schematischer oder diagrammatischer Raumgestaltung verbinden können. Er bezog sich dabei auf Hobbes' *Leviathan*; WALTER J. ONG: From Allegory to Diagram in the Renaissance Mind. A Study in the Significance of the Allegorical Tableau, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 17 (1959), S. 423–440, hier S. 425.
- 13 MARION KINTZINGER: Chronos und Historia. Studien zur Titelblattikonographie historiographischer Werke vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, Wolfenbütteler Forschungen 60, Wiesbaden 1995; WOLFGANG HARMS: Programmatisches auf Titelblättern naturkundlicher Werke der Barockzeit, in: *Frühmittelalterliche Studien* 12 (1978), S. 326–355; VOLKER REMMERT: Widmung, Welterklärung und Wissenschaftslegitimierung. Titelbilder und ihre Funktionen in der Wissenschaftlichen Revolution, Wolfenbütteler Forschungen 110, Wiesbaden 2005.
- 14 ANNETTE FRESE: Barocke Titelgraphik am Beispiel der Verlagsstadt Köln (1570–1700), Dissertationen zur Kunstgeschichte 31, Köln 1986.
- 15 ANDREW CUNNINGHAM: Focus on the Frontispiece of the »Fabrica« of Vesalius, Cambridge 1994; STEFANO GATTEI: The Engraved Frontispiece of Kepler's »Tabula Rudolphina« (1627). A Preliminary Study, in: *Nuncius* 24,2 (2009), S. 341–365; CHRISTOPH GEISSMAR: Das Auge Gottes. Bilder zu Jakob Böhme, Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 23, Wiesbaden 1993; BREDEKAMP: Hobbes (s. Anm. 9); THOMAS GILBHARD: Vicos Denkbild. Studien zur »Dipintura« der *Scienza Nova* und der Lehre von Ingenium, Actus et Imago 3, Berlin 2012; vgl. auch ROBERTO P. CIARDI, LUCIA TONGIORI TOMASI: La »scienza« illustrata, Osservazioni sui frontespizi delle opere di Athanasius Kircher e di Galileo Galilei, in: *Annali dell'istituto storico italo-germanico in Trento* 11 (1985), S. 69–78.
- 16 REMMERT: Widmung (s. Anm. 13), z. B. S. 187 f. u. 226.

2. Ein Blick in Genese, Entwicklung und Aporien

Wenn es auch Titelbilder bereits in der Handschriftenkultur des Mittelalters gegeben hat,¹⁷ ist das illustrierte Anfangsbild als Bestandteil eines durch Namen und Verlagsort gekennzeichneten Absenders ein genuines Phänomen des typographischen Zeitalters. Mit dem Buchdruck setzt sich die graphische Gattung des Titelbildes bzw. Frontispizes durch, die zwischen künstlerischer Originalgraphik und kommerzieller Gebrauchsgraphik oszilliert. Im Laufe des 16. Jahrhunderts steigt sie zu einer festen Größe im Buchaufbau auf. Sie sollen Orientierung und Vertrauen in Bezug auf einen unbekanntem Stoff geben. Das war kein plötzlicher Vorgang, sondern hat sich über Jahrzehnte allmählich entwickelt.¹⁸ Wirft man einen Blick in die Zeit der Inkunabeln sowie in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts, dann fällt auf, dass die Titelseite – ob nun illustriert oder nicht – nicht von Anfang an zur gedruckten Buchausstattung gehört, dass sie sich erst allmählich herausbildet, nicht zuletzt aus dem Grund, um einen Fingerzeig auf den Inhalt zu geben – ein willkommenes äußerliches Merkmal, das übrigens auch dem Kontrollbedürfnis des obrigkeitlichen Zensurapparats Rechnung trug.¹⁹

Zunächst – bis in die 1470er und 1480er-Jahre – orientierte sich der frühe Druckbetrieb an den Gepflogenheiten bei der Handschriftenherstellung. In der handschriftlichen Wissensliteratur war es üblich geworden, die ersten Worte des Textes, das *incipit*, zum Titel umzufunktionieren. Auf diese Weise konnte der Text identifiziert bzw. von anderen sogleich unterschieden werden.²⁰ Auch vielen ersten Drucken dienten erste Worte des Textkörpers als Titel, oft ergänzt durch ein Kolophon am Ende, wo – bestenfalls, aber meist nicht in dieser Vollständigkeit – der Autorenname, der Titel des Textes, der Name des Schreibers, Datum und Ort erwähnt sind.²¹

- 17 THOMAS FLUM: Die Titelbilder der »Bibel historiale«. Zwischen Standardisierung und Personalisierung, in: Das Mittelalter 18 (2013), S. 62–86; ALBERT DEROLEZ: La page de titre dans les manuscrits, in: JEAN-FRANÇOIS GILMONT, ALEXANDRE VANAUTGAERDEN: La Page à la Renaissance, Turnhout 2008, S. 17–37; siehe auch FOWLER: Mind of the Book (s. Anm. 1), S. 3–9.
- 18 Vgl. den Überblick zur Forschungsgeschichte URSULA RAUTENBERG: Die Entstehung und Entwicklung des Buchtitelblatts in der Inkunabelzeit in Deutschland, den Niederlanden und Venedig – Quantitative und qualitative Studien, in: Archiv für Geschichte des Buchwesens 62 (2008), S. 1–105, hier S. 4–17.
- 19 Siehe MARGARET MCFADDEN SMITH: The Title-Page. Its Early Development 1460–1510, London–New Castle (DE) 2000, besonders S. 12–15; RAUTENBERG: Entwicklung des Buchtitelblatts (s. Anm. 18), S. 53–91.
- 20 LYNN THORNDIKE, PEARL KIBRE: A Catalogue of Incipits of Mediaeval Scientific Writings in Latin. The Mediaeval Academy of America 29, Cambridge (Mass.)²1963.
- 21 Pionierstudie dazu ALFRED W. POLLARD: Last Words of the History of the Title-Page with Notes on some Colophons and 27 Facsimiles of Title-Pages, London 1891 (Reprint: New York 1971).

Diese Praxis konnte sich unter den radikal gewandelten medialen Rahmenbedingungen nicht lange halten. Mit Hilfe von beweglichen Lettern und der Druckerpresse war es erstmals technisch möglich, für einen anonymen Interessentenkreis geistige Werke in größeren Stückzahlen zu reproduzieren. Allein um die fertig gestellten Bögen im Verlag zu schützen beziehungsweise von anderen Druckwerken zu unterscheiden, führten Verlage eine blanke Seite zu Beginn der bedruckten Bögen des Werks ein, auf der man wenig später zur schnellen Identifizierung eine Titelangabe aufdrucken sollte.²² Von nun an hatte »jede Botschaft, die in den Briefkasten des typographischen Netzes gegeben wurde ... einen Absender.«²³ Im Laufe der folgenden Jahrzehnte sollte im Einflussfeld von Marketing und Werbung der informative Gehalt auf dieser Seite stetig zunehmen.²⁴ Ziemlich rasch nutzten die Verleger die Gelegenheit, auf der Seite des frühneuzeitlichen Sachbuches ein gängiges Bildmotiv zu platzieren.

Jedes Buch hat ein genau definiertes Format. Will man alle wichtigen Informationen auf der Größe eines Blattes unterbringen, so gerät man schnell in Platznot, gerade bei Octav-, aber auch bei Quartbänden. Jede Druckereiwerkstatt musste in der Improvisationskunst des Layouts geübt sein. Es kam darauf an, Textbausteine und Bildelemente miteinander so zu verschränken, dass für den potenziellen Käufer ein eingängiges und informatives Muster aus Typensatz und Holzschnitt bzw. Kupferstich entstand. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts stößt man noch oft auf einen ebenso einfach wie konkret gestalteten Holzschnitt, der mit dem typographischen Titel unterschiedlicher Ausführlichkeit interagiert. Bei ihnen fallen noch oft abrupt-erratische Worttrennungen ins Auge.²⁵ Das 17. Jahrhundert ist das Zeitalter der Titelpuffer bzw. Kupfertitel, d. h. der repräsentativ-allegorischen Frontispize meist mit mittigen, aber dennoch peripherem Titel-

- 22 Siehe SMITH: Title-Page (s. Anm. 19), S. 16 f.; LUCIEN FEBVRE, HENRI-JEAN MARTIN: *The Coming of the Book. The Impact of Printing 1450–1800*, aus dem Frz. übers. von DAVID GERARD, hrsg. von GEOFFREY NOWELL-SMITH und DAVID WOOTTON, Manchester 1979 (frz. Orig. 1958), S. 83–86. Verleger und Drucker haben auf Halbe produziert. Ohne blanke bzw. sparsam bedruckte Trennseiten hätten sie schnell in ihrem Betrieb den Überblick verloren, zumal die Bindung der Bögen zu einem Buch erst nach dem Kauf, durch einen Buchbinder, bewerkstelligt wurde.
- 23 MICHAEL GIESECKE: *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien*, Frankfurt a. M. 1991 (ND: 1998), S. 420.
- 24 »All three of these, protection, identification and advertising, are new needs brought with the advent of mass production. So the theory at its fullest claims that mass production brought the need to protect which led to the blank, the need to identify which led to the label-title, and the need to promote which led to the full and sometimes decorated title-page.« SMITH: Title-Page (s. Anm. 19), S. 22.
- 25 In der Frühzeit des Drucks nahmen die Nutzer die Worte noch nicht so sehr als visuelle Einheiten wahr, viel wichtiger war deren Lautgestalt, siehe WALTER J. ONG: *Orality & Literacy. The Technologizing of the Word*, London–New York 1988, S. 120 f.

feld sowie einer dominanten Rahmenarchitektur, in der oft einzelne bildkräftige Kompartimente in einen Dialog treten.²⁶ Bei nicht wenigen der hier zur Sprache gekommenen Titelblätter kommt eine mediale Konkurrenz zum Ausdruck, zwischen typographischen Angaben und visueller Darstellung, zwischen werkspezifischer bzw. produzentenspezifischer Information.²⁷ Diese notorische Raumkonkurrenz auf der ersten Seite mündet spätestens zu Beginn des 18. Jahrhundert in eine Art Befreiungsschlag: Bild und Text gehen sich aus dem Weg, indem *recto* eine nur noch aus beweglichen Lettern bestehende Titelseite eingebunden ist und gegenüber, d. h. auf *verso* der vorherigen Seite das Bild ganzseitig zur Entfaltung kommt.

»Die Geschichte der Buchdruckerkunst ist zu einem großen Teil die Geschichte der Titelseite.«²⁸ Diese These des britischen Typographen Stanley Morison dürfte heute aus dem Blickwinkel einer immer differenzierteren buchwissenschaftlichen Forschung nicht unwidersprochen bleiben. Unumstritten ist hingegen, dass das komplexe Serienprodukt eines mit Frontispiz ausgestatteten frühneuzeitlichen illustrierten Buches eine logistische Meisterleistung gewesen ist. Bei jedem Frontispiz müsste das Beziehungsgeflecht zwischen Autor, Stecher und Verleger unter die Lupe genommen werden. Der Gebrauch des Konjunktivs zeigt an, dass dieses Ansinnen oft an eklatantem Quellenmangel scheitert. Nur selten schaut sich das Frontispiz in den Spiegel. Das Druckhandwerk ist über weite Strecken der frühen Neuzeit eine *ars secreta* gewesen, die ihr Wissen in der Regel nicht in jenem öffentlichen Medium weitergab, welches sie selbst erzeugte. Archive melden ebenfalls fast nur Fehlanzeige, wenn man etwas über die Tätigkeiten und Abstimmungen, die für die Herstellung eines Frontispizes unentbehrlich sind, in Erfahrung bringen will. Aber auch aus der quellenkargen Position heraus bleibt es unbestritten, dass das Maß an Kooperationsbereitschaft zwischen Drucker, Autor, Künstler und Stecher erheblich gewesen sein muss ebenso wie das permanent lauernde Konfliktpotenzial. Meist war es so, dass der Verleger bzw. Autor einen Künstler mit

- 26 DIETMAR PEIL: Titelkupfer/Titelblatt – ein Programm? Beobachtungen zur Funktion von Titelkupfer und Titelblatt in ausgewählten Beispiel aus dem 17. Jahrhundert, in: FRIEDER VON AMMON, HERFIED VÖGEL (Hrsg.): Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit. Theorie, Formen, Funktionen, Pluralisierung & Autorität 15, Münster 2008, S. 301 – 336; DIETRICH DONAT: Zu Buchtiteln und Titelblättern der Barockzeit, in: DIETRICH GERHARDT, WIKTOR WEINTRAUB, HANS-JÜRGEN ZUM WINKEL (Hrsg.): Orbis Scriptus. Dimitrij Tschizewskij zum 70. Geburtstag, München 1966, S. 163 – 173. Zum Design der Kompartimente mit Beispielen aus England FOWLER: The Mind of the Book (s. Anm. 1), S. 53 – 59.
- 27 JOACHIM MÖLLER: Entrée aus Schrift und Bild. Frontispiz und Titelblatt im England der Neuzeit, in: DERS., WERNER BUSCH und HUBERTUS FISCHER (Hrsg.): Entrée aus Schrift und Bild. Frontispiz und Titelblatt im England der Neuzeit, Münster 2008, S. 9 – 39.
- 28 STANLEY MORISON: Grundregeln der Typographie, aus dem Engl. von ARNO KRAUSE, Berlin 1955, S. 22.

einem Entwurf beauftragte, der dann vom Stecher ausgeführt wurde. In manchen Fällen agierten die Autoren selbst als Zeichner, wie z.B. bei John Dee oder auch Heinrich Khunrath belegt. Hinzu kommt, dass zahlreiche Titelbilder wanderten, d.h. sie fanden in verschiedenen Publikationen Anwendung. Bei jedem Titelbild ist also die Frage aufgeworfen, wie die Zusammenarbeit zwischen Autor, Verleger und Kupferstecher funktioniert hat. Es bestand stets die Möglichkeit, ursprüngliche Intentionen des Autors in eine andere Richtung zu lenken. Beim Druckerverleger verblieb die Macht, die beweglichen Lettern anders zu setzen, als es der Autor wünscht und dem Zeichner oder Stecher scheint ein noch größerer Spielraum beschieden zu sein.²⁹

3. Terminologisches oder das Frontispiz als Gesicht

Der Tagungsband hantiert mit der Formel »einladender Buch-Anfang«. Damit sind vor allem Titelbilder bzw. Frontispize gemeint. Semantisch steckt in »Frontispiz« »frons« für »Stirn« und »spicere« für »schauen«. ³⁰ Die Frage stellt sich, wer oder was schaut, der Betrachter oder die Buchseite? Es liegt nahe, hier ein komplementäres Verhältnis zu vermuten. Der Betrachter wird nur deswegen auf das Frontispiz aufmerksam, weil letzteres ihn anblickt, d.h. sein Interesse zu wecken vermag. Insofern spiegelt der Untersuchungsgegenstand – als »einladender Buch-Anfang« bewusst offen gehalten – eine Wechselbeziehung zwischen Mensch und Buch. Darüber hinaus übersetzt man den Begriff »Frontispiz« keineswegs zu frei, wenn man sagt: Frontispiz bedeutet Gesicht. Die enge Verbindung von Mensch und Buch ist ebenso frappant wie trivial. Es gibt wohl nur wenige Gegenstände, die in ihren Einzelteilen – Buchrücken, Kopf, Kopfschnitt, Fuß etc. – so gehäuft mit menschlichen Körperteilen analogisiert werden. Wie der Mensch aus Körper und Seele besteht, so das Buch einerseits aus Materialien wie Faden, Holz, Karton, Papier, Tinte bzw. Druckerschwärze und andererseits aus dem gedanklichen Inhalt.³¹ Und mit seinem Cover, seinem

29 Vielleicht kann man auch vom »Stille-Post-Prinzip« sprechen, die die kulturelle Übertragung immer wieder verzerren kann.

30 Der mittellateinische Ausdruck »frontispicium« stammt ursprünglich aus der Architektursprache und bedeutet das Giebeldreieck eines vorstehenden Gebäudeteils oder allgemein die Vorderansicht eines repräsentativen Gebäudes, siehe Deutsches Fremdwörterbuch, Bd. 5, Berlin-New York 2004, S. 1119.

31 Vgl. JAN-DIRK MÜLLER: Der Körper des Buches. Zum Medienwechsel zwischen Handschrift und Druck, in: HANS ULRICH GUMBRECHT, KARL LUDWIG PFEIFFER (Hrsg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt a.M. 1988, S. 203–217, vgl. auch ALFRED MESSERLI: Vom Leben der Bücher. Über historische und gegenwärtige Formen der Ver-

Frontispiz verfügt jedes Buch auch über ein Gesicht, das es auf dem Buchmarkt individuell erkennbar macht, sozusagen mit einem Markenzeichen versieht.³² Frontispiz und Titelblatt verwandeln das Buch von einer nackten Entität in ein identifizierbares Spezifikum, oder wie der Leipziger Verleger Christian Friedrich Geßner in seinem Standardwerk zu Typographie und Buchdruck aus dem Jahr 1743 feststellt: »Der Titul zu einem Buche ist gleichsam der Rock, welcher, wenn er wohl gerathen, dasselbe zieret, auch den Liebhaber, (wenn er in die Augen fället,) zu Kauffung des Buchs reizet.«³³ Noch viel mehr als das typographische Titelblatt fungieren Titelbilder und Frontispize als attraktives Kleid. Sie scheinen dem Buch wie ein Köder vorangestellt. Bekanntlich laufen heutzutage Kreativabteilungen in Redaktionen und Verlagen auf Hochtouren, wenn es darum geht, originelle *front cover* graphisch so zu entwerfen, dass sie sich bei Mann, Frau und jungen Menschen einbrennen. Vieles spricht dafür, dass es Methoden der Werbung und Benutzerlenkung bereits in der frühen Neuzeit gegeben hat. Auch für die Verleger und Herausgeber von damals stand der Verkaufserfolg über allem. Herausgegeben, verlegt und gedruckt wurde das, was »ankommt« und Titelbilder stellten gegenüber diesem Ansinnen die visuelle Visitenkarte bereit. In einer Zeit, als Bücher noch ohne Einband vertrieben wurden, lag es nahe, mit Titelbildern, an Brettern vor Ladenlokalen und Messbuden angeschlagen, für Neuerscheinungen zu werben (Abb. 1). Gelungene Frontispize gießen Themen eines Buches in griffige Botschaften. Sie können neue Ideen – oft spannungsvoll auf einer Buchseite vereint – ventilieren, eine Tradition beschwören oder einen Mäzen ehren. Das Genre »Wissensbuch«, das Erkenntnisse verbreiten will, war stets auch Ware, um Gewinn zu erzeugen. Mehr und mehr den Bedingungen des Marktes unterworfen, bedurfte die Publikation der Ankündigung und Empfehlung, die das Buchmedium in Wort und Bild selbst übernahm.³⁴

lebendigung, in: ULRIKE GLEIXNER, CONSTANZE BAUM, JÖRN MÜNKNER, HOLE RÖSSLER (Hrsg.): *Biographien des Buches, Kulturen des Sammelns 1*, Göttingen 2017, S. 203 – 227.

- 32 Natürlich verfügt auch die Buchbindung, die je nach Vorliebe des Käufers der bedruckten Bögen individuell gestaltet sein konnte, über »Gesichtsqualitäten«, siehe NICHOLAS PICKWOOD: *Bookbindings in the Bibliotheca Augusta*, in: HELWIG SCHMIDT-GLINTZER (Hrsg.): *A Treasure House of Books, Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek 75*, Wiesbaden 1996, S. 65 – 104. Durch das soziale Netzwerk *facebook* ist die terminologische Verquickung von Buch und Gesicht zur globalen Marke geworden. Ebenso wie das Buch als Gesicht metaphorisiert werden kann, so kann auch das Gesicht in die Rolle eines digitalen Buches schlüpfen, dem Jahr für Jahr Seiten hinzugefügt werden.
- 33 CHRISTIAN FRIEDRICH GESSNER: *Der in der Buchdruckerei wohl unterrichtetet Lehr-Junge oder: Oder bey der Lößlichen Buchdruckerkunst Nöthige und nützliche Anfangsgründe (...)*, Leipzig 1743, S. 111.
- 34 Siehe u. a. KLAUS BROCKHOFF: *Signaling by Frontispieces in Baroque Merchant Books*, in: *Archiv für Geschichte des Buchwesens 71* (2016), S. 23 – 41.



Abb. 1: Léonard Defrance: Vor der Buchhandlung, »À l'Egide de Minerve«, Allegorie auf das Toleranzedikt Josephs II., Öl auf Holz, um 1781, 85 x 64 cm. Dijon, Musée des Beaux-Arts: Inv. 3550-13 (siehe auch Farbabb. 1)

Wenn Titelbilder dem Buch folglich ein Gesicht geben,³⁵ so bleibt es im Laufe der frühen Neuzeit nicht unverändert. Während auf dem Titelblatt des 16. Jahrhunderts typographische Versatzstücke oft dominant bleiben – das Bild beschränkt sich in seiner Rolle, Vignette zu sein, die meist aus Holz geschnitten wurde – kommt im 17. Jahrhundert das barocke Titelbild auf, eine theatral-architektonische Bildkomposition, bei der bisweilen nicht nur die Bildelemente, sondern auch der Kurztitel in Kupfer gestochen sind. Dabei tritt zunehmend auch der Autor selbst als Akteur in Erscheinung. Im 18. Jahrhundert diversifizieren sich auf den Titelseiten Bild und Text: Auf der linken Seite erscheint eine in Kupfer gestochene visuelle Darstellung,

35 Man kann also von der Gesichtigkeit des frühneuzeitlichen Wissensbuchs sprechen (die sich noch dupliziert, wenn auch noch ein Autorenporträt hinzugefügt ist). Noch weiter gefasst, können unter »Gesicht« die Anfangsseiten eines Buches verstanden werden, auf denen Zeichen – ob nun ikonographischer oder typographischer Natur – so arrangiert sind, dass sie sogleich ins Auge springen.

die oft die ganze Seite ausfüllt; ihm gegenüber gestellt ist eine Seite, auf der aus beweglichen Lettern informative Titelangaben arrangiert sind.

Während die Titelseite durch Schriftsätze gestaltet ist, werden Frontispize vornehmlich durch einen Holzschnitt oder eine gestochene Platte erstellt. Sie bieten eine visuelle Einführung in das Buch, seinen Inhalt, seinen Schöpfer oder Sponsor. In der historischen Realität der frühen Neuzeit verschwimmen oft diese Unterschiede, sobald Frontispize mit ausführlichen Textpassagen aufwarten und Titelseiten Bilder, wie z.B. Vignetten enthalten. Ein Blick in das Vokabular europäischer Hauptsprachen zeigt dementsprechend, wie problematisch es allein schon ist, zwischen Titelblatt und Frontispiz exakt zu unterscheiden. In romanischen Sprechern beispielsweise sind begriffliche Grenzlinien volatil, wenn im Italienischen bei Frontispiz eher von »antiporta« die Rede ist und »frontispizio« der Titelseite vorbehalten bleibt, die im Spanischen wiederum »portada« [Portal] heißt.³⁶ In der historischen Semantik muss man sich oft damit abfinden, das Titelblatt und Titelbild immer wieder mit ein und demselben Begriff bezeichnet worden sind. Die deutsche Buchwissenschaft hat versucht, durch die Unterscheidung zwischen »Kupfertitel« und »Titelkupfer« Klarheit in die Materie zu bringen.³⁷ Ersteres ist ein Titelblatt, das vollständig in Kupferstichtchnik angefertigt worden ist; letzteres ist ein im Barock oft in opulenter Weise gestalteter Kupferstich, der eine gesetzte Titelei umrahmt. Die Unterscheidung zwischen »Titelkupfer« und »Kupfertitel« scheint allein schon deswegen obsolet, weil sie einer spezifischen, wenn auch verbreiteten Reproduktionstechnik der damaligen Zeit so viel Gewicht einräumt, dass sie den wichtigen Bereich der Holzschnitte außen vor lässt. Hinzu kommt der terminologische Befund, dass die zeitgenössischen synonymen Bezeichnungen »Titul-Kupfer« bzw. »Kupfer-Titul«³⁸ ganz frei von diesen Bedeutungsnuancen sind.

Eine internationale Harmonisierung in der Begriffsverwendung erscheint am ehesten gewährleistet, wenn prioritär zwischen »Titelbild« und

36 Siehe den Anhang »Lexique de termes relatifs à la page de titre«, bei: JEAN-FRANÇOIS GILMONT, ALEXANDRE VANAUTGAERDEN (Hrsg.): *La Page à la Renaissance*, *Nugae humanisticae sub signo Erasmi* 6, Turnhout 2008, S. 361–378, hier S. 370, 374; KIRSTIN SCHRÖTER: *Die Terminologie der italienischen Buchdrucker im 15. und 16. Jahrhundert. Eine wortgeschichtliche Untersuchung mit besonderer Berücksichtigung von Venedig*, Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 290, Tübingen 1998, S. 101; FRANCESCO BARBERI: *L'antiporta nei libri italiani del Seicento*, in: *Accademie e Biblioteche d'Italia* 50 (1982), S. 347–354.

37 ERICH VON RATH: *Zur Entwicklung des Kupferstichtitels*, in: *Buch und Schrift* 3 (1929), S. 51–56; HELMUT HILZ: *Buchgeschichte. Eine Einführung, Bibliotheks- und Informationspraxis* 64, Berlin–Boston 2019, S. 79–81.

38 Oft stößt man auf »Titul-Kupfer« bzw. »Kupfer-Titul« in Frontispizerklärungen, einer interessanten Textgattung, die die Funktion hat, die Bildaussage zu steuern.

»Frontispiz« unterschieden wird.³⁹ Ein Titelbild ist eine Abbildung auf dem Titelblatt, das mit typographisch gestalteten Titelangaben in einen direkten Dialog tritt. Bei einem Frontispiz handelt es sich meist um eine die gesamte Buchseite abdeckende Illustration, die in der Regel dem Titelblatt gegenübersteht, ob nun als Holzschnitt, Kupferstich oder Radierung. Der »einladende Buch-Anfang« kann also definitivisch gleichermaßen Titelblatt, Titelkupfer, Kupfertitel und Druckervignette umfassen. Zudem ist es bei Anfangsbildern möglich, jede Illustration – ob nun Titelkupfer, Kupfertitel oder Vignette – neben oder auf der Titelseite mit »Frontispiz« bzw. Titelbild zu bezeichnen. Von Bedeutung ist vor allem, dass die Positionierung der Abbildung ganz zu Beginn des Buches gewährleistet ist. Die gegenüberliegende Seite des Titelblattes kam dafür ebenso in Frage, wie die Rückseite der Titelseite oder auf den folgenden Seiten. Befand sich die Abbildung auf dem Titelblatt oder auf dessen Rückseite, so war seine Verortung weitgehend fixiert. War die Illustration als loses Blatt eingebunden, so konnte die Abbildung je nach Gusto des Käufers bzw. Binders in der Abhandlung wandern.

4. Intermedialität – Reproduktion – Orthogonalität

Wodurch zeichnet sich das Titelbild jenseits historischer Semantik und Begriffsgeschichte in der frühen Neuzeit aus? Beschränkt man sich auf drei Merkmale, bietet sich folgende typologische Annäherung an: a) Verflechtung von Wort und Bild, b) Vervielfältigung und c) Oberfläche und rechteckiges Format.

a) Verflechtung von Wort und Bild: Das illustrierte Titelblatt ist eine genuine Erscheinung der Intermedialität; auf ihm kann sich eine subtile Verknüpfungs- und Verweisstruktur zwischen Text und Bild entfalten.⁴⁰ Das Titelbild steht im Kontext vergleichbarer Text-Bild-Medien, wie dem illustrierten Flugblatt und dem Emblembook, bei denen eine intensive Verschränkung von textuellen und visuellen Elementen zum Tragen kommt. Allein die Ikonizität von Schrift weist darauf hin, Text und Bild nicht isolierend, sondern als Mischungsverhältnis zu untersuchen.⁴¹ Text-

39 Siehe JEAN-FRANÇOIS GILMONT, ALEXANDRE VANAUTGAERDEN: Introduction, in: DIES. (Hrsg.): *La Page à la Renaissance* (s. Anm. 36), S. 7–17; SMITH: *Title-Page* (s. Anm. 19), besonders S. 12–15.

40 Zu »Iconotexten«, um derartige Medienkombinationen auf eine Formel zu bringen: PETER WAGNER: *Reading Iconotexts. From Swift to the French Revolution*, London 1995.

41 Vgl. HELMUT PUFF: Textualität und Visualität um 1500, in: *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*, hrsg. von CLAUDIA BENTHIEN und BRIGITTE WEINGART, Berlin 2014, S. 321–340; JEFFREY HAMBURGER (Hrsg.): *The Iconicity of Script. Writing as Image in the Middle Ages*, in: *Word & Image* 27/3 (2011), S. 249–348. Siehe aus bildwissenschaftlicher und philosophischer Warte W. J. T. MITCHELL: *Picture Theory. Essays in Verbal and*

und Bildelemente erscheinen gemeinsam und durchdringen sich gegenseitig. Im Rahmen vielfältiger Konstellationen und Interferenzen kann die Komplementarität von Text und Bild eher in Medienharmonie oder in Medienkonkurrenz münden.⁴² Das Außergewöhnliche am Titelbild ist, dass ihm untrennbar ein mehr oder weniger voluminöser Textkörper – das eigentliche Buch – anhängt, dessen Inhalt nur schwer, d. h. mit größerem Zeitaufwand zu erschließen ist.

b) Vervielfältigung: Nie geht es beim Titelbild um ein Unikum. Vielmehr gilt es, diese Bildgattung mit Hilfe von aufwendigen technologischen Verfahren zu vervielfältigen. Was bisher bei Handschriften kaum möglich war, wird jetzt in Hunderten von Exemplaren auf den Markt gebracht: Die illustrierte Titelseite. Zudem kann der Verleger jetzt aufgrund der hohen Stückzahl je nach Nachfrage für eine anonyme Zielgruppe produzieren, die bei der Herstellung von Handschriften nicht existent gewesen ist.

c) Oberfläche und rechteckiges Format: Beim Titelblatt bzw. Titelbild wird Bedeutung aus der Zweidimensionalität der Fläche erzeugt, bzw. aus der Simultaneität des jeweils flächig Dargebotenen. Das gedruckte Titelblatt stellt meist ein vertikales Rechteck dar, auf dem sich Zeichen – ob durch Holzschnitt, Radierung, Kupferstich oder gesetzte Lettern gedruckt – einer Raumkonkurrenz aussetzen. Insofern erscheint nichts auf der Buchseite zufällig. Der mit dem Seitenformat einhergehende Ordnungszwang war bereits in der frühen Neuzeit Gegenstand von Reflexionen.⁴³ Die Buchseite stellt eine Oberfläche dar, auf der Bilder, Zahlen, Worte, Buchstaben, Interpunktionen, Spatien bis zum Übersicht schaffenden Weiß des Papiermaterials vornehmlich als visuelle Zeichen fungieren.⁴⁴ Der Druckprozess

Visual Representation, Chicago 1994, S. 5, 83, 152; SYBILLE KRÄMER, RAINER TOTZKE: Einleitung. Was bedeutet Schriftbildlichkeit?, in: Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen, hrsg. vom DENS. und EVA CANKIK-KIRSCHBAUM, Bd. 1, Berlin 2012, S.13–35.

- 42 Siehe zur jüngeren Vergangenheit CARLOS SPOERHASE: Linie, Fläche, Raum. Die drei Dimensionen des Buches in der Diskussion der Gegenwart und Moderne, Ästhetik des Buches 8, Göttingen 2016; ANTON STANKOWSKI, KARL DUSCHEK (Hrsg.): Visuelle Kommunikation. Ein Design-Handbuch, zweite erweiterte und verbesserte Auflage, Berlin 1994 (zuerst 1989).
- 43 Gérard de Lairesse *Grosses Mahler=Buch* von 1728 (niederländisches Original *Groot schilderboek* von 1712) enthält ein eigenes Kapitel über die »Beobachtung der Ordonnanz in einer Titel=Platte«. GÉRARD DE LAIRESSE: *Grosses Mahler=Buch*, Erster Theil, Nürnberg: Weigel, 1728, S. 159–162. Vgl. auch JUTTA BREYL: »Nichtige Äußerlichkeiten«? Zur Bedeutung und Funktion von Titelbildern aus der Perspektive des 17. Jahrhunderts, in: *Wolfenbütteler Barock-Nachrichten* 24,1 (1997), S. 389–422, bes. S. 401–405.
- 44 Jede Buchseite kann als materielle Fläche betrachtet werden, auf der – in den Worten von Paul Valéry – »ein Gefüge aus Gevierten und Strichen, geschwärzter oder weiß gelassener Flächen einen Fleck von mehr oder weniger glücklicher Bildwirkung und Eindringlichkeit« ergeben. Paul Valéry (1959), zit. nach: *Textkünste – Buchrevolution um 1500*, hrsg. von ULRICH JOHANNES SCHNEIDER, Darmstadt 2016 (vom Herausgeber als Motto sei-



Abb. 2: Oswald Croll: Basilica Chymica: Contines. Philosphicam propria laborum experientia confirmatam descriptionem et usum Remediorum Chymicorum Selectissimorum e Lumine Gratiae et Naturae Desumptorum, Frankfurt a. M.: Marne/Aubry 1609, Titelbild, gestochen von Aegidius Sadeler. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek: 16 med.

kontrolliert nicht nur die Auswahl der Worte, Symbole und Bilder, sondern auch deren Anordnung auf einer Seite bzw. ihr räumliches Verhältnis zueinander.

Das Themenfeld der »einladenden Buch-Anfänge« soll nicht in die Kategorie »Paratext« eingeordnet werden, da mit ihr keine Bilder in ihrem autonomen Status zu erfassen sind. Auch die Kategorie »Buchschmuck« würde zu kurz greifen. Ob nun die Linearität des Geschriebenen oder die Simultaneität des Bildhaften – beides muss sich in der graphischen Gestaltung eines genau definierten Formats fügen.⁴⁵ Ein Beispiel: Das repräsentative von Aegidius Sadeler gefertigte Frontispiz der bekannten Abhandlung *Basilica Chymica* von Oswald Croll scheidet die irdische Welt von der himmlischen Lichtwelt der Trinität (Abb. 2). Mittig ober- und unterhalb der Titeltartusche erkennt man mit Inschriften versehene Dreieckspyramiden aus der Vogelperspektive, die in Kreisstrukturen eingeschrieben sind. Die obige Dreieckspyramide stellt die Dreifaltigkeit dar. Mit »Homo«, »Deus« und »Messias« sind die Dreieckseiten gekennzeichnet. Wir befinden uns ganz oben in einer Sphäre jenseits des irdischen Himmels. Die Pyramide unterhalb der Titeltartusche verkörpert die Erde, bestehend aus dem Reich der Mineralien, der Pflanzen und der Lebewesen, die sich in den drei Elementen Wasser, Luft und Feuer bewegt. An den Kolumnen am Rand sind in sechs Porträtmedaillons bekannte Alchemisten der Vergangenheit abgebildet, aus Ägypten Hermes Trismegistos, aus Arabien Geber, aus Rom Morienes, aus England Roger Bacon, aus Spanien Raymund Lull und aus Deutschland Paracelsus.

Was können Macher und Gestalter des Buches daraus für Schlüsse ziehen? Was »oben« dargestellt werden soll, was »unten«, kann auf der Seite problemlos fixiert werden: Einfache Raumzuweisungen allein erzeugen bereits die gewünschte Bedeutung. Wenn wir auf die Personen am Rand schauen, bildet sich von oben nach unten auch ein Zeitpfeil ab. An privilegierter Stelle, oben sind die ganz Alten abgebildet, nach dem Motto, dass die verschüttete Wahrheit in der fernen Vergangenheit liegt. Die Ähnlichkeit der geometrischen Figuren, ihre Symmetrie ober- und unterhalb der Titeltartusche kündigt zudem eine interagierende Verknüpfung, eine Ana-

ner Einleitung vorangestellt). Siehe zur buchwissenschaftlichen Übertragung der Kategorie des »Dispositivs« in Anlehnung an Michel Foucault ROGER CHARTIER: *The Order of Books. Readers, Authors, and Libraries in Europe between the Fourteenth and Eighteenth Centuries*, Cambridge 1994; URSULA RAUTENBERG: *Das Titelblatt. Die Entstehung eines typographischen Dispositivs im frühen Buchdruck*, Erlangen 2004.

45 Siehe MANFRED SOMMER: *Von der Bildfläche. Eine Archäologie der Lineatur*, Berlin 2016; SYBILLE KRÄMER: *Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie*, Berlin 2016; HEINZ DRÜGH: *Schreibweisen der Oberfläche und visuelle Kultur*, in: CLAUDIA BENTHIEN, BRIGITTE WEINGART (Hrsg.): *Handbuch Literatur & visuelle Kultur, Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 1*, Berlin 2014, S. 247–269.

logie an. Das Untere gleicht dem Oberen, und das Obere dem Unteren. Die Titelseite dieses chemiatrischen Standardwerks des Paracelsisten Oswald Croll visualisiert den Kernsatz der *Tabula Smaragdina* – viel besser, als es Worte vermögen.

5. Exemplarische Anfangs-Bilder

Die Vielfalt des Wissens gibt sich in diesem Tagungsband ein Stelldichein, ob es sich nun um konfessionalisierte Religion handelt oder Festungsbaukunde, ob nun Bildende Kunst und Genealogie im Fokus steht oder Metallurgie und das durch Akademien zur Diskussion gestellte Naturwissen. Eine Wissensfülle ist angedeutet, wie sie Athanasius Kircher in seinem Werk über Magnetismus auf der Titelseite in sprechenden Rundemblemern ausgebreitet hat (Abb. 3): Physik, Poesie, Astronomie, Medizin, Musik, Optik, Mathematik, Mechanik, Geographie, natürliche Magie und – keinesfalls zufällig ganz oben positioniert – Theologie.⁴⁶ Was man in diesem Zyklus von vierzehn Wissensfeldern vielleicht auf den ersten Blick übersieht, ist eine Kette, die alle Wissensfelder miteinander verbindet, um damit zum Ausdruck zu bringen, dass alle Wissenszweige sich aus einer untergründigen Einheit nähren. Das Trennungdenken zwischen Theologie, *humanities* und *sciences*, das heutzutage sehr dominant geworden ist, war den Wissensliebhabern der frühen Neuzeit – und allen voran Kircher selbst – fremd. Die Frage ist aufgeworfen, ob und bis zu welchem Grad die jeweiligen Wissensfelder via graphisches Design einer Buchseite Gemeinsamkeiten und Ähnlichkeiten erzeugen oder ob auch hier die zunehmende disziplinäre Identität eher Trennendes hervorbringt.⁴⁷

Was man aber schon jetzt gefahrlos sagen kann, ist folgendes: Ohne den Buchdruck hätte wohl keines dieser Wissensbereiche Profil gewinnen können. Daher legt der Tagungsband den Fokus nicht nur auf Wissensfelder und ihre gelehrten Urheber, sondern auch auf Produktionsbedingungen des Mediums »Buch«. Auch dazu ein sprechendes Frontispiz, das Titelbild aus Tommaso Garzonis *Piazza universale* – hier in seiner deutschen Ausgabe aus dem Jahr 1619 (Abb. 4).⁴⁸ Auf der Umrahmung ist eine Revue von Menschen bei ihren beruflichen Tätigkeiten abgebildet: dem Arzt steht der Apotheker gegenüber, dem Maler der Bildhauer, dem Papiermacher der Buchbinder, dem Müller der Bäcker, dem Metzger der Koch. Über dem Titel ist der Markt-

46 Siehe dazu LAWRENCE M. PRINCIPE: *The Scientific Revolution. A Very Short Introduction*, Oxford 2011, S. 25 – 27.

47 Bestimmt wird man diese Frage unterschiedlich beantworten – je nachdem, welches zeitliche Segment der frühen Neuzeit für die Untersuchung in den Vordergrund gestellt wird.

48 Allein von der italienischen Version sind 25 Auflagen nachweisbar.

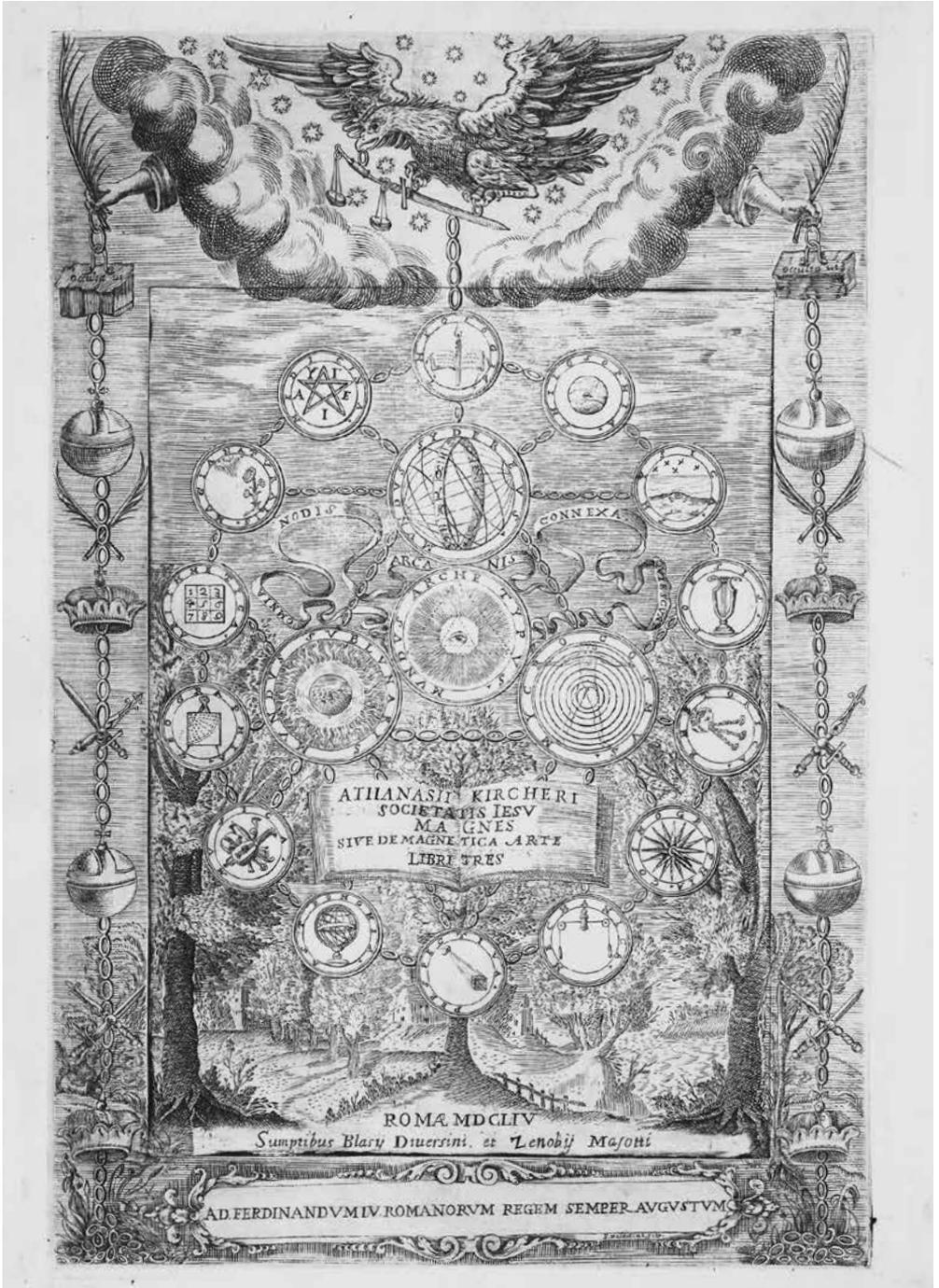


Abb. 3: Athanasius Kircher: *Magnes sive de Magnetica Arte*, Rom: Scheus/Grignani, 1641, Titelbild, gestochen von G. B. Rinalduci. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek: 14-6-phys-2f.



Abb. 4: Tommaso Garzoni: Allgemeiner Schauptatz, oder Marckt, und Zusammenkunft aller Professionen, Frankfurt a. M.: Jennis 1626. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek: 95.1 Quod. 2° (1)

platz als der zentrale Ort des Austauschs abgebildet, eingerahmt von Athene und Merkur, unter dem Titel in der größten Kartusche eine Druckerwerkstatt. Das Kupfer kann so interpretiert werden, dass vom Buchdruck alle anderen Berufe profitieren, da seine Erzeugnisse die Basis allen Wissens sind. Genau diese umfassende Wirkung hat Garzoni im Sinn: »Der Nutzen dieser Kunst ergießt sich wie ein starker Fluss in alle Stände, und ist so allgemein, dass er niemandem mehr verborgen sein kann.«⁴⁹ Verbirgt sich also hinter der mysteriösen Kircher'schen Kette auf dem eben behandelten Frontispiz, die alle Wissensfelder miteinander verknüpft, letztlich das Druckmedium? Eine Deutung, der wohl nicht einmal Kircher selbst widersprochen hätte, so virtuos wusste er die Wirkungen dieses Mediums zu nutzen.⁵⁰

Was für eine Eigendynamik das Visuelle dabei gewinnen kann, zeigt das von Maria Sibylla Merian entworfene Titelbild, das in seiner Gestaltung ihren originellen Zugang auf den Punkt zu bringen vermag (Abb. 5).⁵¹ Zwei Zweige eines Maulbeerbaumes sind zu einem zyklischen Kranz zusammengeflochten. Schaut man genauer hin, so sind auf den Blättern Raupen und vor allem zahlreiche abgelegte Eier zu sehen, von denen die Metamorphose ihren Anfang nimmt. Merians Zeichnungen sind nach einem Kompositionsprinzip gestrickt, das die Natur nicht fragmentiert und sezziert, sondern als interdependentes Handlungsgeschehen zwischen Lebewesen und Umwelt begreift. Und das Maulbeergeflecht ist das dazugehörige, sich selbst erklärende Piktogramm.⁵²

Viele Titelbilder bewegen sich zwischen Textillustration und Piktogramm. Der Bildinhalt hat den Vorzug, auf den ersten Blick ins Auge zu fallen, während der oft umständlich formulierte typographische Titel mit

49 TOMMASO GARZONI: Allgemeiner Schauplatz, oder Marckt, und Zusammenkunft aller Professionen, Frankfurt a. M.: Jennis, 1646, S. 962. Vgl. STEPHAN FÜSSEL, CORINNA NORRICK-RÜHL: Einführung in die Buchwissenschaft, Darmstadt 2014, S. 21f.

50 Die enge Verbindung von Druckmedium und Titelkupfer verdeutlichen weitere berühmte Titelbilder, so das von Georg Cöler gestochene Frontispiz der Rudolfinischen Tafeln Johann Keplers, die dieser 1627 in Ulm unter seiner Aufsicht drucken ließ. Am zwölfeckigen Sockel des Rundtempels sind rechts in einem Feld zwei Buchdrucker an der Presse und daneben ein Setzer bei der Arbeit zu sehen. Ähnlich wie bei Kepler ist auch bei Johannes Amos Comenius auf dem Titelblatt der *Opera didactica omnia* (1657) im mittleren der rechten Wandfelder eine Buchdruckerwerkstatt zu sehen. Comenius zeigte großes Interesse für die Technik des Buchdrucks. Er richtete in Amsterdam für die Böhmisches Brüdergemeinde eine tschechischsprachige Druckerei ein, war seit 1660 Mitglied der dortigen Druckergilde und befasste sich in vielen seiner Schriften mit dem Buchdruck.

51 MARIA SIBYLLA MERIAN: Der Raupen wunderbare Verwandlung, Nürnberg: Graf, 1679.

52 Vergleichbar ausdrucksstark ist das ebenfalls zyklisch gestaltete Frontispiz bei Thomas Burnetts *Telluris theoria sacra, or Sacred Theory of Earth* (1681). Das geologische Pionierwerk bannt unterschiedliche Zeitvorstellungen in ein prägnantes Denkbild, siehe STEPHEN JAY GOULD: *Time's Arrow. Time's Cycle. Myth and Metaphor in the Discovery of Geological Time*, Cambridge (Mass.) 1987, S. 20–30. Es wäre also ein grober Trugschluss, in diesen Fällen bloß eine Dekoration anzunehmen.



Abb. 5: Maria Sibylla Merian: *Der Raupen wunderbare Verwandlung*, Nürnberg: Graf 1679, Titelbild (handkoloriert). Erlangen, Universitätsbibliothek: CIM.P 38 (siehe auch Farbabb. 2)

einem gewissen kognitiven Aufwand entziffert werden muss. Oft erschöpfen sich die Bildszenen darin, den typographischen Buchtitel zu illustrieren. Auf der anderen Seite der Interaktionsskala zwischen Bild und Text stehen originelle Bildeinfälle, die der Titelei eine autonome Qualität verleihen. Wir haben hieroglyphische Kompositionen vor uns, deren Sinn man ohne Text erfassen kann. Gerade Druckersignets agieren hieroglyphisch bzw. piktogramatisch. Das bekannteste war das aus der Offizin

des Aldus Manutius in Venedig, der ab 1502 das Bildzeichen des Ankers, um den sich ein Delphin windet, zur Marke erhob.⁵³ Dabei handelt es sich eigentlich um eine Piktoralisierung des Sprichworts »festine lente« [Eile mit Weile], das ausführlich von Erasmus von Rotterdam behandelt worden ist.⁵⁴ Gewiss könnte man bei der Deutung dieses Bildzeichens einen Primat des Textes vermuten. Anderen, die mit klassischen Texten nicht so vertraut waren, stand es frei, anderes aus dem Zeichen herauszulesen. Dieses Bildmotiv ist in seiner Aussagekraft so variabel, dass es auch die Qualität des Mediums Buchdruck auf den Punkt zu bringen vermag: Das schier gegen unendlich gehende Kombinationspotenzial beweglicher Lettern (= der Delphin) wird vom Drucker zu einer spezifischen Sinneinheit fixiert (= der Anker). Druckerzeichen wurden im 16. Jahrhundert in einem Atemzug mit anschaulichen Laden- und Wirtshausschildern genannt: »¿Qué cosa hay en el mundo mejor ordenada [Kann man sich in der ganzen Welt etwas Effizienteres vorstellen]?«⁵⁵ Auch Cover können pikto grammatisch gestaltet sein, so dass sich der Sinn dem Betrachter sogleich erschließen. Es kann wie in Plakat wirken, von dem das Signal ausgeht: »Schau auf mich! Kauf mich!«

6. Beiträge

Die zwölf Beiträge der Tagungspublikation sind fünf thematischen Akzenten zugeordnet. »In der konfessionellen Arena« stoßen ambitionierte Bildentwürfe jesuitischer Glaubenskonzern sowie eines endzeitbewussten Pietismus aufeinander. CARSTEN-PETER WARNCKE (Göttingen) befasst sich mit Abraham van Diepenbeecks Frontispiz zum ersten Band der *Acta Sanctorum*, ein Editionsprojekt, das in Antwerpen im Jahr 1643 seinen Anfang nahm und heute noch nicht abgeschlossen ist. LUCINDA MARTIN (Gotha) stellt Johanna Eleonora Petersens Eingangsbild zu deren Abhandlung *Anleitung zu Gründlicher Verständniß der Heiligen Offenbarung Jesu Christi* (Frankfurt a.M./Leipzig 1696) in den Mittelpunkt. Repräsentativ und propagandistisch sind beide, aber auf unterschiedliche Weise. Die eher konventionell

- 53 URSULA RAUTENBERG: The Title-Pages from the Printing Shop of Aldus Manutius, in: MARIO INFELISE (Hrsg.): Aldo Manuzio = Aldus Manutius. La costruzione del mito, The Making of the Myth, Venedig 2016, S. 163–182, hier S. 171f.
- 54 ERASMUS VON ROTTERDAM: Adagia, lateinisch-deutsche Auswahl und Übersetzung von ANTON GAIL, Stuttgart 1983, S. 165–217; vgl. ANJA WOLKENHAUER: Zu schwer für Apoll. Die Antike in humanistischen Druckerzeichen des 16. Jahrhunderts, Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens 35, Wiesbaden 2002, bes. S. 34–53.
- 55 So überliefert von Juan de Voto a Dios, einem weit gereisten Zeitgenossen, in dem Dialog *Viaje de Turquía*, der um 1557 in Spanien niedergeschrieben wurde. Mein Dank für diesen Hinweis gilt Anja Wolkenhauer. Vgl. zu Druckerzeichen auch FOWLER: The Mind of the Book (s. Anm. 1), S. 32–41.

vorgehenden Jesuiten setzten bei ihrem Frontispiz auf beschwingte allegorische Figuren, um auf ein Werk hinzuweisen, das darauf abzielte, durch einen quellenkontrollierten Blick in die Heiligenviten die Kontinuität der Kirche grandios erscheinen zu lassen und so zu legitimieren. Ganz anders der nonkonforme Protestantismus, der subtil und differenziert mit Hilfe von Piktogrammen, Diagrammen und Emblemen den Übergang zur 1000-jährigen Herrschaft Jesu Christi, wie sie in einem der komplexesten Bibeltexte überliefert ist, visuell übersetzt. MARTIN legt die bis Jacob Böhme zurückgehenden Bildtraditionen dieses alles andere als bilderfeindlichen Protestantismus frei, in denen die Gestalt des Herzens eine herausragende Rolle spielt. WARNCKE gibt Einblicke in die Produktionsgeschichte der Titelpupfer am bedeutenden Verlagsort Antwerpen. Künstler und Stecher setzten in der Regel das um, was ihnen Herausgeber, Autor und Verleger vorgaben. Selbst Peter Paul Rubens macht in dieser Hinsicht keine Ausnahme. Von der Originalitätsidee der Genieästhetik weit entfernt, blieb den Künstlern nichtsdestotrotz Spielraum, vorgegebene Muster auf eigene Weise umzusetzen.

Im Abschnitt »Fachwissen auf einen Blick« stellen sich einzelne Wissenszweige zur Schau. Konkret werden Titelbilder aus der dynastischen Genealogie, aus der Festungsbaukunde sowie aus der Metallurgie vorgestellt und analysiert. Die Verwandtschaftsbeziehungen von Herrscherdynastien fanden im Baum mit seinen Verzweigungen ein herausragendes Bildzeichen, das verständlicher war als der linear voranschreitende Text. VOLKER BAUER (Wolfenbüttel) kann zeigen, dass sich im Baummodell eine hochsymbolische Bildsemantik mit einem wissensordnenden Zugriff so effizient verbinden konnte, dass bereits die Kupfertitel genealogischer Werke dynastische Informationen zu transportieren vermochten. Erleichtert wurde dies durch eine spezifische Titelmetaphorik, die oft unmittelbar auf die Baumförmigkeit genealogischen Wissens verweist (z. B. bei »Arboretum«, »Hain« oder »Wald«).

Fortifikatorische Traktate gehören zu den großen Publikumserfolgen im 17. und auch noch im 18. Jahrhundert. Allein mit dem Aufkommen der dazugehörigen Titelbilder – so DELPHINE SCHREUDER (Louvain) – erhielt die praktische Kunst des Festungsbaus eine theoretische Note, durch die sich die Militärarchitektur von Status einer angewandten Mechanik zu einer mathematischen Wissenschaft erheben konnte. Dabei ist ihr Augenmerk vor allem auf Selbstverständnis und Bildsprache des Ingenieurs gerichtet. Als Integrationsfigur zwischen Theorie und Praxis war er bildlich oft in einer Melange von realer Welt und Allegorie eingebettet.

Für STEFAN LAUBE (Berlin/Wolfenbüttel) ist die Bergbaukunde ein geeignetes Beispiel, um frühneuzeitliche Bücher unterschiedlichsten Formats in den Blick zu nehmen. Das Spektrum reicht vom repräsentativen, fest-

gebundenen Folioband bis zur Broschüre, die kaum mehr als 30 Seiten umfasst. Illustriert und mit Titelbildern versehen waren oft sowohl Kunst- und Probierrbüchlein als auch repräsentativer Folioband. Besonders beliebt bei der Gestaltung der montanistischen Titelbilder war die Doppelszene von Laboratorium und Bergwerk. Durch visuelle Gegenüberstellung und optische Darstellungstricks konnte sich der Autor mehr auf die Seite der ›ehrlich-mühseligen‹ Grubenarbeit des Bergmanns stellen oder eher Partei für die ›bequem-spekulative‹ Laborarbeit des Alchemisten nehmen. Titelbilder zeigen mit genuin visuellen Mitteln, dass sich Bergbau und Alchemie oft wie Antipoden verhielten.

Die Sektion »Visuelle Flechtwerke des Wissens« thematisiert die in personellen Verbänden agierenden visuellen Initiativen der Gelehrtschaft bzw. der sich in der frühen Neuzeit allmählich herausbildenden *scientific community*. Im Beitrag von HOLE RÖSSLER (Wolfenbüttel) steht auf der Quellenbasis von Autorenporträts die ebenso prekäre wie ideosynkratische Spezies der Gelehrtschaft im Mittelpunkt. Jeder Darstellung des Autoren gesichts im Buch scheinen Frontispizmomente inhärent zu sein, ganz gleich wo sie im Buch vorkam. Porträts, besonders die am Buch-Anfang, dienten als Instrumente der Produktion von Prestige, an dem neben den Autoren auch die Verleger und weitere Beiträger zu partizipieren suchten. Diese Verschränkung von Bildwürdigkeit und Reputation war andererseits immer auch Angriffsfläche von Kritik und Satire. RÖSSLERS Untersuchungen zwischen Porträt und Porträtepigramm legen intermediale Strategien frei, an denen sich nicht selten Eitelkeiten ausleben konnten.

Thema des Beitrags von KATHERINE M. REINHART (Madison) sind Titelbildeinfälle der Royal Society in London in den ersten Jahrzehnten ihrer Existenz. Zwei Frontispize von Richard Waller, die in ihrer Komposition sehr unterschiedlich sind, belegen, dass die informelle institutionelle Struktur dieser wissenschaftlichen Vereinigung mit einer ausgeprägten Unabhängigkeit in der Gestaltung von Stichen einherging. Während in Paris, wo jedes Akademiemitglied fest besoldet war, ein absolutistisch anmutenden Bildregime dominant blieb, waren die Fellows in London auf eigene finanzielle Mittel angewiesen. Darüber hinaus kann REINHART zeigen, wie sehr bei der frühen Royal Society visuelle Strategien des Eingangsbildes durch Übersetzungen motiviert worden sind.

Serielle und periodische Formate in der Wissenspublikation, die sich seit Ende des 17. Jahrhunderts ausbreiten, sind der Untersuchungsgegenstand von THOMAS HABEL (Göttingen). Dabei orientierten sich die auf Aktualität und Neuheit ausgerichteten Gelehrten-Journale (Ephemeriden) in ihrem äußeren Erscheinungsbild zunächst an der traditionellen Form des Buches. Bei den Titelbildern waren allegorische Darstellungen und Personen-

porträts ebenso Usus wie satirische Szenen. Es fällt auf, dass nur selten genuin wissenschaftliche Illustrationen als Frontispiz genutzt wurden. Auf breiter Materialbasis kann HABEL belegen, dass die verkaufsfördernd eingesetzten Kupfer dennoch nicht obligatorisch wurden. Deren Verwendung hat im Laufe des 18. Jahrhunderts sogar immer mehr abgenommen. Am Ende des 18. Jahrhunderts schien Wissenschaftlichkeit mit Bilderarmut einherzugehen.

CHRISTIAN BRACHT (Marburg) versetzt uns in die Jetztzeit der digitalen Medienerschließung mit ihren Beschreibungskategorien und gescannten Repräsentationen. Wenn auch bei www.graphikportal.org, wo erstmals die Bestände graphischer Sammlungen aus Deutschland, Österreich und der Schweiz gemeinsam präsentiert und für die wissenschaftliche Recherche zur Verfügung gestellt werden, eine Reihe von Frontispizen abrufbar sind, gehören Illustrationen im frühneuzeitlichen Buch und damit auch das Titelbild weiterhin zu einer massiv vernachlässigten Bildgattung. Unter den fünf Stichpunkten – Inkommensurabilität, Unvollständigkeit, Vagheit, Ambiguität und Dynamik – stellt BRACHT am Beispiel des bekannten Titelpupfers zu Grimmelshausens Roman *Der abentheuerliche Simplicissimus Teutsch* die Fallstricke vor, mit denen die digitale Übersetzung von differenzierten Forschungsergebnissen gesäumt ist.

Der vierte Schwerpunkt unter der Überschrift »Bildproduktion im Spiegel« legt den Fokus auf Künstler und Entwerfer, auf die Visualisierung des Zeichnens, Stechens, Reproduzierens. Frontispize aus der europäischen Kunstliteratur, visuelle Kommentare der Künstlertätigkeit werden von CONSTANZE KEILHOLZ (Bonn) vorgestellt. Das Frontispiz wird sozusagen selbstbezüglich, wenn – wie bei Abraham Bosse, Georg Andreas Böckler, John Evelyn und vielen anderen – Werkzeuge und Praktiken zur Darstellung kommen, die auch für die Herstellung eines Frontispizes unentbehrlich sind. Maler, Zeichner und Bildhauer als Autoren von Kunstliteratur griffen beim Entwurf der Titelbilder zu ihren eigenen Werken auf Ausdrucksmöglichkeiten zurückgreifen, die meist auf der Ebene der allegorischen Personifikation angesiedelt waren. Die allegorische »second language« (Corbett/Lightbown), die sich Vertreter anderer Wissensfelder erst aneignen mussten, war ihnen meist vertraut.

Dass in Kupfer gestochene Frontispize aufwändig und teuer gewesen sein müssen, geht aus dem Beitrag von HOLGER TH. GRÄF (Marburg) hervor, der das bislang unbekannte »Arbeitsbuch« des Frankfurter Kupferstechers Johann Philipp Thelott (1639–1671) vorstellte. So musste der Kupferstich, der als Tiefdrucktechnik mit dem Bleisatz nicht direkt kombiniert werden kann, auf einer speziellen Druckpresse hergestellt werden, deren Druck zehnmal kräftiger ist als beim Holzschnitt. Thelott, der sich zu einem professionellen

Vertreter dieser komplexen Technik entwickelte, war auch auf dem Feld der Frontispizherstellung sehr aktiv. Die Quelle gibt Einblicke in die mitunter von konfligierenden Interessen geprägte Arbeitsteilung zwischen Autor und Verleger, Zeichner und Stecher.

LAURENCE GROVE (Glasgow) geht auf Sinn und Herkunft des englischen Idioms »Don't judge a book by its cover« ein – ein metaphorischer Satz, den es im Deutschen so nicht gibt. Es versteht sich, dass dieser Sinnspruch von ihm ins Gegenteil verkehrt wurde. GROVE zeigt, dass Frontispize vornehmlich Embleme sind, weil sie Text und Bild – mitunter rätselhaft – vermischen. Nicht immer ergibt sich aus dem Inhalt des gesamten Buches als Subscriptio die komplette Erklärung. GROVE schlägt einen Bogen von illuminierten Handschriften über die jesuitische *Pia Desideria* bis zu *All-Star Superman* von Frank Quitely. Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist nicht nur ein umfassender Begriff von Emblem, sondern auch ein weites Verständnis der Titelseite, die auch den Einband bis hin zum Schutzumschlag einschließen kann.

Die hier behandelten Frontispize sind nur die Spitze eines gewaltigen Eisbergs. Sie zeigen, dass die als gegeben hingestellte typographische Dominanz des gedruckten Buches zumindest partiell infrage zu stellen ist. Das Medium des Buches ist nicht nur Linie, sondern auch Fläche, eine materiale Fläche, die von Autor, Drucker und Zeichner für eine Augenblickswahrnehmung zu gestalten war. Das Surplus von Titelbildern im Schriftmedium Buch besteht vor allem darin, wenn sie über die Sichtbarmachung verbalisierter Ideen hinausgehen, wenn sie dasjenige, was sie zeigen, konstitutiv mitprägen.

Auf diese Weise können formal geschlossene Muster mit hoher Einprägbarkeit entstehen. Bei Titelbildern stehen Phänomene visueller Kommunikation im Fokus, die ein geübtes Auge erfordern, ein spezifisches Gestaltsehen, um auf einem Stück Papier semantische Muster zu erkennen bzw. zu unterscheiden, die sich in der Gesamtansicht zu einer übergreifenden Idee verbinden können. Um mit Rudolf Arnheim zu sprechen: »die Formwahrnehmung enthält die Anfänge der Begriffsbildung«.⁵⁶ Mit bloßem Schauen, mit einem intuitiv-flüchtigen Blick war es oft nicht getan, stattdessen war erkennendes Sehen gefragt⁵⁷ – durch diejenigen, die Bücher machten, durch diejenigen, die Bücher verfassten und diejenigen, die Bücher kauften bzw. lasen.

56 RUDOLF ARNHEIM: Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff, Köln 1996 (amerik. Orig. 1969), S. 37.

57 LUDWIK FLECK: Schauen, Sehen, Wissen [1947], in: DERS.: Erfahrung und Tatsache. Gesammelte Aufsätze, Frankfurt a. M. 1983, S. 147–175.



Farbabb. 1: Léonard Defrance: Vor der Buchhandlung, »À l'Egide de Minerve«, Allegorie auf das Toleranzedikt Josephs II., Öl auf Holz, um 1781, 85 x 64 cm. Dijon, Musée des Beaux-Arts: Inv. 3550-13



Farbabb. 2: Maria Sibylla Merian: Der Raupen wunderbare Verwandlung, Nürnberg: Graf 1679, Titelbild (handkoloriert). Erlangen, Universitätsbibliothek: CIM.P 38

Bildnachweis / Image Credits

STEFAN LAUBE: Buch-Gesichter in Medienharmonie und Medienkonkurrenz

Dijon, Musée des Beaux-Arts: Abb. 1 und Farbabb. 1

Erlangen, Universitätsbibliothek: Abb. 5 und Farbabb. 2

Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek: Abb. 2 – 4

CARSTEN-PETER WARNCKE: Abraham van Diepenbeecks Frontispiz zum ersten Band der *Acta Sanctorum* (Antwerpen 1643)

Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek: Abb. 1

Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Graphische Sammlung: Abb. 3 und Farbabb. 4

Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek: Abb. 2, 4 und Farbabb. 3

LUCINDA MARTIN: Radical Pietist Frontispieces

Amsterdam, Embassy of the Free Mind, Collection Bibliotheca Philosophica Hermetica: Fig. 6 – 7, 9 und Col. fig. 6, 8

Courtesy of Scott Brown: Fig. 8 und Col. fig. 7

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Photo: Andreas Diesend: Fig. 2

Gotha, Forschungsbibliothek: Fig. 1 und Col. fig. 5

Melbourne, National Gallery of Victoria: Fig. 4

Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek: Fig. 3, 5

VOLKER BAUER: Wissensbäume, Wissensräume, Wissensträume

Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek: Abb. 1 – 9 und Farbabb. 9 – 10

DELPHINE SCHREUDER: »Avoir un cœur de Mars, un esprit de Minerve«

Luxemburg, Musée National d'Histoire et d'Art, Brigitte and Klaus Jordan Fund,

Photo: Delphine Schreuder: Fig. 1 – 14 und Col. fig. 11 – 12

STEFAN LAUBE: Schichten und Schächte

Gent, Universitätsbibliothek: Abb. 9

Leipzig, Universitätsbibliothek: Abb. 12

München, Bayerische Staatsbibliothek: Abb. 2, 7, 10 und Farbabb. 15

Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek: Abb. 1, 4 – 5, 6a – b, 8, 11 und Farbabb. 13 – 14

Zürich, ETH-Bibliothek: Abb. 3.

HOLE RÖSSLER: »Ein Kupferstich, der Ihn, mit Recht, entzückt, In dem Er Sich, mit Ruhm verbrämt, erblickt«

Amsterdam, Rijksmuseum: Abb. 4

Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek: Abb. 8

Halle (Saale), Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt: Abb. 3a – b

Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek: Abb. 1 – 2, 5 – 7, 9 – 10

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

VOLKER BAUER

ist seit 2006 an der Herzog August Bibliothek zuständig für das Tagungs- und Seminarprogramm. Nach einem Studium der Geschichtswissenschaft und Germanistik an der Universität Bielefeld wurde er 1993 am Europäischen Hochschulinstitut Florenz promoviert; Forschungsschwerpunkte: Geschichte der höfischen Kultur und Gesellschaft in der frühen Neuzeit, Höfische Kommunikations- und Mediengeschichte, Wissens- und Mediengeschichte der Genealogie, frühneuzeitliche Presse-, Medien- und Kommunikationsgeschichte. Wichtige Veröffentlichungen: – Die höfische Gesellschaft in Deutschland von der Mitte des 17. Jahrhunderts bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, Tübingen 1993; – Wurzel, Stamm, Krone: Fürstliche Genealogie in frühneuzeitlichen Druckwerken, Wiesbaden 2013; – Staatenkunde als Geschäft: Kommerzialisierung, Serialität und Globalität der Rengerischen Staaten (1704–1718), in: *Revue de Synthèse* 142 (2021), S. 39–67.

CHRISTIAN BRACHT

ist Direktor des Deutschen Dokumentationszentrums für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg an der Philipps-Universität Marburg. Er studierte Kunstgeschichte, Philosophie und Baugeschichte an der RWTH Aachen, wo er 1998 mit einer Arbeit über die internationale Kunstkritik in den 1960er-Jahren promoviert wurde. 1998/1999 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Goethe-Nationalmuseum, Klassik-Stiftung Weimar, 1999–2000 Volontär an den Staatlichen Museen zu Berlin und 2001–2004 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kunstgeschichte, Universität Bern. Forschungsschwerpunkte: Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, Kunst- und Mediengeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, Digital Humanities.

HOLGER TH. GRÄF

ist seit 1996 Akademischer Oberrat am Hessischen Landesamt für geschichtliche Landeskunde und seit 2009 Honorarprofessor an der Philipps-Universität Marburg. Ab 1982 studierte er Geschichte und Geographie in Leicester (GB) und Gießen, wo er 1992 promoviert wurde, anschließend war er als Hochschulassistent an der Humboldt-Universität zu Berlin tätig. Er publizierte zur Stadt-, Adels-, Diplomatie-, und Militärgeschichte der frühen Neuzeit, zum Reisen und Verkehrswesen in der frühen Neuzeit sowie zur Historiographiegeschichte und zur Historischen Bildkunde.

LAURENCE GROVE

ist Professor für Romanistik (Französisch) und Text/Bild-Studien sowie Direktor des Stirling-Maxwell-Zentrums an der Universität Glasgow und Präsident der International Bande Dessinée Society (IBDS). Nach seinem Studium an den Universitäten Durham und Pittsburgh (PhD 1994) ist er als Kurator von vier Ausstellungen sowie Autor von mehr als sechzig Aufsätzen in Erscheinung getreten. Wichtige Publikationen: – *Comics in French: The European Bande Dessinée in Context*, Oxford 2010/2013; – *Text/Image Mosaics in French Culture: Emblems and Comic Strips*,

Aldershot 2005; – *Emblematics and Seventeenth-Century French Literature*, Charlottesville (VA) 2000.

THOMAS HABEL

ist seit dem Ruhestand weiterhin Mitglied in der Kommission *Gelehrte Journale und Zeitungen als Netzwerke des Wissens im Zeitalter der Aufklärung* der Göttinger Akademie der Wissenschaften. Das Studium der Germanistik und Anglistik an der Georg-August-Universität Göttingen schloss er mit seiner Dissertation über gelehrte Journale und Zeitungen in der Zeit der Aufklärung ab (erschienen 2007 bei der edition lumière). Nach einer Lehrtätigkeit in Bamberg (Deutsche Philologie des Mittelalters und der Frühen Neuzeit) war er Mitarbeiter bzw. Leiter von verschiedenen literaturwissenschaftlichen und wissenschaftsgeschichtlichen Akademie-Projekten in Göttingen. Arbeitsschwerpunkte: Literatur-, Kultur- und Mentalitätsgeschichte des 15./16. Jahrhunderts; Komparatistische Motiv-, Stoff- und Themenforschung; Literatur-, Medien- und Wissenschaftsgeschichte des 18. Jahrhunderts.

CONSTANZE KEILHOLZ

leitet seit 2020 als wissenschaftliche Bibliothekarin die Bibliothek des Kunsthistorischen Instituts an der Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn. Sie studierte Germanistik und Kunstgeschichte an den Universitäten Münster und Göttingen. Während ihrer Promotionszeit war sie u. a. wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte in Rom, Mitglied des DFG-Graduiertenkollegs *Expertenkulturen* sowie Stipendiatin der Dr. Günther Findel-Stiftung an der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Ihre Dissertationsschrift trägt den Titel *Das Frontispiz in der Kunstliteratur*. Forschungsschwerpunkte: Kunstliteratur und Kunsttheorie der Neuzeit, Buchillustration mit einem Schwerpunkt auf Druckgraphik, insbes. Frontispizen, Text-Bild-Konzepte, Kunsttechnologisches Wissen in Mittelalter und früher Neuzeit, Sammlungs- und Bibliotheksgeschichte.

STEFAN LAUBE

ist Privatdozent am Institut für Kulturwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin sowie wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel. Nach einem Studium der Geschichtswissenschaft und Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität München wurde er dort 1997 mit einer Arbeit über Festkultur und Erinnerung promoviert. 2010 erfolgte die Habilitation an der HU Berlin. Seit 2016 forscht er auf einer Eigenen Stelle (DFG) an der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel zur Bildsprache der Alchemie. Forschungsschwerpunkte: Bildsprachen des Wissens, Materielle Kulturen, Sammlungs- und Museumsgeschichte. Wichtige Publikationen: – *Der Mensch und seine Dinge. Eine Geschichte der Zivilisation* erzählt von 64 Objekten, München 2020; – *Von der Reliquie zum Ding. Heiliger Ort – Wunderkammer – Museum*, Berlin 2011 (umfassender Einblick in die Veröffentlichungen unter www.stefanlaube.de).

LUCINDA MARTIN

ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Forschungszentrum Gotha (DFG-Projekt: *Philadelphier*). 1989 erlangte sie den Bachelor of Fine Arts (B.F.A.) in Kunst und Kunsterziehung an der Murray State University, Kentucky. Von 1989 bis 1994 war sie als Lehrerin an der Kitzingen American School tätig. 2002 promovierte sie im Fach

Germanic Studies an der University of Texas, Austin mit der Doktorarbeit *Women's Speech and Activism in German Pietism*. 2017 war sie bei den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden Mitkuratorin der Jacob-Böhme-Ausstellung *Alles in Allem*. Forschungsschwerpunkte: Religion als Medium kulturellen Wandels, Kulturtransfer und Übersetzung, Pietismus, Geschlechtergeschichte, Kommunikations- und Überlebensstrategien von Minderheiten, Polemik und Mediengeschichte. Von ihr stammen zahlreiche Beiträge über Jacob Böhme und andere Nonkonformisten des frühneuzeitlichen Protestantismus.

KATHERINE M. REINHART

ist derzeit Forschungsstipendiatin beim Institute for Research in the Humanities der University of Wisconsin-Madison. Ihren Master of Arts in Wissenschafts- und Technologiesgeschichte erhielt sie von der Johns Hopkins University, ihren Ph.D. in Kunstgeschichte von der Universität zu Cambridge. Dort war sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Projekt *Making Visible: The Visual and Graphic Practices of the early Royal Society* tätig. Sie ist Mitbegründerin des Consortium for History of Science, Technology and Medicine (CHSTM) Early Modern Science Working Group und assoziierte Wissenschaftlerin im Projekt *Visualizing Science in Media Revolutions* an der Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte in Rom. Ihre Veröffentlichungen behandeln verschiedene Aspekte der visuellen Wissenskultur.

HOLE RÖSSLER

ist stellvertretender Leiter der Forschungsabteilung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel und verantwortlich für den dort 2020 eingerichteten Forschungsschwerpunkt *Historische Bildkulturen*. Er studierte Theaterwissenschaft, Neuere deutsche Literatur und Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität München und an der Freien Universität Berlin. 2008 wurde er am Institut für Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin (Prof. Dr. Helmar Schramm) promoviert mit der Studie *Die Kunst des Augenscheins. Praktiken der Evidenz im 17. Jahrhundert*. Publikationen u. a.: gemeinsam mit Daniel Berndt, Lea Hagedorn (Hrsg.): *Bildnispolitik der Autorschaft. Visuelle Inszenierungen von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, Göttingen 2018; gemeinsam mit Thomas Rahn (Hrsg.): *Medienphantasie und Medienreflexion in der Frühen Neuzeit*. Festschrift für Jörg Jochen Berns, Wiesbaden 2018; gemeinsam mit Marie von Lüneburg (Hrsg.): *Bitte eintragen!* Die Besucherbücher der Herzog August Bibliothek 1667–2000, Wolfenbüttel 2021.

DELPHINE SCHREUDER

hat einen Abschluss in Kunstgeschichte an der Université catholique de Louvain (Belgien), wo sie derzeit als Lehrbeauftragte tätig ist. Sie ist Mitglied der Gemca-Group for Early Modern Cultural Analysis und arbeitet derzeit an einer Doktorarbeit über Frontispize in frühneuzeitlichen Festungstraktaten, die von Ralph Dekoninck und Philippe Bragard betreut wird. Außerdem setzt sie ihre Forschungen zur topographischen Schlachtenmalerei des 17. Jahrhunderts fort, die sie in ihrer Masterarbeit begonnen hat. Sie hat praktische Erfahrungen in Museen, u. a. im Musée Margritte (Brüssel) gesammelt.

CARSTEN-PETER WARNCKE

ist emeritierter Professor. Zwischen 1996 und 2016 war er Inhaber des Lehrstuhls für allgemeine Kunstgeschichte an der Georg-August-Universität Göttingen. Er

studierte Kunstgeschichte, Klassische Archäologie und Deutsche Literaturwissenschaft in Hamburg, Wien und Heidelberg. Schwerpunkte in Forschung und Lehre: Kunst der frühen Neuzeit, insbesondere Bildzeichensysteme, Ornamentik, Goldschmiedekunst und Architektur, Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, insbesondere konstruktivistische Kunst und Picasso, Videokunst; Bildwissenschaft in medienhistorischer Ausrichtung. Wichtige Veröffentlichungen: – Symbol, Emblem, Allegorie. Die zweite Sprache der Bilder, Köln 2005; Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit, Wiesbaden 1987 (ausführliche Publikationsliste: <https://www.uni-goettingen.de/de/publikationen/571861.html>, letzter Zugriff: 28.11.2021).

Stefan Laube (Hrsg.)

Einladende Buch-Anfänge

Titelbilder des Wissens in der frühen Neuzeit

Gedruckt mit Unterstützung der
Fritz Thyssen Stiftung für Wissenschaftsförderung



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.dnb.de> abrufbar.
Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek: The Deut-
sche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie;
detailed bibliographic data are available in the Internet at <http://dnb.dnb.de>.

© Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 2022

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede
Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zu-
stimmung der Bibliothek unzulässig und strafbar.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikrover-
filmungen und für die Einspeicherung in elektronische Systeme.
Gedruckt auf alterungsbeständigem, säurefreiem Papier.

Vetrieb: Harrassowitz Verlag in Kommission,
www.harrassowitz-verlag.de
Druck: Memminger MedienCentrum Druckerei und Verlags-AG, Memmingen
Gestaltung: anschlaege.de
Printed in Germany

ISBN 978-3-447-11689-3
ISSN 0724 - 9594

Inhalt

I. Auftakt

STEFAN LAUBE

Buch-Gesichter in Medienharmonie und Medienkonkurrenz 9

II. In der konfessionellen Arena

CARSTEN-PETER WARNCKE

**Abraham van Diepenbeecks Frontispiz zum ersten Band
der *Acta Sanctorum* (Antwerpen 1643)** 37

LUCINDA MARTIN

Radical Pietist Frontispieces
The Devotional Practice of Rebirth 53

III. Fachwissen auf einen Blick

VOLKER BAUER

Wissensbäume, Wissensräume, Wissensträume
Genealogisch-dynastische Titelbilder als Emblem und als
Datenträger (1650 – 1750) 91

DELPHINE SCHREUDER

»Avoir un cœur de Mars, un esprit de Minerve«
The engineer in title pages of early modern fortification treatises.
A first draft 119

STEFAN LAUBE

Schichten und Schächte
Unterirdische Welten auf Titelbildern 143

IV. Visuelle Flechtwerke des Wissens

HOLE RÖSSLER

**»Ein Kupferstich, der Ihn, mit Recht, entzückt, In dem Er
Sich, mit Ruhm verbrämt, erblickt«**
Die soziale Produktivität des Autorenporträts im 17. und
18. Jahrhundert 183

KATHERINE M. REINHART

Autonomy & Diversity

The Frontispieces of the Early Royal Society 219

THOMAS HABEL

Titelbilder in deutschsprachigen Gelehrten Journalen und Zeitungen der Aufklärung

Ein Überblick 251

CHRISTIAN BRACHT

Frontispize in digitalen ForschungsinfrastrukturenGegenwart und Zukunftschancen am Beispiel des Titelnkupfers zu
Grimmelshausens *Simplicissimus* 293**V. Bildproduktion im Spiegel**

CONSTANZE KEILHOLZ

Die Künste im Bild

Allegorische Frontispize in der Kunstliteratur der frühen Neuzeit 307

HOLGER TH. GRÄF

**Das fragmentarische »Arbeitsbuch« des Johann Philipp
Thelott (1639 – 1671)**Eine bislang unbekannte Quelle zu dem Netzwerk eines Frankfurter
Kupferstechers 335**VI. Judge the Book by its Cover!**

LAURENCE GROVE

Emblematic Title Pages from *Pia desideria* to *All Star Superman* 353**Farbabbildungen/ Colour Figures** 375**Bildnachweis/ Image Credits** 401**Verzeichnis der Autorinnen und Autoren** 403**Register** 407