

<b>Zeitschrift:</b>	Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerische Bibliophilen-Gesellschaft
<b>Band:</b>	63 (2020)
<b>Heft:</b>	1
<b>Artikel:</b>	Umwege durch die Peripherie : Lyon, Basel und die Entwicklung der frühen Italics
<b>Autor:</b>	Kaufmann, Ueli
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-880853">https://doi.org/10.5169/seals-880853</a>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### 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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### 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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 08.02.2026

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

UMWEGE DURCH DIE PERIPHERIE:  
LYON, BASEL UND  
DIE ENTWICKLUNG DER FRÜHEN ITALICS

Im Jahr 1501, so die gängige Geschichtsschreibung, revolutionierte Aldus Manutius gleichzeitig das Verlagswesen und die Typografie.<sup>1</sup> Mitten in einer Kreditkrise begann er mit der Publikation einer Reihe klassischer Texte im Oktavformat. Die geringe Größe machte sie nicht nur relativ preiswert, sondern veränderte auch das Verhältnis der Leser zu den alten Texten. Anstatt zu Hause aufgebahrt zu ruhen, sollten sie mitgenommen und zu einem Teil des alltäglichen Lesens werden.<sup>2</sup> Für diese «Taschenausgaben» schienen Aldus die Antiqua-Schriften der großformatigen Klassiker mit ihren von imperialen römischen Inschriften adaptierten Formen als zu monumental.<sup>3</sup> Er beauftragte seinen Stempelschneider Francesco Griffo mit der Produktion einer neuen Type, die auf der alltäglichen humanistischen Kursive,<sup>4</sup> möglicherweise gar auf seiner persönlichen Hand,<sup>5</sup> basierte. Das Ergebnis, die Aldine Italic,<sup>6</sup> (Abb. 1) ist eine eher schlichte Schrift mit kleinen, aufrechten, klassischen Majuskeln sowie recht zügigen, geneigten, organischen Minuskeln. Eine große Anzahl Ligaturen dient der Nachahmung des handschriftlichen Modells und führt zu einem lebendigen Bild. Verknüpft mit dem Prestige einer sich selbst als zunehmend «neuartig» verstehenden humanistischen Gelehrsamkeit im Allgemeinen<sup>7</sup> und dem hervorragenden Ruf des venezianischen Verlegers im Speziellen findet sich der neue Schriftstil als «litera Italica» oder gar «litera Aldina» rasch in halb Europa.<sup>8</sup> Ein gutes Vierteljahrhundert später wurden die Aldinen Buchstabiformen, Italic wie Antiqua, zur Grundlage einer sich programmatisch vollkommen erneuernden französischen Typografie,<sup>9</sup> wel-

che ihrerseits oft als unübertroffen bezeichnet zum noch stets aktuellen Vorbild westlicher Schrift- und Buchgestaltung werden sollte.<sup>10</sup>

Die Verbreitung der humanistischen Druckschriften im frühen und mittleren 16. Jahrhundert allgemein, und besonders

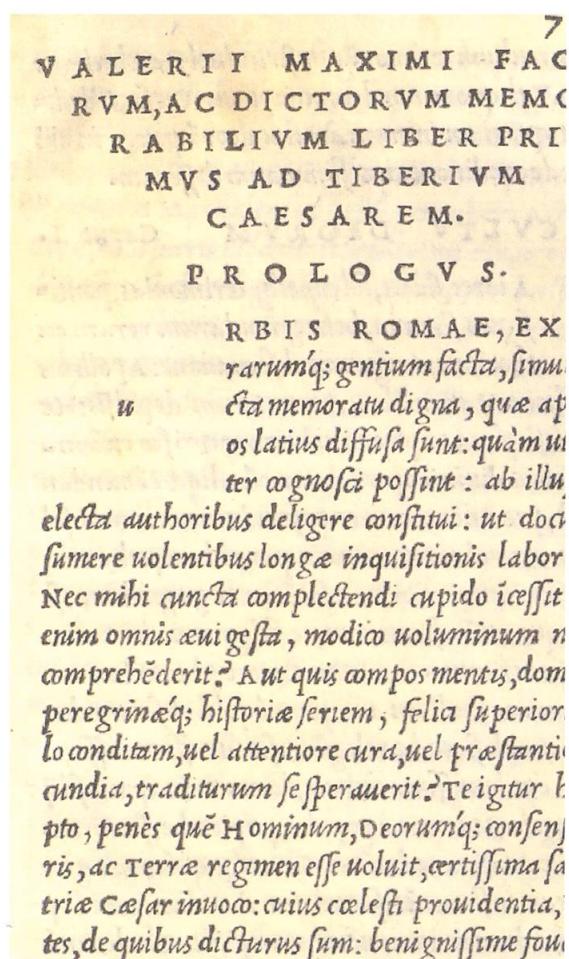


Abb. 1: Griffo's Pica Italic [It 80] in einem Aldinen Oktavo. Valerius Maximus, «Exempla quatuor et viginti nuper inventa ante caput de omnibus», Aldus Manutius, Venedig, 1514. Zentralbibliothek Zürich, Signatur: VP90.

der Italics, wird demnach gemeinhin als einfacher Kulturtransfer vom Süden in den Norden, von Venedig nach Paris, und von diesen Zentren in die Peripherie verstanden.<sup>11</sup> Die in zahlreichen zeitgenössischen Quellen zutage tretenden Lobgesänge auf Aldus Manutius und die venezianische Typografie sowie die spätere Heldenverehrung von Pariser Stempelschneidern wie Granjon und Garamont bestätigen dieses Bild. Eine solche Betrachtung, die weitgehend den Aussagen einiger Akteure folgt, vernachlässigt aber die außerordentliche Komplexität und die materielle Realität einer Zeit, die der Bibliograf und Paläotypograf Hendrik D. L. Vervliet als das «volatile mid-sixteenth century», die unberechenbare Mitte des 16. Jahrhunderts, bezeichnet.<sup>12</sup> Das Druckwesen, gilt es sich zu vergegenwärtigen, befand sich derzeit in einem chaotischen Übergang von einem System, in dem Druckereien in der Regel ihre eigenen Schriften gossen, zu einem System, in dem Drucker ihr Typenmaterial von professionellen Gießereien kauften. Während der hoch spezialisierte und komplizierte Stempelschnitt bald professionalisiert wurde,<sup>13</sup> war der Vertrieb von Schriften noch lange nicht organisiert. Sie wurden bei Liquidationen von Druckwerkstätten, auf Messen und wohl vor allem über persönliche Netzwerke erworben – oder aber, und das trifft aufgrund des großen Aufwands vermehrt auf besser situierte Unternehmungen zu, auf eigene Kosten von einem Fachmann produziert.<sup>14</sup>

Interessanterweise war ein Großteil des sich nördlich der Alpen im Umlauf befindenden Schriftmaterials dabei weder aus Venedig noch aus Paris, sondern wird mit den zweit- oder drittrangigen Städten Lyon und Basel sowie mit der Person des Rheinländer Peter Schoeffer des Jüngeren in Verbindung gebracht.<sup>15</sup> Der Entwicklung der frühen Italics entlang dieser Achse folgend, sucht dieser Aufsatz nach materiell nachvollziehbarem Austausch zwischen kleinen Zentren zweiten oder dritten Ranges

und dessen Auswirkung auf die oben geschilderte Zentrumsverschiebung sowie auf die sich verändernde Bedeutung und Rolle des Schriftstils.

### Venedig–Lyon

Aldus Manutius wusste um das Potenzial seiner neuen, in Italics gesetzten Taschenbücher. In Erwartung eines sich wandelnden Markts bemühte er sich um venezianische Privilegien und päpstliche Bullen, die ihm die alleinige Verwendung mehrerer Texte und des neuen Schriftstils zusicherten. In den darauffolgenden Jahren wurden die Aldinen Klassiker jedoch nicht nur von mehreren italienischen Druckern,<sup>16</sup> sondern auch in Lyon kopiert – erst von Balthazar de Gabiano und etwas später auch von Barthélemy Trot.<sup>17</sup> Dass die französischen Fälscher in diesen «Pseudo-Aldinen» bewusst auf Urheberangaben verzichteten, weist darauf hin, dass ihre Produkte für den italienischen Markt bestimmt waren; denn nördlich der Alpen hätten die Verleger ohnehin keine Konsequenzen befürchten müssen.<sup>18</sup> Auf die Missachtung seiner Vorrechte reagierte der verärgerte Manutius 1503 umgehend mit seinem *Monitum*, einem Einblattdruck, in welchem er die Käufer nicht nur auf Fehler der französischen Kopien hinwies, sondern auch deren Papier- und Druckqualität kritisierte. Ausdrücklich bemängelte er dabei auch die Schriften; es fehle ihnen an Ligaturen und sie wiesen einen «gallischen» Einschlag auf.<sup>19</sup> Und tatsächlich lässt sich dieser französische Charakter in den Buchstaben durchaus nachvollziehen: Neben Einzelformen erinnert auch der gleichmäßigere Rhythmus, der durch die geringe Anzahl an Ligaturen noch verstärkt wird, an die damals in Frankreich üblichen Bastarda-Schriften (Abb. 2).

Doch nicht alle in Italics gesetzten Editionen waren Fälschungen. Dass unter den allerersten Veröffentlichungen ein Text von

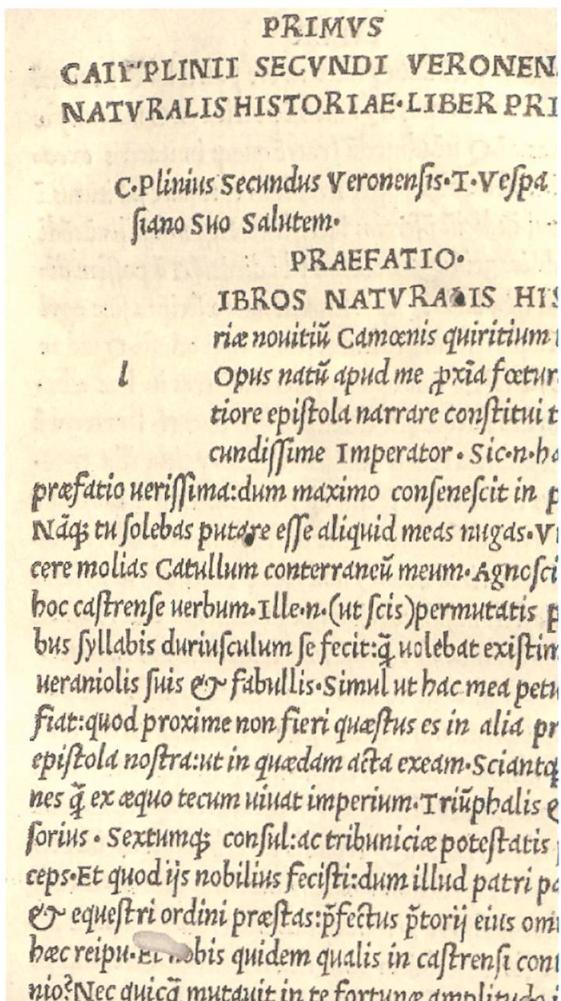


Abb. 2: Die 'Gabiano' Pica Italic [It 80] in einer Oktavo-Edition von Plinius' «Historia Naturalis». Gaius Plinius Secundus, «C. Plinii Secundi Veronensis Historie Naturalis Libri Decem Et Septem Voluminis», Balthazar de Gabiano, Lyon, 1510. Zentralbibliothek Zürich, Signatur: VP 200 & a.

Terenz war, den Aldus Manutius erst zehn Jahre später druckte, zeigt, dass die Lyoner Verleger die Aldinen als Prinzip verstanden. Die Kombination von Italics und Oktavo-Format konnte auf jegliche klassischen Texte angewandt werden, seien es nun antike Lyrik oder Prosa oder Werke von prestigeträchtigen zeitgenössischen Autoren.<sup>20</sup> Gegen Ende des ersten Jahrzehnts etablierte sich in Frankreich denn auch langsam ein lokaler Markt für solche «quasi-Aldinen». Humanisten wie Geoffroy

tatam uoluimus. Cum interpretationem potiū inū vocavitorū  
nus abinde meminerint. Et ultimo loco herborum ordinem seu ut dic  
nem litteralem.

Iodoci Badii Ascensi in Persium familiaris commentariū  
Et primo ipſius prefationis argumentum.  
Preludendo docet satyram ſcribere poſſe.

**N**ec fonte labra  
¶. Quia p̄ta  
non immerito in  
male inceptiſ id  
eft indecorē aut  
ad indebitū fine ſcribētes: aut  
recitatēs p̄emata: primā ſaty  
ram ſcribere cōſtituerat: ſciv  
erat ſ multis p̄ficiſum eē ne  
minē ſtudio & labore quoctiſ  
ad carmen aptum fieri niſi ad  
ipſum natus fuerit: ideo in hac  
prefatione ne ſe dannare aut  
inaniſ iactantie aut detefande  
temeritatis cogatur: ut ſ saty  
rice per trāſitum illorum uani  
tate axet: docet nativali exem  
pli ſcilect nō ſit ita natus ad  
carmē ut fine ſtudio & erudi  
tione ſtatiſ ex ſola muſarum  
Venter: negatas artifex ſequi uoce  
inſpiratione & diuine nature  
uenia p̄ta euaserit: ad ſatyras  
& ſi dolofif ſpes refuſerit minimi  
tamen aptum fieri & eruditum  
Cornos poetas: & p̄etridas picas  
potuſſe: cū pſitaci: pice & cor  
Cantare credas pegafeum mello  
me torquet humanas uoces ſi  
bi negatas quodāmodo edicat  
hoc dicit. Quod merito primam ſatyrā in p̄etas deſtinauerat: doc  
queſtione ſed'a: p̄ ſi a temeritate iactantieſ uitioſi purget queſtione t  
& iactabundos ac ſtultos non ſe nec bonos p̄etas reprehendat: queſtione  
uare non deceat queſtione quarta. Contextus ergo huius prefatioſ

Abb. 3: Die 'La Place' Pica Italic [It 80] und die 'La Place' Bourgeois Italic [It 58] in Persius' von Jean de La Place und Jacques Myt gedruckten «Familiaris explanatio». Aulus Persius Flaccus, «Publī Auli Persii familiaris explanatio», Ungré & Ducet / La Place & Myt, Lyon, 1510.

Staatliche Bibliothek Regensburg, Signatur: 999/4 Class. 5.

Tory und Jean Grolier ließen verschiedene Werke erst in Lyon und einige Jahre später auch in Paris drucken.<sup>21</sup> In den Lyoner Editionen lassen sich gleichzeitig weitere kleine Schritte zur Emanzipation vom venezianischen Vorbild finden. So wird etwa der Haupttext einer 1510 von Jean de La Place und Jacques Myt für die Buchhändler Ungré und Ducet gedruckten und von Josse Bade edierten Ausgabe von Persius' «Familiaris explanatio» nicht nur von Randnotizen begleitet,<sup>22</sup> sondern auch immer

## IN EPISTOLAM PAVLI A

inquinati cædibus. Has rerum umbras em  
luce ueritatis euaneſcere. Veros esse filios A  
brae, qui fidem Abrahæ referrent, uere Iudeo.  
qui Christum profiterentur, uere circumciſo  
mentem haberent a feedis cupiditatibus rep  
tam. Veram iuſtiam ac perfectam salutem  
legis auxilia, per Euangelium ac ſolam fidem  
Christum confeſſi ex aequo omnibus, licet  
Ius peculiariſter olim eſſer promiſſa Iudeis, j  
hīs promiſſa, ut prophetæ non tacuerint, f  
illiſ reiſcientibus ad gentes prædicatio Chriſti  
pagaretur. Per legem Mosaicam ueram iuſtiam  
nulli cōtingere, ſed per fidem, idq; docet tum  
plo Abrahæ, tum uarijs ipſius legis testimoniū.  
Et ad eum modum detracto utrisq; ſuper  
ademptra utrisq; fiducia, omneis æquat in ne  
fidei Euangelicæ, ita gratulans ſaluti gentium  
ſue gentis cæcitatē paterno deplorat affectu  
illam ubique pertinacissime infenſam experi  
atque id per ſe durum, ita mitigat, ut dicit  
omneis excæcatoſ, & fore ut aliquando reſi

Abb. 4: Die 'Bassignana' Pica Italic [It 81] mit originalen und neuen Kapitalen in einem von Froben gedruckten Erasmus-Oktavo. Desiderius Erasmus, «In epistolam Pauli apostoli ad Romanos paraphrasis», Froben, Basel, 1519. Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: Exeg. 309. VD16 E 3058.

wieder durch größer gesetzte Kommentare unterbrochen (Abb. 3).<sup>23</sup>

Obschon also in Lyon bald eine stattliche Anzahl an lokalen Italics existierte und sich in ihrem Gebrauch eine gewisse Eigenständigkeit abzuzeichnen begann, wurde der neue Schriftstil noch länger mit Aldus Manutius verbunden. Wohl auch, weil sich der Venezianer nicht so schnell geschlagen gab und es schließlich schaffte, die wachsenden Märkte durch sein Netzwerk selbst besser abzudecken. Die Menge der in diesen frühen Lyoner Italics gedruckten Werke nahm nach 1513 dementsprechend wieder ab.<sup>24</sup>

## DE SACRIS DIEBVS.

### DE HEBDOMADIBVS ET DIE

E d tamē bebdomadas breuiter tructa  
S A nte opus eſt/q; festa manis ad ſin  
C æſar vt in menses diuſit Iulius an  
O rdine ſic alio partitus tempora Chriſtus  
T raxit in bebdomadas menses. babet bebdon  
V na dies septem: Tamen obſeruantia venit  
T alis ab bebreis: quibus hoc quoq; tempore  
S eptima lux eſt ſacra Deo: nam dicitur olim  
S ex opus hoc tantum Deus abſoluſſe diebus  
S eptima lux expers operis fuſt/atq; recepit  
A requie nomen/ſed nos titana ſequentem  
T radidimus Chriſto: quia tunc rediuiuſis ab  
V enit agens longo ſqualleſtem carcere turbat  
O gdoas binc oritur: nam lux octaua recepit  
S eptima quem longo cultum perceperat æno  
P rima dies Diuini operis qua condita lux eſt  
E ft ea qua Chriſtus viſto ſurrexit Auerno/  
E t tulit in lucem fuerant qui in nocte ſepulti  
T enaria antiquos manes. tunc fulſit in omnes  
L ux animas/priscæ legis quæ ſolueret omne

Abb. 5: Die 'Bassignana' Pica Italic [It 81] in Mantuanus' von Bernard Lescuyer für Stephan de Bassignana gedruckter «Ultima pars operis». Baptista Spagnuoli, «Ad mortalium oblectationem auctoris effigiem huic divino operi Stephanus Bassignanas Gorgonius carmelita theologus ponendam curavit», Bassignana, Lyon, 1516. Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: P. lat. 1440.

## Lyon–Basel–Rheinland–Basel

Die Geschichte der lokalen Lyoner Typen verlief aber nicht vollständig im Sand. Im Januar 1519 finden sich in Drucken Frobens – erstmals in Basel – Spuren einer Italic (Abb. 4). Bis ins darauffolgende Jahr zeigt sie sich in den Paratexten einer ganzen Menge in Antiqua gesetzter Werke, vorwiegend in Quartos, aber auch in größeren und kleineren Editionen. Im März und im April sowie im Februar des Folgejahres veröffentlichte Froben sogar drei umfangreiche, komplett in Italic gedruckte Oktavos, erst einen Klassiker,<sup>25</sup> dann zwei Werke von

Erasmus.<sup>26</sup> Obwohl der Basler Drucker von Zeitgenossen und Historikern für seine Schriften gerühmt und gerne auch als deren Urheber bezeichnet wurde, war seine erste Italic weder eine ganz neue noch eine eigens geschaffene Schrift. Wie von Frank Isaac in seinem unveröffentlichten Manuskript des *Index to the Printed Book in the British Library's Books printed in France between 1501 and 1520* schon in den 1930er-Jahren beschrieben,<sup>27</sup> aber von darauffolgenden Generationen an Schrifthistorikern und Bibliografen unbeachtet oder gar negiert,<sup>28</sup> scheint es sich nämlich um eine Lyoner Italic zu handeln, die sich erstmals 1516 in einer von Bernard Lescuyer für Stephan de Bassignana gedruckten Serie von Oktavos findet und deshalb als ‘Bassignana’ Pica

Italic [It 81] identifiziert wird (Abb. 5).<sup>29</sup> Mit der aus Lyon erstandenen Schrift scheint der für seine Qualität bekannte Basler Drucker aber nicht zufrieden gewesen zu sein. Denn schon kurz nach ihrer Einführung ersetzte er die etwas kruden Großbuchstaben durch einen beliebten und weitverbreiteten Satz an vorwiegend für Titel verwendeten Kapitalen auf einem Schriftkörper derselben Größe (Abb. 6).

Kaum mehr als ein Jahr später besaß Johann Froben eine brandneue Italic, die nicht nur besser geschnitten, sondern auch näher am Aldinen-Vorbild war (Abb. 7). Umgehend begann er mit der Veröffentlichung einer Vielzahl an komplett in dieser Italic gesetzten Erasmus-Editionen. In den folgenden Jahren und Jahrzehnten breitete

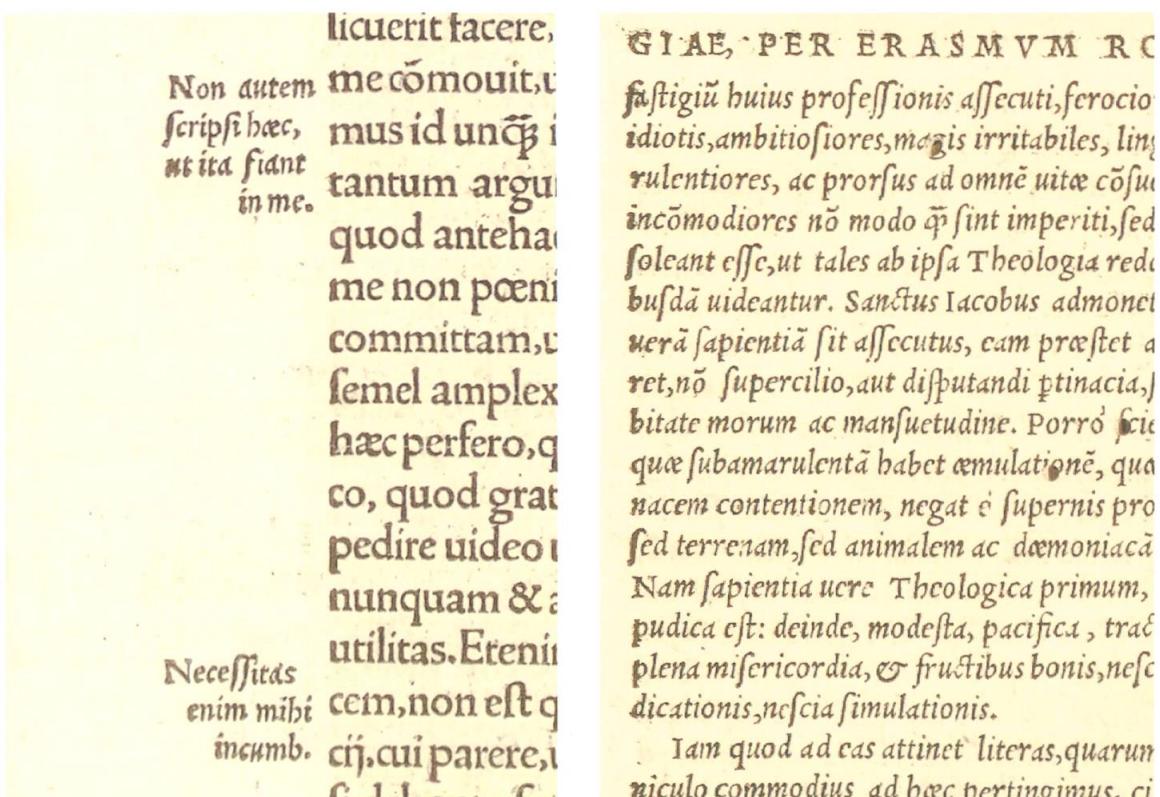


Abb. 6: Je ein originaler und neuer Buchstabe N der von Froben adaptierten ‘Bassignana’ Pica Italic [It 81] in den Kommentaren eines Erasmus-Quarto. Desiderius Erasmus, «Paraphrasis in duas epistolas Pauli ad Corinthios», Froben, Basel, 1519. Universitätsbibliothek Basel, Signatur: FC\* III 8:2. VD16 E 3320.

Abb. 7: Schoeffer’s Pica Aldine Italic [It 85] in einer von Froben gedruckten Oktavo-Edition des Erasmus. Desiderius Erasmus, «Ratio seu methodus compendio pervenienti ad veram theologiam», Froben, Basel, 1520. Universitätsbibliothek Basel, Signatur: FG VIII 2 24:4. VD16 E 3517.

sich diese so stark aus, dass sie von Vervliet als erster weltweiter Bestseller bezeichnet wird.<sup>30</sup> Weil Froben nicht nur zu den frühesten Benutzern dieser Type gehört, sondern es auch etliche Hinweise dafür gibt, dass er mit Schriften handelte, wurde sie lange nach ihm benannt.<sup>31</sup> Optische Eigenschaften und vor allem ihr Verbreitungsmuster deuten aber darauf hin, dass sie vom Rheinländer Peter Schoeffer dem Jüngeren geschnitten wurde. Wie andere ihm zugeschriebene Schriften findet sie sich fast gleichzeitig bei verschiedenen Basler und Rheinländer Druckern, so etwa auch bei seinem Bruder Johann in Mainz. Ein weiterer Hinweis auf Peter den Jüngeren als Urheber ist, dass sie zu den Typen gehört, die durch seine Italienreise in den 1530ern schließlich auch südlich der Alpen Verbreitung fanden.<sup>32</sup> Dementsprechend scheint es sinnvoll, sie als Schoeffer's Aldine Pica Italic [It 85] zu bezeichnen.<sup>33</sup> Mehr als plausibel bleibt jedoch, dass Froben dem bekanntermaßen von finanziellen Engpässen geplagten Stempelschneider als Zwischenhändler fungierte,<sup>34</sup> genauso wie dies später auch von Plantin und Granjon belegt ist. Die besonderen Umstände der Erstbenutzung der Schoeffer'schen Italic mit der 'Basignana' Italic in ihrer Vorläuferrolle wirft die Frage auf, ob Schoeffer die Produktion auf eigene Initiative ergriff, ob dies vielleicht durch die Basler Drucke angeregt wurde oder ob die Initiative gar von Froben ausging.

Unabhängig davon lässt sich anhand dieser «quasi-Aldinen» in Erasmus-Editionen ohne große Zweifel argumentieren, dass der Schriftstil von Froben bewusst verwendet wurde, um ihn mit Aldus gleichzusetzen und Erasmus in die Reihe mit den großen Autoren der Antike zu stellen.<sup>35</sup> Mit dem bewährten Basler Format aus aufwendigen Titelseiten und kommentierten Texten wich er aber vom venezianischen Vorbild eines mechanisierten Manuskripts ab und etablierte ein neues, typografisches Modell. Passend dazu zeigt auch Schoeffer's

Pica Aldine Italic eine zunehmende Dissoziation von der schnellen kursiven Handschrift der Humanisten. Wohl eher den gedruckten venezianischen Buchstaben anstelle von handschriftlichen Modellen nachempfunden, sind ihre Formen formalisierter.<sup>37</sup> Dies wurde durch die abnehmende Verwendung von Ligaturen weiter verstärkt.<sup>38</sup> In der Folge, so lässt sich argumentieren, haben Italics in Basel etwas von ihrer italienischen Identität verloren und standen zunehmend für einen internationalen, kritischen Humanismus. Die Schriften wurden aber in keiner Weise strikt nach diesen Konnotationen verwendet. In den Jahren vor der Reformation in Basel setzten verschiedene Druckereien mit denselben Typen sogar Pamphlete in der deutschen Mundart.<sup>39</sup> Nicht zu vernachlässigen gilt es aber, dass der Schriftstil spätestens mit Frobens erster Italic schon vermehrt auch zum Setzen paratextueller Elemente verwendet wurde; wie eingangs geschildert vor allem für Titel, Marginalien, Vorworte und Widmungen.

#### *Basel–Lyon*

Im Lyon der frühen 1520er-Jahre war die Situation ganz anders. Auch wenn in der Stadt, wie eingangs beschrieben, einige der ersten Schritte zur Emanzipation von Italics unternommen wurden, scheint die darauffolgende «Rekontextualisierung» des Genres an der lokalen Druckkultur vorbeigegangen zu sein, und die lokalen Italics verschwanden fast vollständig. Die ersten Lyoner Erasmus-Ausgaben, die zwischen 1523 und 1526 erschienen, wurden interessanterweise in gebrochenen Schriften gesetzt und scheinen daher auf einen lokalen Markt ausgerichtet zu sein. Es ist nicht auszuschließen, dass die neu etablierte Dominanz der Basler Drucker auf dem Markt mit in Italics gesetzten Büchern vorwiegend humanistischen Inhalten mögliche Lyoner Konkurrenten davon abhielt, sich auf die-

sen vorzuwagen – sei es, weil die Basler bessere Verbindungen zu Autoren, das bessere typografische Material oder andere Vorteile besaßen. Klar ist jedenfalls, dass der französische Markt für die Schweizer Drucker von großer Relevanz war und durch Handels-Niederlassungen wie etwa die beiden nach der Stadt am Rheinknie als «Ecus de Bâle» benannten Buchhandlungen in Lyon und Paris gut abgedeckt wurde.<sup>40</sup>

Mitte der 1520er-Jahre scheint etwas Bewegung ins Lyoner Druckwesen geraten zu sein. 1524 führte Antoine Blanchard eine neue Italic ein (Abb. 8), mit welcher er einige klassische Texte für Barthélemy Trot, einen der ursprünglichen Aldus-Fälscher, druckte.<sup>41</sup> Die Tatsache, dass er nicht dessen ursprüngliche Italic, sondern eine neue Type von fast gleicher Größe und ähnlichem Äußerem verwendete, zeigt, dass das Schicksal der ursprünglichen Fälscher und ihre Verbindungen zu lokalen Stempelschneidern weiterer Untersuchungen bedarf. Dieselbe Schrift findet sich interessanterweise auch in einer ohne Impressum veröffentlichten Sedez-Edition von Marco Girolamo Vidas *Scachorum Liber*,<sup>42</sup> welche aufgrund einer Lilien-Druckermarke Jacques Moderne zugeschrieben und auf die Mitte der 1520er-Jahre datiert wurde. Wohl kurz darauf versuchte Moderne als Erster in Lyon aus der Verbindung zwischen Erasmus und der Froben'schen Typografie Kapital zu schlagen.<sup>43</sup> Nur ein Jahr nach der Veröffentlichung einer in gotischer Schrift gesetzten Ausgabe von Erasmus' *Exomologesis*<sup>44</sup> publizierte er 1527 eine Version im Basler Stil.<sup>45</sup> In seiner kleinen, neuen kursiven Type gesetzt (Abb. 9),<sup>46</sup> zeigte sie kommentierte Texte, in Kapitalen gesetzte Titel und Bordüren. Ob sich dies auch mit einer Veränderung der lokalen Begebenheiten begründen lässt oder ob es sich schlicht um einen Versuch, auf die vielversprechenden internationalen Märkte zu gelangen, handelte, gilt es noch zu klären. In einer kleineren Schrift gesetzt als die Basler Vorbilder, müssen Modernes Bücher

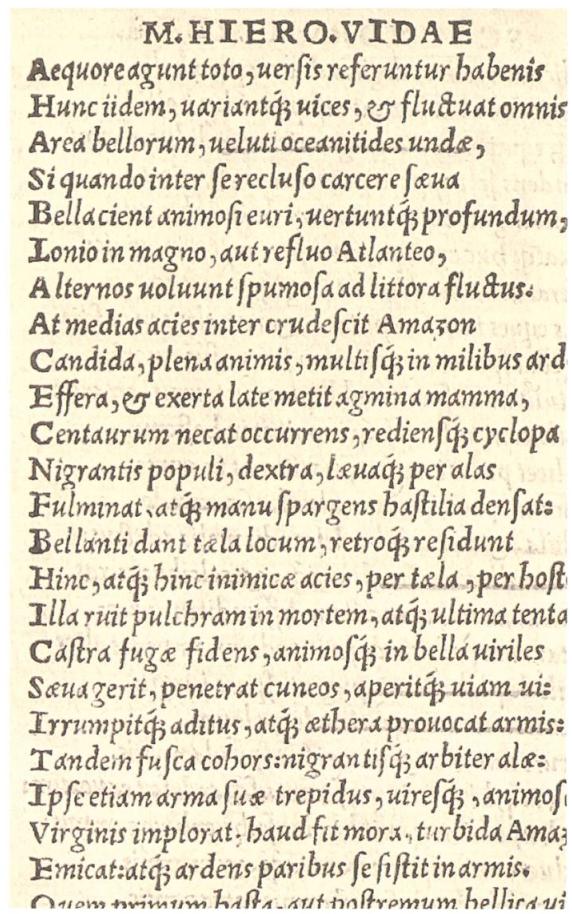


Abb. 8: Die 'Blanchard' Italic [It 77] in einer Jacques Moderne zugeschriebenen Edition von Marco Girolamo Vida, «*Marci Hieronymi Vidae Scachorum Liber*», Jacques Moderne, Lyon, ca. 1525. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Signatur: Li 9329.r. Lyon 15-16, 21385.

jedenfalls um einiges günstiger gewesen sein.<sup>47</sup> Dies könnte darauf hindeuten, dass diese frühen Fälschungen auf eine lokale, periphere und/oder eine weniger begüterte Klientel abzielten.

Nach Frobens Tod im Herbst 1527 erkannte Gryphius die Chance, seinen Teil des internationalen Marktes humanistischer Publikationen zu ergattern, und folgte diesem Beispiel. Als Erster in Lyon erworb er die Schoeffer'schen Typen und begann, Erasmus und die Klassiker in derselben Aldinen Italic zu drucken.<sup>48</sup> Im Schatten dieses überaus erfolgreichen Programms scheinen lokale Lyoner Italics dann um-

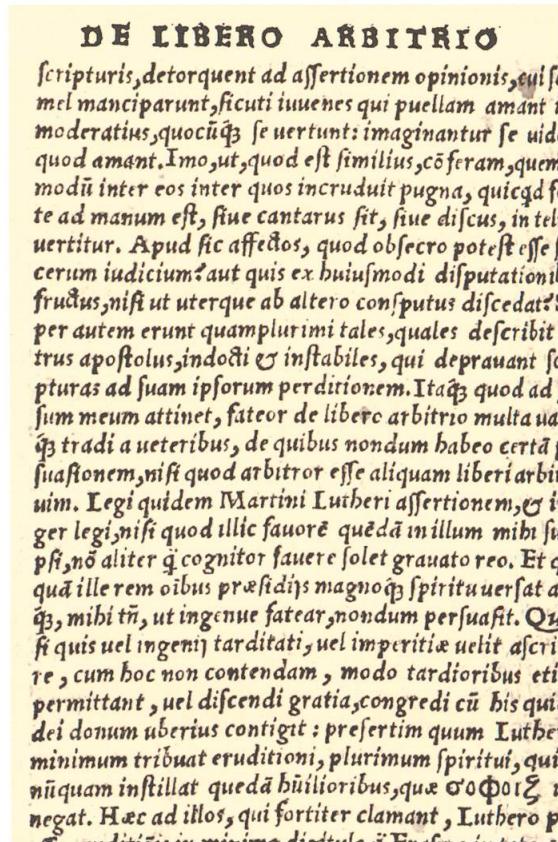


Abb. 9: Die 'Moderne' Bourgeois Italic [It 58] in einer von Jacques Moderne gedruckten Edition von Erasmus' «*De libero arbitrio*. Desiderius Erasmus, «*De libero arbitrio Diatribh, sive collatio, Desiderii Erasmi Rotherodami. Primum legitio, deinde judicato.*», Jacques Moderne, Lyon, 1527. Bibliothèque Municipale Lyon, Signatur: Rés 805 416. Lyon 15-16, 15855.

gehend aufgegeben worden zu sein. Der kursive Schriftstil wurde in Lyon so auf eine einzige Type reduziert, die, so könnte man argumentieren, erstaunlich eng mit Erasmus und Froben – und zunehmend mit Gryphius – verbunden wurde.

Basel–Paris

Paris erlebte in den 1520er-Jahren einen radikalen kulturellen Wandel. Eine neue Generation junger, nationalistisch gesinnter Gelehrter und Drucker hielt es für notwendig, die französische Kultur vom italienischen Einfluss zu emanzipieren, und

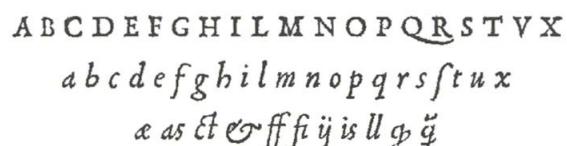
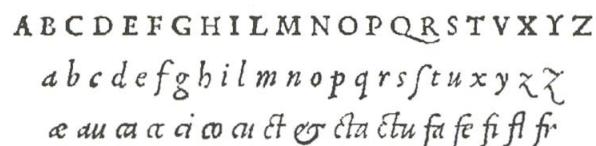
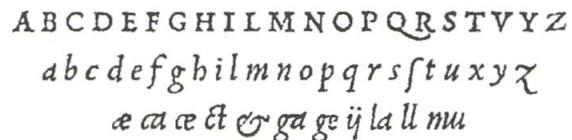
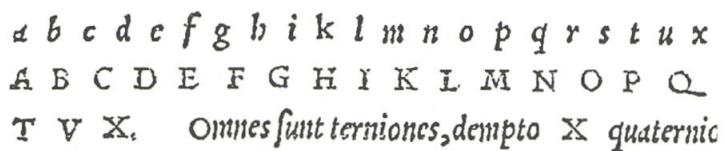
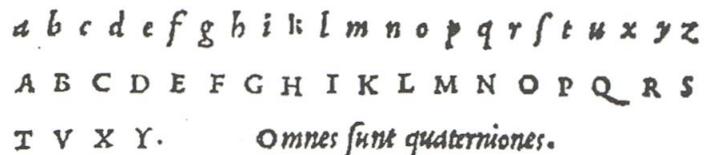
versuchte daher, die Umgangssprache als dem angesehenen Latein gleichwertig zu etablieren.<sup>49</sup> Interessanterweise führte dies im Bereich der Schrift nicht zur Stärkung der lokalen Bastarda-Typen, sondern in erster Linie zu einer verstärkten «Romantisierung». Die Antiquaformen galten als imperiale, antike Buchstaben, die perfekt zum Bild passten, das sowohl der Monarch als auch das Land vermitteln sollten.<sup>50</sup> Obwohl humanistische Kursiven nicht für die Antike, sondern für eine zeitgenössische Gelehrsamkeit standen und Italics schon damals auch als «litera italic» bekannt waren, scheint Schoeffer's Pica Aldine Italic [It 85] in diesem Milieu auf fruchtbaren Boden gefallen zu sein. Nachdem der Buchhändler und damalige Inhaber der Pariser Ecu de Bâle Conrad Resch 1523 erste Matrizen importiert hatte,<sup>51</sup> verbreitete sich die Schrift bis in die 1530er so stark, dass sie sich als Brotschrift der meisten Pariser Drucker bis 1550 bezeichnen lässt;<sup>52</sup> und dies, obwohl seit 1512 mehrere lokale Italics verwendet wurden.<sup>53</sup> Wie in Lyon scheint der Schriftstil also auch in Paris zunehmend mit der internationalen Gelehrsamkeit in lateinischer Sprache und den auf diesem Gebiet zentralen Basler Druckern im Allgemeinen sowie Erasmus und Froben im Speziellen konnotiert worden zu sein.<sup>54</sup> Trotzdem scheinen sich Pariser Drucker nicht lange mit dem Import von Schoeffers Typenmaterial begnügt zu haben. Ab Ende der 1520er-Jahre produzierten lokale Stempelschneider eine Vielzahl an humanistischen Schriften. Doch während die neuen Pariser Antiquas, wie von Stanley Morison in den 1920ern beschrieben,<sup>55</sup> nach dem Vorbild von Aldus geschnitten wurden, zeigt eine formale Analyse, dass verschiedene neue Italics – und darunter auch Typen von gefeierten Stempelschneidern und Druckern wie Simon de Colines, Robert Estienne und Claude Garamont – in Duktus und Detail eher an Peter Schoeffers Kopie erinnern (Abb. 10a–e).<sup>56</sup> Und gerade weil etwa

de Colines und Estienne beide Erasmus druckten,<sup>57</sup> kann davon ausgegangen werden, dass dies wohl kein Zufall war. Trotz allem scheint die Aldine-Verbindung aber noch immer recht wirkungsmächtig gewesen zu sein. So wurde etwa ein kleinformatisches Buch Estiennes, welches in dessen nach der Type Schoeffers geschnittenen Pica Italic gesetzt war, von einem seiner Buchhändler als mit eleganten, an Aldus innernden Typen gedruckt beschrieben.<sup>58</sup>

Basel-Lyon-Paris/Venedig

Die folgenden Jahrzehnte waren von einer veränderten Konzeption des Buches geprägt. Von einem mechanisierten Manuskript entwickelte es sich immer mehr zu einem verlässlichen wissenschaftlichen Instrument mit einer vielschichtigen internen Struktur. Paratextuelle Elemente, wie zum Beispiel Paginierung, Tabellen, Register, Einleitungen und Widmungen oder gedruckte Marginalien wurden zunehmend standardisiert.<sup>59</sup> Mit dem immer komplexeren Zusammenspiel und dem zunehmenden Anspruch typografischer Differenzierung bildeten sich viele der heutigen typografischen Regeln und Werkzeuge, wie beispielsweise Kapitälchen oder die Verwendung alternativer Schriftstile zur Unterscheidung von Teilen innerhalb des Textes, in Absätzen oder einzelnen Sätzen, die sich von vielfältigen Ideen zu einem klareren System entwickelten.<sup>60</sup> Wohl nicht ganz zufällig begannen zum selben Zeitpunkt auch Italics von den handschriftlichen humanistischen Modellen abzuweichen.

Gut ein halbes Jahr nach dem Tod von Ulrich Zasius veröffentlichten die Basler Drucker Johann Bebel und Michael Isengrin im Sommer 1536 dessen *Institutionum de actionibus enarratio*.<sup>61</sup> Es ist nicht nur das erste ihrer Reihe postum gedruckter Werke des Humanisten und Juristen im Folio-Format,<sup>62</sup> sondern zeigt möglicherweise auch die frühesten Spuren einer neuartigen



*Abb. 10: Griffo's Pica Italic [It 80] von 1501, Schoeffer's Pica Aldine Italic [It 85] von 1520; Colines's Pica Italic [It 81] von 1534, die Second 'Estienne' Pica Italic [It 81] von 1542 sowie Garamont's Pica Italic [It 80] von 1545, aus Hendrik D. L. Verluetis «The Palaeotypography of the French Renaissance». Verluet 2008, 305; 305; 304; 309, 313.*

Italic. Auf dem Titelblatt und in etlichen, teils mehrseitigen Widmungen, Begleit- und Vorwörtern zeigt sich eine große, ausdrucksstarke und elegante Schrift. Erstmalig sind nicht nur die grundsätzlich Aldinen Minuskeln, sondern auch die Majuskeln deutlich geneigt – was zum Merkmal der sogenannten Old-Face Italics werden sollte. Die Großbuchstaben weisen zudem einige Zierformen auf, die neueren römischen Handschriften und Typen Arrighis zu entstammen scheinen (Abb. 11).<sup>63</sup> Schon kurz darauf wurde die Type nicht nur in Basel, sondern auch in Lyon rege genutzt und verbreitete sich schließlich in ganz Europa.<sup>64</sup>



I quam liber  
bus discipuli  
rentiam aliqui  
quam posse,  
tò postomin  
tis dentibus.  
dam protrahar. Sed tamen non a  
qua saltem ex parte & nouerim  
rum enim est, hanc naturalem no  
uescimur, parentibus quidem acce  
nos generarint, pepererint, miser  
dia hæc, illaq; multo diuersissima,  
perstitiose solliciti, ut matris erga  
Quicquid calcauerit hic, rosa fi  
Sed quid hæc obsecro? an non mise

Abb. 11: Schoeffer's Great Primer Old-Face Italic [It 122] im Vorwort einer von Bebel und Isengrin gedruckten griechischen Folio-Ausgabe von Ulrich Zasius' «Institutionum de actionibus enarratio». Ulrich Zasius, «Dn. Udalrici Zasii ll. Doct. clariss. in Tit. Institutio  
num de actionibus enarratio», Bebel & Isengrin, Basel, 1536. Universitätsbibliothek Basel, Signatur: Mg V 6:1.  
VD16 Z 155.

Nach dem lange mehr vermuteten als bewiesenen Ort ihres ersten Erscheinens wurde die Schrift vom Bibliografen Alfred F. Johnson und der ihm folgenden Literatur als «Basle Italic» bezeichnet.<sup>65</sup> Erneut deuten optische Eigenschaften und das Verbreitungsmuster aber darauf hin, dass sie von Peter Schoeffer dem Jüngeren geschnitten wurde – sie sollte demnach als Schoeffer's Great Primer Old-Face Italic [It 122] identifiziert werden.<sup>66</sup>

Wohl mit dem Erfolg des von ihm etablierten neuen Modells zusammenhängend, produzierte der Rheinländer Stem

**N O B I L I E T E I**  
**D I T O I V V E N I D . G V L I**  
**mo Dobbœo, Gulielmus Insu**  
**lanus Menapius S. P. D.**



Onsuetudo fuit prisca  
olim Academiæ, D  
suaiff. deducere in c  
uersiam & altercatio  
iufq; generis materias  
mos ab Anaxagor  
crate, Pyrrhone, alij.  
mum inuectus, postea constater est celebrat  
dio & emulatione q; posteritatis, ad laudem ipsi  
no gradu contendentis. Neq; adeò nō in dis  
tinctionem nullæ sunt tractæ quæstiones ac ma  
ut ualde etiam probabilia atq; concessa par  
quasi nouam quandam subierint Academ  
iæ. Estq; ille communibus omnium J  
gijs tunc summam adeptus laudem, qui  
populari sensu opinioneq; abhorrentem,  
do effecisset credibilem. Quo quidem in n.

Abb. 12: Schoeffer's Pica Old-Face Italic [It 80] im Vor  
wort einer von Oporin gedruckten Oktavo-Ausgabe von Juan Luis Vives' «Encomium Febris Quartanae». Gulielmus Insulanus Menapius, «Encomium Febris Quartanae Guilemo Insulano», Johann Oporinus, Basel, 1542. Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: A.gr.b. 64#  
Beibd. 2. VD16 G 3281.

pelschneider bald darauf zwei weitere Schriften im selben Design. Die erste, Schoeffer's Pica Old-Face Italic [It 80], findet sich schon 1541 in Werken des Kölner Druckers Johann Gymnich,<sup>67</sup> im Jahr darauf bei Oporin in Basel<sup>68</sup> und später bei verschiedenen Druckern in Deutschland, Frankreich und Italien (Abb. 12).<sup>69</sup> Schon 1544 verwendeten die Erben Gymnichs auch eine zweite, noch etwas kleinere Type, Schoeffer's Small Pica Old-Face Italic [It 70],<sup>70</sup> die sich 1546 bei Grafton in London und in den Jahren darauf auch in Venedig wiederfindet (Abb. 13).<sup>71</sup>

Schon wenige Jahre nach dem erstmaligen Erscheinen von Schoeffers neuartiger Italic begannen französische Stempelschneider mit der Produktion von etwas ausgeglichener gestalteten Schriften nach deren Vorbild,<sup>72</sup> welche nach und nach an ihre Stelle traten.<sup>73</sup> Von den handschriftlichen Modellen und ihren tradierten Konnotationen emanzipiert, entwickelten sich diese schräg stehenden Old-Face Italics schließlich zu einem der Antiqua untergeordneten Stil, der den nun komplexeren typografischen Anforderungen entsprechend vor allem für Auszeichnungszwecke verwendet werden sollte.<sup>74</sup>

### Rückblick/Ausblick

Die Untersuchung der frühen Italics nach Spuren des materiellen Austauschs zwischen den zweit- und drittrangigen Zentren Basel, Lyon und des Rheinlandes zeigt, dass die Zentrumsverschiebung von Venedig nach Paris in Wirklichkeit um einiges komplizierter vonstatten ging, als dies allgemein bekannt ist. Weil Schrift- und Lese-kulturen vor allem am Anfang des Jahrhunderts noch stark ortgebunden und veränderlich waren, weil Schriftstile und typografische Genres auf verschiedene regionale Traditionen trafen und weil, wie eingangs beschrieben, der Handel mit Schriften noch nicht professionalisiert war, unterscheiden sich Gebrauch und Konnotationen von Schriften nach Personen, Funktion, Ort und Zeit. Besonders wichtig scheint, dass sich etwa durch die ersten fünf Jahrzehnte der Italics eine Spannung zwischen funktionaler und kultureller Bedeutung zeigt, welche sich erst mit dem Aufkommen der Old-Face Italics zu lösen beginnt, die nicht mehr nach humanistischen Vorbildern gestaltet und zunehmend der Antiqua subordiniert als Auszeichnungsstil verwendet wurden. Obwohl also verschiedene regionale und internationale Netzwerke sowie Einzelpersonen in verschie-

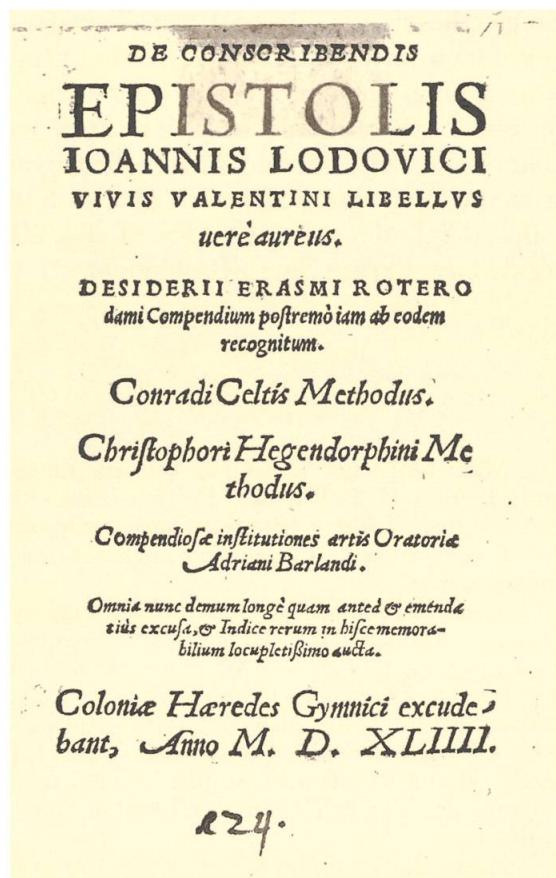


Abb. 13: Alle drei Größen von Schoeffer's Old-Face Italic auf dem Titelblatt einer von den Erben Johann Gymnichs gedruckten Oktavo-Ausgabe Juan Luis Vives'. Zeilen 14–16 sind in Schoeffer's Small Pica Old-Face Italic [It 70] gesetzt; Zeilen 1, 12–13 in Schoeffer's Pica Old-Face Italic [It 80]; Zeilen 5, 9–11, 15–16 in Schoeffer's Great Primer Old-Face Italic [It 122]. Die zweite Zeile zeigt Schoeffer's 8.5 mm Titling on Two-Line English [R 8.5]; Zeilen 6–8 wiederum Schoeffer's Pica Aldine Italic [It 85]. Juan Luis Vives, «*De Conscriptibendis Epistolis Ioannis Lodovici*», Johann Gymnich, Köln, 1544. Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: Epist. 924. VD16 V 1821. (66% der Originalgröße).

densten Funktionen – von Stempelschneidern über Drucker und Buchhändler bis hin zu Autoren – die Rezeption, Dissemination und die Weiterentwicklung der Italics in nicht zu unterschätzendem Maße beeinflussten, lässt sich doch grundlegend feststellen, dass der Achse Lyon–Basel–Rheinland und vor allem dem Material des Stempelschneiders Peter Schoeffer des Jüngeren eine besondere Rolle zukommt.

Einige dieser hier angerissenen Transfers von Ideen und Material gilt es zukünftig jedoch noch eingehender zu untersuchen, so etwa die Hintergründe von Frobens erster Italic, oder klarer darzustellen, wie etwa die Rolle von Schoeffer's Pica Aldine Italic [It 85] oder seiner Old-Face Italics als Modell der Pariser Stempelschneider.

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Mein herzlicher Dank gilt William Kemp und Hendrik D. L. Vervliet, die sich beide die Zeit nahmen, frühere Versionen des vorliegenden Textes kritisch zu lesen und im Detail auszudiskutieren.

<sup>2</sup> Stanley Morison, "Introduction", in: Stanley Morison, Kenneth Day (Hrsg.), *The Typographic Book 1450–1935: A study of fine typography through five centuries*, Ernest Benn, London, 1963, S. 33; Martin Davies, *Aldus Manutius: Printer and Publisher of Renaissance Venice*, The Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, Tempe, 1999 (Erstauflage: The British Library, London, 1995), S. 40.

<sup>3</sup> Harry Carter, *A View of Early Typography up to about 1600*, reprinted with an introduction by James Mosley, Hyphen Press, 2002 (Erstauflage: Oxford University Press, Oxford, 1969), S. 40.

<sup>4</sup> Zu einer Übersicht humanistischer Handschriften vgl. James Wardrop, *The script of Humanism, some aspects of humanistic script, 1460–1560*, Clarendon Press, Oxford, 1963. Anzumerken gilt es hier, dass Aldus zuvor schon seine griechischen Typen nach schnellen, informellen Handschriften schneiden ließ. Stanley Morison beschreibt dies als Einfluss des Kommerzes und bezüglich den Venezianer des schlechten Geschmacks. Morison (wie Anm. 2), S. 34. Wie stark die byzantinische Schriftkultur die Wahl dieses Vorbildes beeinflusste, erscheint mir noch ungeklärt. Morison will dies jedenfalls erst bei Arrighi feststellen. Vgl. Stanley Morison, *Politics and Script: Aspects of authority and freedom in the development of Graeco-Latin script from the sixth century B.C. to the twentieth century A.D.*, edited and completed by Nicolas Barker, Clarendon Press, Oxford, 1972, S. 294–307.

<sup>5</sup> Nicolas Barker schließt auf einer formalen Analyse basierend, dass Griffo die Typen nach Aldus Manutius' Handschrift modellierte. Dies sei nicht sklavisch erfolgt, sondern "with a sufficient number of peculiar forms, and – more important – with similarity of ductus that make the identification certain". Nicolas Barker, "The Aldine Italic", in:

Ian Gadd (Hrsg.), *The History of the Book in the West: 1455–1700*, Vol. 2, Ashgate, Farnham (UK) / Burlington (USA), 2010, S. 22. Als andere mögliche Vorbilder gelten gemeinhin Pomponio Leto und Bartolomeo de Sanvito. Hendrik D. L. Vervliet, *Sixteenth-Century Printing Types of the Low Countries*, Menno Hertzberger & Co., Amsterdam, 1965, S. 68.

<sup>6</sup> Anstelle des deutschsprachigen Ausdrucks «Kursive», der sowohl für Hand- als auch für Druckschriften Verwendung findet, benutze ich in diesem Artikel vorwiegend den englischen Ausdruck «Italic». Dadurch sollten nicht nur Verwechslungen zwischen Griechischen Kursiven und Italics, wie sie etwa in der Literatur zu Frobens Schriften auftauchen, vermieden werden, sondern vor allem auch sollte dies erlauben, in Identifikation und Namensgebung einzelner Schriften der von Hendrik D. L. Vervliet etablierten Methode zu folgen. Vgl. Hendrik D. L. Vervliet, *The Palaeotypography of the French Renaissance: Selected Papers on Sixteenth-Century Typefaces*, 2 vols, The Library of the Written Word 6, The Handpress World 4, Brill, Leiden/Boston, 2008, S. 2–4; Hendrik D. L. Vervliet, *French Renaissance Printing Types: A Conspectus*, The Bibliographical Society of London / The Printing Historical Society / Oak Knoll Press, New Castle DE, 2010, S. 51–57.

<sup>7</sup> Hendrik D. L. Vervliet, *Gutenberg of Diderot? De typografie als factor in de wereldgeschiedenis*, Van Loghum Slaterus, Deventer, 1977, S. 11–16.

<sup>8</sup> Hendrik D. L. Vervliet, *Sixteenth-Century Printing Types of the Low Countries*, translated by Harry Carter, Menno Hertzberger, Amsterdam, 1968, S. 68–70.

<sup>9</sup> Morison (wie Anm. 2), S. 35. Zu detaillierteren Analysen und Hintergrundinformationen zu den Pariser Adaptionen von venezianischen Schriften vgl. Rémi Jimenes, "Défense et illustration de la typographie française: Le romain, l'italique et le maniériste sous les presses parisiennes à la fin du règne de François I<sup>e</sup>", im Tagungsbericht des Kolloquiums «Poco a Poco: L'apport de l'édition italienne dans la culture francophone», CESR, Tours / Bibliothèque Mazarine, Paris, 27.–30. Juni 2017, Artikel in Vorbereitung; Kay Amert, "Stanley Morison's Aldine Hypothesis Revisited", in: Massachusetts Institute of Technology, *Design Issues*: Volume 24, Number 2 Spring 2008, S. 53–71.

<sup>10</sup> Stanley Morison beschrieb etwa in klaren Worten, dass «geniale» französische Re-Interpretationen italienischer Schriften vormals verwendetes Basler Material ablösten und zum Stil der westeuropäischen Metropolen wurden. Vgl. Morison (wie Anm. 2), S. 36–37. Harry Carter meinte wiederum, dass man Frankreich in der Typografiegeschichte nicht nur deshalb besondere Aufmerksamkeit zukommen lassen müsse, weil

Antiqua und Italics hier früh für die Umgangssprache verwendet wurden, sondern vor allem auch, weil die französischen Schriften der 1530er- bis 1550er-Jahre so gut gewesen wären, dass sie nun «in allen Erdteilen» übernommen wurden. Carter (wie Anm. 3), S. 79.

<sup>11</sup> Obwohl etwa Harry Carter die Wichtigkeit der Basler und Oberrheinischen Drucker und Verleger in der Verbreitung humanistischen Gedankenguts unterstreicht, bezeichnet er sie aus typografischer Perspektive ausdrücklich als peripheren Nebenlauf der Geschichte: “*However, from a strictly typographical point of view, they are of a minor and not lasting importance of which I hope to say something in the last lecture – their style of Roman and Italic was a backwater from the main stream which went from Italy to France.*” Carter (wie Anm. 3), S. 78.

<sup>12</sup> Vervliet (wie Anm. 6), S. 26.

<sup>13</sup> Stempelschneiden war eine aufwendige Angelegenheit, die Fähigkeiten in der Metallbearbeitung und Kenntnisse in Druck, Kalligrafie und Typografie erforderte. In Originalgröße und im Spiegelbild wurde jeder Buchstabe ins Ende eines Stahlstabs geschnitten. Dieser sogenannte Stempel wurde dann in ein Stück Kupfer geschlagen. Der Abschlag musste daraufhin justiert werden, das heißt, durch Verdrängung entstandene Unebenheiten wurden beseitigt und Buchstabentiefen über die gesamte Schrift angeglichen. Die so entstandene Matrize konnte schließlich in einem Handgussapparat zum Gießen von Typen verwendet werden. Aus einem einzigen Stempel konnte man also eine Vielzahl von Matrizen herstellen, und aus einer einzigen Matrize ließen sich unzählige Buchstaben gießen.

<sup>14</sup> Alfred F. Johnson, “The Supply of Types in the Sixteenth Century”, in: *The Library*, Volume s4–XXIV, Issue 1–2, September 1943, S. 56; James Mosley, “Introduction to the Reprint”, in: Harry Carter, *A View of Early Typography up to about 1600*, reprinted with an introduction by James Mosley, Hyphen Press, 2002 (Erstauflage: Oxford University Press, Oxford, 1969), S. 13–14.

<sup>15</sup> Carter (wie Anm. 3), S. 108–109; Vervliet (wie Anm. 6), S. 29.

<sup>16</sup> Interessanterweise schnitt auch Aldus’ Stempelschneider Francesco Griffó schon 1503 für Gerónimo Soncino aus Fano eine zweite Italic, worauf ihn dieser als den wahren Erfinder des Stils rühmte. Vgl. Alfred F. Johnson, *Type designs: their history and development*, 2nd edition, Grafton & Co, London, 1959 (Erstauflage: Grafton & Co, London, 1934), S. 93.

<sup>17</sup> Vgl. David Shaw, “The Lyons counterfeit of Aldus’s italic type: a new chronology”, in: Denis V. Reidy (Hrsg.), *The Italian Book: 1465–1800. Studies Presented to Dennis H. Rhodes on his 70th Birthday*, The British Library, London, 1993, S. 117–120; Vervliet (wie Anm. 6), S. 292–295.

<sup>18</sup> Shaw (wie Anm. 17), S. 121–122.

<sup>19</sup> William Kemp, “Counterfeit Aldines and Italic-Letter Editions Printed in Lyons 1502–1510: Early Diffusion in Italy and France”, in: *Papers of the Bibliographical Society of Canada*, 35 (1997), S. 75. Aldus’ Warnung stellte sich aber als zweischneidiges Schwert heraus; die Fälscher benützten sie nämlich umgehend zur Korrektur ihrer Fehler.

<sup>20</sup> Kemp (wie Anm. 19), S. 79.

<sup>21</sup> Die frühen Pariser Italics wurden von Hendrik D. L. Vervliet im Detail beschrieben. Vgl. Vervliet (wie Anm. 6), S. 288–298.

<sup>22</sup> Aulus Persius Flaccus, *Pvblii Auli Persii familiaris explanatio*, Ungre & Ducet / La Place & Myt, Lyon, 1510. Staatliche Bibliothek Regensburg, Signatur: 999/4 Class.5.

<sup>23</sup> Die beiden Schriften, die ‘La Place’ Bourgeois Itallic [It 58] und die ‘La Place’ Pica Itallic [It 80], wurden sowohl von David J. Shaw als auch von Hendrik D. L. Vervliet identifiziert. Shaw (wie Anm. 17), S. 122; Vervliet (wie Anm. 6), S. 275, S. 293. Während die letztere noch immer unbeschrieben ist, enthält mein Aufsatz zu Jacques Moderne eine formale Analyse der kleineren Type. Vgl. Ueli Kaufmann, “A second-rank typographer? Jacques Moderne seen through his Italic types”, im Tagungsbericht des Kolloquiums “Jacques Moderne (fl. Lyon: 1523–1561): éditeur aux visages multiples”, ENSSIB, Villeurbanne / Université Lumière Lyon 2, Lyon, 9.–10. November 2017, Artikel in Vorbereitung.

<sup>24</sup> Vgl. William Kemp, “Printing Erasmus in Italic in Lyons: Jacques Moderne to Sebastian Gryphius”, in: *Yale University Library Gazette*, vol. 75, October 2000, S. 34.

<sup>25</sup> Publius Terentius Afer, *Terentius. (L. victoris fausti de comoedia libellus.)*, Froben, Basel, 1519. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur: Wf 350. VD16 T 381.

<sup>26</sup> Desiderius Erasmus, *In epistolam Pauli apostoli ad Romanos paraphrasis*, Froben, Basel, 1519. Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: Exeg. 309. VD16 E 3058. Desiderius Erasmus, *Paraphrases Des. Erasmi Roterodami In epistolas Pauli apostoli ad Rhomanos Corinthios & Galatas, quae commentarii vice esse possunt*, Froben, Basel, 1520. Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: Exeg. 311 s. VD16 E 3060.

<sup>27</sup> Shaw (wie Anm. 17), S. 131.

<sup>28</sup> David J. Shaw verweist darauf, dass Frank Isaac vermutete, dass es sich bei dieser Italic um «Frobens’ Basle Italic» handle, und vermerkt ohne weitere Ausführungen, dass dem wohl nicht so sei. Shaw (wie Anm. 17), S. 131.

<sup>29</sup> Vervliet (wie Anm. 6), S. 295. Hendrik D. L. Vervliet steht der Sichtweise, dass es sich bei Frobens erster Italic um eine Type Bassignanas handelt, kritisch gegenüber. Wie in einem persönlichen Gespräch geäußert, findet er es bezeichnend, dass Frobens Einführung der Italics nach dem gleichen Muster verläuft wie die der großen

Titelkapitalen: Erst benützt er eine etwas rohere Version und kurz darauf eine raffiniertere Type. Weil sich sowohl Frobens zweite Italic und die Titelkapitalen auf Peter Schoeffer den Jüngeren zurückführen lassen, vermutet Vervliet, dass auch Frobens erste Italic von diesem gefertigt wurde. Dementsprechend sieht er auch Unterschiede in einigen Zeichen. Nach einem umfassenden Vergleich verschiedener Editionen erscheinen diese Details aber eher durch Druck und Abnutzung bedingt. Die Übereinstimmung des ursprünglichen Satzes an Großbuchstaben mit denjenigen Basianas, die Tatsache, dass Froben diese bald durch Schoeffer'sche Kapitalen ersetzte, aber auch der Lyoner Charakter der Schrift unterstützen meiner Meinung nach jedoch die in Vergessenheit geratene Sichtweise Frank Isaacs. In einem zukünftigen Aufsatz gedenke ich dies unter Zuhilfenahme von Makroaufnahmen eingehend zu klären.

<sup>30</sup> Vervliet (wie Anm. 6), S. 288.

<sup>31</sup> Dieser Tradition bin ich in einer früheren Arbeit gefolgt und habe die Schrift schlicht als «Froben's second Italic» identifiziert. Vgl. Ueli Kaufmann, *The Design and Spread of Froben's early Italics*, MA Thesis, University of Reading, Department of Typography and Graphic Communication, Reading, 2015, online unter Academia.edu, S. 23–29.

<sup>32</sup> Vgl. William Kemp, “Peter II Schoeffer Descends on Italy with his Types (1541–1542)”, in: *La Biblio filia*, Artikel in Vorbereitung.

<sup>33</sup> Der Name setzt sich aus den folgenden Elementen zusammen: dem Stempelschneider oder, falls dieser unbekannt oder fragwürdig sein sollte, einem Eponym (Benutzer, Financier, Ort), welches in einfachen Anführungszeichen steht; der Schriftgröße in ihrer traditionellen englischen Form; dem Schriftstil; dem Siglum und der Schriftgröße gemessen von 20 Linien in eckigen Klammern; sowie dem Jahr der Ersterscheinung in Klammern. Vgl. Vervliet (wie Anm. 6), S. 51.

<sup>34</sup> Vervliet (wie Anm. 6), S. 26.

<sup>35</sup> Vgl. Vervliet (wie Anm. 6), S. 358.

<sup>36</sup> Valentina Sebastiani beschreibt eine enge Arbeitsbeziehung zwischen Erasmus und Froben und erwähnt, dass der Gelehrte sogar die Wahl von typografischem Material mitbestimmte. Valentina Sebastiani, *Johann Froben: Printer of Basel: A Biographical Profile and Catalogue of His Editions*, Brill, Leiden/Boston, 2018, S. 68.

<sup>37</sup> Zu einer detaillierten Unterscheidung der Typen Francesco Griffos und frühen Italics von Froben vgl. Kaufmann (wie Anm. 31), S. 23–25.

<sup>38</sup> Nicolas Barker argumentiert überzeugend, dass eine reduzierte Verwendung von Ligaturen zwar durch die Notwendigkeit einer schnelleren Produktion erklärt werden könnte, dass sie aber gleichzeitig von einer Emanzipation von handschriftlichen Praktiken und der Entwicklung

eines typografischen Stils zeugt. Barker (wie Anm. 5), S. 19–20.

<sup>39</sup> Kaufmann (wie Anm. 31), S. 34–37.

<sup>40</sup> Peter G. Bietenholz, *Basle and France in the Sixteenth Century: The Basle Humanists and Printers in Their Contacts with Francophone Culture*, Librairie Droz / University of Toronto Press, Geneva / Toronto and Buffalo, 1971, S. 27–43.

<sup>41</sup> Kemp (wie Anm. 24), S. 34. Vervliet (wie Anm. 6), S. 296. Zur ersten umfassenden formalen Beschreibung dieser ‘Blanchard’ Pica Italic [It 77] vgl. Kaufmann (wie Anm. 23).

<sup>42</sup> Marco Girolamo Vida, *Marci Hieronymi Vidae Scachorum Liber*, Jacques Moderne, Lyon, ca. 1525. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Signatur: Li 9329.1. Lyon 15–16, 21385.

<sup>43</sup> Kemp (wie Anm. 24), S. 34–35.

<sup>44</sup> Desiderius Erasmus, *Exomologesis sive modus confitendi*, Jacques Moderne, Lyon, 1526. Grenoble Bibliothèque Municipale, Signatur: F.16963 Rés. Lyon 15–16, 15858.

<sup>45</sup> Desiderius Erasmus, *Exomologesis sive modus confitendi: per Erasmus Roterodamum: opus nunc primum & natum & excusum*, Jacques Moderne, Lyon, 1527. The Beinecke Library, Signatur: GrII nh538. Lyon 15–16, 15854.

<sup>46</sup> Zur ersten eingehenden formalen Beschreibung dieser ‘Moderne’ Bourgeois Italic [It 59] vgl. Kaufmann (wie Anm. 23).

<sup>47</sup> Ein Vergleich von Modernes *De Libero Arbitrio* von 1527 mit Frobens Edition von 1524 zeigt, dass die kleine Schriftgröße Einsparungen von 16 Seiten bzw. von einem Sechstel an Papier und Druckaufwand ermöglichte. Desiderius Erasmus, *De Libero Arbitrio Diatribē, siue Collatio, Desiderij Erasmi Roterod, Froben, Basel, 1524*. Zentralbibliothek Zürich, Signatur: III O 210. VD16 E 3147. Desiderius Erasmus, *De libero arbitrio Diatribā, siue collatio, Desiderii Erasmi Rotherodami. Primum legitio, deinde judicato.*, Jacques Moderne, Lyon, 1527. Bibliothèque Municipale Lyon, Signatur: Rés 805 416. Lyon 15–16, 15855.

<sup>48</sup> Vgl. Kemp (wie Anm. 24).

<sup>49</sup> Vgl. Jimenes (wie Anm. 9), S. 3–7.

<sup>50</sup> Jimenes (wie Anm. 9), S. 5–9.

<sup>51</sup> Bietenholz (wie Anm. 40), S. 29–33.

<sup>52</sup> Vervliet (wie Anm. 6), S. 289.

<sup>53</sup> Vgl. Vervliet (wie Anm. 6), S. 287–288.

<sup>54</sup> Und wahrscheinlich ist es dieser Kontext, in dem Jimenes' Aussage, dass sich Italics in französischsprachigen Veröffentlichungen hauptsächlich in Übersetzungen finden, platziert werden muss. Vgl. Jimenes (wie Anm. 9), 10.

<sup>55</sup> Amert (wie Anm. 9), S. 53.

<sup>56</sup> Die Ähnlichkeit zwischen der weitverbreiteten Aldinen Italic Schoeffers und den neueren Pariser Schriften wurde von Hendrik D. L. Vervliet schon früher festgestellt. So schilderte er etwa, dass Colines's Pica Italic [It 81] von 1534 zwar eine Kopie der Aldinen Type sei, sie aber noch

stärker an Schoeffer's Aldine Pica Italic [It 85] erinnere. Die Second 'Estienne' Pica Italic [It 81] von 1542 wiederum sei eine Kopie von Colines' Schrift. Auch die 'Savetier' English-Sized Italic [It 89] von 1529 bezeichnet Vervliet als eine schlechte Kopie der Schoeffer'schen Type. Vgl. Vervliet (wie Anm. 6), S. 93, 289, 300, 304, 309, 312, 352.

<sup>57</sup> William Kemp, "L'influence d'Érasme sur l'évolution typographique à Paris et à Lyon sous François I<sup>er</sup>", in: Pedro Manuel Cátedra, María López-Vidriero, Isabel de Páiz Hernández t.I (Hrsg.), *La memoria de los libros. Estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, Salamanca, 2004, S. 481–483.

<sup>58</sup> Vervliet (wie Anm. 6), S. 309.

<sup>59</sup> Paul Saenger, "The Impact of the Early Printed Page on the History of Reading", in: Ian Gadd (Hrsg.), *The History of the Book in the West: 1455–1700*, Vol. 2, Ashgate, Farnham (UK) / Burlington (USA), 2010, S. 448; Malcom Walsby, "Preface", in: Malcom Walsby, Graeme Kemp (Hrsg.), *The Book Triumphant: Print in Transition in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Brill, Leiden/Boston, 2011, S. ix–x. Zu einer eingehenden Schilderung der Geschichte der Paginierung vgl. Saenger, S. 402–426. Zu einer Erörterung des Beitrags von Simon de Colines zur veränderten Konzeption des Buches vgl. Kay Amert, *The Scythe and the Rabbit: Simon de Colines and the Culture of the Book in Renaissance Paris*, Cary Graphic Arts Press, New York, 2012, S. 52.

<sup>60</sup> Kaufmann (wie Anm. 31), S. 36–37.

<sup>61</sup> Ulrich Zasius, *Dn. Udalrici Zasii ll. Doct. clariſſ. in Tit. Institutionum de actionibus enarratio*, Bebel & Isengrin, Basel, 1536. Universitätsbibliothek Basel, Signatur: Mg V 6:1. VD16 Z 155.

<sup>62</sup> Die Serie begann eigentlich noch zu Lebzeiten von Zasius – schon 1535 veröffentlichte Bebel eine erste Folio-Edition.

<sup>63</sup> Mitte der 1520er-Jahre entwickelte der römische Schreibmeister Lodovico degli Arrighi, Vicentino genannt, einen formalisierten zweiten Stil der Italics. Arrighis Kanzleischriften sind schmal, regelmäßig, unligiert und nur leicht geneigt. Die Versalien sind aufrecht, variieren aber durch die Einführung von geschwungenen Formen der Großbuchstaben. Ober- und Unterlängen sind sehr lang und verfügen im ersten Design über schwere tropfenförmige Abschlüsse. Vicentino verwendete seine Italics für eine Reihe von kurzen Büchern mit zeitgenössischen Gedichten und Reden. Vgl. Alfred F. Johnson, *The first century of printing at Basle*, Ernest Benn, London, 1926, S. 7; Johnson (wie Anm. 16), S. 99–102.

<sup>64</sup> Johnson (wie Anm. 16), S. 110; Alberto Tinto, „Il 'corisvo di Basilea' e la sua diffusione“, in: Berta Maracchi Biagiarelli, Dennis E. Rhodes (Hrsg.), *Studi offerti a Roberto Ridolfi*, Diret-

tore de «La Bilofilia», Olschki, Florenz, 1973, S. 427–442.

<sup>65</sup> Johnson (wie Anm. 63), S. 20–21. Johnson schreibt, dass die von ihm als «Basle Italic» bezeichnete Schrift erstmals in nur zwei Wörtern auf dem Titelblatt der anscheinend 1534 von Thomas Wolff gedruckten *Bekanntschaft unsers heiligen Christenlichen gloubens* erschien und deshalb wohl von diesem in Auftrag gegeben worden sei. Danach wäre sie in die Hände eines oder mehrerer am Druck einer fünfbändigen griechischen Edition der Werke Galens beteiligter Drucker (Cratander, Bebel, Isengrin, Herwagen, J. E. Froben) gelangt. Die *Bekanntschaft* wurde zwischenzeitlich aber auf etwa zwei Jahrzehnte später datiert. Vgl. VD16 ZV 28068. Die älteste mir bekannte Anwendung findet sich in der im Text genannten, von Isengrin und Bebel im Sommer 1536 herausgegebenen Edition von Zasius.

<sup>66</sup> Zu einer Beschreibung der mit Schoeffers Italienreise zusammenhängenden Verbreitung der Type südlich der Alpen vgl. Kemp (wie Anm. 32).

<sup>67</sup> Beda Venerabilis, *Homiliae Venerabilis Bedae Presbyteri Anglosaxonis*, Johann Gymnich, Köln, 1541. Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: P.lat. 287 d. VD16 B 1433.

<sup>68</sup> Gulielmus Insulanus Menapius, *Encomium Febris Quartanae Guilelmo Insulano*, Johann Oporinus, Basel, 1542. Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: A.gr.b. 64#Beibd. 2. VD16 G 3281.

<sup>69</sup> Tinto (wie Anm. 64), S. 439–442; William Kemp, "L'italique bâlois [It 70 mm] à Lyon au début des années 1540: Jean Barbou, Balthazar Arnoulet et les Frellon", online unter Academia.edu, S. 8.

<sup>70</sup> Juan Luis Vives, *De Conscribendis Epistolis Ioannis Lodovici*, Johann Gymnich, Köln, 1544. Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: Epist. 924. VD16 V 1821.

<sup>71</sup> Tinto (wie Anm. 64), S. 442.

<sup>72</sup> Vervliet (wie Anm. 6), S. 322–323.

<sup>73</sup> Zu einer kurzen Schilderung dieser Entwicklung in Lyon vgl. Guillaume Berthon, William Kemp, „Le renouveau de la typographie Lyonnais, romaine et italique, pendant les Années 1540“, in: Christine Bénévent, Isabelle Diu, Chiara Lastraioli (Hrsg.), *Gens du livre & gens de lettres à la Renaissance*, Actes du 54 Colloque International d'Études Humanistes, Passeurs de textes 2: Gens du livre & gens de lettres à la Renaissance (savants, traducteurs, imprimeurs, colporteurs, voyageurs), CESR, 27 juin – 1er juillet 2011, Brepols, Turnhout, 2014, S. 351–352.

<sup>74</sup> Carter (wie Anm. 3), S. III. Es gilt anzumerken, dass manche Drucker gegen Mitte des Jahrhunderts noch immer den von Aldus etablierten Standard bevorzugten und einige Italics daher mit zwei Sätzen Großbuchstaben geschnitten wurden, einem aufrechten und einem geneigten. Vgl. Vervliet (wie Anm. 6), S. 289.