**BEILAGE 3  
BALTHASAR I MORETUS, VERLEGER DES BAROCKS**

**Einleitung**Sprechen wir von Balthasar I Moretus als dem Verleger barocker Bücher in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, dann denken wir gleich an Bücher mit Titelseiten und Illustrationen von Peter Paul Rubens.[[1]](#footnote-1)Diese sich häufig einstellende Assoziation verdankt sich der imposanten Bildsprache von Rubens, der mit seinen zahlreichen allegorischen Darstellungen einen neuen Ausdruck in der Illustration von Büchern aus jener Zeit einführte. Allerdings beinhalten diese Barockausgaben von Balthasar Moretus viel mehr als nur die Beigabe einer Titelseite oder Illustration, die von Rubens oder einem seiner Schüler gestaltet wurde. Moretus’ Editionen fallen auch ins Auge dank der übrigen dekorativen Elemente und der gesamten Gestaltung des Textes, die von einer ausgewogenen Balance zwischen Format und Schriftart zeugt. Moretus war im 17. Jahrhundert nicht der einzige Verleger solcher Bücher, wohl aber einer, der ihre Herstellung bis ins feinste Detail beherrschte. Er begleitete aufmerksam die gesamte Herstellung jedes Buches von seinen Anfängen als Manuskript bis hin zum gedruckten Exemplar. Dieser Artikel zeigt in groben Zügen seine Arbeitsweise bei der Hervorbringung dieser prachtvollen Bücher auf.

In dieser Übersicht begnügen wir uns mit nur einem Aspekt von Balthasar Moretus’ Aktivitäten als Verleger und lassen wir die finanziellen Aspekte des Verlegens außer acht. Bekam Moretus ein neues Buch angeboten, um es zu verlegen, so fragte er sich zunächst, ob es ihm einen Gewinn einbringen, ob er genügend Exemplare verkaufen könnte. Für gewöhnlich wollte er, dass der Autor entweder einen Teil der Auflage kaufte und selbst an den Mann brachte oder die Finanzierung des Buches insgesamt oder zum Teil übernahm. Eine Analyse seiner diesbezüglichen Entscheidungen wäre ebenso faszinierend wie aufwendig. Hatte er sich bereit erklärt, eine Publikation zu verlegen, und passte sie in die Planung der Druckerei, dann musste er bedenken, wie das Buch aussehen sollte: welches Format, welches Papier, welcher Schriftsatz eigneten sich für eine bestimmte Ausgabe am ehesten. Empfahl es sich, das Buch zu illustrieren und, falls ja, welcher Künstler könnte dies am besten erledigen, usw. Diese Entscheidungen traf er stets unter Berücksichtigung der damit einhergehenden Kosten. Wünschte ein Autor ein großes Format für sein Buch, dann dachte Moretus sofort an den Preis dieses Wunsches. Auch geschäftliche Erwägungen spielten stets in seine Entscheidungen hinein. Schließlich musste sich das Buch verkaufen. Lassen wir uns heute vor allem von der materiellen Ausführung seiner Editionen bezaubern, so sollten wir nicht aus dem Auge verlieren, dass all diese Aspekte des Verlegens im Grunde unlöslich miteinander verwoben sind.

**Vorbemerkungen**Balthasar Moretus war ein Verleger, der sehr aktiv mitbestimmte, wie eine neue Publikation aussehen würde. Die Bücher selbst zeigen als Endprodukt das Ergebnis seiner Arbeit. Im Fall des Verlags Plantin ist zudem ein Schatz an Archivdokumenten erhalten geblieben, der Aufschluss bietet über das Zustandekommen dieser Bücher. Dabei gilt es zwei Beschränkungen zu berücksichtigen. Über mündliche Vereinbarungen liegt uns nichts vor. Einige bedeutende Persönlichkeiten, mit denen sich Moretus beriet, zum Beispiel mit Rubens und anderen Künstlern über die Illustrationen, waren selbst in Antwerpen ansässig. Also beratschlagten sie nicht brieflich, sondern in persönlichen Gesprächen, die nicht protokolliert wurden. Viele Informationen fehlen uns also. Zu unserem Glück ließ sich Moretus’ wichtigster Graveur, Cornelis I Galle, für einige Jahre in Brüssel nieder. Dies waren die 1630er Jahre, in denen eine lebhafte Korrespondenz und ein reger Austausch von Kupferplatten und Zeichnungen stattfanden. Dieser Brief- und Materialienaustausch gibt uns gute Anhaltspunkte über das Zustandekommen der Illustrationen in den Büchern und all der damit einhergehenden Arbeiten.

Auch ein bedeutsamer Teil der Besprechungen von Balthasar mit seinen Autoren über die Herstellung der Bücher geschah mündlich. Regelmäßig finden sich in Moretus’ Briefen Verweise auf vergangene Gespräche sowie Einladungen zum persönlichen Austausch. Schreibt er in solchen Fällen: „wie wir ausführlich besprochen haben, als Sie hier waren“ und gibt er weiter keine Erklärung, dann können wir über den Inhalt des Gespräches nur Mutmaßungen anstellen.

Moretus’ überlieferte Korrespondenz wirkt auf den ersten Blick sehr umfangreich. Es handelt sich jedoch meist um Abschriften der von Balthasar Moretus versandten Briefe. Sprechen wir der Einfachheit halber von Briefen Balthasars, dann meinen wir also die Abschriften, nicht die ursprünglichen Briefe. In den Fällen, da auch letztere erhalten sind, zeigt sich freilich, dass beide großenteils übereinstimmen.[[2]](#footnote-2) Während uns Moretus’ Briefe (als Abschriften) vorliegen, gilt dies nicht für die Dutzenden von Briefe der Autoren selbst. Bis auf einige Ausnahmen, wie die zahllosen Briefe von Philippe Chifflet oder von Bartholomaeus de los Rios, müssen wir uns folglich mit Balthasars Briefen bescheiden. Wir lesen, was Balthasar schrieb, wissen aber nicht, was der Autor antwortete. Diesen Beschränkungen zum Trotze bietet der überlieferte Briefwechsel eine Fülle an Angaben über die Herstellung dieser Editionen des Verlags Plantin. Von anderen Verlegern des 17. Jahrhunderts ist gar nichts Sekundäres überliefert und müssen wir uns mit den von ihren Druckpressen erzeugten Büchern begnügen.

**Der angelieferte Text**Ein roter Faden in Balthasar Moretus’ Arbeit als Verleger ist, dass er in allem, vom Anfang bis zum Ende, sehr gewissenhaft und mit einem Auge für die kleinsten Details vorging. Dies begann schon mit der Anlieferung des Textes. Er las diesen immer selbst durch und achtete dabei nicht nur auf den Inhalt, sondern auch auf die Rechtschreibung und die korrekte Wiedergabe von Zitaten. Ein treffendes Beispiel für Moretus’ Auge fürs Detail sehen wir bei der Herausgabe des Buches des spanischen Autors Carolus Neapolis, der einen Kommentar der *Fasti* des römischen Dichters Ovid verfasst hatte. Als er Ende 1635 bestätigte, den Text erhalten zu haben, schrieb Balthasar, dass dieser recht viele Fehler enthielte und dass er alle Zitate von seinen Korrekturlesern hatte prüfen lassen. Am liebsten bekam er den Text in der Handschrift des Autors selbst. Schauten Autoren ihren eigenen Text nach, nachdem ein Sekretär diesen abgeschrieben hatte, dann lasen sie zu einfach über alle Fehler hinweg:

Vergeben Sie es mir, dass ich freimütig klagte über die Fehler Ihres Sekretärs. Der große Gelehrte Lipsius, mein Lehrer, hatte früher keine Schwierigkeiten damit, wenn ich ihn öffentlich darauf hinwies, dass ich lieber seine Handschrift wollte, obgleich er eine schwierige Handschrift hatte, als eine Kopie von jemand anderem mit einer schöneren Schrift. Obwohl der Autor es nachliest, sieht er die Fehler gar nicht mehr, weil seine Schrift und Darlegung noch in seinem Kopf sind.[[3]](#footnote-3)

Oft bekamen Autoren oder Instanzen, die von der Druckerei Plantin einen Text drucken lassen wollten, eine ganze Reihe von Fragen zugesandt über Passagen, bei denen Balthasar die Richtigkeit der Worte oder Zitate bezweifelte.[[4]](#footnote-4) Neben der Rechtschreibung musste auch die Worttrennung korrekt sein. In einem Brief vom 25. Februar 1635 an Timotheus Hojus, den Sekretär des Erzbischofes, wies er darauf hin, dass Trennungen wie „o-mnia“ oder „da-mnatione” inakzeptabel seien. Auch Wörter griechischer Herkunft mussten etymologisch korrekt getrennt werden: „bla-sphemo” (Gotteslästerung) war also nicht statthaft. Es muss „blas-phemo” sein, schrieb Moretus, gemäß altgriechischer Etymologie.[[5]](#footnote-5)

**Papier, Format und Schriftart**

Bei der Auswahl von Papier, Format und Schriftart einer neuen Edition spielten diverse Faktoren eine Rolle. Mitunter ließen äußere Umstände wenig bis keine Wahl. Dies galt vor allem für die Auswahl des Papiers, bei der Balthasar vom Marktangebot abhängig war. In einer Zeit beinahe ständigen Kriegszustandes war die Zulieferung von Papier alles andere als selbstverständlich. In den 1630er Jahren konnte Balthasar durch den Kriegszustand so wenig Papier ankaufen, dass er sich veranlasst sah, einige Ausgaben auf die lange Bank zu schieben. Erst zum Ende des Jahrzehnts konnte er über die nördlichen Niederlande wieder an das nötige Papier kommen.

Die Qualität des Papiers war für viele Autoren und Käufer sehr wichtig. Vor allem für seine großen Luxusausgaben wählte Balthasar Moretus darum Papier bester Qualität. Gutes Papier und eine schöne Schriftart, schrieb er an den Abt Antoine de Winghe, laden zum Lesen eines Textes ein. Wenn die niederländischen Verleger dies für ihre profanen Bücher verwendeten, warum sollte er es dann nicht für religiöse Werke tun?[[6]](#footnote-6) Seine Käufer würden von einem Stuiver mehr oder weniger kein Aufhebens machen, also konnte er es sich erlauben, diese Editionen auf teurem Papier zu drucken. An den Jesuiten Balthasar Corderius, der die gesammelten Werke von Dionysius Areopagita, einem griechischen Theologen und Philosophen aus dem 5. Jahrhundert, drucken lassen wollte, schrieb er am 25. Juli 1630, dass solche Autoren es verdienen, auf prachtvollem Papier gedruckt zu werden. Wer Perlen höher bewertet als Glas, schert sich nicht um den Preis. Auch hier verwies er auf die niederländischen Verleger, die als erste ihre *Büchlein* auf prächtigem Papier druckten und daher sehr geschätzt wurden.[[7]](#footnote-7) Die Realität spuckte ihm jedoch in die Suppe. Einige Monate später unterrichtete er Corderius, dass er kein geeignetes Papier für diese Ausgabe bekommen könnte, und musste das Vorhaben vorübergehend auf Eis gelegt werden. Diese Beispiele zeigen jedoch, wie wichtig Moretus Papier hoher Qualität war.

Bei der Auswahl des Formats für das Buch ließ sich Balthasar von geschäftlichen Erwägungen leiten. Für einen Gedichtband beispielsweise eignete sich das größere Quartformat weniger, weil es sich nicht gut verkaufte. Wahre Poesieliebhaber bevorzugten kleinere Formate. Druckte er ein solches Werk doch in einem größeren Format, dann gab es dafür einen besonderen Grund, wie im Fall der *Lyricorum libri IV* des polnischen Dichters Sarbiewski. Die erste Edition von 1632 druckte Balthasar in Quart, weil der Autor sein Werk dem Papst widmete und dies ein größeres Format erforderte. Zwei Jahre später

druckte er jedoch eine neue Ausgabe im kleinen 24°-Format für die Liebhaber.[[8]](#footnote-8) Wenn die Ausgabe vom Autor finanziert wurde, tat sich Moretus nicht schwer damit, das Buch in einem größeren Format mit einer größeren Schriftart herauszugeben. Für das Buch *Epaenesis Iberica* von Luis Tribaldos de Toledo mit einer Lobpreisung Spaniens ließ er Ludovicus Nonnius, der als Kontaktperson agierte, wissen, dass er das Werk in Quart mit großer Schriftart, passend zur Beschreibung eines großen Königreiches, drucken würde. Obwohl er davon ausging, dass sich das Werk schlecht verkaufen würde, war es schließlich der Autor, der die Kosten der gesamten Ausgabe trug.[[9]](#footnote-9)

Manchmal konnte Balthasar Moretus die Wünsche mächtiger Edelleute nach einem größeren Format nicht übergehen. Ein schönes Beispiel dafür ist die Ausgabe des *Officium hebdomadae sanctae* (ein Gebetbuch für die heilige Woche) aus dem Jahre 1638. Moretus druckte alle Ausgaben auch im kleinen Format 24°. Nur diese Edition von 1638 war im großen Oktav-Format. Der Marquis von Mirabel hatte schließlich bei seinem Besuch in der Druckerei wissen lassen, dass der König ein größeres Format bevorzugte.[[10]](#footnote-10) Auch für das Format des Buches über die Belagerung der Stadt Dole im Jahre 1639 bekam Erzherzog Ferdinand die Wahl: Wünschte er das Buch in Oktav oder hätte er lieber eine Ausgabe in Folio, so dass das Buch zu Hermannus Hugos Beschreibung der Belagerung von Breda von 1626 passen würde?[[11]](#footnote-11) Es wurde letztlich im Quartformat gedruckt.

Das Format eines Buches bestimmte zum Teil auch die Größe der Schriftart. Natürlich war es nicht so einfach, eine einzige Schriftart für eine ganze Publikation auszuwählen. Eben hierin äußerte sich das handwerkliche Geschick von Balthasar Moretus und seinen Setzern, um für die verschiedenen Teile des Buches wie Vorwort, Index und Marginalien die diversen Schrifthöhen und Typen in den richtigen Verhältnissen auszuwählen. In einem Text mussten manche Worte kursiv oder in Majuskeln gesetzt werden, und auch dies hatte nach allen Regeln der Kunst zu geschehen. In einer Diskussion mit Antoine de Winghe schrieb Moretus schroff, dass De Winghe seinem fachmännischen Können vertrauen müsste.[[12]](#footnote-12) Eine größere Drucktype war für ältere Menschen immer bequem. Manche Breviere waren schon von Balthasars Vater Jan I Moretus eigens in einer größeren Schrift gedruckt, damit die älteren Geistlichen sie lesen konnten. Auch das Gebetbuch *Praxis quotidiana divini amoris* des Jesuiten Petrus Franciscus Chifflet aus dem Jahre 1631 wurde in großer Schriftart gedruckt.

Balthasar hatte diese ausgewählt, auf dass sie, in seinen eigenen Worten, seiner Hoheit (der es gewidmet war) behagen und den älteren Lesern nützlicher sein möge.[[13]](#footnote-13)

Für manche Autoren waren die Begriffe Oktav oder Quart für das Format oder „ascendonica” oder „canon cleyn” für die Schriftart eine den Druckern vorbehaltene Geheimsprache. Viel einfacher war es, das gewünschte Format aus Papier auszuschneiden und zu zeigen. Oft sandte Moretus dem Autor ein *Muster*. Dies war ein Beispiel von einigen Seiten mit einem Stück Text, gedruckt auf der Papierqualität und mit der Schriftart, die er für das gesamte Buch verwenden würde. Auf dieser Grundlage konnte der Autor problemlos urteilen, ob ihm der Vorschlag gefiel. So sandte er am 17. Juni 1616 an Jacobus Bosius ein *Muster* von dessen Werk über das Kreuz, *Crux triumphans et gloriosa*. Dieser bewilligte es umgehend und schrieb am 9. Juli 1616 zurück, dass er das *Muster* „mit frohen Augen“ gesehen hatte.[[14]](#footnote-14)

War die Drucktype einmal ausgewählt, mussten auch die Lettern vorhanden sein. Balthasar konnte eine große Sammlung an Stempeln und Matrizen nutzen, die Christoph Plantin im 16. Jahrhundert zusammengetragen hatte. Damit konnte er immer wieder neue Lettern gießen lassen. Bleilettern nutzen sich schließlich schnell ab und mussten ständig erneuert werden. Als er mit der bereits erwähnten *Opera* von Dionysius Areopagita begann, war Moretus mit der Qualität der Lettern unzufrieden und ließ er sie erst neu gießen, was natürlich für einige Wochen Verzögerung sorgte. Gute Qualität war jedoch wichtiger als eine schnelle Ausführung.

**Die Illustrationen**

Illustrationen in einem Buch sind zusammen mit der Titelseite sehr auffällige visuelle Merkmale einer Publikation und erfordern daher größte Sorgfalt. Heute sind sie oft der attraktivste Aspekt dieser Barockeditionen, und schon im 17. Jahrhundert waren sie von großer Bedeutung. Wer eine nachlässig ausgeführte Titelseite sieht, wird nicht geneigt sein, das Buch zu kaufen oder zu lesen. Das Anfertigen der Illustrationen und insbesondere der Stiche war jedoch eine teure Angelegenheit; viele Autoren verschätzten sich bei den Kosten. Manche meinten, billiger davonzukommen, wenn sie selbst einen Künstler kontaktierten, um die Entwurfszeichnungen anzufertigen, oder einen Graveur, um die Kupferplatten zu schneiden, doch das war einfacher gesagt denn getan. Balthasar Moretus war nicht sehr davon angetan, wenn die Autoren selbst für die Illustrationen ihres Buches sorgen   
  
  
wollten. Stets musste er darauf achten, dass die Zeichnungen und Stiche nach allen Regeln der Kunst angefertigt wurden, und mehr als einmal führten diesbezügliche Diskussionen zu Reibereien.

Ein häufiges Problem war die Größe der Entwurfszeichnung oder der Kupferplatte, die mit dem Format des Buches, in das sie aufgenommen werden sollte, nicht übereinstimmte. Für sein Werk *Consolation aux affligez par la malice des hommes*, erschienen 1632, hatte Mathieu de Morgues vorgeschlagen, dass der Künstler Nicolas van der Horst in Brüssel die Entwürfe herstellen und dass Cornelis Galle diese daraufhin stechen würde. Der Entwurf war jedoch zu groß für das Buch. Van der Horst hatte kein Bäumchen, sondern einen ganzen Baum gezeichnet, und überdies war Van der Horsts abgebildeter Baum in keinem botanischen Werk über Bäume zu finden.[[15]](#footnote-15) Balthasar Moretus achtete wirklich auf alles. Ein anderes Beispiel ist die Kupferplatte, die Philippe Chifflet gesandt hatte, damit sie als Illustration in seinem Buch *La couronne des roses* aus dem Jahre 1638 diente. Da sie für das Buch zu groß war, sandte Balthasar die Platte an Chifflet zurück.[[16]](#footnote-16) Sogar Rubens machte eine Entwurfszeichnung auch schon mal zu groß. Für das Buch über die Belagerung von Breda, *Obsidio Bredana*, von Hermannus Hugo hatte Rubens einen Entwurf für die Titelseite gezeichnet. Moretus schrieb am 21. Januar 1626 an den Autor, dass er die Zeichnung erhalten hatte, und fügte hinzu: „Sie ist jedoch etwas größer und muss anhand des Formats, das die roten Linien auf dem beigefügten Papier markieren, neu gezeichnet werden.“[[17]](#footnote-17)

Am häufigsten musste Moretus seine Autoren und Zeichner jedoch daran erinnern, genügend Raum für den Titel zu lassen. Ein treffendes Beispiel dafür ist der Titel, den Frederik de Marselaer von Theodore van Loon für sein Buch *Legatus* hatte entwerfen lassen. Balthasar war mit dem Titel nicht zufrieden. Erstens war der Name des Autors größer als der des Königs, zweitens bestand für den ganzen von Marselaer vorgeschlagenen Titel nicht genügend Raum. Damit der Titel auf die Kupferplatte passte, konnte der Zusatz „PHILIPPO IV HISPANIARVM ET INDIARVM REGI” einfach auf „AD PHILIPPVM IV HISPANIARVM REGEM” gekürzt werden.[[18]](#footnote-18) Auch für das Missale für das Kölner Bistum, das Moretus 1626 druckte, war der Vorschlag für den Titel viel zu lang. Müsste er vollständig wiedergegeben werden, dann mit so kleinen Lettern, dass es dem Graveur unmöglich war, diese in einer gravierten Platte lesbar auszuführen.[[19]](#footnote-19)

Verschaffte ein Autor die Kupferplatten selbst, dann hatte Balthasar Moretus manchmal mehr Arbeit (und Kosten), als wenn er selbst eine neue hätte schneiden lassen. Für sein Werk über Wappenschilde, *De symbolis heroicis libri IX* (1634), hatte der italienische Jesuit Silvester Petrasancta die Kupferplatten für alle 290 Embleme in seinem Buch angeliefert. Schrieb Balthasar zunächst noch vorsichtig, er wünschte, dass die Platten ein bisschen besser graviert wären, wurde er immer kritischer, als der Graveur Andries Pauwels mit seiner Korrekturarbeit begonnen hatte. Die Platten waren zu dünn, um ordentlich überarbeitet werden zu können, und manche mussten vollständig neu geschnitten werden.[[20]](#footnote-20) Laut den in der Buchhaltung verzeichneten Bezahlungen war Andries Pauwels in der Tat vom 13. Dezember 1633 bis 23. Juni 1634 mit dem Verbessern der Platten beschäftigt. Dies kostete Moretus 268 Gulden extra, mit denen er nicht gerechnet hatte.[[21]](#footnote-21)

Bestand ein Autor darauf, die Kupferplatten selbst herzustellen, dann wollte Balthasar, dass wenigstens die Titelseite von Cornelis Galle graviert wurde. Der Titel war schließlich das erste, was ein Leser sah. Diese Situation ergab sich beispielsweise bei den Illustrationen in dem Buch von Hermannus Hugo über die Belagerung von Breda (1626). Hugo hatte die Kupferplatten auf eigene Kosten in Brüssel schneiden lassen. Für die Titelseite, die von Rubens gezeichnet war, befand Moretus, dass sie nur von Galle ordentlich graviert werden könnte, was letztlich auch geschah.

Um all diese Probleme zu vermeiden, regelte Balthasar Moretus darum am liebsten selbst die Herstellung der Illustrationen. Dafür wandte er sich an diverse Zeichner in Antwerpen. Der bekannteste von ihnen war natürlich Peter Paul Rubens, der Apelles unserer Zeit, wie Balthasar ihn   
  
für gewöhnlich nannte, nach dem legendären griechischen Maler aus dem vierten Jahrhundert vor Christus. Außerdem gab es unter anderen Pieter de Jode und Erasmus Quellinus, die Entwurfszeichnungen für Balthasars Editionen lieferten.

Die meisten Entwürfe für Titelseiten stammten von Rubens.[[22]](#footnote-22) Die Ideen für diese Entwürfe kamen in Beratungen mit Balthasar Moretus zustande. Ab und zu machte Balthasar ein paar Skizzen eines Entwurfes, an dem Rubens dann weiterarbeitete. Am bekanntesten ist die Titelseite des *Breviarium Romanum* aus dem Jahr 1614. Balthasar deutete an, wo er eine bestimmte Darstellung auf dem Titel erwartete, und Rubens zeichnete die Figuren danach vollständig. In anderen Fällen schrieb Rubens zu den Zeichnungen eine kurze Erklärung über den Grund, warum er manche Figuren dargestellt hatte, wie bei seinem Entwurf für die Titelseite der Gedichte der Jesuiten Bernardus Bauhusius, Balduinus Cabillavus und Carolus Malapertius aus dem Jahr 1634. Er schrieb oben: „Hier die Muse oder Dichtkunst mit Minerva oder Tugend, vereint in einem Hermes-Bild. Ich habe dort Muse gewählt anstelle von Merkur, was auf Basis der verschiedenen Vorbilder berechtigt ist. Ich weiß nicht, ob Sie meine Idee mögen werden. Ich selbst bin recht zufrieden damit und beglückwünsche mich sogar dazu.”[[23]](#footnote-23)

Beim Bedenken des Entwurfs hatte sich auch der Autor einzubringen. Für den Titel seiner Ausgabe von Ovid dachte der spanische Autor Carolus Neapolis, dass Moretus und Rubens wohl selbst einen Entwurf für den Titel ersinnen würden. Balthasar hatte ihm am 28. November 1637 geschrieben, dass Rubens und er zweifelten, welcher Entwurf zu nehmen sei, und dass sie an seiner Präferenz interessiert waren.[[24]](#footnote-24) Einige Monate später machte er dem Autor in seinem Brief vom 8. März 1638 klar, dass Rubens und er durchaus die Meinung des Autors erfahren wollten, um ihre Ideen über den Entwurf für den Titel bestätigt zu wissen oder aber diesbezüglichen Änderungsbedarf zu erfahren.[[25]](#footnote-25)

Nicht immer war ein Autor mit dem Entwurf, den Rubens ausgearbeitet hatte, einverstanden. Geistliche hatten regelmäßig Probleme mit der Nacktheit der allegorischen Frauenfiguren auf den Titelseiten. Im Jahr 1628 war Balthasar Corderius’ Ausgabe einer Sammlung von Bibelkommentaren der griechischen Kirchenväter zum Evangelium von Lucas erschienen (*Catena Graecorum patrum in Lucam*). Darauf ist zu sehen, wie eine Frau, die Wahrheit symbolisierend, dem Evangelisten Lucas einen Edelsteinkranz umhängt. Moretus schrieb an Corderius, dass er von einem anderen Antwerpener Jesuiten, Heribert Rosweyde, vernommen hatte, dass sich der Autor fragte, ob die

Figur, welche die Wahrheit darstellt, nicht zu nackt abgebildet war. Moretus beruhigte Corderius: Rubens hatte ihm versichert, dass dies nicht der Fall war.[[26]](#footnote-26) Der Abt Antoine de Winghe hatte eine Frage zur Position von Maria rechts von Christus auf der Titelseite der *Opera* von Ludovicus Blosius, doch Rubens verwies auf einen Vers aus den Psalmen, um seine Zeichnung zu rechtfertigen.[[27]](#footnote-27) De Winghes Reaktion darauf ist nicht bekannt.

Für gewöhnlich, so schrieb Moretus an Balthasar Corderius, ließ er Rubens sechs Monate vorher wissen, wenn er einen neuen Entwurf brauchte, so dass dieser die Zeit hatte, sich etwas auszudenken. Seinen Entwurf zeichnete er dann in seiner freien Zeit. Musste er während der Arbeitszeit eine Zeichnung anfertigen, würde Rubens mindestens hundert Gulden pro Zeichnung in Rechnung stellen.[[28]](#footnote-28) Die Beträge, die Rubens von Balthasar Moretus für die Entwürfe forderte, waren wirklich nicht hoch: Für Entwürfe für ein Buch in Folio erbat er 20 Gulden, für ein Buch in Quart 12, für eines in Oktav 8 und für 24° nur 5 Gulden.[[29]](#footnote-29) Für seine Entwürfe für das Brevier von 1614 hatte er sogar noch weniger berechnet: Für alle Entwurfszeichnungen der zehn Illustrationen und der Titelseite zusammen fakturierte er 132 Gulden, was nur 12 Gulden pro Zeichnung entspricht. Damit lag er weit unter dem Tarif anderer Zeichner. Pieter de Jode bekam 1632 27 Gulden für den Entwurf eines Titels für das Werk über die Philosophie von Rodericus de Arriaga, *Cursus philosophicus*, 1632.[[30]](#footnote-30) Auch Nicolas van der Horst hatte einen höheren Tarif und berechnete 26 Gulden und 8 Stuivers für seine Zeichnung für den Titel des Antritts von Marie de Medicis in Brüssel, die *Histoire curieuse de tout ce qui c'est passé a l'entree de la reyne mere* im Dezember 1632.[[31]](#footnote-31) Rubens’ Schüler Erasmus Quellinus berechnete etwas weniger als Van der Horst, blieb aber mit 24 Gulden für eine Folioausgabe und 15 Gulden für eine Quartausgabe noch immer unter dem Betrag, den Rubens bekam.[[32]](#footnote-32)

Die Beträge, welche die Zeichner bekamen, blieben ihrerseits weit unter den Beträgen, welche die Graveure für ihre Arbeit veranschlagten. Für die Titelseite von Corderius’ *Catena graecorum patrum in Lucam* aus dem Jahr 1628, wofür Rubens 20 Gulden bekam, rechnete Cornelis Galle 80 Gulden für das Gravieren. Für den *Cursus philosophicus* von Arriaga stellte er den noch höheren Betrag von 95 Gulden in Rechnung (wofür De Jode 27 Gulden für die Zeichnung erhalten hatte). Gravieren in einer Kupferplatte mit einem Geißfuß war schließlich eine viel intensivere und langwierigere Arbeit als die Herstellung einer Zeichnung.

Cornelis I Galle war Rubens’ bevorzugter Graveur.[[33]](#footnote-33) Solange sein Bruder Theodore lebte, erhielt Cornelis Galle die Aufträge und Bezahlungen über die Kupferstichwerkstatt seines Bruders.[[34]](#footnote-34) Diese Werkstatt sorgte sowohl für das Gravieren der Kupferplatten, das Aufarbeiten gebrauchter Platten für die erneute Verwendung als auch das Drucken davon. Nach Theodore Galles Tod ging Cornelis Galle seinen eigenen Weg, und obgleich er Balthasar Moretus’ erste Wahl als Graveur blieb, arbeiteten gelegentlich auch andere Graveure für den Verlag Plantin. Balthasar Moretus war vor allem sehr kritisch bei der Gravur des Titels. Als Cornelis II Galle noch von seinem Vater ausgebildet wurde, fand Balthasar, dass er zusätzlichen Unterricht im Schneiden von Titeln benötigte. Er schrieb an Cornelis I Galle am 23. Dezember 1636:

„U.L. sone sal believen te letten op de proportie vande gedruckte letteren, namentlyck op de L ende E waerinne hy meest gemist heeft inden titel van Lipsius. Als wanneer hy eens te t’Antwerpen sal comen, sal hem lichtelyck komen instrueren in meerder perfectie van de letteren te snyden, als in goede proportie vande linien te houden”.[[35]](#footnote-35)

Das Anfertigen der Entwurfszeichnungen, Gravieren der Platten, Drucken der Probeabzüge und eventuelle Korrigieren mussten möglichst reibungslos organisiert werden, auf dass keine Zeit verloren ging. Balthasar Moretus regelte alle Sendungen und Kontakte zwischen Autoren und Künstlern. In der Zeit, als Cornelis I Galle in Brüssel wohnte und ein regelmäßiger Briefwechsel zwischen Antwerpen und Brüssel stattfand, sehen wir seine Organisation in der Praxis. Nehmen wir als Beispiel das Werk von Juan Caramuel Lobkowitz zur Verteidigung der spanischen Monarchie, *Philippus Prudens*, erschienen 1639. In einen ersten Teil kam eine Reihe von Portraits portugiesischer Könige. Die Kupferplatten dieser Portraits hatte Moretus von einer Edition von Petrus und Joannes Bellerus aus dem Jahr 1621 übernommen. Weil sie seinen hohen Qualitätsanforderungen nicht ganz genügten, ließ er Quellinus die Drucke korrigieren. Balthasar sandte Galle die 23 Platten mit Portraits mit den Drucken mit Quellinus’ Korrekturen am 28. September 1638. Galle antwortete darauf, dass ihm zwei Portraits fehlten, und fragte, was jetzt dringlicher sei, das Buch von Lobkowitz oder das von Jean Boyvin über die Belagerung von Dole. Das war das Buch von Lobkowitz, bei dem Galle vor allem auf das Portrait von Ferdinand achten musste. Galle wusste jedoch nicht, ob dieser in Rüstung oder Kardinalsgewand dargestellt werden sollte, woraufhin Moretus ihm die nötigen Informationen sandte. So setzt sich die Korrespondenz zwischen Moretus und Galle noch einige Monate fort und sind wir Zeugen des Verlaufs der Gravierarbeiten, als säßen wir als Zuschauer in der ersten Reihe.[[36]](#footnote-36)

Waren die Illustrationen gemacht, musste noch beschlossen werden, wo im Buch sie zu erscheinen hatten. Auch dies hatte nach allen Regeln der Kunst zu geschehen. Ein Brief an Benedictus van Haeften, Abt von Affligem, über die Herausgabe seiner *Regia via crucis* (1635) verdeutlicht dies.   
  
Neben der Titelseite, die von Rubens entworfen und von Cornelis Galle graviert wurde, enthält das Buch noch 38 Gravuren mit Darstellungen im Zusammenhang mit dem Kreuz. Diese hatte Balthasar so angeordnet, dass sie am Beginn des entsprechenden Kapitels gedruckt werden könnten. Als Beispiel dafür, wie es nicht sein sollte, verwies er auf ein früheres Werk von Van Haeften, die *Schola cordis* (die Schule des Herzen), illustriert mit Gravuren von Boëtius à Bolswert, das Hieronymus Verdussen 1629 herausgegeben hatte:

„Ich weiß, dass dies anders ist in der *Schola cordis*, doch die Absurdität darin ist, dass oft durch einen Mangel an Text einige Seiten, die wir rechte Seiten nennen, leer sind. Wenn Sie lieber wollen, dass die Illustrationen auf die linke Seite gesetzt werden, ist es nötig, dass Sie mir Ergänzungen zu jedem Kapitel senden, das auf die Abbildungen folgt, so dass nicht dieselbe Verunstaltung vorkommt wie in der *Schola cordis*. Biverus hat uns auf dieselbe Weise Ergänzungen gesandt, um Stücke hinzuzufügen oder wegzulassen, wie es die gleichförmige Plazierung der Illustrationen erfordert. Mit demselben Ziel hat er eingewilligt, manche Stücke seines Textes wegzulassen.”[[37]](#footnote-37)

In der *Schola cordis* kommt es in der Tat regelmäßig vor, dass der Text eines Kapitels auf der linken Seite endet, die rechte Seite völlig leer ist und dass die Gravur auf die nächste linke Seite gedruckt ist.[[38]](#footnote-38) Um diese störenden leeren Seiten zu vermeiden, war es also nötig, den Text etwas zu strecken, so dass einige Zeilen auf die rechte Seite gedruckt werden konnten oder den Text so zu kürzen, dass er über die rechte Seite nicht hinausging.

Blieb dennoch eine leere Seite, dann gab es noch andere Mittel, diesem Übel zu Leibe zu rücken. Entweder konnte eine zusätzliche Illustration gedruckt werden oder ein anderes Zitat aus der Bibel, von einem Kirchenvater oder antiken Autor, je nach Inhalt des Buches. Im bereits erwähnten Werk von Mathieu de Morgues, *Consolation aux affligez par la malice des hommes*, sah Balthasar, dass Seite 12, nach der Widmung des Autors für Marie de Medici, leer bleiben würde, wenn er den Haupttext, wie es sich gehörte, auf einer rechten Seite beginnen lassen wollte. De Morgues ward vor die Wahl gestellt, entweder ein passendes Zitat, das dort gedruckt werden konnte, oder eine Darstellung von König David als Illustration auszuwählen.[[39]](#footnote-39) Er entschied sich für letzteres, wie wir in dem Buch sehen können.

Wenn die Kupferplatten endgültig fertig waren, mussten sie noch auf die gedruckten Bögen des Buches mit Text gedruckt werden. Dies war ein langwieriger Prozess, der sich vor allem dann ziemlich   
  
hinziehen konnte, wenn das Buch viele Illustrationen enthielt. Nehmen wir als Beispiel das bereits genannte Buch von Benedictus van Haeften, *De regia via crucis*. Nachdem der Text gedruckt war, druckte die Werkstatt von Theodore Galle die Gravuren in einer ersten Reihe von 300 Exemplaren im Juli 1635. 1637 folgte eine zweite Reihe von 100 Exemplaren, im Oktober 1641 (nach Balthasars Tod) eine Reihe von 200 Exemplaren, 1649 noch einmal 250 Exemplare, 1651 100 Exemplare und schließlich, beinahe 20 Jahre nach dem Drucken des Textes, eine letzte Reihe von 550 Exemplaren. Zwischen dem Druck des Textes eines Buches und dem der gravierten Titelseite und Illustrationen konnten also mehrere Jahre liegen. Wer ein Exemplar mit den ersten frischen Abzügen der Kupferplatten kaufte, hatte Glück, wer ein späteres Exemplar mit Abzügen der verschlissenen Platten erwarb, hatte das Nachsehen.

**Initialen und Schlussteile**

Obgleich sie vielleicht nicht so schnell die Aufmerksamkeit fesseln wie die Titelseiten und ganzseitigen Illustrationen, sind verschiedene dekorative Elemente in großem Maße mitbestimmend für das Aussehen eines von Balthasar Moretus herausgegebenen Buches. Dazu gehören Initialen, Druckerzeichen und allerlei Schlussteile. Zusammen mit den Illustrationen zeitigen sie den typisch barocken Charakter von Moretus’ Publikationen. Viele dieser Schlussteile, kleine Illustrationen als Abschluss eines Buchteils, sind kleine Kunstwerke für sich. Die Bedeutsamkeit, die Balthasar Moretus ihnen zuschrieb, erweist sich aus dem Umstand, dass er in den 1630er Jahren einen geschätzten Künstler wie Erasmus Quellinus beauftragte, solche Schlussteile zu zeichnen. Auch für das Zeichnen neuer Initialen ließ er Quellinus regelmäßig neue Entwürfe anfertigen.[[40]](#footnote-40)

Initialen und Schlussteile waren Holzschnitte, die zusammen mit den Bleilettern in einen einzigen Satz gesetzt werden konnten. Nachdem in den 1620er Jahren Christoph von Sichem die neuen Holzschnitte geliefert hatte, wurde 1625 Christoph Jegher von Balthasar Moretus fest eingestellt, um neue Holzschnitte zu liefern. Für religiöse Werke wurden Initialen mit einer religiösen Abbildung gewählt, die einen Zusammenhang mit dem Buchstaben des Initials aufwies (Mariä Verkündigung, Annunziation, für A, oder eine Abbildung von König David für D); für nicht-religiöse Werke schnitt Jegher neue dekorative Initialen mit Pflanzenmotiven. So schnitt er 1629 Dutzende „Laubwerklettern“ und im Juni 1631 neue Initialen eigens für die Bibelausgabe in Quart, für die *Opera* von Dionysius Areopagita und für die *Opera* von Seneca. Obwohl sie für eine bestimmte Edition angefertigt waren, konnten diese Initialen und Schlussteile auch noch für künftige Editionen genutzt werden.

**Der Titel**Schließlich war ein treffender Titel nötig, damit sich ein Buch gut verkaufte. Balthasar Moretus lag es am Herz, einen Titel zu finden, der den Inhalt des Buches möglichst deutlich beschrieb. Zwei Beispiele mögen dies illustrieren. Im Jahr 1634 druckte er für den Jesuiten Aegidius Bucherius eine Textausgabe eines Werkes über die Zeitberechnung von Victorius Aquitanus, einem römischen Autor aus dem 5. Jahrhundert, ergänzt um Bucherius’ Kommentar. Anfänglich folgte Moretus Bucherius’ Vorschlag und druckte als Titel: „In Victorii Aquitani canonem paschalem scriptum anno christi vulgari cccclvii. & nunc primùm in lucem editum commentarius …”. Das Werk war im Herbst 1633 schon vollständig gedruckt, aber Balthasar zweifelte über den Titel. In einem Brief vom 22. Dezember 1633 schlug er Bucherius einen anderen Titel vor: „De emendatione temporum …”. Dadurch verlagerte er die Aufmerksamkeit der Textausgabe von Victorius Aquitanus auf das Thema Zeitberechnung selbst. Leser würden daher das Buch eher kaufen und lesen.[[41]](#footnote-41) Die Antwort von Bucherius ist nicht überliefert. Mit dem Austausch des Wortes „emendatione” durch „doctrina” wurde der Titel des Buches im Februar 1634 erneut gedruckt. Die Folge ist, dass manche Exemplare des Buches die erste, andere die zweite Titelseite haben. Moretus’ Eingriff in den Titel half nicht viel. Das Buch verkaufte sich sehr schlecht; drei Jahre später beklagte er, dass er für neue Editionen kein Papier bekommen konnte. Er wünschte, das Buch von Bucherius in unbedrucktes Papier verwandeln und dieses erneut verwenden zu können.[[42]](#footnote-42)  
Aus demselben Grund war Moretus mit dem Titel unzufrieden, den Hugo Sempilius für sein mathematisches Werk gewählt hatte. Der Titel „Prodromus mathematicus” („mathematischer Vorläufer”) sagte schließlich nichts über den Inhalt des Buches aus. Moretus wählte einen einfachen Titel: „De disciplinis mathematicis”. Mit diesem Titel erschien das Buch im Jahr 1635.[[43]](#footnote-43)

**Schluss**Der gesamte Prozess, um ein Buch zu drucken, war lang und komplex. Jeder der vielen Aspekte des Buches erforderte große Sorgfalt. Balthasar Moretus verfolgte all diese Schritte auf akribische Weise. Er ging nie übereilt vor. Sein Lieblingsmotto, das in seinen Briefen wiederholt auftaucht und dem römischen Staatsmann Cato zugeschrieben wird, war „Sat cito, si sat bene“ („Schnell genug, wenn gut genug“). Autoren bekamen also meist ein Muster zu sehen, bevor ihr Werk definitiv gedruckt wurde. Die Energie, mit der er alles im Blick behielt, beeindruckt noch mehr, wenn man bedenkt, dass er nicht auf eine, sondern Dutzende von Editionen zugleich zu achten hatte.

Angesichts dieses Arbeitspensums ist es ein kleines Wunder, dass so wenig Fehler gemacht wurden. Einige wenige gibt es. So waren 1630 auf die Titelseiten des *Diurnale Romanum* in 32° verkehrte Illustrationen gedruckt. Anstelle der gewöhnlichen Gravur mit Petrus und Paulus war darauf eine Illustration mit Sankt Franciscus gedruckt, die zu den Gebetbüchern für die Franziskaner, die *Officia propria sanctorum Ordinis minorum*, gehört.[[44]](#footnote-44) Balthasar fand es erst heraus, als schon Dutzende Exemplare versandt waren. Um den Fehler zu korrigieren, mussten die Titelseiten mit der korrekten Abbildung neu gedruckt und versandt werden.[[45]](#footnote-45)

Mit manchen Editionen hatte Balthasar Moretus einfach Pech. 1629 hatte er begonnen, eine Edition der Werke eines spanischen Bischofs auf Kosten des spanischen Edelmanns Don Francisco Bravo zu drucken. Er hatte schon 15 Hefte gedruckt (mit einer Auflage von jeweils 763 Exemplaren), als Bravo starb, so dass er mit all der begonnenen Arbeit nichts mehr anfangen konnte. Für ihn waren die schon bedruckten Bögen wertlos und höchstens noch als Packpapier zu gebrauchen.[[46]](#footnote-46) Auch die Editionen, die ihm persönlich am meisten am Herzen lagen - eine neue Edition des Atlas von Abraham Ortelius, die gesammelten Werke seines angebeteten Lehrers Justus Lipsius, eine neue Ausgabe der *Biblia regia* -, mussten inmitten des Druckprozesses eingestellt werden oder waren keine geschäftlichen Erfolge.

Ungeachtet dieser nicht so glücklichen Projekte war Balthasar Moretus ein besonders erfolgreicher Verleger. Dies hatte er vor allem seinem außerordentlichen Talent zu verdanken, die Arbeiten aller Personen, die am Druck einer Edition beteiligt waren - Autoren, Künstler, sein eigenes Personal usw. - reibungslos zu organisieren. Auch sein Vermittlungsgeschick kam ihm hierbei sehr zugute. Als Verleger hatte er auch stets die Marktgängigkeit seiner Ausgaben vor Augen und musste er, oft mit großer Geduld und beträchtlichem diplomatischen Aufwand, die Wünsche seiner Autoren auch diesbezüglich zu beeinflussen trachten. Dank dieses Organisationstalents, der exzellenten Arbeit seiner Setzer und Drucker und der artistischen Qualitäten der mit ihm zusammenarbeitenden Künstler verwirklichte er diese barocken Veröffentlichungen, die noch uns Heutige mit ihrer unvergleichlichen Perfektion von Druck und Illustration in Erstaunen versetzen.

Dirk Imhof

1. Siehe den Rahmen für weitere Auskünfte über Balthasar Moretus. [↑](#footnote-ref-1)
2. Ein Beispiel sind die Briefe an Antoine van Winghe, Abt von Liessies, die in den Archives départementales in Lille bewahrt sind. Ein Vergleich mit den im Museum Plantin-Moretus bewahrten Abschriften weist aus, dass sie meist übereinstimmen. [↑](#footnote-ref-2)
3. „Ignosce quaeso, si liberius de amanuensis vitiis sim questus. Aegre haud olim tulit Sapientiae et Litterarum Antistes Justus Lipsius, Doctor meus, cum aperte ei indicarem malle me ipsius autographum, inscitâ licet manu scriptum, quam elegantiori alterius descriptum. Nam auctor etsi relegat, suae scriptionis et sententiae memor, scriptionis menda haud advertit.” (MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633-1640*, S. 302). Verweise zu Archivdokumenten aus dem Museum Plantin-Moretus erfolgen im Weiteren verkürzt mit „MPM Arch.”, gefolgt von der Nummer. Die Titel der Archivdokumente sind übernommen von Jan Denucé, *Museum Plantin-Moretus: inventaris op het Plantijnsch archief – inventaire des archives Plantiniennes*, Antwerpen, 1926. [↑](#footnote-ref-3)
4. Siehe u. a. die Reihe „dubia” (Zweifelsfälle), versandt an Bartholomaeus De los Rios über sein *Phoenix Thenensis* in MPM Arch. 120, *Imprimerie 1637-1655*, S. 89-92, oder die zahllosen Diskussionen über die *Missale Coloniense* in MPM Arch. 119, *Imprimerie 1626-1636*, S. 27-104. [↑](#footnote-ref-4)
5. MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633-1640*, S. 162. [↑](#footnote-ref-5)
6. „Chartam vero candidiorem in omnibus exemplaribus assumam, ut soleo in libris precationum ut et typorum et chartae elegantiâ ad eas legendas invitentur. Batavi fere semper in libris vanis chartâ candidiore utuntur, quidni ego in libris sacris et piis?” (MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633-1640*, S. 132, ein Brief vom 13. Oktober 1634). [↑](#footnote-ref-6)
7. „Nam auctores illi antiqui nitidius imprimi merentur, et qui margaritam prae vitro aestimare novit, pretium haud curat. Et vero Batavi praeeunt in libellis nitidiori charta excudendis, ac magno proinde aestimandis” (MPM Arch. 144, *Copie de Lettres 1628-1633*, S. 115). [↑](#footnote-ref-7)
8. „Et quia Pontifici Optimo Maximo inscribere statuisti, primo augustiorem et tanta maiestate haud indignam formam meditabor, deinde minorem et quae magis studiosis inserviat” (MPM Arch. 144, *Copie de Lettres 1628-1633*, S. 187; Brief an den Autor vom 2. Mai 1631). [↑](#footnote-ref-8)
9. „… ut typi augustiores augustissimum regnum exornent” (MPM Arch. 144, *Copie de Lettres 1628-1633*, S. 206, Brief vom 10. Juli 1631). [↑](#footnote-ref-9)
10. MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633-1640*, S. 301-302; ein Brief an Petrus Ursinus in Lissabon vom 5. Juni 1637. [↑](#footnote-ref-10)
11. MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633-1640*, S. 331; Brief an Philippe Chifflet vom 13. Januar 1638. [↑](#footnote-ref-11)
12. Brief an Antoine de Winghe vom 11. September 1631 „Quaeso R.V. mihi in arte mea haud diffidat” (MPM Arch. 144, *Copie de Lettres 1628-1633*, S. 218-219). [↑](#footnote-ref-12)
13. Brief vom 21. Dezember 1629: „… formâ et charactere grandiusculis, quae Sermae Principi arrideant et senescentibus magis inserviant” (MPM Arch. 144, *Copie de Lettres 1628-1633*, S. 74). [↑](#footnote-ref-13)
14. Für den Brief von Moretus siehe MPM Arch. 136, *Copie de Lettres, 1615-1620*, S. 51; für den von Bosius siehe MPM Arch. 77, *Recueils de lettres Gillis Beys-Bylandt*, S. 533: „Impressionis operis nostri de triumphanti cruce abs te transmissum specimen, laetissimis oculis inspexi”. [↑](#footnote-ref-14)
15. L’image de baume est trop grande pour la place du tiltre; ie feray icy tailler une plus petite, aussi le peintre a faict non pas un arbrisseau, mais un arbre contre la description des historiens des plantes. Aussi ie ne trouve la figure en aulcun aucteur: mais ie la feray faire selon la description de Bellon” (MPM Arch. 142, *Copie de Lettres 1625-1635*, S. 245). [↑](#footnote-ref-15)
16. „Quod ad imaginem quam incisam et Coronae Rosarum insertam velis, ea nimis magna quam ut eidem commode inseratur” (MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633-1640*, S. 420, Brief vom 31. August 1639). [↑](#footnote-ref-16)
17. „Tituli delineationem iamnunc recipio, et remitto, una cum lamina in qua incidatur. Sed paullo maior est delineatio, redigenda ad formam lineis rubris in charta adiuncta designatam …” (MPM Arch. 138, *Copie de Lettres 1620-1628*, S. 243). [↑](#footnote-ref-17)
18. MPM Arch. 138, *Copie de Lettres 1620-1628*, S. 213-214, Brief an De Marselaer vom 13. September 1625. [↑](#footnote-ref-18)
19. MPM Arch. 138, S. 235-236, Brief an Bernardus Gualteri vom 1. Dezember 1625. [↑](#footnote-ref-19)
20. MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633-1640*, S. 72; Brief an den Autor vom 22. April 1634. [↑](#footnote-ref-20)
21. MPM Arch. 166, *Dépenses spéciales 1620-1636*, Fol. 177v-178r. [↑](#footnote-ref-21)
22. Für weitere Informationen über die Beziehung zwischen Balthasar Moretus und Rubens siehe den betreffenden Rahmen. [↑](#footnote-ref-22)
23. „Habes hic Musam sive Poesim cum Minerva seu Virtute forma Hermatenis coniunctam nam musam pro Mercurio apposui quod pluribus exemplis licet, nescio an tibi meum commentum placebit ego certe mihi hoc invento valde placeo ne dicam gratulor” (MPM Tekening 389). [↑](#footnote-ref-23)
24. MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633-1640*, S. 326 Carolus Neapolis, 28. November 1637: „At pro imagine tituli Rubenius mecum adhuc haeret quid argumenti seligat. Te quaeso, Ill. Domine, quid potissimum ipse malis, praescribas.” [↑](#footnote-ref-24)
25. MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633-1640*, S. 338-339 Carolus Neapolis, 8. März 1638: „Ignosce Ill.me Domine, haud recte de meo vel Rubenii ingenio censes, quod fallendo tempori tuum de libri imagine iudicium requiri existimes. Libentes enim auctoris ipsius sententiam intelligimus, ut nostram deinde vel firmemus, vel mutemus. Placent quae suggeris eaque Rubenii penicillum magis illustrabit.” [↑](#footnote-ref-25)
26. MPM Arch. 144, *Copie de Lettres 1628-1633*, S. 24-25. [↑](#footnote-ref-26)
27. MPM Arch. 144, *Copie de Lettres 1628-1633*, S. 218-219. [↑](#footnote-ref-27)
28. MPM Arch. 144, *Copie de Lettres 1628-1633*, S. 124-125, Brief an Balthasar Corderius vom 13. September 1630. [↑](#footnote-ref-28)
29. MPM Arch. 134, *Grand livre 1624-1655*, fol. 222 rechts. [↑](#footnote-ref-29)
30. MPM Arch. 166, *Dépenses spéciales 1620-1636*, fol. 125v. [↑](#footnote-ref-30)
31. MPM Arch. 166, *Dépenses spéciales 1620-1636*, 123v. [↑](#footnote-ref-31)
32. Siehe z. B. MPM Arch. 167, *Dépenses spéciales 1637-1678*, fol. 13r: “Adi 9e [März 1638] aen Erasmus Quellinus voor teeckeninghe … voor den titel du Siege de Dole fl 15” und fol. 14r: “Adi 4e ditto [mei 1638] Erasmo Quellino voor de teeckeninghe vanden titel van Carolus Neapolis in Fastos Ovidii fl 24”. [↑](#footnote-ref-32)
33. „Titulum incidi a Corn. Gallaeo, cuius scilicet manu Rubenius delineationes suas sculpi in primis desiderat” (MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633-1640*, S. 111-112, Brief an Benedictus van Haeften vom 28. August 1634). [↑](#footnote-ref-33)
34. Über die Werkstatt von Theodore Galle siehe den betreffenden Rahmen. [↑](#footnote-ref-34)
35. MPM Arch. 147, *Copie de Lettres 1635-1642*, S. 64. [↑](#footnote-ref-35)
36. Karen L. Bowen und Dirk Imhof: „Exchanges between friends and relatives, artists and their patron: the correspondence between Cornelis Galle I and II and Balthasar Moretus I”, in: *In monte artium. Journal of the Royal Library of Belgium*, 3 (2010), S. 89-113. [↑](#footnote-ref-36)
37. MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633-1640*, S. 92-93, ein Brief vom 11. Juli 1634: „Scio aliter in Schola cordis observatum, sed in eo absurditas est, quod deficiente subinde materia paginae aliquot, quas dextras vocamus, vacent. Si vero laeva in parte imagines reponi malit, tum supplementa singulorum capitum quae figurae subsequuntur, mihi mitti necesse sit, ne eadem quae in Schola cordis deformitas committatur. R.P. Biverus pariter nobis supplementa misit, addenda vel omittenda prout uniformis imaginum situs postulat: imo eumdem in finem quaedam etiam e textu suo tollendi licentiam concessit”. [↑](#footnote-ref-37)
38. Für ein Exemplar siehe z. B. MPM cat. nr. A 3945. [↑](#footnote-ref-38)
39. „J’envoye avec ceste la premiere feuille de vostre Consolation: en laquelle la douziesme page est vuide pour commencer le livre en une page droicte. V.R. pourra ordonner quelque sentence pour remplir ceste page, ou on pourra mettre l’image de David aucteur du Pseaume” (MPM Arch. 142, *Copie de Lettres 1625-1635*, S. 245; Brief vom 23. März 1632). [↑](#footnote-ref-39)
40. Siehe z. B. MPM Arch. 1440, *Dokumente unterzeichnet von P.P. Rubens und Erasmus Quellin*, Dok. Nr. 4: „18 april [1639] … item acht letteren 1 E 1 A 2 H 2 I 2 L: fl. 9 – 12; 5 meij ses letteren 2 B 2 C 1 G 1 N: [gl.] 7 – 4” oder MPM Arch. 1440, *Dokumente unterzeichnet von P.P. Rubens und Erasmus Quellin*, Dok. Nr. 3: „Ick hebbe geteijckent voor Sr Moreto a° 1639 23 iulii … item 2 letteren op hout a 24 24 st. [gl.] 2 – 8; 50 letterkens op hout a 12 st. [gl.] 30”. [↑](#footnote-ref-40)
41. Victorii editionem laudari scio, at malim re ipsa probari, emi, et legi. At peccatum in titulo, qui materiam in opere delitescentem haud indicat.” (Ich weiß, dass die Edition von Victorius Lob verdient, aber ich hätte gern, dass das Buch um des Inhalts willen gebilligt, gekauft und gelesen wird. Doch dies stimmt nicht mit dem Titel überein, der das Thema, das in dem Werk versteckt ist, gar nicht wiedergibt. (MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633-1640*, S. 35, ein Brief vom 22. Dezember 1633). [↑](#footnote-ref-41)
42. Er schrieb an Petrus Franciscus Chifflet im Februar 1636: „Bucherii Victorius si in nudam chartam convertatur, mihi utilis esse possit quia a paucissimis emitur” (MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633-1640*, S. 229). [↑](#footnote-ref-42)
43. „At vero titulus Prodromus mathematicus, haud placet; quasi nihil aut parum eo opere continetur; clarus ac brevis hic, De disciplinis mathematicis libri duodecim, bona R.V. venia a me substituetur” (MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633-1640*, S. 78-79, Brief vom 23. Mai 1634). [↑](#footnote-ref-43)
44. Siehe die Briefe an die Pariser Buchhändler Eustache Foucault und Michel II Sonnius vom 11. April 1630 (MPM Arch. 142, *Copie de Lettres 1625-1635*, S. 117 und 118). [↑](#footnote-ref-44)
45. Siehe u. a. die Sendung am 23. März 1630 von 50 Exemplaren des *Diurnale* in 32° an Eustache Foucault (MPM Arch. 238, *Journal 1630*, fol. 34r). Der Versand von 50 Titeln des Buches wurde am 12. Juli 1630 verzeichnet (MPM Arch. 238, *Journal 1630*, fol. 89v). [↑](#footnote-ref-45)
46. „De gedruckte bladeren die niet anders en connen dienen dan voor packpampier” (Brief an François Vivien vom 11. Mai 1634; MPM Arch. 142, *Copie de Lettres 1625-1635*, S. 398). [↑](#footnote-ref-46)