

# Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen

Im Auftrag des Wolfenbütteler Arbeitskreises  
für Renaissanceforschung

herausgegeben von Marc Föcking, Jürgen Leonhardt,  
Ulrich Pfisterer und Anja Wolkenhauer

Redaktion: Thomas Zinsmaier

36 (2015) 1

*Elektronischer Sonderdruck*

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Kontaktadresse:

Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen

Redaktion

Philologisches Seminar

Wilhelmstraße 36

72074 Tübingen

E-Mail: [thomas.zinsmaier@uni-tuebingen.de](mailto:thomas.zinsmaier@uni-tuebingen.de)

<http://www.uni-tuebingen.de/de/49392>

© Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden 2015

Die Zeitschrift und alle in ihr enthaltenen Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Einspeicherung in elektronische Systeme.

Satz: Nicola Willam, Berlin

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

Druck und Verarbeitung: Memminger MedienCentrum AG

Printed in Germany

[www.harrassowitz-verlag.de](http://www.harrassowitz-verlag.de)

ISSN 0342-3240

# Inhalt

## Beiträge

Michael Hanstein, Intellektuelle Fingerübung und rhetorisches Anschauungsmaterial. Die lateinische Übersetzung der Novelle *Titus und Gisippus* (X,8) aus Boccaccios *Decamerone* durch Filippo Beroaldo d. Ä. und ihre Überlieferung bis zur Leipziger Einzelausgabe um 1500 . . . . . 1

Heidi Marek, Zwischen Rhetorik und Poetik. Die Imagination in Pontus de Tyards *Solitaire Premier, ou, Prose des Muses, & de la fureur Poétique* (1552) . . . . . 13

Anja Wolkenhauer, *Symbola ac emblemata*. Perspektiven der Druckerzeichenforschung für die Frühe Neuzeit. . . . . 25

## Zur Renaissanceforschung

### Referate zu wissenschaftlichen Neuerscheinungen

Andre Horch, *Buchwidmungen der Frühen Neuzeit als Quellen der Stadt-, Sozial- und Druckgeschichte. Kritische Analyse der Dedikationen in volkssprachlichen Mainzer Drucken des 16. Jahrhunderts unter Verwendung statistischer, netzwerkanalytischer und textinterpretatorischer Methoden* (Gudrun Bamberger) . . . . . 39

Peter Roland Schwertsik, *Die Erschaffung des heidnischen Götterhimmels durch Boccaccio. Die Quellen der Genealogia Deorum Gentilium in Neapel* (Dorothee Gall) . . . . . 44

Anna Stenmans, *Penelope in Drama, Libretto und bildender Kunst der Frühen Neuzeit. Transformationen eines Frauenbildes* (Alessandra Origgi) . . . . 48

Jürgen Hamel, *Studien zur „Sphaera“ des Johannes de Sacrobosco* (Anja Wolkenhauer) . . . . . 53

Abbildungsnachweise . . . . . 57



ANJA WOLKENHAUER  
*Symbola ac emblemata*  
Perspektiven der Druckerzeichenforschung  
für die Frühe Neuzeit

Als Druckersignets (Druckerzeichen, Druckermarken) bezeichnet man die Werbe- und Herkunftsmarken von Buchdruckern und Verlegern, die im 16. und 17. Jahrhundert ihre größte Blüte erlebten, doch auch heute noch in reduzierter Form von den Verlagshäusern gepflegt werden – man denke etwa an die Insel des Insel-Verlags oder an die Kiepe von Kiepenheuer & Witsch. Druckerzeichen entstanden gemeinsam mit dem Buchdruck; sie markieren einen zentralen Moment der Mediengeschichte und den Anfang der Massenwerbung. Neue technische Verfahren, die Möglichkeit von Bild- und Textdruck, das Interesse an der Zurschaustellung von Bildungswissen sowie die beständige Aktualisierung und Rekombination von Wissensbeständen gestalteten ihre Entwicklung höchst vielfältig, wobei auch die ökonomische Perspektive stets ihren Einfluss geltend machte. Eine Flut von Druckerzeichen überschwemmte im 16. Jahrhundert Europa und fand über die Sprachgrenzen hinweg tausendfach Eingang in die Buchhandlungen, Bibliotheken und Haushalte. Sie verbanden sich mit dem anschwellenden Strom der Emblematisierung, bis sie gegen Ende des 17. Jahrhunderts in der Masse des visuellen Angebots untergingen.

In den letzten Jahren sind in vielen Ländern Europas Bestrebungen aufgekommen, diesen Schatz zu erfassen und in seiner vielfältigen Vernetzung für die Erforschung der Frühen Neuzeit nutzbar zu machen. Von großer Bedeutung sind hier einerseits neue Katalogisierungsansätze innerhalb des Bibliothekswesens, die danach streben, typographische, textliche und visuelle Informationen zusammenzuführen,<sup>1</sup> andererseits die universitäre Frühneuzeitforschung, die sich vermehrt diesem reichen und vergleichsweise gering erschlossenen Quellenbestand zuwendet.<sup>2</sup> Ziel des folgenden Artikels ist es, in den Bestand einzuführen und einige konkrete Forschungsfragen sowie deren Reichweite zu skizzieren.

- 1 Einen aktuellen Überblick über europäische Forschungs- und Katalogisierungsansätze bietet der gerade im Druck befindliche Band Michaela Scheibe / Anja Wolkenhauer (Hrsg.), *„Signa vides“. Researching and Recording Printer’s Devices. Papers Presented on the 17th and 18th of March 2015 at the CERL Workshop, Hosted by the National Library of Austria, Vienna, London 2015* (CERL Papers).
- 2 Zur Zeit ist ein internationales Handbuch in Vorbereitung: Bernhard Scholz/Anja Wolkenhauer (Hrsg.), *„Typographorum Emblemata“. The Printer’s Mark in the Context of Early Modern Culture*, Berlin / Boston/ NY 2017 (Schriftmedien 4). Der ältere Forschungsstand ist zusammengefasst bei Anja Wolkenhauer, *Zu schwer für Apoll. Die Antike in humanistischen Druckerzeichen des 16. Jahrhunderts*, Wiesbaden 2002 (Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens 35).

## Druckerzeichen als charakteristische kulturelle Objekte der Frühen Neuzeit

Druckerzeichen sind kulturelle Objekte ganz eigener Art. Sie sind in der Regel aus Texten und Bildern zusammengefügt und finden sich im gedruckten Buch, aber auch auf Ladenschildern, Werbeplakaten, Druckerporträts usw. Durch die typographische Verbindung von Bild und Text entstehen spielerisch-rätselhafte, auf Produktwerbung und Selbstdarstellung ausgerichtete Zeichen, die im frühen Buchdruck weit verbreitet waren. Schon Johann Fust und Peter Schöffer verwendeten in den 1460er Jahren ein Wappensignet; inhaltlich komplexere Zeichen entstanden ab ca. 1500 (z. B. Johannes Bissolus in Mailand, Aldus Manutius in Venedig) und breiteten sich ab ca. 1510 auch nördlich der Alpen aus; um 1550 findet man sie in ganz Europa. In der ersten Zeit des Buchdrucks erfuhren sie große Aufmerksamkeit, bei Buchdruckern ebenso wie bei Buchnutzern. Man könnte sagen: Sie waren ein Indikator des Medienwechsels und standen stellvertretend für all das, was am Buchdruck neu war. Sie setzten es exemplarisch mit den neuen technischen Möglichkeiten um und wurden in dem Maße, in dem der Buchdruck alltäglicher wurde, selbst auch gewöhnlich, so dass sie allmählich wieder von der Bildfläche verschwanden.

Dem medialen Dreischritt von Text, Bild und typographischer Gestalt entsprach eine Vielzahl von Personen, die an der Gestaltung der Zeichen beteiligt war. Gerade in der Anfangszeit entwickelten viele Druckerverleger komplexe Zeichen, zu deren Ausarbeitung sie Humanisten wie Erasmus von Rotterdam, Beatus Rhenanus oder Otmar Nachtgall heranzogen, sofern sie nicht selbst Protagonisten der *res publica litterarum* waren; erwähnt seien nur Aldus Manutius, Robertus Stephanus (Estienne) oder Jodocus Badius Ascensius. Häufig waren auch bedeutende graphische Künstler und ihre Werkstätten involviert; genannt seien exemplarisch Hans Holbein d. J. und Heinrich Vogtherr d. Ä. In der allgemeinen Wahrnehmung wurden diese kleinen Holz- oder Metallschnitte als *symbola vel emblemata* eingeordnet. Die Kategorien lassen erkennen, worin aus Sicht der Zeitgenossen das Spezifische dieser kulturellen Form lag: Es ist ihr betont ängstlicher Charakter, d. h. ihre Eigenart, *symbolice*, in verrätselnder Weise auf das zu verweisen, was sie und ihre Besitzer, die Protagonisten der neuen Zeit, kennzeichnet. Bildungsreichtum und Rätselhaftigkeit, vor allem aber die Verbindung von Text und Bild verweisen auf die kommende Emblemkunst des 16. und 17. Jahrhunderts, der sie daher später auch sprachlich – als *symbola* oder *emblemata* – oft zugeordnet wurden.

Druckerzeichen wurden als Werbezeichen gut sichtbar äußerlich, d. h. auf dem Titel oder dem letzten Blatt des gedruckten Buches eingedruckt. Dabei kann als Faustregel gelten, dass nicht alle Bücher mit dem Druckerzeichen gekennzeichnet wurden – Kleinschriften und Anonyma z. B. nicht –, dass aber, je größer und repräsentativer ein Druck war, umso höher auch die Wahrscheinlichkeit ist, ein Druckerzeichen darin zu finden. Wählte man etwa die Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel mit ihrem Altbestand von rund 400.000 Drucken vor 1830 als Denkmodell, so dürfte man – mit

der gehörigen Vorsicht überschlagen – annehmen, dass mindestens 200.000 Druckerzeichen in die Bände dieser Bibliothek eingedruckt wurden. Es ist allerdings ein weitgehend unsichtbarer Bestand, der nicht nur in Wolfenbüttel, sondern europaweit bislang nur rudimentär erfasst ist.<sup>3</sup> Die geringe Erschließung lässt zudem keine Schlüsse darüber zu, wie viele Zeichen heute faktisch noch *in situ* vorliegen, denn Druckerzeichen sind bereits im 16. Jahrhundert zu Sammelobjekten geworden. Sie finden sich heute de- bzw. neu kontextualisiert in zahlreichen druckgraphischen Sammlungen. Das Ausmaß dieser frühneuzeitlichen Wanderungsbewegung vom Buch in druckgraphische Sammlungen ist kaum zu unterschätzen. Die ältesten Signetsammlungen, die bislang rekonstruiert werden konnten, stammen aus der Zeit um 1580, die jüngsten gelangten im 20. Jahrhundert als Nachlässe aus Privatbesitz in die Bibliotheken.<sup>4</sup>

### Die mediale Biographie des Frobenschen Signets

Die Struktur und mediale Biographie dieser Druckermarken sind tief in der humanistischen Kultur verwurzelt. Exemplarisch zeigt dies die Marke einer der bedeutendsten frühneuzeitlichen Druckerdynastien, der Familie Froben in Basel. Für die folgende Darstellung wurde eine Stichprobe von rund 150 Drucken der Offizin auf ihren Signetgebrauch hin überprüft.<sup>5</sup> Ab 1515 benutzte Johann Froben das hier abgebildete Signet, um seine Drucke zu kennzeichnen.

- 3 Die ersten größeren Kataloge wurden durch den Sammler Paul Heitz um 1900 angeregt; sie basieren vielfach auf herausgetrennten Einzelblättern. Neuere Erschließungsvorhaben wie das VD16 vermerken das Vorhandensein einer Druckermarke, beschreiben sie aber nicht. Erst die Digitalisate leisten hier Abhilfe.
- 4 Sammlungen von mehr als 10.000 Blatt sind durch Auktionen noch nachweisbar, heute aber vermutlich verloren, so z. B. die Sammlung des Frankfurters Heinrich Eduard Stiebel (1842–1909), versteigert in Leipzig 1910 (der Katalog ist digital zugänglich: [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/boerner1910\\_11\\_21/0239](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/boerner1910_11_21/0239)). Die größte erhaltene Sammlung innerhalb Deutschlands befindet sich heute in der HAB Wolfenbüttel. Die von der Bibliothek 1875 angekauft Sammlung von Gottlob Günther August Heinrich Karl von Berlepsch (1786–1877) umfasst rund 6000 Signets (Einzelblätter), meist aus dem deutschsprachigen Raum. Die nächstgrößere Sammlung ist in Berlin vorhanden (Sammlung Grisebach in der Kunstbibliothek Berlin, rund 3000 Blatt in topographischer Ordnung). Die in Würzburg verwahrte Sammlung von Walter von Zur Westen wird gerade digital erschlossen; 360 Druckerzeichen sind bisher (Stand Oktober 2015) zugänglich (Picothek der UB Würzburg). Kleinere Sammlungen bzw. einzelne Druckerzeichen finden sich in fast allen druckgraphischen Sammlungen.
- 5 Dies wäre ohne die Digitalisierungsprojekte der letzten Jahre kaum möglich gewesen. Der größte Teil des untersuchten Bestandes ist als Volltextdigitalisat in vorbildlicher Weise über [www.e-rara.ch](http://www.e-rara.ch) zugänglich; hinzu kamen die Digitalisate aus VD16 und VD17 (zugänglich z. B. über: <https://www.bsb-muenchen.de/index.php?id=180>) sowie vereinzelt Drucke aus den Bibliotheken Wolfenbüttel und Tübingen.

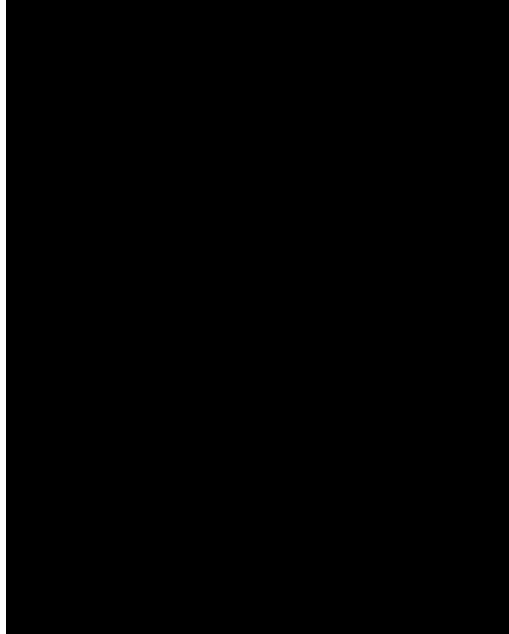


Abb. 1: Druckerzeichen von Johann Froben, aus: Seneca, *Ludus*; März 1515; Abb. nach Wolkenhauer, *Apoll* (wie Anm. 2), S. 199.

Das Motiv wurde in seiner Offizin fast ein Jahrhundert lang verwendet; Nachahmungen der erfolgreichen Marke finden sich von Polen bis nach Spanien.<sup>6</sup> Das auf den ersten Blick sehr kleinteilige Signet zeigt im Zentrum einen *caduceus* (Mercurstab) mit zwei Schlangen und einem Vogel; mehrere Texte sind in verschiedenen Sprachen herum gesetzt; Schmuckzeilen und das Kolophon rahmen das Ganze. Die Druckerzeichen dieser Zeit sind auf eine vergleichsweise lange Betrachtung und einen aufmerksamen Betrachter ausgelegt, wie zeitgenössische Interpretationen zeigen. Erasmus von Rotterdam, ein Zeitgenosse und Freund Frobens, hat sich verschiedentlich interpretierend zu diesem Signet geäußert, wobei er es meist biographisch deutet, wie es einem weit verbreiteten Lesemodus der Zeit entspricht. Im Adagium „Festina

6 Barbara Wietorowa, die die Druckerei ihres Mannes Hieronymus Vietor in Krakau nach seinem Tod weiterführte, verwendete 1549 Frobens Signet in einem Druck der *Rhetorica ad Herennium*; der Text legt die Verwendung als Buchillustration nahe, während die Position am Textende auf das Druckerzeichen verweist. Vietor verwendet auch sonst Motive aus Basler Drucken (Abb. bei Justyna Kiliańczyk-Zięba, *When is a device not a device?*, in: Scheibe / Wolkenhauer, *Signa vides* (wie Anm. 1), im Druck. Zu Spanien s. Anja Wolkenhauer, *Die vielfältige Lesbarkeit humanistischer Druckerzeichen. Geistesgeschichtliche Voraussetzungen und methodische Konsequenzen*, in: *Emblemata* 9 (2003), S. 289–313.



lente“ erwähnt Erasmus die unterschiedliche Anerkennung, die Buchdruckern in Italien und Deutschland zuteilwürde, und vergleicht dabei den bedeutendsten italienischen Drucker der Zeit, Aldus Manutius, mit Johann Froben, dem aus Erasmus' Sicht wichtigsten Drucker nördlich der Alpen. Er schreibt:<sup>7</sup>

Quod si pari candore principes Cisalpini prosequerentur honesta studia cum Italis, Frobeniani serpentes non tantum abessent ab opibus Delphinis Aldini. Ille lente festinans non minus auri sibi peperit, quam nominis, utroque dignus; Frobenius dum baculum semper erectum gerit, non alio spectans quam ad publicam utilitatem, dum a columbina simplicitate non recedit, dum serpentum prudentiam magis exprimit insigniis [sic] suis quam factis, fama potius dives est quam re.

Wenn die Fürsten auf unserer Seite der Alpen die humanistischen Studien mit dem gleichen Interesse verfolgen würden wie die Italiener, dann wären Frobens Schlangen nicht so weit vom Vermögen des Delphins entfernt [den Aldus Manutius in seinem Signet führt]. Aldus hat sich, [wie sein Motto sagt] langsam eilend nicht weniger Geld als Ansehen erworben; beider ist er würdig. Froben hingegen, der den Stab immer aufrecht hielt und nichts anderes als den allgemeinen Nutzen im Blick hatte, der von der taubengleichen Schlichtheit nicht abwich und die Klugheit der Schlangen eher in seinen Signets als in seinen Taten zum Ausdruck brachte, der ist an Ruhm reicher als an Geld.

Erasmus geht davon aus, dass die Zeichen seinen Lesern so bekannt sind, dass er sie nicht beschreiben muss, und dass sie in legitimer Weise als Selbstaussage der Druckerverleger verstanden werden können, die in ihnen die Maßstäbe ihres beruflichen Handelns öffentlich machen. Dabei identifiziert er den Stab, die Schlangen und den Vogel als Kernbestandteile des Frobenschen Signets. Ohne Unterscheidung greift er aber auch auf die begrifflichen Kategorien des Signets zu (z. B. *prudentia*, *simplicitas*). Ebenso verfährt er mit dem Signet von Aldus Manutius, wobei er dessen Motto *festina lente*, das niemals mitgedruckt wird, aus der Erinnerung hinzufügt, wie es viele zeitgenössische Betrachter tun (memorierte Bimedialität).

Frobens Signet zeigt eine Verbindung antiker paganer und christlicher Motive unter den Leitbegriffen Frieden, Wissenschaft und Handel.<sup>8</sup> Seine Verwendungsgeschichte ist sehr aufschlussreich. Das Zeichen ist über mehrere Generationen hinweg von

7 Erasmus von Rotterdam, Adagium 1001: *festina lente*. Der zitierte Passus findet sich zuerst in der Ausgabe von 1528, d. h. er wurde erst nach Frobens Tod eingefügt. Erasmus von Rotterdam, *Opera omnia, pars II: adagiorum chiliarum prima (-quarta)*, ed. M. L. van Poll-van de Lisdonk, M. Mann Phillips u. a. (= ASD), Amsterdam 1981ff., hier Bd. II.3 (2005), S. 24.

8 Eine Analyse des Signets in seiner historischen Entwicklung zeigt nicht nur die hier angesprochenen Verschiebungen im Medienverhältnis, sondern auch ikonographische Veränderungen. Diese entwickeln insbesondere zwei Details – den Vogel und die Schlangen – in eine Richtung weiter, die den in der biographischen Deutung dominanten Bibelvers („Seid klug wie die Schlangen“) konterkariert und Aspekte wie die rhetorische Übung, Literatur und Austausch intensiviert: Der von Erasmus als Taube identifizierte Vogel wird zur Elster, dem sprachfreudigen Begleiter Merkurs, und die Schlangen erhalten Kronen, vermutlich um sie als das königliche Schlangenpaar Cadmus und Harmonia zu kennzeichnen, die zu den mythischen Begründern der Schrift gehören. Eine ausführliche Interpretation und weiterführende Literatur findet sich bei Wolkenhauer, *Apoll* (wie Anm. 2), S. 199–215.

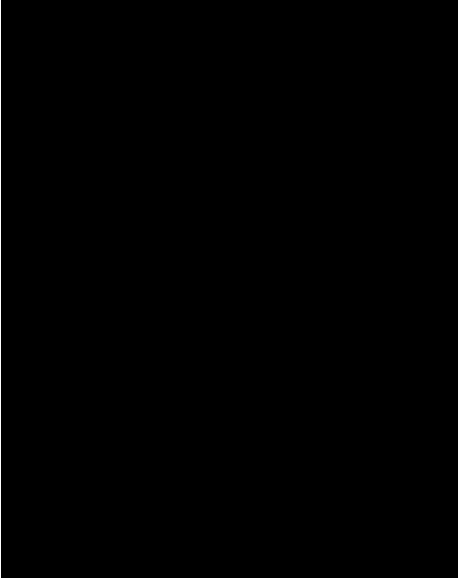


Abb. 1: Druckerzeichen von Johann Froben, aus: Seneca, *Ludus*; März 1515; Abb. nach Wolkenhauer, *Apoll* (wie Anm. 2), S. 199.

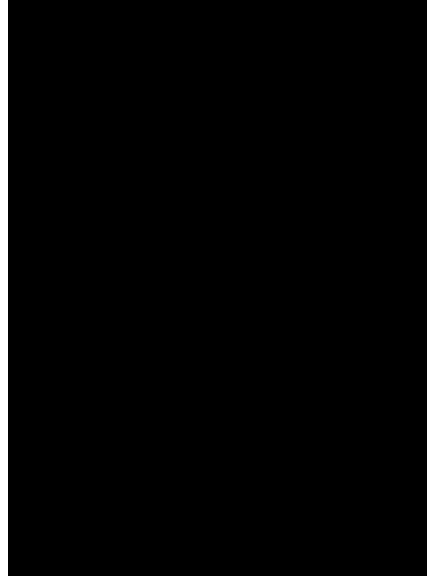


Abb. 2: Druckerzeichen von Johann Froben, aus: Erasmus, *Paraphrasis*, 1519; Abb. nach dem Digitalisat in e-rara: <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-3172> (UB Basel, Signatur: FC\* III 8:2).

derselben Firma für nahezu dieselben Artikel für einen genau bestimmbareren Kundenkreis verwendet worden. Die Kundenschichten, auf die die Drucker zielen, sind aus der Gesamtschau der jeweiligen Buchproduktion recht genau zu bestimmen; bei Froben handelt es sich um bildungsorientierte, der beiden antiken Sprachen mächtige, vergleichsweise kaufkräftige, städtisch und universitär geprägte Menschen, die Träger der humanistischen Bildungsbewegung im Geiste eines Erasmus, Melanchthon oder Beatus Rhenanus. Die ständige Verwendung der Zeichen machte häufig Neuschneidearbeiten nötig, die aber in den seltensten Fällen nur als Abklatsch erfolgten; oft wurde das Signet ganz neu gezeichnet. Die Texte, die im Druck als Teil des Signets erschienen, waren noch variabler; zumindest die randständigen Texte konnten von Druck zu Druck variiert werden. Jede Veränderung des Zeichens darf daher als Reaktion der auftraggebenden Drucker auf erfahrene oder vermutete veränderte Kundenpräferenzen verstanden werden. Das sind nahezu laborähnliche Bedingungen, die Beobachtungsbedingungen erzeugen, die es in den Geisteswissenschaften sonst kaum gibt. Beobachtet man die Druckermarken im Verlauf ihrer Nutzung, so lassen sich einige Entwicklungslinien deutlich erkennen. Vier von ihnen möchte ich hervorheben:

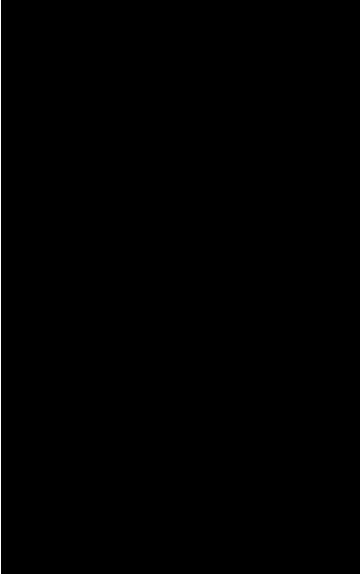


Abb. 3: Druckerzeichen von Johann Froben, aus: Erasmus, *Colloquia*, 1522; Abb. nach dem Digitalisat in e-rara: <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-2802> (UB Basel, Signatur: DE IX 14:2)

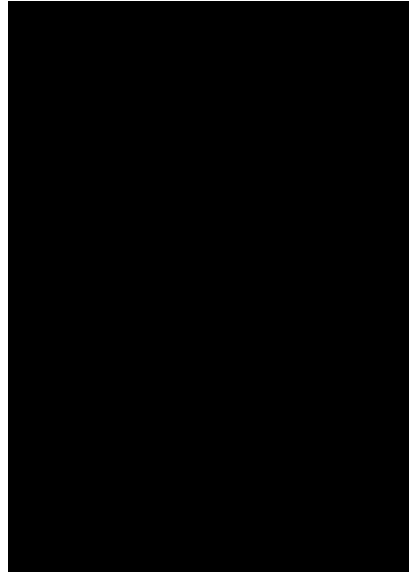


Abb. 4: Druckerzeichen von Johann Froben, aus: Erasmus, *Pronuntiatio*, 1529; Abb. nach dem Digitalisat in e-rara: <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-5074> (UB Basel, Signatur: Frey-Gryn N VI 31:2).

1. Die Textbestandteile des Signets (Motti) werden sukzessive aufgegeben.
2. Rahmen und Schmuckelemente werden reduziert oder verschwinden ebenfalls.<sup>9</sup>
3. Erhalten und über lange Jahrzehnte stabil bleibt ein auf wenige Einzelmotive reduziertes, ‚nacktes‘ Bild.
4. Die handwerkliche Ausführung leidet in diesem Prozess nicht, im Gegenteil: Nach einigen eher unbeholfen wirkenden Holzschnitten in den Anfangsjahren arbeitet die Offizin langfristig mit Hans Holbein d. J., einem der renommiertesten Künstler Basels, zusammen.

Zieht man zum Vergleich andere Signets heran, so erkennt man dort ähnliche Prozesse. Exemplarisch sei hier das ungefähr gleichzeitig entstandene Signet des Andreas Cratander erwähnt, der ab 1519 in Basel druckte. Es zeigt ein weit verbreitetes Motiv,

<sup>9</sup> Das bedeutet nicht, dass diese Reduktion linear verläuft; häufig werden Motive zeitweise ergänzt oder variiert, ohne dass sich diese Varianten aber durchsetzen können.

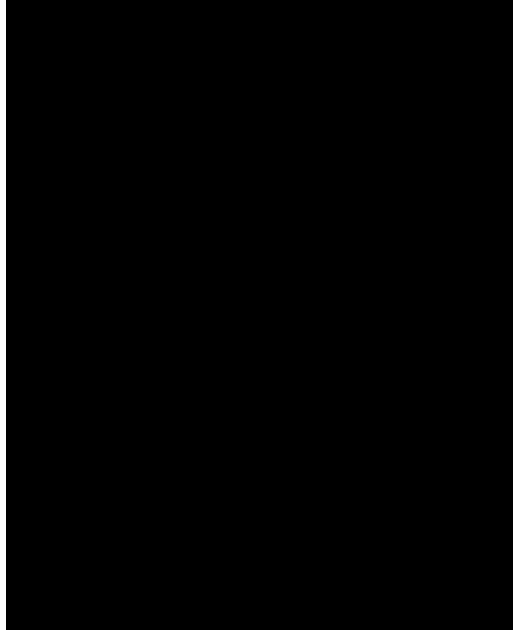


Abb. 5: Druckerzeichen von Andreas Cratander, aus: Valla, *De voluptate*, Basel: Cratander, April 1519; Abb. nach Wolkenhauer, *Apoll* (wie Anm. 2), S. 216.

die ‚Frau Gelegenheit‘ (*Occasio*), umrahmt von vier kurzen Motti in den klassischen Sprachen, die die Wahl des rechten Moments zum Thema haben.<sup>10</sup>

Diese Motti verschwinden nach gut fünf Jahren der Verwendung, zuerst das hebräische, dann das griechische, am Ende auch das lateinische Zitat aus Caesars *Bellum Gallicum* (5.29): „brevis consulendi occasio“. Im Gegenzug bleibt die Ikonographie in ihren Grundzügen unverändert bestehen und die handwerkliche Qualität des Bildteils steigt. Um 1539 hörte Cratander auf zu drucken; der letzte Druckstock wurde verkauft und ab 1540 von einem Antwerpener Drucker, Johannes Crinitus, weiterverwendet – ohne Text. Die Zeit der bildbegleitenden Texte war – zumindest aus Sicht dieser Protagonisten – in der Buchwerbung schon vor der Mitte des 16. Jahrhunderts vorbei.

Diese Beobachtungen beschreiben keinen Sonderweg. Nicht auf das Jahr genau, aber in allgemeiner Tendenz lässt sich beobachten, dass zahlreiche engagierte, international orientierte, humanistisch gebildete und in keiner Weise textfeindliche Drucker im frühen 16. Jahrhundert mit viel Vehemenz Bild und Text in ihren Signets

<sup>10</sup> Ausführlich analysiert bei Wolkenhauer, *Apoll* (wie Anm. 2), S. 216–225.

zusammenfügten. Dabei legten sie ein auffallend ausgewogenes Medienverhältnis an (und es würde sich lohnen, über die Ursachen dieser ungewöhnlichen paritätischen Medialität weiter nachzudenken, die sich sonst nur in der zeitgenössischen Hieroglyphik findet). Dieses nach Ausgewogenheit und Ergänzung strebende Medienverhältnis ist umso auffälliger, als wir in der Mediengeschichte der Frühen Neuzeit weit öfter die Konkurrenz der Medien thematisiert sehen als ihr Zusammenwirken. Der humanistische Kundenkreis reagiert, wie am Beispiel des Erasmus zu sehen war, anfangs ebenfalls auf beides, Bild und Text. Doch nach einigen Jahren nehmen die Druckerverleger sukzessive Abstand von den Motti und reduzieren den typographischen Aufwand, während das Bild allein oder mit nur noch einem Motto übrig bleibt, selbst aber ebenfalls oft vereinfacht wird. In den Anmerkungen der Zeitgenossen wird in dieser Zeit das Zeichen immer häufiger auf einen Begriff reduziert (der *caduceus* Frobens, die *Occasio* Cratanders), der sich allein aus dem Bildteil ableiten lässt.<sup>11</sup>

Ich verstehe dies als die Verarbeitung eines Erfahrungswertes vor einem anderweitig kaum fassbaren Erwartungshorizont: Druckerzeichen sind seit den Anfängen des Buchdrucks als wichtige Personal- und Werbezeichen eingeführt. Sie werden dazu genutzt, Aussagen über die Bedeutung des Buchdrucks im Allgemeinen, das handwerklich-technische Vermögen der Drucker und über ihren intellektuellen Horizont zu vermitteln. Je spezifischer die Aussagen sein sollten, desto größer war die Notwendigkeit, Texte in das Signet zu integrieren. Nach einigen Jahren der Verwendung veränderten sich offenbar etwas bei den Buchproduzenten oder ihren Kunden, was sich auf das Text-Bild-Verhältnis auswirkte. Man kann vermuten, dass alles, was die Texte in den Druckerzeichen vertraten – technische Exaktheit, antike Bildung und Mehrsprachigkeit – in der Selbstdarstellung der Drucker an Bedeutung verlor, während die einfache und schnelle Identifikation des Produzenten in den Vordergrund rückte. Diese wiederum war nach Einschätzung der Drucker auch mit weniger Aufwand, d. h. allein durch die Bilder gewährleistet werden; der Differenzierungsverlust war offenbar zu verschmerzen.<sup>12</sup>

- 11 Die einzige signifikante Ausnahme bildet Aldus Manutius, dessen Signet offenbar als Hieroglyphe gelesen wird, so dass sowohl der Delphin als auch der Anker als auch die Wendung *festina lente* als gleichwertige Paraphrasen vorkommen.
- 12 Im Sinne einer memorisierten Bimedialität wird man bei einigen Druckerzeichen, die ein bekanntes Leitmotto besaßen, davon ausgehen können, dass dieses nicht mehr gesetzt werden musste, da die Kunden es von sich aus bei der Betrachtung ergänzten. Dies kann jedoch kaum für die vielfältigen und häufig wechselnden Motti der Jahre bis ca. 1540 gelten: Sie wurden durch nichts ersetzt, sondern verschwanden.

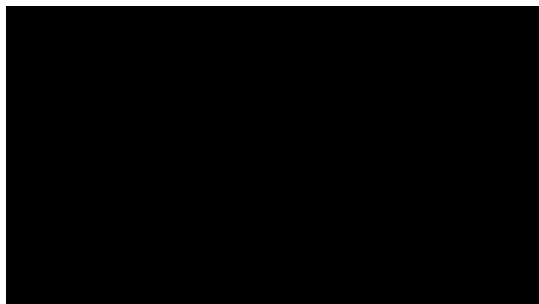


Abb. 6: *pictura* zum Emblem *princeps subditorum*, aus: Alciato, *Emblemata*, 1531; Abb. nach Wolkenhauer, *Apoll* (wie Anm. 2), S. 185.

## Perspektiven

In welchen Forschungskontexten diese Beobachtungen weiterreichende Relevanz entwickeln könnten, möchte ich anhand von zwei Beispielen knapp skizzieren.

Eine der prägenden Gattungen der Frühen Neuzeit war die Emblematik, die Texte und Bilder medienübergreifend zu einem Gesamtkunstwerk zusammenführte und nicht nur in Büchern, sondern auch als ‚angewandte Kunst‘ in Europa weite Verbreitung fand. Als Gründungstext der Gattung wird der *Emblematum libellus* des italienischen Humanisten Andreas Alciati angesehen, der 1531 erstmals gedruckt wurde. Alciatis Intention und seine Vorbilder sind in der Emblemforschung intensiv diskutiert worden. Die Verwendungsgeschichte der beiden hier vorgestellten Signets liefert eine bislang weitgehend ignorierte, gleichwohl eindeutige chronologische Evidenz: Als Andrea Alciati anfang, über ‚Epigramme mit visueller Ausrichtung‘ nachzudenken, die er später *emblemata* taufen sollte, waren komplexe Druckerzeichen wie diejenigen von Aldus Manutius, Johann Froben und Andreas Cratander schon seit ein oder zwei Jahrzehnten in Gebrauch und allgemein bekannt. Alciati selbst besaß zahlreiche Bücher aus den genannten Offizinen, wie Barnis Rekonstruktion seiner Bibliothek gezeigt hat.<sup>13</sup> Daher verwundert es nicht, dass er schon anlässlich seiner ersten ekphrastischen Epigramme 1522 die Signets von Aldus Manutius und Johann Froben als hervorragende Vorbilder und zugleich als Anwendungsbeispiele für die Umsetzung seiner Epigramme herausstellt.<sup>14</sup> Nicht nur diese, sondern auch andere Signets griff er in seinen Epigrammen auf und trug

<sup>13</sup> Gianluigi Barni, *La biblioteca di Andrea Alciato attraverso il suo epistolario*, in: *Scritti in onore di Contardo Ferrini*, Bd. 1, Mailand 1947, S. 56–76.

<sup>14</sup> Andrea Alciato an Francesco Calvo, Mailand, 9. 12. 1522 [recte 9. 1. 1523]; s. Gian Luigi Barni, *Le lettere di Andrea Alciato giureconsulto*, Florenz 1953, Nr. 24. Zum Problem der

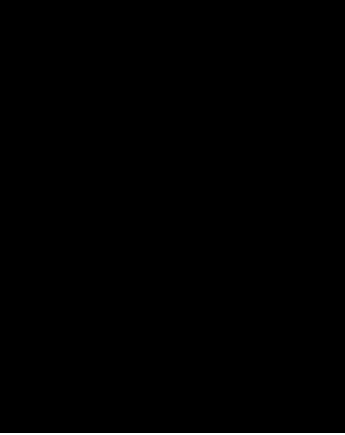


Abb. 7: Druckerzeichen von Aldus Manutius, aus: *Poetae Christiani veteres*, Juni 1502; Abb. nach Wolkenhauer, *Apoll* (wie Anm. 2), S. 165.

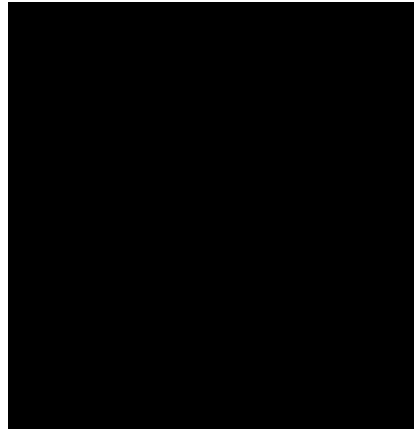


Abb. 8: *pictura* zum Emblem *princeps subditorum*, aus: Alciato, *Emblemata*, 1534; Abb. nach Wolkenhauer, *Apoll* (wie Anm. 2), S. 185.

so zu ihrer weiteren Verbreitung und Inkorporation in das emblematische Corpus des späteren 16. Jahrhunderts bei.

Um anzudeuten, wie eng diese Verbindung und wie groß die Abhängigkeit der ersten Embleme von den frühen Druckerzeichen war, lohnt es sich, Aldus' Signet mit dem unautorisierten Erstdruck und der vom Autor gebilligten Fassung von Alciatis *Emblematum libellus* zu vergleichen. Während die unautorisierte Ausgabe Steyners das Epigramm Alciatis narrativ umsetzt und zeigt, wie ein eifriger und menschenfreundlicher Delphin einen Schiffsanker gegen widrige Winde festhält, lässt Alciati in der autorisierten Pariser Fassung alles Narrative entfernen und setzt eine direkte Kopie des aldinischen Signets an die Stelle der *pictura* in sein Emblem. Medienkombination und typographische Gestaltung, das Bildmotiv, die Texte und ihre Positionierung, ja sogar die Rahmenleisten verweisen auf das Signet zurück.

Alciatis Embleme sind also nicht Vorreiter, sondern genaunommen Nachfahren eines Gedankens, der weiter in die Geschichte der Druckkunst zurückreicht und enger mit ihren Protagonisten verbunden ist, als man bislang wahrgenommen hat. Druckerzeichen bilden eine bimediale Kunstform, deren Anfänge der Emblemantik vorausgehen und die deren Entwicklung wenn nicht angestoßen, so doch zumindest tiefgreifend geprägt hat. Die mangelhafte Erschließung der Druckerzeichen hat

Definition des Emblems s. Bernhard F. Scholz, *Emblem und Emblemepoetik*, Berlin 2002, bes. S. 271–303: „Das Emblem als Gattung, als Textsorte und als Genre“.

hier offensichtlich dazu geführt, dass die Verbindungen nicht wahrgenommen und die Chronologie nicht berücksichtigt wurde, was zu einer eindimensionalen Wahrnehmung der frühen Emblemik in der Forschung geführt hat. Die Emblemforschung wird davon profitieren, wenn sie die mediale Umwelt Alciatis stärker in den Blick nimmt und die von ihm mitbegründete Emblemik in höherem Maße als bisher als echtes Kind des jungen Buchdrucks anzusehen lernt. Schneller und gründlicher als die Embleme haben Druckerzeichen allerdings auch gezeigt, dass das Verhältnis der Medien zueinander nicht auf Dauer paritätisch bleiben würde, indem sie das Zurücktreten der Texte hinter die Bilder um einige Jahrzehnte vorwegnahmen.

Neben dieser chronologischen Feinjustierung bieten die Druckerzeichen aber auch die Möglichkeit, Entwicklungen, die in die *longue durée* gehören, in den Blick zu nehmen. Dieses spezifische Vermögen wird deutlicher, wenn man neben den Emblemen auch andere mehrmediale Kunstformen der Frühen Neuzeit wie z.B. illustrierte Flugblätter vergleichend heranzieht. Diese geben in der Regel die Medienkonstellation eines bestimmten historischen Moments wieder; ihnen fehlt im Vergleich die historische Kontinuität. Daher lassen sich medienhistorische Entwicklungen bei Emblemen, Flugblättern usw., das ist die *crux*, stets nur über den Vergleich von Einzelfällen postulieren, die jeweils so viel Spezifisches mit sich bringen, dass eine tatsächliche Vergleichbarkeit kaum herzustellen ist: Niemand kann wissen, wie dasselbe Flugblatt 5 oder 10 Jahre später ausgesehen hätte. Selbst Devisen bleiben an die ‚Blütezeit‘ eines Individuums und sein direktes Umfeld gebunden.

Bei Druckerzeichen hingegen gibt es sehr viele stabile langfristige Verläufe, so dass unter sehr konstanten Bedingungen zu beobachten ist, wie das immer gleiche Zeichen nach 5, 10, 20 oder auch 50 Jahren an die Bedürfnisse der Epoche angepasst wurde. Da es sich im Gegensatz zu Flugblättern oder Emblemen bei ihnen um Werbezeichen handelte, gab es immer einen Auftraggeber, der das Werk öffentlich mit seiner Person verband, und immer jemanden, der an der bestmöglichen *performance*, an der Anpassung an den jeweiligen Zeitgeschmack interessiert war. Druckerzeichen reagieren daher sehr sensibel auf Veränderungen in der Wahrnehmung und in der Bedeutungszuweisung an die einzelnen Medien. Damit kann die Forschung, die von ihnen ausgeht, etwas erlangen, das in den historisch orientierten Kulturwissenschaften sonst nur mit größten Mühen zu erreichen ist: einen immer noch nicht direkten, aber doch vergleichsweise guten Zugang zur Medienwahrnehmung und zur Wahrnehmungserwartung einer vormodernen Epoche. Keine andere frühneuzeitliche Kunstgattung weist die skizzierten Eigenschaften in diesem Umfang auf; kaum eine ist derart weit verbreitet. Eine umfassende Erschließung, wie sie sich jetzt abzuzeichnen beginnt, würde einen neuen und hervorragenden Indikator zur Erforschung der frühmodernen Medien-, Mentalitäts- und Bildungsgeschichte liefern.<sup>15</sup>

15 Vielleicht ist dies auch der Moment, um ältere theoretische Modelle noch einmal auf ihre Tragfähigkeit hin zu überprüfen. Ich denke hier vor allem an Ansätze, die aus den Naturwissenschaften kommend die Verteilungs-, Wechsel- und Wanderungsverhältnisse



## Zusammenfassung & Ausblick

Druckerverleger wie Johann Froben oder Andreas Cratander entwickelten seit 1515 Werbemarken, die in höchst komplexer Weise aus Bildern und Texten zusammengesetzt waren. Sie spielten in der Selbstdarstellung und in der medialen Durchsetzung des Buchdrucks eine bedeutende Rolle. Nach einigen Jahren intensiver Nutzung verschob sich das bis dahin paritätische Medienverhältnis innerhalb der Druckermarken zugunsten der Bilder. Darin wird eine Veränderung hinsichtlich der Beurteilung spezifischer Fähigkeiten von Bildern und Texten kenntlich: Durchaus textfreundliche Drucker verzichteten mit der Zeit auf den zusätzlichen Aufwand der Motti und investierten in die Augenlust der Bilder. Aus Sicht der Betrachter wurden Druckerzeichen im Laufe des 16. Jahrhunderts insgesamt einfacher, eindeutiger und bildzentrierter, während sie ihnen immer weniger Zeit und Bildung abforderten. Bimediale Kommunikationsformen wurden um 1550 von den maßgeblichen Produzenten des gedruckten Buches offenbar als weniger geeignet eingeschätzt als dies eine Generation zuvor der Fall gewesen war, und aufgegeben.

Neue bibliographische Ansätze und vor allem die Digitalisierung großer Altbestände in den europäischen Forschungsverbänden haben dazu geführt, dass die umfassende Erschließung der Druckerzeichen heute in greifbare Nähe gerückt ist. Darin liegt eine große Chance. Bibliothek und Forschung könnten gemeinsam an der Entwicklung von Kriterien arbeiten, die diesen riesigen, aber bislang kaum sichtbaren Quellenbestand für die Forschung öffnen. Nationale Katalogisierungsprojekte, wie sie etwa in Italien bereits begonnen haben, lassen die Möglichkeiten, aber auch die Schwierigkeiten erkennen, die bei einer chronologisch wie geographisch weit ausholenden Erfassung zu erwarten sind. Druckerzeichen sind sowohl regional verankert als auch europaweit verbreitet; ihre Verwendung hat an keiner politischen Grenze innegehalten. Jede Katalogisierung muss dieser Internationalität und Vielfalt gerecht zu werden versuchen; dort, wo sie auf dem Level nationaler Kataloge und Sprachen verbleibt, verschenkt sie wichtiges Potential. Die Bestände Südosteuropas geraten jetzt überhaupt erst in den Blick; hier haben in den letzten Jahren verschiedene regionale Projekte ihre Arbeit aufgenommen. Wenn es gelingt, zu einem abgestimmten europäischen Vorgehen von Bibliothek und Forschung zu gelangen, dann gewinnt die interdisziplinäre Frühneuzeitforschung einen umfangreichen, für die Buch-, Kunst-, Literatur-, Bildungs- und Sozialgeschichte (um nur einige Disziplinen zu nennen) unendlich reichen Quellenbestand hinzu.

kulturellen Wissens thematisieren, z. B. die nicht nur Dawkins, sondern auch Auerbach weiterdenkende Memtheorie. Zur anhaltenden Diskussion s. jetzt Schurz' gut verständliche kritische Einführung (Gerhard Schurz, *Evolution in Natur und Kultur. Eine Einführung in die verallgemeinerte Evolutionstheorie*, Heidelberg 2001, bes. S. 191ff.); zahlreiche Beiträge sind über das digitale Journal of Memetics (<http://pcp.vub.ac.be/jom-emit/index.html>) zugänglich.