

DIE VIELFÄLTIGE LESBARKEIT HUMANISTISCHER
DRUCKERZEICHEN. GEISTESGESCHICHTLICHE
VORAUSSETZUNGEN UND METHODISCHE
KONSEQUENZEN

ANJA WOLKENHAUER*

RESUMEN EN ESPAÑOL

LA MÚLTIPLE LECTURA DE LAS MARCAS DE IMPRESOR HUMANÍSTICAS: CONDI-
CIONAMIENTOS HISTÓRICOS Y CONSECUENCIAS METODOLÓGICAS

Poco después de la aparición de la imprenta se extendió entre los impresores la costumbre de emplear las denominadas «marcas tipográficas», es decir, símbolos o escudos con los que marcaron sus productos, siguiendo así la tradición de los copistas y artesanos medievales. Esas marcas existen todavía hoy (como refleja, por ejemplo, el planeta que aparece en los libros de la editorial Planeta de Barcelona, o la cabra montesa de los de la editorial Gredos de Madrid), aunque su forma y función hayan cambiado.

Nuestra exposición se centra en el periodo en el que aparecieron estas marcas, es decir, en los siglos XV a XVII. Durante esos siglos, los impresores (al menos los que se dedicaron a la impresión de obras humanísticas de alcance internacional) emplearon las marcas o escudos tipográficos como medio de propaganda y de representación de sí mismos. Todas sus capacidades técnicas, filológicas y humanísticas debían encontrar reflejo en ellas, y en un espacio no mayor que la palma de la mano. Las marcas debían, por tanto:

- estar compuestas por un dibujo y un texto o lema;
- ser originales y llamativas;
- incluir en lo posible caracteres complejos, como los griegos y los hebreos;
- y, naturalmente, dar testimonio de la formación humanístico-filológica del impresor.

* Dra. Anja Wolkenhauer. Universität Hamburg. Institut für Griechische und Lateinische Philologie. Von-Melle-Park 6. D-20146 Hamburg. Correo electrónico: anja.wolkenhauer@uni-hamburg.de

Así, se convirtieron en toda Europa en una parte sustancial del libro que tenía ciertas pretensiones; cualquiera que perteneciera a la «república de las letras» la conocía. Dicho de otra forma: las mujeres, los que no sabían leer o los lectores de obras menos pretenciosas (como novelas o manuales escolares) no estaban familiarizados con esas marcas. Del mismo modo podemos afirmar que fueron sobre todo las grandes casas editoriales de ámbito internacional las que emplearon marcas de impresor humanísticas complejas. Los pequeños impresores sin nombre propio (entre ellos los reformistas de Alemania) no reflejan este fenómeno.

A continuación, como ejemplo, analizamos tres marcas tipográficas humanísticas y estudiamos su estructura y su recepción.

1.- Johann Winterburger (Viena, en torno a 1504): el proto-impresor vienés emplea el clásico escudo del globo terráqueo con una cruz, pero le añade una serpiente y una flecha, cuya función (el mantenimiento del orden y la derrota de los competidores) queda confirmada mediante un epigrama que él adjunta al escudo. Comparamos su marca con la de Estanislao Polono, un impresor activo por esas mismas fechas en Sevilla. Éste renuncia al texto y a los cambios respecto a la forma clásica efectuados por Winterburger; por el contrario, reelabora la iconografía desde una perspectiva cristiana (clavel, simbología del mapamundi).

2.- Johann Froben (Basilea): desarrolló alrededor de 1515 uno de los escudos humanísticos de más influjo. En él está representado el caduceo de Mercurio con dos serpientes y un pequeño pájaro, y todo ello rodeado de lemas en latín, griego y hebreo. La marca ha sido construida como un acertijo perdurable que no ha sido concebido para ser solucionado de forma definitiva, sino que debe dar pie a nuevos intentos de solución, diletantes e ingeniosos. Hacia el final del siglo XVI dos impresores españoles emplearon también ese escudo de Froben: Juan Pérez de Valdivielso, que trabajó en Zaragoza, y Artus Taverniel, originario de Amberes y establecido en Salamanca. Pérez de Valdivielso copió el escudo de Froben, eliminando el texto y todo lo que es de interpretación incierta, y se limitó a reproducir el caduceo como símbolo de la retórica. Sólo el detalle del pájaro pone de manifiesto que su escudo remonta al de Froben. La tendencia a una simplificación de las marcas tipográficas tanto en lo que respecta a su contenido como a su apariencia gráfica, puede observarse por esos años en toda Europa; la renuncia a los lemas podría ser una característica hispana. Taverniel, por su parte, añade al caduceo un libro y una prensa; trabaja en su escudo con un lema griego (lo que es extraordinariamente raro en España), que hace patente, en la línea marcada por Froben, la función totalizadora y abierta al mundo de su tipografía.

3.- Nicolaus Episcopi (activo en Basilea tras 1550): siguiendo la tradición de Froben, eligió una grulla en actitud vigilante (*grus vigilans*) como escudo. Pero interpretó el ave ya no sólo como símbolo de la vigilancia eclesiástica o política, sino como representación de la diligencia técnica y filológica que era característica esencial de su trabajo. La significación específica de su escudo no obtuvo, sin

embargo, demasiado éxito: en impresores posteriores y en la emblemática únicamente se deja ver su significación cristiana. Especialmente llamativa es ésta en el caso de Daniel Rollenhagen, un poeta y filólogo que en su *Nucleus emblematum* (1600) construyó un emblema a partir de esa marca tipográfica, añadiéndole un epigrama. Aunque para él, como poeta y filólogo, la *diligentia* desempeña un papel importante, cede, no obstante, ante la ampliamente conocida significación cristiana. El motivo de la grulla se encuentra también en impresores españoles, como, por ejemplo, en Martín de Montedoca, que trabajó en Sevilla por la misma fecha que Episcopo en Basilea. A partir de los más recientes trabajos realizados en Holanda hemos podido constatar que “su” marca es empleada por un impresor de Leiden contemporáneo suyo. Son numerosas las cuestiones que se plantean al respecto: ¿por qué emplean los dos impresores la misma marca?, ¿qué relaciones económicas, sociales, familiares o culturales existieron entre ellos?, ¿quién fue el que empleó la marca en primer lugar?, ¿quién la tomó prestada?

El actual estado de la investigación no permite responder a estas preguntas. Para el estudio de los escudos tipográficos sólo disponemos de catálogos publicados de forma esporádica a lo largo del siglo XIX y primeros años del XX que no sólo están incompletos —dado el presupuesto inicial del que parten—, sino que persiguen un fin casi siempre limitado (la mayoría de las veces bibliográfico) y dejan sin tratar otros aspectos importantes. En los últimos años, sin embargo, han aparecido dos catálogos muy distintos entre sí que presentamos brevemente para concluir. Hans Brandhorst y Peter van Huisstede han preparado, a partir de la consulta de unos 20.000 volúmenes, un catálogo de las marcas tipográficas empleadas en los Países Bajos desde el siglo XV hasta el XVII. Dicho catálogo ha aparecido en formato de libro y de CD, y en los próximos años será publicado en Internet. Su caudal de datos está basado en la sistematización de ICONCLASS y está especialmente adaptado para la captación de detalles iconográficos. Incorporan textos, como los lemas y datos biográficos de los impresores, pero no los analizan en profundidad; y ahí radica el mayor defecto de su catálogo. El catálogo que personalmente hemos elaborado se sitúa en el extremo opuesto: no persigue la acumulación de datos, sino el estudio pormenorizado de los mismos; en ese sentido, presta especial atención al desarrollo de una metodología. Partiendo de un análisis exhaustivo de unas 30 marcas tipográficas del renacimiento humanístico procedentes de Italia y de la Alta Renania, se describen y estudian los modelos más importantes de dichas marcas según criterios iconográficos, filológicos y bibliográficos. Ambos tipos de trabajo son necesarios; y ambos tienen sus limitaciones desde el momento en que el conocimiento y la capacidad de trabajo del estudioso ya no bastan para abarcar la ingente cantidad de material existente, y en cuanto que la financiación de proyectos tan costosos es cada vez más difícil. Las marcas tipográficas de la Europa del temprano Renacimiento permanecerán como un tesoro inaccesible dentro del ámbito de la investigación, como una mina de imágenes procedentes del acervo popular y que a su vez cumplen una función divulgativa.

Druckerzeichen sind ebenso unbekannt wie alltäglich. Sie haben ihren Ursprung in der Frühzeit des Buchdrucks, und noch heute benutzt sie fast jeder Verlag. Er kennzeichnet die Bücher, die er publiziert, nicht nur mit seinem Namen, sondern meist auch mit einem graphischen Zeichen, das als Stellvertreter und symbolische Abkürzung für den Namen gesetzt wird. Besonders im ersten Jahrhundert nach Gutenberg entwickelten diese Zeichen einen großen Formen- und Ideenreichtum. Wie in jeder Werbung so spiegeln sich auch in ihnen die kulturellen Strömungen ihrer Zeit, zumindest soweit diese mit dem Buchdruck in Verbindung standen.

Ich möchte in diesem Artikel kurz die Geschichte der humanistischen Druckerzeichen im 15. und 16. Jahrhundert skizzieren;¹ eine Übersicht, die gerade aufgrund des relativen Mangels an aktuellen Forschungen geboten erscheint. Im Anschluß daran werde ich einige spanische und mitteleuropäische Beispiele vorstellen und analysieren, wobei es mir sowohl darum geht, die formale und inhaltliche Vielfalt dieser Zeichen deutlich zu machen, als auch darum, die fundamentalen Probleme der Forschung zu verdeutlichen. Gerade die aufmerksame Betrachtung des Verhältnisses zwischen Druckerzeichen und Emblematik trägt hier zur Klärung bei.

Der zweite Teil meines Beitrags geht forschungsgeschichtlichen Fragen nach. In einer Übersicht, die die Arbeiten der letzten beiden Jahrhunderte untersucht, möchte ich sowohl die Strukturierung des Forschungsgebietes insgesamt als auch die damit verbundenen Katalogisierungs- und Darstellungstechniken skizzieren; beides dient am Ende dazu, die derzeit aktuellsten Projekte historisch einzuordnen und Desiderate für künftige Arbeiten zu formulieren. Ich werde mich auf das Gebiet der Druckerzeichen beschränken, nehme aber an, daß aufgrund der komplexen Struktur dieser Zeichen viele der hier erarbeiteten Ergebnisse auch auf andere bimediale Künste übertragbar sind – auf die Emblematik, die Devisenkunst, Exlibris, Heraldik und Wappendichtung etc. Die Schwierigkeiten ähneln einander.²

¹ Este artículo se basa en el texto de una conferencia pronunciada el 24 octubre de 2002, en la Institución "Fernando el Católico" (Zaragoza), con motivo del curso «Emblemática y fuentes ocultas. Recuperar información con nuevas tecnologías», realizado en colaboración con el proyecto *Rinascimento virtuale - Digitale Palimpsestforschung*. La autora —que también ha facilitado el texto tomado como base para el resumen en español— ha mantenido el carácter oral de su exposición en amplios pasajes.

² Zum gesamten Anwendungsbereich vgl. Walther Ludwig, «Klassische Mythologie in Druckersignetten und Dichterwappen», in Bodo Guthmüller/ Wilhelm Kühlmann (Hrsg.), *Renaissancekultur und antike Mythologie*, Tübingen 1999 (Frühe Neuzeit, 50), pp. 113-148. Detailuntersuchungen und umfangreiches Quellenmaterial auch in: 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 Herstellungsvermerk haben ihren Ursprung bereits im Frühdruck; schon Fust und Schöffer benutzten ein Allianzsignet, das mit zwei Schilden beide am Druck beteiligten Männer bezeichnete. Um die Wende zum 16. Jahrhundert entwickelte sich die Sonderform des humanistischen Druckerzeichens, d.h. eines Zeichens, das nicht nur als Warenzeichen die Herkunft des Buches erkennbar machen sollte, sondern das zugleich aufgrund seiner inhaltlichen und formalen Gestaltung Träger einer Werbebotschaft wurde, die sich explizit am humanistischen Bildungsideal orientierte. Besonders in den Druckzentren wie Venedig, Paris und Lyon, am Oberrhein und etwas später auch in den Niederlanden breitete sich diese Mode rasch aus und dominierte für rund ein halbes Jahrhundert den anspruchsvollen Buchdruck, besonders in den alten Sprachen, bis sie in der großen Bewegung der Emblematik verschwand und ihre Sonderstellung einbüßte.

Wie die damals innovative Technologie des Buchdrucks im 15. und 16. Jahrhundert beurteilt wurde, wissen wir aus zahlreichen zeitgenössischen Texten. Meist sind es die staunenswerte Geschwindigkeit und die Massenherstellung – Hunderte von Exemplaren, alle einander gleich, innerhalb weniger Tage!! – die Lob hervorrufen;³ Kritik richtet sich gegen die massenhafte Verbreitung von Literatur sowie gegen technische und editorische Mängel.⁴ Die Drucker selbst nehmen die Massenproduktion schon bald als etwas Selbstverständliches hin; aus ihren Briefen erkennen wir, daß die für sie maßgeblichen Kriterien eher bei der technischen und inhaltlichen Qualität des Druckes liegen: ein exakter, sauberer Druck auf gutem Papier, der korrekte Umgang mit griechischen und hebräischen Lettern, sogar die philologische Arbeit am Text selbst und schließlich ein Druckerzeichen, das alle diese Qualitäten sinnfällig zusammenfaßt, gehörten um 1500 zu einer qualifizierten Druckerei – zu Aldus Manutius in Venedig, den Froben in Basel, Badius Ascensius in Paris, um nur die berühmtesten zu nennen. Sie formulierten einen Anspruch, den sie in ihren Drucken und symbolisch verknüpft in ihren

³ Hier sei nur an Sebastian Brants Beschreibung der *multiplicatio librorum* erinnert: «Quodque prius scriptis vix ullus mille diebus/ nunc uno solus, hac aget arte, die.» Sebastian Brant, *Kleine Texte*, hrsg. v. Thomas Wilhelmi, Bd. 1.2, Stuttgart-Bad Cannstatt 1998 (AuE NF 3.1.2.), Nr. 228, v.5-6. Weitere Beispiele bei Michael Giesecke, *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien*, Frankfurt 1991, pp. 146-147.

⁴ Exemplarisch sei hier der venezianische Schreiber Filippo Strada genannt, der in seinen Dichtungen alle denkbaren Kritikpunkte gegen die neue Druckkunst versammelt: Thomas Haye, «Filippo della Strada — eine Venezianer Kalligraph des späten 15. Jahrhunderts im Kampf gegen den Buchdruck», in *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 48 (1997) pp. 279-313; eine ausführliche Analyse der sozialen Aspekte bietet Giesecke 1991 (wie Anmerkung 3), Kapitel 2.7.

Druckerzeichen zu erfüllen in der Lage waren.⁵ Einfache Druckereien, besonders die oft namenlosen Drucker der Reformation, benutzten keine oder zumindest nicht sonderlich komplex angelegte Druckerzeichen. Die Zeichen, die wir hier betrachten werden, gehören also ebenso wie ihre Besitzer der schmalen, aber einflußreichen humanistischen Bildungselite an.

Technisch schwierig, für das Publikum jedoch sehr reizvoll und damit auch ökonomisch attraktiv war von Anfang an die Einbindung von Bildern in den gedruckten Text. Viele Drucker sahen sich im Alltagsgeschäft nicht dazu in der Lage, doch in der Werbung und Selbstdarstellung, d.h. in den Druckerzeichen, wollte fast keiner darauf verzichten. Zeichengeschichtlich lassen sich diese ersten Versuche gedruckter Werbung auf die Signaturen der mittelalterlichen Handschriftensreiber und die Zeichen der Handwerker zurückführen. Sie dienten den Druckern dazu, alle ihre Fähigkeiten zu präsentieren; daher sollten sie

- aus Texten (den sogenannten Motti) und Bildern zusammengesetzt sein,
- originell und einprägsam sein,
- möglichst schwierige Lettern wie die hebräischen und griechischen umfassen,
- und natürlich sollten sie von humanistisch-philologischer Bildung Zeugnis ablegen.

Der Platz, der dazu zur Verfügung stand, war durch das Format des Buches definiert; er umfaßte maximal ca. 15 x 15 Zentimeter. Der historische Ort der Druckerzeichen lag anfangs auf der letzten Seite, wie eine Signatur also am Ende des Textes. Im Laufe des 16. Jahrhunderts wanderte es allmählich auf das Titelblatt, zu dessen charakteristischen Bestandteilen es bis heute gehört.

VERBREITUNG

Humanistische Druckerzeichen sind ein Charakteristikum des humanistischen Buchdrucks. Man findet sie überall in Europa, wenn auch in unterschiedlicher Intensität. Ihre mangelhafte wissenschaftliche Erschließung macht einen genauen Überblick bislang noch nicht möglich. Für den

⁵ Daß nicht alle dazu gleichermaßen in der Lage waren, bemerkt Johann Arnold aus Markbergel in seinem *Encomion Chalcographiae*: «Quilibet hoc fuco libris accedere lucem/ Augurat, et foedi spem capit inde lucri./ Sed quod picta refert chartis praefixa figura/ Possessor factis abnegat usque suis.» Arnold Bergellanus, Johann, *Encomion Chalcographiae*. Mainz 1540 [sic, auf dem Titel jedoch: 1541], hrsg. u. übersetzt v. Otto Clemen, Mainz 1940 (Kleiner Druck der Gutenberg-Gesellschaft 35), v. 317-320.

deutschsprachigen Raum kann man ca. 150 verschiedene Motive im 15. und 16. Jahrhundert annehmen; Italien, Frankreich und die Niederlande dürften eine ähnliche Anzahl bieten, wobei überregionale Adaptionen durchaus die Regel sind.

Aus einer sozialgeschichtlichen Perspektive betrachtet können wir feststellen, daß nahezu jeder, der im 16. Jahrhundert zur *res publica litterarum* gehörte, derartige Zeichen kannte und eine Vorstellung von ihrem Bedeutungshorizont besaß. Erasmus von Rotterdam hatte sie 1508 durch seine Interpretation des aldinischen Druckerzeichens im Adagium 1001 (*Festina lente*) in den Rang ernstzunehmender Kunstwerke erhoben und ein bis heute maßgebliches Modell ihrer Deutung vorgeführt. Schon in dieser Zeit wurden Druckerzeichen aus den Büchern herausgetrennt und als selbständige Graphik gesammelt, d.h. sie wurden ungeachtet ihrer merkantilistischen Ausrichtung als eigenständige Kunstwerke geschätzt.⁶ Wie ihre Rezeption und die Nachahmungen zeigen, waren sie ein gesamteuropäisches Phänomen: mit dem Buchhandel reisten auch die Druckerzeichen durch ganz Europa und fanden überall ihre Aufmerksamkeit. Wir müssen aber auch einige soziale Gruppen ausgrenzen: Menschen von niedriger Bildung und geringem oder fehlendem Lesevermögen, Frauen sowie alle jene Leser, die sich vor allem für religiöse oder populäre Literatur interessierten, kamen nur sehr selten mit dieser Kunstform in Kontakt.

Ich habe wiederholt betont, daß es sich bei den Druckerzeichen um eine gesamteuropäische Erscheinung handelte. Dabei müssen wir allerdings, wenn wir über Spanien sprechen, einige Abstriche machen, die in den Besonderheiten des hiesigen Buchdrucks begründet sind. Spanien trat erst relativ spät in den Kreis der Buchdruckländer ein; der spanische Markt wurde über lange Phasen entweder direkt oder indirekt – durch zuwandernde Drucker – vom Ausland bedient. Basel z.B. gehörte im 16. Jahrhundert zu den bedeutendsten Zentren des spanischen Buchdrucks; einige Beispiele für die intensiven Beziehungen nach Basel werden wir noch sehen.⁷ Die spanischen Buchdrucker formulierten ihre Selbstdarstellung und Konkurrenz weit seltener als ihre übrigen europäis-

⁶ Ausführlich dazu Wolkenhauer 2002 (wie Anmerkung 2), Kapitel 3.

⁷ Die Schlußschrift einer Briefausgabe des italienische Humanisten und Ciceronianers Gasparinus Barzizius (Gasparino Barzizza, 1371-1431), 1472 bei Michael Wensler und Friedrich Biel in Basel erschienen, lautete: «Mittimur in totum decus insigni Basileae/ orbem, qui parvus non sumus urbis honor.» («Wir werden in die ganze Welt geschickt, eine Zierde des berühmten Basel; wir machen der Stadt keine geringe Ehre»). Zitiert nach: Hans Widmann, «Die Wirkung des Buchdrucks auf die humanistischen Zeitgenossen und Nachfahren des Erfinders», in: Fritz Krafft u. Dieter Wuttke (Hrsg.), *Das Verhältnis der Humanisten zum Buch*, Boppard 1977 (Mitteilungen der Kommission für Humanismusforschung, 4).

chen Kollegen mit Hilfe ihrer Druckerzeichen. Das geistige Klima förderte offensichtlich besonders die Benutzung traditioneller, gelegentlich auch religiöser Zeichen; humanistische Spielereien und mehrsprachige Rätsel in Latein, Griechisch und Hebräisch hatten hier wenig Platz – möglicherweise wurden sie als latent reformatorisch begriffen. Griechischer und hebräischer Buchdruck, zwei Kennzeichen des aufgeklärten Humanismus nordalpiner Prägung, waren hier deutlich weniger ausgeprägt; dazu paßt, daß im 16. Jahrhundert bislang kaum spanische Druckerzeichen mit griechischen Motti nachzuweisen waren⁸. Vermutlich haben diese Faktoren dazu beigetragen, daß sich in Spanien erst sehr spät und unter dem breiten Einfluß der Emblematik Druckerzeichen entwickelt haben, die den humanistischen zuzurechnen sind. Die allgemein unzureichende Erschließungssituation macht es jedoch sehr schwierig, die spanische Entwicklung angemessen zu charakterisieren. Vielleicht werden wir sie eines Tages als eine Entwicklung beschreiben können, die – von einer gewissen Verspätung und den damit einhergehenden Rezeptionsphänomenen geprägt – einen eigenen Weg gegangen ist in der selektiven Rezeption und besonders in einer frühen und entschiedenen Bevorzugung des Bildes gegenüber dem Text.

DIE TRADITION IN HUMANISTISCHER GESTALTUNG: WINTERBURGER

Die ersten Druckerzeichen sind ungefähr so alt wie die Druckkunst selbst; Fust und Schöffer benutzten ihr Doppelschild bereits 1467. Unser erstes Beispiel ist eine Generation jünger; es gehört dem Wiener Erstdrucker Winterburger und wurde ab 1499 verwendet. Ich habe es ausgewählt, da es einer der ältesten Formen von Druckerzeichen – Erdkreis und Kreuz – noch

⁸ Juan de Villanueva, tätig 1565-1576 in Alcalá de Henares und Lérida (Delgado Casado 1996, Nr. 926), entwickelte ein äußerst ungewöhnliches Zeichen, das die Wendemarkierung einer römischen Rennbahn (meta) zeigt, verbunden mit der griechischen Aufforderung, so zu eilen, daß man es auch erreiche (Abb. bei Francisco Vindel, *Escudos y marcas de impresores y libreros en España durante los siglos XV a XIX*, Barcelona 1942, Nr. 264). Nach ihm benutzen es u.a. sein Geschäftspartner Pedro de Robles (tätig 1563-1576, Delgado Casado 1996, Nr. 760) und dessen Nachkommen Lorenzo y Diego Robles in Zaragoza (tätig 1576-1611 und 1582-1589, Delgado Casado 1996, Nr. 758 und 759) sowie Angel Tavan[n]o in Zaragoza (tätig 1599-1608, Delgado Casado 1996, Nr. 866). Das zweite wird von einem Ausländer, dem Niederländer Artus Taverniel, benutzt; es wird im Folgenden ausführlich behandelt. Sicher ist auch die mangelhafte Erschließung dafür verantwortlich, daß bislang noch keine weiteren Druckerzeichen mit griechischen Motti bekannt sind. Juan Delgado Casado, *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)*, Madrid 1996.

sehr nahe steht. Gleichzeitig trägt es jedoch bereits eine zusätzliche Bedeutung, die der Drucker selbst in einem begleitenden Epigramm erläutert:

*Signa vides Lector hyberna ex arce joannis
anguineas inter jaculum amantabile spiras.
anguis ut etatem, cariosas ille lituras
comit. in invidiam gerit artis tela decorem.*

(«Leser, du siehst hier das Signet von Johannes Winterburger: einen wurfbereiten Speer zwischen gewundenen Schlangen. Wie die Schlange die Zeit ordnet, so bringt der Drucker die fehlerhaften Texte in Ordnung. Gegen den Neid kämpft er mit den Waffen der Kunst: mit der Schönheit»).

Jedes Zeichen soll seinen Drucker vertreten und sein geschäftliches Handeln symbolisieren. Für Winterburger steht hier erkennbar die philologische Tätigkeit im Vordergrund; er begründet sie mythologisch im Vergleich mit der Zeitschlange Uroboros, die für den gesamten Kosmos ordnende Funktion hat. So wie sie im großen, im allumfassenden Kosmos, so hat er im kleinen, sozusagen im Textuniversum, ordnende Aufgaben. Fast ebenso wichtig scheint ihm seine gesellschaftliche Position zu sein: Es gibt offenbar Konkurrenten (*invidia*), gegen die er sich wendet, deren Waffen er aber als seiner selbst unwürdig ablehnt: Er will allein in seinen Werken erkannt werden.

Winterburger zeigt sich in diesem Epigramm als Philologe und Geistesmensch, als Humanist. Bei ihm sehen wir einige der anfangs formulierten Ansprüche an ein Signet erfüllt: es ist graphisch attraktiv, hat einen hohen Wiedererkennungswert und zeugt von humanistischer Bildung. Zugleich ist der Anfang einer Entwicklung zu erahnen, bei der man den erläuternden Text braucht, um zu begreifen, daß hier mehr gemeint ist, als man auf den ersten Blick erkennt. Die Problematik einer derartigen Entwicklung wird in einem zeitgenössischen Werk deutlich, dessen Verfasser ob der Schwierigkeit und Unverständlichkeit der Druckerzeichen vorgibt, der Verzweiflung nahe zu sein: «Noch nicht einmal Apoll, der Gott der Weisheit, ist in der Lage, diese rätselhaften Zeichen zu verstehen...»⁹ Noch nicht einmal Apoll. Der Rätselcharakter der Druckerzeichen, der Begleittexte fordert, sich aber in ihnen nie restlos auflöst, läßt sie schon früh in ihrer Wirkungsgeschichte als herausfordernd und ermüdend zugleich erscheinen. Diese Spannung ist, wie wir sehen werden, in der kundenorientierten Werbung nicht dauerhaft aufrechtzuhalten.

Ich habe gesagt, daß das Erdkreis-Kreuz-Zeichen zu den ältesten Motiven gehört, die als Druckerzeichen eingesetzt wurden; auch in Spanien finden wir sie häufig. Ein Zeichen, das demjenigen Winterburgers auf den ersten Blick sehr

⁹ Arnold Bergellanus 1540 (wie Anm. 5), v. 299-302: «Vendicat ac praesens aetas insignia libris, / Et prima facie conspicienda locat: / Sphingis et adhaerent variis aenigmata linguis, / Solvere quae solers Delius ipse nequit.»

ähnelt, findet sich ungefähr gleichzeitig auch bei Estanislao Polono, einem aus Polen stammenden, in Neapel ausgebildeten und zwischen 1490 und 1504 in Alcalá und Sevilla tätigen Drucker.¹⁰ Wir erkennen Erdkreis und Kreuz, dazu ein reiches florales Ornament. Doch auch die Unterschiede sind greifbar: Winterburger hatte die klassische Form von Erdkreis und Kreuz um Schlange und Pfeil ergänzt; wie wir gesehen haben, nehmen diese Ergänzungen in dem begleitenden Epigramm eine zentrale Rolle ein. Er füllt die für ihn schon klassische Form mit neuem, humanistischem Inhalt. Polono hingegen betont die klassische Form und verzichtet auf erläuternde Texte. Sein Blumenornament ist nicht nur graphisch ansprechend, sondern auch reich an christlichen Implikationen: es zeigt Nelken, die Blutsblumen Christi, die an die Kreuzigung erinnern; am unteren Bildrand ergänzt von Lilien, den Blumen der Madonna und der Verkündigung. Polonos Kreuz verbindet sich derart mit dem Erdkreis, daß beide gemeinsam an die graphische Struktur der alten, dreigeteilten Erdkarten erinnern. Mit seinem Fuß bezeichnet das Kreuz das Zentrum dieser Karten, Jerusalem. Im pointierten Gebrauch der christlichen Ikonographie zeigt Polono sich seinem Publikum als christlicher Drucker mit hoher graphischer Kompetenz.

FROBEN ALS SINNBILD DER BUCHDRUCKERKUNST

Einer der bedeutendsten Buchdrucker des 16. Jahrhunderts war Johann Froben aus Basel. Er ist uns vor allem durch seine Zusammenarbeit mit Erasmus von Rotterdam, Beatus Rhenanus, Johannes Cuno und anderen Humanisten bekannt; darüber hinaus vermittelte er die griechischen Drucke des Aldus Manutius nach Nord- und Mitteleuropa. Nicht zuletzt durch ihn wurde Basel zum Zentrum des humanistischen Buchdrucks.

Sein Druckerzeichen finden wir zuerst im Jahr 1515. Es zeigt den Merkurstab, den Caduceus mit den zwei dazugehörigen Schlangen; zwischen ihnen sitzt ein kleiner Vogel. Hinzu treten lateinische, griechische und hebräische Motti.¹¹ Dieses Zeichen ist in den vergangenen 500 Jahren immer wieder neu und immer wieder anders verstanden worden. Es bietet offensichtlich Raum für sehr unterschiedliche Interpretationen und erfüllt damit die erste Aufgabe eines Druckerzeichens – sich in der Erinnerung festzusetzen und zum intellektuellen Spiel anzuregen – in hohem Maße. Besonders die Spannung zwischen christlichen Aussagen und Motiven der heidnischen Antike hat immer wieder Anlaß zu Überlegungen gegeben.

¹⁰ Delgado Casado 1996 (wie Anmerkung 8), pp. 542-544. F. J. Norton, *Printing in Spain 1501-1520*, Cambridge 1966, pp. 9, 22, 118-119.

¹¹ «Prudens simplicitas, amorque recti» (Martial 10, 47 und 10, 78) sowie griechische (Matthäus 10, 16) und hebräische (Psalm 124 [125], 4) Bibelzitate.

Was ist hier christlich? Aufgrund von Herkunft und Sprache natürlich das griechische Bibelzitat und der hebräische Psalmenvers. Christlich vielleicht auch die Hand, die aus den Wolken kommt, so wie es die Hand Gottes in der Emblemik oft zu tun pflegt.¹²

Aber das Zeichen ist nicht eindeutig zu lösen (was einem Bildkunstwerk prinzipiell nahezu unmöglich ist und diesem hier auch in der Intention widerspricht: es will ein Rätsel sein). Das griechische Bibelzitat läßt sich nicht zwanglos mit dem Bild verknüpfen, denn der kleine Vogel ist sicher keine Taube, sondern eine Elster. Der Caduceus hingegen ist ein antikes Friedenssymbol – daran mag man denken, wenn man die so überaus friedlich dargestellten Schlangen betrachtet – aber er ist auch ein Sinnbild der rhetorischen Künste: möglicherweise fügen sich hier der Merkurvogel (die Elster) und der Merkurstab zu einem Doppelkennzeichen der Rhetorik zusammen. Und schließlich gibt es noch ein lateinisches Motto, das sicher für alle Betrachter als erstes und am leichtesten zu verstehen war und ist: in einem *pastiche* aus zwei Epigrammen Martials¹³ singt es das Lob des einfachen Lebens und der guten Freundschaft.

Es soll hier vor allem um die Rezeptionsgeschichte des Zeichens gehen; seine schwierige Interpretation ist andernorts ausführlich kommentiert und um einen neuen Versuch ergänzt worden.¹⁴ Die Nachahmer dieses Zeichens schlossen sich seiner Berühmtheit an: Frobens herausragende Arbeit als Drucker und Verleger hatte bewirkt, daß man mit diesem Zeichen philologische Akribie und typographisch wie inhaltlich herausragende Ausgaben der antiken Autoren verband. Wer das Zeichen übernahm, übernahm damit auch einen Anspruch, den es (besser oder schlechter) einzulösen galt – einen rechtlichen Schutz vor derartigen Nachahmungen eines Markenzeichens gab es zu dieser Zeit noch nicht. Gleichzeitig veränderten die Rezipienten das ursprüngliche Zeichen je nach ihrer Wahrnehmung und ihren Bedürfnissen.

Sehen wir uns zwei spanische Beispiele an: Juan Pérez de Valdivielso, der am Ende des 16. Jahrhunderts in Huesca und Zaragoza tätig war¹⁵ kopierte eine spätere Variante des Frobenschen Druckerzeichens. Das zentrale Motiv – caduceus mit Vogel und Schlangen – bleibt bei ihm erhalten; Details wie die tragenden Hände werden hingegen nicht übernommen; ein unklares Residuum

¹² Vgl. etwa Arthur Henkel/ Albrecht Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*. Taschenausgabe, Stuttgart/ Weimar 1996 (im Hauptteil unveränderter Nachdruck der Ausgabe 1967), Register s.v. "Hand aus Wolken" und "Hand Gottes".

¹³ Siehe Anmerkung 11.

¹⁴ Wolkenhauer 2002 (wie Anmerkung 2), pp. 199-215.

¹⁵ Juan Pérez de Valdivielso war ab 1576 in Huesca, später (1598-1602) auch in Zaragoza als Universitätsdrucker tätig. Abb. bei Vindel 1942 (wie Anmerkung 8), Nr. 401, aus Mateo Alemán, Guzmán de Alfarache, 1599, auf dem Titel. Delgado Casado 1996 (wie Anmerkung 8), Nr. 683.

ist an ihrer Stelle noch erkennbar. Die Motti finden bei ihm keine Aufnahme; sie werden durch eine breiten ornamentierten Rahmen ersetzt. Frobens Rätselhaftigkeit weicht einem klaren und leicht wiederzuerkennbaren Bild, das druckgeschichtliche wie rhetorische Verweise in sich trägt. In dem Verzicht auf die Motti erkennen wir eine Tendenz wieder, die möglicherweise die spanischen Druckerzeichen dieser Zeit in weiten Bereichen kennzeichnet und die wir bei Polono bereits bemerkt hatten: die Vorrangstellung des Bildes vor dem Text.

Artus Taverniel, der aus einer großen Antwerpener Stecher- und Druckerfamilie stammte, war zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Salamanca tätig.¹⁶ Er übernahm den *Caduceus* aus Frobens Druckerzeichen und verknüpfte ihn mit dem Bild einer Druckerpresse. Dort, wo bei Froben der kleine Vogel saß, steht bei ihm ein Buch.¹⁷ Es erinnert daran, daß Merkur auch der Gott der Rhetorik ist, sein *Caduceus* also auch für die Kunst des Redens stehen kann. Taverniels Motto erklärt dazu: *arte natus liber*, ein (gedrucktes) Buch entsteht durch (Buchdrucker)kunst. Das Buch selbst trägt griechische Schriftzeichen. Sein Motto *panta sunágo*, ich füge alles zusammen, wendet sich an den Betrachter, wobei der Sprecher und die inhaltliche Füllung des Objekts in gewählter Uneindeutigkeit bleiben: Spricht der Drucker Taverniel, der die Lettern zum Text fügt? Die Druckkunst, die Wissen und Gelehrte zusammenbringt? Sein berühmter Vorgänger Froben, der diese Synthese vorbildlich gelebt hat? Die Antwort wird *panta* sein: sie alle gemeinsam bringen das Wissen der Welt wieder ans Licht. Der *Caduceus* verweist auf Froben als Modell des humanistischen Druckers stellvertretend für alle jene, die die Arbeit des *sunágo* leisten, d.h. die das weit verstreute Wissen aller Zeiten, Völker und Sprachen sammeln und wieder zugänglich machen; eines der großen Projekte des Renaissancehumanismus. Dieses ganze Wissen umfaßt auch die Texte griechischer Sprache: dies, gemeinsam mit seiner Herkunft aus zeichengewohnteren Gegenden erklärt das in Spanien außerordentlich selten anzutreffende griechische Motto Taverniels.

EMBLEME UND DRUCKERZEICHEN IM INTERNATIONALEN AUSTAUSCH: EPISCOPIUS, ROLLENHAGEN, HORST UND MONTESDOCA

Der Kranich ist schon in der Literatur der Antike vielfach als Sinnbild der Wachsamkeit, als *grus vigilans*, dargestellt worden.¹⁸ Eine der berühmtesten

¹⁶ Anne Rouzet, *Dictionnaire des imprimeurs, libraires et éditeurs de XV^e et XVI^e siècles dans les limites géographiques de la Belgique actuelle*, Nieuwkoop 1975, pp. 217-218.

¹⁷ Abb. bei Vindel 1942 (wie Anmerkung 8), Nr. 414 aus Gil González Dávila, *Historia de la Antigüedades*, 1604, auf dem Titel.

¹⁸ Hans Martin v. Erffa, «*Grus vigilans*. Bemerkungen zur Emblemik», *Philobiblon* 1, 4 (1957) pp. 286-308.

Beschreibungen findet sich in der *Naturalis Historia* von Plinius dem Älteren, wo es sinngemäß heißt: Bei den Kranichen gibt es welche, die nachts Wache halten. Sie haben immer einen Stein in der Krallen, und wenn sie in ihrer Aufmerksamkeit nachlassen und erschöpft einnicken, fällt er herunter, trifft die andere Krallen oder macht zumindest Lärm, so daß sie wieder aufschrecken.¹⁹ Diese sich selbst überlistende und damit disziplinierende Wachsamkeit ist stets als Herrschertugend verstanden worden – so erzählt z.B. Ammianus Marcellinus im vierten nachchristlichen Jahrhundert, daß sowohl Alexander der Große als auch Julius Caesar sich dadurch wachhielten, daß sie stets eine Silberkugel in der Hand gehalten hätten, die beim Niederfallen in eine Metallschale ein lautes Geräusch verursachte. Die christlichen Autoren des Mittelalters greifen das Motiv auf und geben ihm eine christliche Wendung: jeder Christ möge sich stets wachsam vor Versuchungen hüten.

In dieser Form finden wir das Bild im 15. und 16. Jahrhundert häufig; es taucht auch schon früh in Druckerzeichen auf. Als *typus regis* oder *typus ecclesiae* transportiert der Kranich ein gesellschaftliches Bekenntnis des jeweiligen Druckers, der sich durch das Lob der wachsamen Herrschaft als besonders staats- oder kirchentreu zeigt. Eine spezifische neue Wendung erhält das Motiv in der Mitte des 16. Jahrhunderts bei dem Basler Drucker Nicolaus Episcopus. Sowohl die lokale Tradition, die reich ist an humanistischen Druckerzeichen, als auch die eigenen universitären Studien erlauben es dem jungen Drucker, das Motiv ins Berufsspezifisch-Individuelle zu ziehen. *Custodia* versteht er als Synonym für *diligentia*;²⁰ diese ist eine entscheidende Qualifikation des humanistischen Druckers. Philologische Sorgfalt tut not bei der Auswahl und Bearbeitung der Textvorlagen für den Druck; Satz und Druck bedürfen großer handwerklicher Sorgfalt. Episcopus zeigt in seinem Druckerzeichen wiederum den wachsamen Kranich; er erinnert damit nicht nur an die *custodia* als Tugend an sich, sondern auch speziell an die kirchliche Deutung des Motivs, die es ihm ermöglicht, seinen Namen visuell einzubinden: er heißt Bischoff, latinisiert Episcopus, daher der Bischofsstab. Das griechische Motto, das er verwendet, zeigt seine Kenntnis der alten Sprachen und beweist, daß sein Betrieb auch im Umgang mit den schwierigen griechischen Lettern firm war: philologische und technische *epiméleia* (Sorgfalt) ist der Begriff, mit dem das Motiv des Kranichs für die Druckkunst spezifisch umgeformt wird.

¹⁹ Plinius, *Historia Naturalis* X 59-60 (30).

²⁰ Sein griechisches Motto, das in griechischer Entsprechung die Epimeleia zum Thema hat, wird von einem Humanisten des 16. Jahrhunderts mit «*cuncta se subiiciunt et famulantur diligentiae*» übersetzt. (Otmar Luscinius, *Senarii graecanici*, Straßburg 1521; vorhanden in Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek [= HAB] 91 Quod (5)).

Eine derartige Variation eines alten Motivs kann in der Folgezeit verschiedene Wege gehen. Sie kann mit der vorherrschenden Deutung aneinandergereiht, kann sich durchsetzen und das Bedeutungsfeld auf diese Art erweitern, kann aber auch auf einen kleinen Bereich beschränkt bleiben und bald wieder verschwinden. Bei unserem Beispiel scheint es sich um den letzten Fall zu handeln. Denn obwohl Episcopus ein international erfolgreicher Drucker war, obwohl sein Druckerzeichen bald berühmt und häufig zitiert wurde²¹ und obwohl die *diligentia* immer als Charakteristikum philologischen und typographischen Arbeitens galt, blieb seine spezifische Interpretation der *diligentia* bzw. ihrer griechischen Schwester, der *epiméleia*, auf eine engen sozialen und zeitlichen Rahmen beschränkt. Es mag sein, daß das anspielungsreiche (und dadurch doch schwerverständliche und irreführende, in jedem Fall nicht nachzuhahmende) Spiel mit dem Namen Episcopus diese Tendenz noch befördert hat.

Auch in der Emblematik finden wir Bischoffs Druckerzeichen wieder allein auf seinen christlichen Aspekt reduziert. Gabriel Rollenhagen verwandelte in seinem *Nucleus Emblematum* um 1600 eine ganze Sammlung früher Druckerzeichen in Embleme. Meines Wissens ist er der erste und vermutlich für lange Zeit der einzige, der die emblematische Potenz der Druckerzeichen erkannte und die Nähe dieser beiden bimedialen Künste systematisch ausnutzte.²² Rollenhagen ließ die Druckerzeichen nachstehen, wählte aus der Vielzahl ihrer Motti ein lateinisches als *inscriptio* aus und verfaßte selbst eine epigrammatische *subscriptio* dazu, so daß aus dem zweiteiligen Druckerzeichen ein dreiteiliges Emblem wurde.²³ Bei ihm findet sich Episcopus, Druckerzeichen als Emblem auf einen Kleriker – einen Bischof – wieder. Der Grund liegt vermutlich in einer Mißdeutung des Namens als Berufsbezeichnung. So entstand selbst bei einem Autor, der *diligentia* auch philologisch-typographisch zu deuten gewußt hätte, wiederum das Bild eines wachsamen Kirchenmannes, das wir aus der Mehrzahl der Quellen kennen. Die typographische Deutung des Basler Druckers erwies sich histo-

²¹ Belege bei Wolkenhauer 2002 (wie Anmerkung 2), pp. 404-409.

²² Die Abhängigkeit Rollenhagens von Druckerzeichen ist erstmalig beschrieben und analysiert in: Anja Wolkenhauer, «Druckerzeichen und Embleme von Alciato bis Rollenhagen. Eine Geschichte wechselseitiger Anregungen», in Wolfgang Harms/Dietmar Peil (Hrsg.), *Polyvalenz und Multifunktionalität der Emblemik. Akten des 5. Internationalen Kongresses der Society for Emblem Studies*, Frankfurt a.M./ Bern 2002, pp. 845-866.

²³ In einer anderen Begrifflichkeit könnte man feststellen: Rollenhagen fügt ein Paratext-Kommentar hinzu, durch den er den von ihm aufgefunden historischen Text aktualisiert. Deutlich ist auch die Konsequenz: jeder Paratext verändert den Text – in diesem Fall bis zur Unkenntlichkeit – und situiert ihn neu im sprachlich-visuellen Kontext der jeweiligen Zeit.

risch als zu diffizil oder zu mißverständlich, um in ihrer Nuanciertheit zu überleben; die Verwendung des Kranichzeichens im Druck hat sie allerdings vermutlich auf lange Sicht gefördert.

Wir können diese Beobachtungen am eingangs untersuchten Druckerzeichen von Johann Froben überprüfen: Auch aus seinem Zeichen macht Rollenhagen ein Emblem. Er orientiert sich ganz an dem Bibelvers «seid klug wie die Schlangen und ohne Falsch wie die Tauben». Der Vogel wird in seiner Darstellung daher zur Taube, die *prudens simplicitas* verliert ihre Mehrdeutigkeit und beschreibt allein nur noch das Zusammentreffen beider Eigenschaften. Die Emblematik, an der wir gewöhnlich ihre Mehrdeutigkeit konstatieren, kann offenbar die noch größere Mehrdeutigkeit der Druckerzeichen nicht integrieren. Bei ihrem Übergang in den Status eines Emblems verlieren die Druckerzeichen einen großen Teil ihrer Nuanciertheit; besonders die Reduktion der zahlreichen Motti auf eine einzige *inscriptio* wirkt sich hier spürbar aus.

Am Ende dieses Abschnittes soll wiederum ein spanisches Beispiel stehen, auch wenn die unsichere Forschungslage die Chronologie und geographische Festlegung der Ereignisse sehr schwierig macht. Martín de Montedoca, der als Zeitgenosse von Episcopus seit 1553 in Sevilla druckte, verwendet ebenfalls einen steintragenden Kranich als Zeichen.²⁴ Bei ihm ist allerdings das abstrakte Substantiv durch einen Imperativ ersetzt, die abstrakte Allegorie wird zur Aufforderung *vigilate!* und richtet sich auf einen imaginären Feind. An diesen erinnert der als *memento mori* beigefügte Schädel. Die Hinfalligkeit des Menschen, sein drohender Tod und die Rechenschaft gegenüber Gott: das sind die Bilder, an die dieser Kranich gemahnt. Bis heute ist diese Marke als Personalzeichen von Martín de Montedoca beschrieben und interpretiert worden – bis hin zu dem Versuch, den dargestellten Vogel als eine „oca“ und damit als Verweis auf den Namen des Druckers zu deuten.²⁵ Die neuesten Kataloge weisen allerdings in eine ganz andere Richtung und lassen uns erah-

²⁴ Tätig in Sevilla 1552/53-1558; Delgado Casado 1996 (wie Anmerkung 8), Nr. 595. Sein Werk ist auch zusätzlich durch eine Monographie gut erschlossen: Klaus Wagner, *Martín de Montedoca y su prensa: contribución al estudio de la imprenta y de la bibliografía sevillanas del siglo XVI*, Sevilla 1982 (Anales de la Universidad Hispalense, Filosofía y Letras, 63). Zum Druckerzeichen siehe S. 45-49 mit einem Erstbeleg für Miguel de Fuenllana, *Libro de música para Vihuela*, 1554, und dem Hinweis auf kurze Zeit später (ab Dezember 1554) auftretende, begleitende Epigramme, wie sie auch in Mitteleuropa üblich waren (e.g.: «spernere vis mortem? Vis puram vivere vitam? / Vis fieri firque bonus? Vigila!», zitiert nach Wagner, S. 47).

²⁵ Vindel 1942 (wie Anmerkung 8), Nr. 235 («es alegórica al apellido por la „Oca“, que en ella se encuentra como principal motivo»). Natürlich gibt es derartige sprechende Zeichen häufig, wie wir bei Episcopus gesehen haben, aber es bleibt zu konstatieren, daß die ikonographische Nähe zu einer Gans hier gering ist.

nen, wie wichtig ein europäischer Katalog der Druckerzeichen wäre, um diesen Teil unseres kulturellen Gedächtnisses sinnvoll zu ordnen. Der Katalog der niederländischen Druckerzeichen, den van Huisstede und Brandhorst in den letzten Jahren angelegt haben, verzeichnet genau diese Druckermarke für Dietrich Gerridt Horst, der in den 1560er Jahren²⁶ als Drucker in Leiden tätig war. Offenbar führen beide Drucker dasselbe Zeichen, ohne daß wir etwas über Handels- oder Verwandtschaftsbeziehungen zwischen ihnen wüssten. Und so stellen sich viele Fragen: Wieso benutzten beide dasselbe Zeichen, vielleicht sogar denselben Druckstock? Was für ökonomisch, soziale, familiäre, kulturelle Beziehungen bestanden zwischen ihnen? Wer war der Auftraggeber und Erstnutzer, wer der zweite?

Der derzeitige Forschungsstand erlaubt es uns nicht, diese Fragen zu beantworten. Mir persönlich scheinen die Initialen von Montesdoca (M, D, M) stilistisch derart vom Bild abzuweichen, daß ich eine nachträglich Hinzufügung annehmen möchte. Es wäre zudem logisch, daß der Zweitnutzer ein vergleichsweise höheres Bedürfnis danach hat, die Marke durch seine Initialen zu personalisieren, um den Nutzungsübergang deutlich sichtbar zu machen. Die Anzahl der untersuchten Drucke ist zur Zeit noch zu gering, als daß man sich auf eine Chronologie festlegen sollte. Blicken wir auf unsere Beispiele zurück – Winterburger für den Anfang; Froben als Sinnbild des humanistischen Druckers sowie Froben und Episcopius als Vorlage für weitere Druckerzeichen und für Embleme, schließlich alle weiteren Kraniche, die uns daran erinnerten, daß es sich bei diesen Zeichen um ein gesamteuropäisches Phänomen handelt –, so wird der Formenreichtum dieser Zeichen deutlich. Ihre Blütezeit umfaßt nur ein gutes Jahrhundert, doch sowohl in der Ikonographie als auch in den Verbindungsstrategien von Bild und Text wird alles aufgeboten, was Humanismus und Buchdruck gemeinsam vermögen.

Unsere spanischen Beispiele, mehrheitlich erst am Ende des 16. Jahrhunderts entstanden, zeigen eine gewisse Bevorzugung des Bildteils; sie verzichten weitgehend auf Motti, vermutlich auch auf begleitende Gedichte – hier ist allerdings die Forschungslage so dürftig, daß man aus dem Fehlen kaum etwas schließen darf. Übernahmen berühmter humanistischer Druckerzeichen wie desjenigen von Froben finden sich besonders bei ausländischen Druckern, die sich in Spanien angesiedelt hatten. Griechische und hebräische Schriftzeichen, die in mitteleuropäischen Druckerzeichen als Ausweis besonderer philologischer wie typographischer Fähigkeiten stets von großer Bedeutung waren, habe ich so gut wie gar nicht nachweisen können. Diese Beobachtung korrespondiert mit der geringen Anzahl griechischer

²⁶ Van Huisstede / Brandhorst (wie Anmerkung 37) kennen erst Belege ab 1562; diese dann auch mit dem begleitenden Epigramm.

und hebräischer Drucke in Spanien in dieser Zeit. Die Kompetenz in diesen beiden Sprachen spielt im hiesigen Buchdruck des 16. Jahrhunderts offenbar nicht dieselbe Rolle wie in Basel, Straßburg oder Paris.

Ich hoffe sehr, daß innerhalb der Überlegungen jeweils erkennbar geworden ist, auf wie dünnem Eis hier jede Hypothese steht. Aufgrund meiner eigenen Arbeiten glaube ich auf etwas sichererem Grund zu stehen, wenn es um den humanistischen Buchdruck am Oberrhein geht. Alle Annahmen in bezug auf Nachahmungen, Übernahmen, Kontakte, Anregungen usw. hingen müssen mit großen Fragezeichen versehen werden, solange wir nicht in allen Regionen Europas über eine solide Erschließung des Materials verfügen. Dabei handelt es sich um wahre Materialberge, die methodisch und technisch höchste Ansprüche stellen, von den bisherigen Bibliographien gleichwohl kaum berücksichtigt worden sind.²⁷ Für viele Fragestellungen innerhalb der Frühneuzeitforschung – seien sie kunst- oder ideengeschichtlich, medien- oder wirtschaftshistorisch ausgerichtet – wäre es hilfreich zu wissen, wer wann und wo welches Zeichen benutzt hat, wie lange er es tat, ob er sich späterhin noch Kopien anfertigen ließ und was er dabei verändert wissen wollte, inwieweit er sich im Umgang mit den Bildbestandteilen des Zeichens anders verhielt als im Umgang mit den Texten (den Motti), ob er selbst oder Zeitgenossen von ihm sich über das Zeichen äußerten, woher er seine Anregungen bezog, welchen Anteil der Bildkünstler oder aber andere in der Offizin beschäftigte Personen daran hatten usw.usw.

Welche Arbeitsmittel hat die Forschung bislang für diese Fragen zur Verfügung gestellt? Wie ist der wissenschaftliche Umgang mit den Druckerzeichen grundsätzlich zu charakterisieren – eingedenk der materialimmanenten Probleme von Bimedialität, Massenproduktion und der Skepsis der Forschung gegenüber einer "angewandten" Kunst, deren Produkte stets auch im Dienste der Ökonomie standen?

DIE WISSENSCHAFTLICHE ERSCHLIEßUNG DER DRUCKERZEICHEN

Der erste Versuch, einen Katalog von Druckerzeichen zu publizieren, ist meines Wissens knapp 300 Jahre alt. Der Nürnberger Buchhändler Friedrich Roth-Scholtzius gab um 1730 einen *Thesaurus symbolorum ac emblematum, id est insignia bibliopolarum et typographorum* heraus, der auf 50 Tafeln über 500

²⁷ Das deutsche Verzeichnis der Drucke des 16. Jahrhunderts, das kürzlich abgeschlossen wurde, verzeichnet z.B. lediglich mit einem Kennbuchstaben, ob überhaupt ein Druckerzeichen vorhanden ist, bietet aber keinerlei Beschreibung – in Anbetracht der Differenziertheit, die der Katalog in anderen Bereichen aufweist, ein ebenso erstaunlicher wie bedauernswerter Mangel.

Druckerzeichen darbot.²⁸ Sein Schwerpunkt lag auf der Abbildung, nicht auf der Analyse; die Auswahl ist europäisch; Kriterien innerhalb der Anordnung der Druckerzeichen sind nicht erkennbar.

Im 18. Jahrhundert gab es verschiedene Ordnungsversuche, von denen ich nur den sehr differenzierten von Friedrich Wilhelm Lesser (1740) erwähnen möchte.²⁹ Er bildet kein einziges Druckerzeichen ab, ignoriert auch die Motti weitgehend, liefert aber zwei funktional bzw. motivisch orientierte Gliederungsversuche für den Bildteil des Zeichens. Im ersten Versuch ordnet er vor allem nach soziologisch-historischen³⁰ Kategorien, d.h. er fragt danach, ob ein Zeichen vererbt oder durch Nachahmung entstanden sei, ob es einem Wappen gleiche oder für einer Druckergemeinschaft stehe. Im zweiten ordnet er ikonographisch in absteigender Folge – Figuren der Bibel, der Mythologie, der menschlichen Geschichte, Tiere, Pflanzen, Landschaft. Seine Arbeit bleibt dadurch bemerkenswert, daß er in der Lage ist, zwei so unterschiedliche Gliederungen zu konzipieren; sie leidet daran, daß sie – sicher nicht nur aus technischen Gründen – ohne die Abbildung dessen auskommen muß, wovon sie spricht.

Erst 150 Jahre später wurde wieder ein Versuch unternommen, die Materialmassen zu erfassen. Ab 1890 hat Paul Heitz sich in einem großangelegten Projekt bemüht, die Druckerzeichen einzelner Regionen für die Zeit vom 15. bis zum 17. Jahrhundert zu katalogisieren. Er ordnete biographisch und chronologisch; darüber hinaus bemühte er sich um die Ermittlung bibliographisch-technischer Informationen (Verwendungsdauer; Schnittvarianten). Je nachdem, mit wem er in den einzelnen Teilprojekten zusammenarbeitete, wurden gelegentlich auch die Textbestandteile (Motti) der Druckerzeichen berücksichtigt. Seine Kataloge sind leider nur für einige schweizerische, deutsche und französische Druckzentren sowie für das frühe Italien erschienen.³¹ Sie bilden

²⁸ Friedrich Roth-Scholtzius, *Thesaurus symbolorum ac emblematum, id est, insignia bibliopolarum et typographorum ab incunabilis typographiae ad nostra usque tempora [...]* Praemissa est Joh. Conradi Spoerlii dissertatio epistolaris [...] quae introductionis [...] locum tueri poterit [...], Nürnberg/ Altdorf 1730. Vorhanden in: Wolfenbüttel, HAB Bd 2.° 84.

²⁹ Friedrich Wilhelm Lesser, *Typographia jubilans. Das ist: Kurtzgefaßte Historie der Buchdruckerey [...]* Leipzig 1740. Vorhanden in Wolfenbüttel, HAB Bd 818.

³⁰ Er gliedert nach vererbten Zeichen, Gesellschaftszeichen, Nachahmungen und Wappen.

³¹ Paul Heitz, *Basler Büchermarken bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts. Mit Vorbemerkungen und Nachrichten über die Basler Drucker von Karl Chr. Bernoulli*, Straßburg 1895 (unveränderter Nachdruck Naarden 1984). Paul Heitz, *Die Kölner Büchermarken bis Anfang des 17. Jahrhunderts. Mit Nachrichten über die Drucker von Otto Zaretzky*, Straßburg 1898 (unveränderter Nachdruck Naarden 1970). Paul Heitz, *Elsässische Büchermarken bis Anfang des 18. Jahrhunderts. Mit Vorbemerkungen und Nachrichten über die Drucker von Karl August Barack*, Straßburg 1892 (unveränderter Nachdruck Naarden 1984). Paul Heitz, *Die Zürcher Büchermarken bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts*, Zürich 1895. Paul Heitz, *Genfer Buchdrucker- und Verlegerzeichen im 15., 16.*

noch heute die Grundlage jeder Arbeit, die sich den Druckerzeichen widmet. Ihre Schwächen liegen vor allem in der vielfach unsicheren oder zu schmalen Materialbasis – besonders der Verwendung von Einzelblattsammlungen, die nach zwei Weltkriegen zum großen Teil verloren sind – und in der Vernachlässigung der sprachlichen Bestandteile des Druckerzeichens, d.h. sie sind teils technisch, teils durch Heitz, eigene wissenschaftliche Ausrichtung motiviert. Die gelegentlich vorkommenden kurzen Deutungen einzelner Zeichen können als Anregung verstanden werden; sie genügen den wissenschaftlichen Kriterien einer Interpretation nicht.

Vergleichbare deskriptive Kataloge wurden im späten 19. und im 20. Jahrhundert in verschiedenen Ländern Europas angefertigt.³² Auch wenn keines dieser Projekte mit demjenigen von Heitz vergleichbar ist, so teilen sie doch alle die genannten Charakteristika: die Konzentration auf den Bildteil,³³ eine deutliche Vernachlässigung der Texte (Motti), eine relativ einspurige Systematisierung (v.a. regional, chronologisch, alphabetisch; gelegentlich ikonographisch³⁴), die durch Register kaum erweitert wird sowie eine eher deskriptive als analytische Ausrichtung. Daneben finden sich Analysensammlungen zu verschiedenen Druckerzeichen, die ihre Argumente gewöhnlich aus biographischen oder ikonographischen Quellen beziehen, ohne den Quellenstatus des Zeichens

und 17. Jahrhundert, Straßburg 1908. Paul Heitz, *Frankfurter und Mainzer Drucker- und Verlegerzeichen bis in das 17. Jahrhundert*, Straßburg 1896 (unveränderter Nachdruck Naarden 1970). Paul Kristeller, *Die italienischen Buchdrucker- und Verlegerzeichen bis 1525*, Straßburg 1893 (unveränderter Nachdruck Naarden 1969).

³² Ich nenne in Auswahl: **Italien:** Max Joseph Husung, *Die Drucker- und Verlegerzeichen Italiens im XV. Jahrhundert*, München 1929; Giuseppina Zappella, *Le marche dei tipografi e degli editori italiani del '500. Repertorio di figure, simboli & soggetti e dei relativi motti*, Mailand 1986; Emerenziana Vaccaro, *Le marche dei tipografi ed editori italiani del secolo XVI nella Biblioteca Angelica di Roma*, Florenz 1983 (Biblioteca di bibliografia italiana, 98). **Niederlande/ Belgien:** Frank Vandeweghe/ Bart Op de Beek, *Marques typographiques employées aux XV^e et XVI^e siècles dans les limites géographiques de la Belgique actuelle*, Nieuwkoop 1993 (Centre National de l'Archéologie et de l'Histoire du Livre, 5). **Frankreich:** Lovis Cath. Silvestre, *Marques typographiques ou recueil des monogrammes, chiffres, enseignes*, Paris, ca. 1860 (unveränderter Nachdruck Amsterdam 1971). Ph. Rennouard, *Les marques typographiques Parisiennes des XV^e et XVI^e siècles*, Paris, 1926. **Spanien:** Rudolf Juchhoff, *Drucker- und Verlegerzeichen des XV. Jahrhunderts in den Niederlanden, England, Spanien, Böhmen, Mähren und Polen*, München 1927; Francisco Vindel, *Escudos y marcas de impresores y libreros en España durante los siglos XV a XIX*, Barcelona 1942. **Großbritannien:** R.B. McKerrow, *Printers' and Publishers' Devices in England & Scotland 1485-1640*, London, 1913.

³³ Etwa Vandeweghe/ op de Beeck 1998 (wie Anmerkung 32), die hervorragend datieren und alle Bildvarianten abbilden und gut belegen, den Motti jedoch nur geringe Aufmerksamkeit schenken. Interpretationen werden nicht vorgenommen.

³⁴ Exemplarisch sei Zappellas Kompendium genannt (wie Anmerkung 32).

selbst hinreichend geklärt zu haben.³⁵ Dieser unbefriedigende Befund ist zum Teil damit zu begründen, daß zu wenig gut erschlossenes Material zur Verfügung steht, um sinnvoll interpretatorisch zu arbeiten; zum Teil ist er methodischen Problemen der Forschung im Umgang mit bimedialen Kunstwerken zuzuschreiben, die erst in den letzten 30 Jahren im Rahmen der Emblemforschung allmählich in den Blick gerückt sind. Leider sind die Erkenntnisse der Emblemforschung bislang nur in sehr unzureichendem Maße bei der Bearbeitung der Druckerzeichen berücksichtigt worden; ebenso muß man konstatieren, daß die Emblemik ihre kleine, wenngleich ältere Schwester fast immer ignoriert.

Daß die oben skizzierte Erschließung weder die heutigen technischen Möglichkeiten ausnutzt noch inhaltlich befriedigen kann, hat Paolo Veneziani bereits 1987 in aller Deutlichkeit festgestellt und eine Methodendiskussion eingefordert.³⁶ Von einer neuen Katalogisierung – die in Italien ebenso fehlt wie in Deutschland oder, soweit ich weiß, in Spanien – erwarte er (bedingt durch eine größere Materialbasis) vor allem höhere Exaktheit bei der Angabe der Verwendungsdauer, und eine durch weitere Quellen gestützte und damit sicherere Zuweisung der Zeichen an spezifische Drucker. Motivische Vorlagen und Nachahmungen sollten seiner Ansicht nach ebenfalls systematisch erfaßt werden. Seine Perspektive ist diejenige des Bibliographen, der bis in die Kunstgeschichte hinein schaut; die besonderen Herausforderungen der Bimedialität sowie der Motti an sich bleiben auch bei ihm ausgeblendet.

Auch seine Position ist heute (zumindest in Teilen) bereits Geschichte. Die Entwicklung der neuen Technologien läßt uns an Publikationsformen denken, die für Veneziani noch weit außerhalb des Möglichen lagen. Wir können uns heute reich illustrierte, an Bild und Text, Buchwissenschaft, Emblemik, Ikonographie und Humanismusforschung ausgerichtete Kompendien vorstellen, die den unterschiedlichsten Fragestellungen immer neue und verschiedenartige Zugänge ermöglichen; Fortschritte in der Drucktechnik, aber auch die Publikationsmöglichkeiten von Datenbanken auf CD-ROM oder im Internet lassen uns gelegentlich den Traum einer quasi objektiven Aufbereitung und Zurichtung für die Forschung träumen. Gleichzeitig aber befinden wir uns noch immer ganz am Anfang der Erschließung und der

³⁵ William Roberts, *Printers, marks. A Chapter in the History of Typography*, London 1893. Heinrich Grimm, *Deutsche Buchdruckersignete des XVI. Jahrhunderts. Geschichte, Sinngehalt und Gestaltung kleiner Kulturdokumente*, Wiesbaden 1965. Hugh William Davies, *Devices of the early Printers, 1457-1569. Their History and Development. With a Chapter on Portrait Figures of Printers*, Folkestone/ Kent 1935 (unveränderter Nachdruck 1974).

³⁶ Paolo Veneziani, «Le marche tipografiche. Problemi di metodologia», in *Bollettino d'informazioni AIB*, 27 (1987) 1, 49-55.

Methodenentwicklung. Wie gehen die neuesten Projekte mit diesem Gemisch aus technischen Möglichkeiten und inhaltlich-methodischen Unzulänglichkeiten um?

Am Ende der oben skizzierten Genealogie stehen – soweit ich es überblicke – derzeit nur zwei Projekte von sehr unterschiedlicher Größe und Ausrichtung, die zu vergleichen allein das gemeinsame Thema erlaubt. Das eine ist die von Hans Brandhorst und Peter van Huisstede auf der Basis des ICONCLASS entwickelte Datenbank der niederländischen Druckerzeichen des 15.-17. Jahrhunderts;³⁷ das andere ist mein analytischer Katalog derjenigen humanistischen Druckerzeichen, die in den Druckzentren des Oberrheins und in Venedig im frühen 16. Jahrhundert eingesetzt wurden.³⁸ Ich möchte Ihnen beide kurz vorstellen, wobei die jeweilige methodische Ausrichtung und die Nutzung moderner Technologien den Mittelpunkt meiner Überlegungen bilden.

Van Huisstede und Brandhorst stehen mit ihrer Arbeit in der Tradition der sammelnden Kataloge. Auf einer umfangreichen Materialbasis³⁹ haben sie eine effektive und äußerst hilfreiche Datenbank entwickelt, die durchaus Vorbildcharakter für weitere Projekte haben kann. Dieser erstreckt sich nicht nur auf die Struktur der Datenbank, ihre relativ hohe methodische Offenheit und breite Materialbasis, sondern auch auf die Vielfalt ihrer Erscheinungsformen: Sie wurde zuerst in gedruckter Form und auf CD-ROM publiziert; die demnächst erscheinende Neubearbeitung soll jedoch auch im Netz verfügbar sein.

Zwei Kritikpunkte – einen schwierigeren methodischen und einen leichteren, durch Anpassung der Datenbank sicher zu bessernden – möchte ich gleichwohl erwähnen. Das in der Datenbank verarbeitete Material lag den Bearbeitern, soweit ich verstanden habe, in Photokopien vor, die bei der bibliothekarischen Erschließung der Altbestände der untersuchten Bibliotheken gewonnen wurden. Kopien sind als praktische Arbeitsgrundlage sinnvoll und unverzichtbar, lösen aber das Zeichen gleichwohl bereits im ersten Moment der Erschließung aus seinem ursprünglichen Kontext und erschweren dadurch gewisse Erkenntnisse, z.B. in Bezug auf die Positionierung des Zeichens im Buch und in der Seite, auf Bezugnahmen innerhalb des Buches – meist innerhalb der Widmungsgedichte – und auf die Sekundärverwendung als Buchillustration. Der jeweilige Weg zurück ans

³⁷ Peter van Huisstede / J. P. J. Brandhorst, *Dutch Printer's Devices 15th-17th century. A catalogue with CD-ROM*, Nieuwkoop 1999.

³⁸ Wolkenhauer 2002 (wie Anmerkung 2).

³⁹ Aus der Überprüfung von rund 16.000 Drucken der Koninklijke Bibliotheek (Den Haag) sowie den Universitätsbibliotheken von Leiden und Amsterdam haben sie rund 2000 Druckerzeichen ermittelt; die hohe Zahl ergibt sich daraus, daß Varianten jeweils als eigenständiges Zeichen gezählt wurden.

Buch gestaltet jeden Befund komplexer, auch komplizierter, in jedem Fall aber letztlich auch interpretationsfähiger als die Arbeit allein an der Kopie.

Die Systematik, der die Datenbank folgt, ist nach ikonographischen Kriterien entwickelt worden und hat daher im Bereich der Bildbeschreibung und Bildanalyse ihre großen Stärken. Um die besondere Verfassung der Druckerzeichen als personengebundene Bild-Text-Zeichen zu berücksichtigen, verfügt die Datenbank zusätzlich über Suchfunktionen nach Personen und Texten. Im letztgenannten Bereich wären aus philologischer Perspektive allerdings weitere Differenzierungen wünschbar, wie z.B. die Suche nach den Sprachen der Motti und nach den jeweiligen Textquellen (vielleicht nach genannten und ungenannten differenziert); schließlich wäre auch die Übersetzung der Motti in eine moderne Sprache für viele Benutzer eine große Hilfe. Texte, die zum Druckerzeichen gehören, ohne Motto zu sein – vor- oder nachstehende Gedichte etwa – finden in der Datenbank bislang keine Berücksichtigung.

In meinem Katalog habe ich 31 Druckerzeichen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts untersucht, die im Oberrheingebiet – der Gegend zwischen Basel, Straßburg und Köln, wo der humanistische Buchdruck nördlich der Alpen sein Zentrum hatte – benutzt wurden. Ziel der Arbeit war es, die humanistischen Druckerzeichen methodisch zu erfassen und sie als bimediale Kunstwerke exemplarisch zu analysieren. Dadurch, daß der Katalog die Anfänge (in Venedig/ Oberitalien) und die Blütezeit dieser Kunstform (besonders am Oberrhein) nahezu vollständig erfaßt, erzielt die Analyse einer auf den ersten Blick verblüffend kleinen Gruppe nicht nur methodisch und im Einzelfall brauchbare Aussagen, sondern auch grundlegende Erkenntnisse für das Gesamtphänomen. Die untersuchten Zeichen bildeten die Vorlagen für Hunderte von Nachahmungen und Variationen; man könnte sie (etwas überspitzt) als Grundbausteine eines Modellbaukastens beschreiben, aus deren ideellen und formalen Konstruktionselementen sich alles Spätere zusammensetzte.

Die im Katalog zusammengetragenen Informationen haben die Aufgabe, verschiedene Aspekte, die bei der Produktion und Rezeption der Druckerzeichen wichtig waren, in knapper, strukturierter und möglichst leicht nutzbarer Form darzustellen. Im Hinblick auf den vermutlich recht heterogenen Nutzerkreis des Katalogs wurden lateinische und griechische Texte stets übersetzt. In dem Versuch, disziplinäre Grenzziehungen zu überschreiten, die wohl unser begrenztes Wissen, nicht aber die Bedingungen des Untersuchungsobjekts widerspiegeln, habe ich mich intensiv bemüht, Fragestellungen einzubeziehen, die außerhalb der philologischen Welt ihre Heimat haben. Das Katalogisierungsschema stellt damit meines Wissens den ersten Versuch dar, ikonographische, philologische, rezeptions- und buchgeschichtliche Daten zu den Druckerzeichen in einen handhabbaren Zusammenhang zu bringen. Der jeweilige Dreischritt von Beschreibung, Analyse und Kommentar unterstützt die Bildbetrachtung und lenkt den Blick

auf Details, die besonders bedeutsam erscheinen. Die stets gleichbleibende Gliederung jedes Eintrags ermöglicht Vergleiche untereinander (z.B. aller Texte, die zur Bildgenese oder zur Konstruktion der Motti herangezogen wurden), so daß auch Nutzer, deren Forschungsperspektive auf eine Disziplin bzw. eine spezifische Fragestellung beschränkt ist, ihre Informationen schnell herausfiltern können.

Derartige Systematisierungen haben jedoch auch kritische Seiten. Es wird schnell deutlich, daß eine derart intensive Bearbeitung nicht in allen Zusammenhängen sinnvoll ist; hinzu kommt, daß Übersichtlichkeit und Verständlichkeit bei mehrsprachigen Katalogeinträgen, die über 10 oder 15 Seiten hinweg laufen, deutlich leiden. Möglicherweise wäre ein Publikation sowohl in gedruckter Form als auch als CD-Rom die für die nähere Zukunft empfehlenswerteste Lösung; dort hätte man vielfältige Suchmöglichkeiten, die das beste Druckregister nicht bieten kann; zudem könnte man weit mehr Bilder integrieren als es im Druck derzeit der Fall ist. Ich möchte die gedruckte Form des Buches nicht missen – die Entwicklungen der letzten Jahrzehnte haben uns gezeigt, daß die *res papirea* doch ein vergleichsweise haltbares, sicheres, trotz aller Mängel übersichtliches und einfach zu nutzendes Speichermedium ist – doch ich möchte sie gerade im Bereich der Forschungsliteratur ergänzt wissen.

Hinzu kommt ein methodisches Problem, das allen derartigen Katalogisierungen gemeinsam ist: Sie lassen eine Homogenität des Materials bzw. des Forschungsstandes vermuten, die nicht gegeben ist. Welche Teile eines Katalogs auf Primärinformationen aufbauen, welche die Forschungsliteratur zitieren und welche der eigenen Meinung Raum geben ist durch den formgebenden Rahmen weit schwerer zu erkennen als in einem gedruckten, in herkömmlicher Weise mit Fußnoten versehenen wissenschaftlichen Text. Die scheinbare Objektivität der normierten Oberfläche ist eines der großen Risiken jeder modernen Publikation, ob als CD-ROM oder im Netz. Dieses Problem – das ein Problem aller Kataloge wie auch aller Datenbanken ist – ist faktisch unlösbar; kritische Anmerkungen und möglichst prominent plazierte Noten können es bewußt machen, doch man muß letztlich davon ausgehen, daß in der alltäglichen Nutzung diese vorsichtigen Einschränkungen nicht immer ausreichend bedacht werden. Festzuhalten bleibt, daß die neuen Medien sich zwar als ideale Instrumente zur Verwaltung solch umfangreicher Bild- und Datenmengen anbieten, wie sie bei der europaweiten Erschließung von Druckerzeichen anfallen werden. Zuerst einmal fordern sie uns jedoch sowohl bei der wissenschaftlichen Arbeit als auch in der pädagogischen Praxis ein hohes Maß an medienkritischer *epiméleia* ab.

LA MÚLTIPLE LECTURA DE LAS MARCAS DE IMPRESOR HUMANÍSTICAS



*Signa vobis, lectores, habere et error juvenis
angustias inter jaculam amantabilem spinam.
arguit et arctorem, certiorum ille literarum
civili. In iustitiam genti arte tale decorum.*

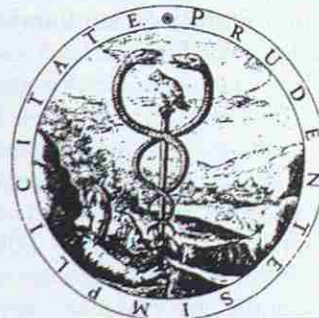
Johann Winterburger, Wien (1505).



Estanislao Polono, Alcala (1502).



Johann Froben, Basel (1515).



Gabriel Rollenhagen: Froben-Emblem (1613).

*Vitam quod facit beatiorum
Prudens simplicitas, pie putamus.*



Juan Pérez de Valdivielso, Zaragoza (1599).



Artus Taverniel, Salamanca (1604).



Nicolaus Episcopus, Basel (1533).



Gabriel Rollenhagen: Episcopus-Emblem (1613).

*Detrahit hunc ovis alius quies simulque sapor,
Qui vigilat, non traxit res, ratione, regit.*



Martín de Montedoca, Sevilla (1554?).



Dierick Gerridt Horst, Leiden (1564?).