

Die Mysterien

Johannes Reuchlin,
Schmuck, Schrift & Sprache

Ermöglicht durch die
Werner Wild Stiftung Pforzheim

Herausgegeben von
Matthias Dall'Asta & Cornelia Holzach

der Zeichen

Das Druckerzeichen
Thomas Anshelms,
des »deutschen
Aldus«,

in seinem
kulturhistorischen
Kontext

Anja Wolkenhauer

Einführung

Thomas Anshelm, einer der bedeutendsten Drucker des südwestdeutschen Humanismus, wurde um 1465/1470 in ärmlichen Verhältnissen in Baden-Baden geboren.¹ Das erste sichere biographische Datum bietet seine Immatrikulation an der Universität Basel im Jahr 1485. In diesen Jahren wurde Basel gerade zu einem der Zentren des nord-alpinen Buchdrucks, und vielleicht knüpfte Anshelm damals schon erste Kontakte mit Basler Humanisten und Druckern wie Johann Amerbach oder Johann Froben.

Auf seinen aufwendigen illustrierten Straßburger Erstdruck von 1488 folgt eine mehrjährige Pause, in der sich seine Wege verlieren;² später finden wir ihn jeweils für mehrere Jahre in Pforzheim (1495–1511), Tübingen (1511–1516) und Hagenau (1516–1523), wo er in knapp 30 Jahren rund 270 Drucke herausbringt und zusätzlich als Lohndrucker für andere Offizinen arbeitet. Anshelm zählt damit zu den produktivsten Druckern seiner Epoche und zu den ersten, die nicht nur lateinische und griechische, sondern auch hebräische Texte druckten. Seine Geschäftsverbindungen reichten bald bis nach Köln, Nürnberg und Wien. Unter seinen persönlichen Beziehungen ist sicher die langjährige Zusammenarbeit mit Johannes Reuchlin von besonderer Bedeutung, aber auch Johannes Naclerus und Johannes Stöffler sind zu nennen. In seiner Tübinger Zeit arbeitete Philipp Melanchthon bei ihm; in Hagenau wurde Johann Setzer sein würdiger Nachfolger.³

Um 1495 ließ Thomas Anshelm sich als erster Drucker in Pforzheim nieder, wo er nach einem Jahrzehnt konkurrenzloser Berufsausübung im Jahr 1505 begann, sich eines eigenen Druckerzeichens zu bedienen. Dieses führte er mit einigen signifikanten Veränderungen bis zu seinem Tod 1523 in seinen Drucken. Um das Zeichen und seine Aktualisierungen im zeitgenössischen Kontext verorten zu können, sollen zuerst die frühneuzeitlichen Druckerzeichen und ihre besondere Stellung in der Zeit des jungen Buchdrucks charakterisiert werden.

- 1 Anshelms Biographie und Buchproduktion sind maßgeblich erschlossen durch: Josef Benzing und Christoph Reske: Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet, Wiesbaden 2015, S. 321, S. 772, S. 923 f. Ilse Günther: Artikel »Anshelm, Thomas«, in: Peter Bietenholz und Thomas B. Deutscher (Hg.): Contemporaries of Erasmus, Bd. 1, Toronto 1985, S. 61; Wilfried Lagler: *Ex officina Anshelmia*. Johannes Reuchlin und sein Buchdrucker Thomas Anshelm, in: Jörg Robert u. a. (Hg.): »Ein Vater neuer Zeit«. Reuchlin, die Juden und die Reformation, Tübingen 2017 (Tübinger Kataloge 104), S. 44–55; Adalbert Horowitz: Analekten zur Geschichte des Humanismus in Schwaben, in: Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse 86 (1877), S. 217–278 (Briefe); Hildegard Alberts: Reuchlins Drucker, Thomas Anshelm. Mit besonderer Berücksichtigung seiner Pforzheimer Presse, in: Manfred Krebs (Hg.): Johannes Reuchlin 1455–1522. Festgabe seiner Vaterstadt Pforzheim zur 500. Wiederkehr seines Geburtstages 1955, S. 205–265. Ergänzungen zu Alberts noch immer maßgeblicher Bibliographie bieten Fritz Kastner: Thomas Anshelms Pforzheimer Drucke. Ergänzungen zu ihrer Bibliographie, in: Gutenberg-Jahrbuch 68 (1993), S. 97–106, und der hervorragende jüngere Beitrag von Jérôme Rousse-Lacordaire: *Verbum Mirificum*. À propos du nom pentagramme et de la marque de Thomas Anshelm, in: *Revue des sciences philosophiques et théologiques* 88 (2004), S. 3–38.
- 2 Zum Straßburger Plenarium von 1499 s. Alberts. Reuchlins Drucker (wie Anm. 1), S. 206 f.
- 3 Zu Melanchthon s. Wilfried Lagler: Philipp Melanchthon als Mitarbeiter des Tübinger Buchdruckers Thomas Anshelm, in: Sönke Lorenz u. a. (Hg.): Vom Schüler der Burse zum »Lehrer Deutschlands«. Philipp Melanchthon in Tübingen, Tübingen 2010 (Tübinger Kataloge 88), S. 175–185. Auch Setzer druckte in allen drei heiligen Sprachen und führt ein humanistisches Signet; s. dazu Anja Wolkenhauer: Zu schwer für Apoll. Die Antike in humanistischen Druckerzeichen des 16. Jahrhunderts, Wiesbaden 2002 (Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens 35), S. 262–270 mit weiterführender Literatur.

Eine charakteristische Kunstform der Frühen Neuzeit

Als Druckerzeichen (Signets, Druckermarken) bezeichnet man die Werbemarken von Buchdruckern und Verlegern, die diese zur Charakterisierung ihrer Person und ihres beruflichen Anspruchs in ihre Bücher eindruckten und auch darüber hinaus für die Darstellung ihrer Offizin verwendeten. Schon in den 1460er Jahren nutzten Johann Fust und Peter Schöffer ein Wappensignet; komplexere Zeichen entstanden ab ca. 1500 (Johannes Bissolus in Mailand, Aldus Manutius in Venedig) und breiteten sich bald darauf auch nördlich der Alpen aus. Um 1550 fand man sie in ganz Europa. Sie wurden anfangs auf der letzten Seite eines Buches, im 16. Jahrhundert zunehmend auch auf der ersten Seite (Titelseite) eines Buches eingedruckt und waren dadurch für potenzielle Kunden unmittelbar sichtbar. Durch die typographische Verbindung von Bild und Text entstanden spielerisch-rätselhaft, auf Produktwerbung und humanistisches *self-fashioning* ausgerichtete Zeichen.

Druckerzeichen entstanden gemeinsam mit dem Buchdruck und markieren einen zentralen Moment der Medien- und Werbegeschichte. Ihre historischen Vorbilder finden sich in mittelalterlichen Zunft- und Handwerkerzeichen, in Ladenschildern und Notariatssignetten. Dass sie sich trotzdem grundlegend von diesen unterscheiden, ist vor allem der Erfindung des Buchdrucks und der damit verbundenen massenhaften Verbreitung zuzuschreiben – wo zuvor ein einzelnes Ladenschild vom Können eines Handwerkers Zeugnis ablegte, waren es nun die gedruckten Zeichen in jedem Buch, hunderte oder gar tausende in jedem Jahr, die in die Welt hinaus gingen und vom Können eines Druckers Zeugnis ablegten.⁴ Man könnte sagen: Die Druckerzeichen waren ein unübersehbarer Indikator des Medienwechsels und der neuen Zeit; sie standen stellvertretend für all das, was am Buchdruck neu war, und setzten es exemplarisch um.⁵

Dem medialen Dreischritt von Text, Bild und typographischer Gestalt entsprach eine Vielzahl von Personen, die an der Entwicklung der Zeichen beteiligt waren. Man könnte von einer ›pluralen Autorschaft‹ sprechen, bei der heute in der Regel nur noch der Auftraggeber, aber nicht mehr die beteiligten Humanisten und Korrektoren, Maler und Zeichner, Stecher und Schriftschneider, Drucker und Setzer bekannt sind – auch wenn diese alle maßgeblichen Anteil an der Entstehung, Verbreitung und kulturellen Deutung des Zeichens hatten. Sie konnten durch ihre wiederholte Mitwirkung ganzen Zeichensystemen und Zeichengenealogien ihren Stempel aufdrücken und trugen dazu bei, dass jede signifikante Veränderung im Zeichen eines großen Druckerverlegers oder

4 Hier muss man allerdings etwas einschränken: Druckerzeichen wurden als Werbezeichen in der Regel gut sichtbar äußerlich, d.h. auf dem Titel oder dem letzten Blatt des gedruckten Buches eingefügt. Aber nicht alle Bücher eines Druckerverlegers trugen sein Zeichen (Kleinschriften und Anonyma z.B. nicht). Je größer und repräsentativer ein Druck war, umso höher war auch die Wahrscheinlichkeit, ein Druckerzeichen darin zu finden.

5 Sammlungen von Druckerzeichen liegen für viele Regionen Europas vor; eine umfangreiche Forschungsbibliographie bieten Anja Wolkenhauer und Bernhard F. Scholz (Hg.): *Typographorum Emblemata. The Printer's Mark in the Context of Early Modern Culture*, Berlin und New York 2018 (Schriftmedien 4), S. 377–412.

einer Druckergemeinschaft registriert wurde. Im frühen 16. Jahrhundert entwickelten sowohl diejenigen Drucker, die selbst Protagonisten der *res publica litterarum* waren – etwa Aldus Manutius, Robertus Stephanus (Estienne) oder Jodocus Badius Ascensius –, als auch viele kleinere Offizinen komplexe Zeichen, zu deren Ausarbeitung sie Humanisten wie Erasmus von Rotterdam, Otmar Nachtgall oder Beatus Rhenanus und Künstler wie Hans Baldung Grien, Hans Holbein d.J., Heinrich Vogtherr oder Albrecht Dürer heranzogen, ohne dass diese Kooperationen heute noch alle im Detail rekonstruierbar wären.⁶

In der allgemeinen Wahrnehmung wurden diese kleinen Holz- oder seltener Metallschnitte als *symbola vel emblemata* eingeordnet. Die Kategorisierung lässt erkennen, dass aus Sicht der Zeitgenossen ihr Spezifikum in ihrem enigmatischen Charakter lag, das heißt in ihrer Eigenart, *symbolice*, in verrätelter Weise auf das zu verweisen, was sie und ihre Besitzer als Protagonisten der neuen Zeit kennzeichnete. Bildungsreichtum und Rätselhaftigkeit deuten bereits auf die kommende Emblemkunst hin, der sie später oft zugeordnet wurden. Gemeinsam bezeugen Druckerzeichen, Embleme und Devisen einen zentralen Aspekt frühneuzeitlicher Kunst- und Objektkonzeption, in der das Rätselhafte, das Verborgene, das erst mit Wissen und langer Betrachtung zu Erschließende zum zentralen Thema wird.

Der kulturhistorischen Forschung bieten die Druckerzeichen vielfältige Ansatzpunkte, Entwicklungen der ›longue durée‹ zu untersuchen. Denn während andere mehrmediale Kunstformen der Frühen Neuzeit (wie z.B. illustrierte Flugblätter) sich auf das Aktuelle und einen bestimmten historischen Moment konzentrieren, bedürfen Druckerzeichen der Kontinuität, der ständigen Wiederholung und nur allmählichen Veränderung, um sich im kulturellen Gedächtnis einzuprägen. Das macht sie zu hervorragenden Indikatoren medienhistorischer Entwicklungen, da bei ihnen unter relativ konstanten Bedingungen zu beobachten ist, wie das immer gleiche Zeichen nach fünf, zehn, zwanzig oder auch fünfzig Jahren an die Bedürfnisse der jeweiligen Epoche angepasst wurde. Dabei erweist sich auch die Bindung an eine Person oder einen Betrieb als förderlich: Da es sich 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 Bild und Text, Druck und Drucker. Dadurch kann die Forschung 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 vor-modernen Epoche.⁷

6 Zu Dürer s.u.; zu den übrigen Künstlern die Übersicht in Wolkenhauer: Zu schwer für Apoll (wie Anm. 3), S. 124–137.

7 Tatsächlich bereitet die zwar zunehmend bessere, aber innerhalb Europas doch noch immer sehr unterschiedliche Erschließung diesen Hoffnungen immer noch Schwierigkeiten. Für den internationalen Forschungsstand sei verwiesen auf die Forschungsbibliographie in Wolkenhauer/Scholz: The Printer's Mark (wie Anm. 5); weiterführend ist ein aktuelles Projekt der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin zu nennen, das die Möglichkeiten der digitalen Bestandserschließung in den Blick nimmt.

Keine andere frühneuzeitliche Kunstgattung weist die skizzierten Eigenschaften in diesem Umfang auf; kaum eine ist derart weit verbreitet. Denn im 16. Jahrhundert überschwemmte eine wahre Flut von Druckerzeichen alle Länder Europas und drang über alle Grenzen hinweg tausendfach in das frühneuzeitliche Stadtbild ein. Zu finden waren sie auf Ladenschildern, auf Werbeplakaten, in Büchern, Buchhandlungen und Bibliotheken und zunehmend im Alltag aller buchbesitzenden Menschen (nur zur Veranschaulichung: Selbst bei vorsichtiger Schätzung kommt man bei Anshelm auf gut 30.000 gedruckte Zeichen, die mit seinen Büchern in die Welt zogen). Dabei fällt auf, dass in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts Druckerzeichen häufig mit Bildern und mehrsprachigen Motti verbunden wurden, um spezifische Sprach- oder Kulturkenntnisse zu adressieren. Nach der Jahrhundertmitte verschwanden diese Textbestandteile der Signets allmählich, und auch die Bildbestandteile wurden zugunsten einer visuellen Eindeutigkeit reduziert. Manche Druckerzeichen verbanden sich mit dem anschwellenden Strom der Emblematik, bis sie gegen Ende des 17. Jahrhunderts in der Masse des visuellen Angebots allmählich unsichtbar wurden. Spätere ›Renaissancen‹ der Druckerzeichen markieren in der Regel eine explizite Rückbesinnung auf das handwerkliche Können und/oder auf den humanistischen Anspruch der Frühdruckzeit.⁸

⁸ Einige Druckhäuser referieren explizit auf die Inkunabelzeit, wenn sie Signets mit Initialen verwenden (wie z. B. Leo Olschki, Florenz); andere greifen die emblematischen, medienkombinatorischen Strukturen des 16. Jahrhunderts auf (wie etwa der Fischer- und der Insel-Verlag). Das berühmteste Signet des Humanismus, Aldus' Delphin mit dem Anker, wurde weltweit immer wieder aufgegriffen, wenn es darum ging, anspruchsvolle Druckpublikationen zu charakterisieren. Eine ungebrochene Kontinuität über die Jahrhunderte hinweg findet sich dagegen verhältnismäßig selten; verwiesen sei aber auf die Basler «Officina Henricpetrina», die über Jahrhunderte mit nur wenigen Anpassungen bei ihrem Signet blieb.

Zwei berühmte Vorgänger Anshelms: Aldus und Schott

In der Geschichte der Druckermarken spielt antikes Bildungswissen und seine zeitgenössische Aktualisierung eine große Rolle; aber auch die ersten Druckerpersönlichkeiten selbst dienten als Vorbild und Kontrastfolie für die zweite und dritte Generation der Buchdrucker, zu der Anshelm zu rechnen ist. Daher sollen kurz zwei berühmte Beispiele vorgestellt werden, die nur wenige Jahre zuvor die Signetkunst begründet und nördlich der Alpen eingeführt hatten: die wegweisende Druckermarke von Aldus Manutius aus Venedig (ab 1502) sowie diejenige von Johann Schott, die dieser ab 1503 in Freiburg und Straßburg verwendete. Beide Marken waren nicht nur Anshelm, sondern höchstwahrscheinlich auch seinem sozialen Netzwerk und seinen Kunden bekannt, die den Marken eine für uns Heutige oft verblüffend große Aufmerksamkeit widmeten.

Das Zeichen des venezianischen Druckers Aldus Manutius (ca. 1450–1515) ist der Prototyp des humanistischen Signets und das wichtigste Vorbild für alle späteren Drucker. Es zeigt einen Delphin,

der sich um einen Anker windet → Abb. 1. Der Delphin ist in der zeit-
üblichen Weise mit schmalem Kopf, Stirnwulst, einem schnabelartig
verlängerten Maul und einem Fächerschwanz dargestellt. Das Bild
ist nach dem Vorbild der zeitgenössischen »Renaissancehieroglyphen«
nur in seinen Konturen ausgeführt und mit einer Doppellinie gerahmt.
Links und rechts vom Anker steht in der Bildmitte in Versalien der Name
des Druckers, später oft auch nur sein Vorname oder die Initialen.

Aldus selbst hat sich verschiedentlich zur Genese seines Zei-
chens geäußert und dabei eine Leserichtung vorgegeben, eine andere
hingegen in den Schatten gerückt: Während er sowohl eine antike
kaiserliche Maxime (»Festina lente; semper festina tarde«) als auch eine
antike Münze mit Delphinbildnis, die ihm von dem Humanisten Pietro
Bembo geschenkt worden war, als historische Referenzpunkte benann-
te, schwieg er über seine direkten Modelle, die der zeitgenössischen
Hieroglyphenmode der Renaissance, besonders der »Hypnerotomachia
Polifili« (1499) entstammten.⁹ Zahlreiche zeitgenössische Betrachter,
allen voran Erasmus von Rotterdam, der in dieser Zeit zu Aldus' Mitar-
beitern gehörte, haben Interpretationen des Signets hinterlassen, wobei
sie wie Aldus die antiken Vorbilder betonten, während sie zeitgenössis-
che Modelle eher beschwiegen. Die ausführlichste Beschreibung findet
sich in den »Adagia« des Erasmus von Rotterdam, einer vielgelesenen
und immer wieder überarbeiteten Sprichwörtersammlung.¹⁰

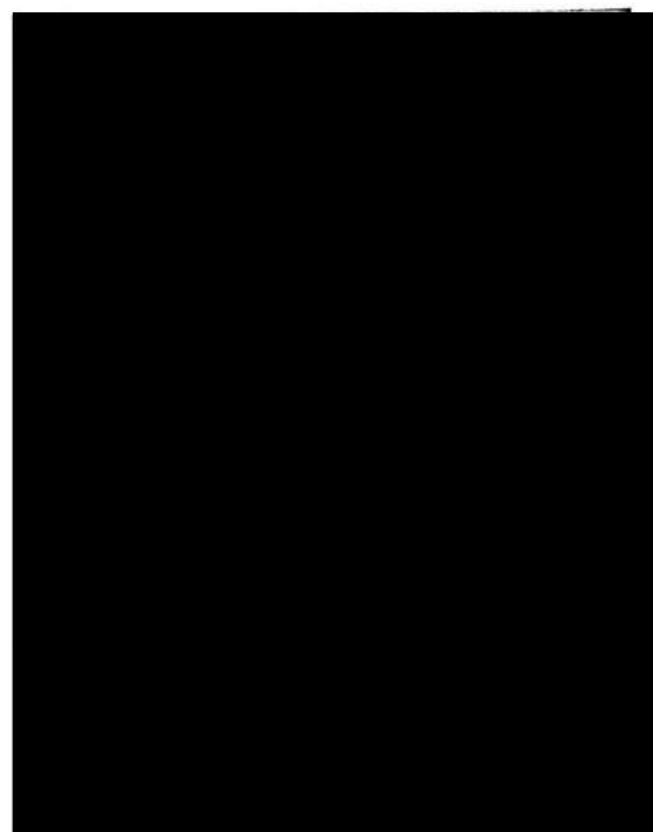
Erasmus verortet in seinem kulturhistorischen »Essay« das Signet
in verschiedenen historischen Kontexten, die alle dazu angetan sind, die
öffentliche *persona* des Aldus Manutius zu erhöhen: Sein Zeichen greife
eine Maxime der römischen Kaiser auf, deren Macht- und Bedeutungs-
anspruch damit auf ihn, wenn auch im engeren Feld der humanistischen
Kultur, übergehe; er sei der *princeps* unter den Druckern seiner Zeit. Diese
Form der Genealogiebildung wird der Kreis um Thomas Anshelm wenige
Jahre später übernehmen.¹¹ Dann bezieht Erasmus das Druckerzeichen

- 9 Alle Belege zur Genese und zur Rezeption
des aldinischen Signets sind aufgearbeitet bei
Wolkenhauer: Zu schwer für Apoll (wie Anm. 3),
S. 165–185.
- 10 Während die Maxime *festina lente/matura* be-
reits im Erstdruck (1500) erscheint, finden sich
die explizit auf Aldus' Signet bezogenen Zusätze
erst ab 1508 im »Adagium« 1001.
- 11 Auf das nicht nur hier geäußerte Alduslob
reagiert Michael Hummelberger in seiner
Charakterisierung Anshelms, wenn er schreibt:
*Unde non minus GERMANIA ipsa tibi debet
quam suo Manutio Latium* (»Daher verdankt
Deutschland dir nicht weniger als Latium/Italien
seinem Aldus Manutius«.) Michael Hummelberger
an Thomas Anshelm, 12. November 1512, zitiert
nach: Horowitz: Analekten (wie Anm. 1), S. 237
(Textgrundlage: Mohn, BSB Clm 4007, fol. 28r).

68

Druckerzeichen des Aldus Manutius

Venedig, ab 1502
Entnommen aus: Gregor von Nazianz, *Poemata*,
Venedig: Aldus Manutius 1504, letztes Blatt verso
Ex. der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg
Sign.: 4 Th. K. v. G. 52

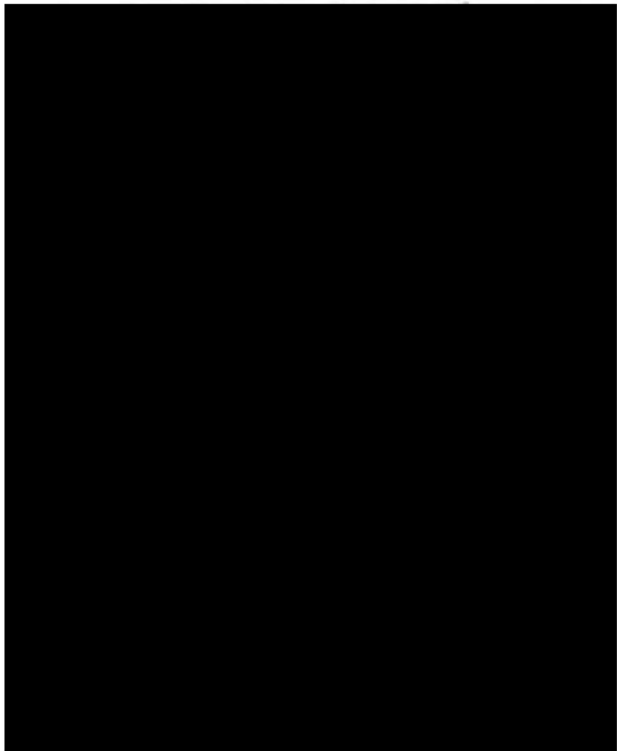


auf mehrere antike Literaturen; er verweist auf die *prisca philosophia* der ägyptischen Hieroglyphen, nennt eine Reihe griechischer Autoren und fügt ein geläufiges Vergilzitat an. Zuletzt schließlich bringt er das Publikum ins Spiel, an das sich diese Marke richtet, vergrößert zuerst in einem suggestiven Vergleich dessen Umfang, indem er Druckerzeichen die gleiche ubiquitäre Präsenz wie Münzen unterstellt, um dann mit einem Lob von Publikum und Signetträger zu schließen, die gemeinsam die kulturelle Bewegung der Renaissance voranbrächten. Autorität, Bildung und kulturpolitischer Anspruch finden sich, so könnte man Erasmus' Deutung zusammenfassen, in Aldus als einem Hoffnungsträger des europäischen Renaissancehumanismus wieder, und all dies veranschaulicht das bildungsschwere und zugleich ästhetisch hochmoderne Signet des Aldus Manutius.

Aldus Manutius war nicht der einzige Drucker, der ein Zeichen führte und es in dieser Weise deuten ließ; es gab weitere, allerdings weniger prägnante Beispiele sowohl aus Norditalien als auch nördlich der Alpen. Ein Jahr nach der Einführung des aldinischen Signets (und noch vor der oben zitierten Deutung durch Erasmus) verband der Drucker Johann Schott am Oberrhein ein traditionelles Erdkreis-Kreuz-Signet mit dem Zitat eines antiken Autors. Auffällig ist auch bei ihm das Bemühen um eine ästhetisch ansprechende Gestaltung, die weit über die Kommunikationsnotwendigkeiten des Zeichens hinausgeht.¹²

Johannes Schott (1477–1548) stammte aus dem »Hochadel« des jungen Buchdrucks. Er war ein Enkel von Johann Mentelin, dem ersten elsässischen Drucker, der zeitweise auch als einer der Erfinder der Druckkunst galt, und Sohn des produktiven Straßburger Druckers Martin Schott. Die Familie gehörte dem Straßburger Patriziat an; Schott war im Studium weit herumgekommen, bevor er ab 1500 in Freiburg, Straßburg und später Basel als Drucker tätig wurde. Das großformatige Druckerzeichen → Abb. 2, das Schott in seinen Anfangsjahren 1503/1504 führte,

¹² Nach Wolkenhauer: Zu schwer für Apoll (wie Anm. 3), S. 186–190.



2 Druckerzeichen des Johannes Schott

Freiburg i.B. und Straßburg, ab 1503
Entnommen aus: Gregor Reisch, *Margarita philosophica*,
Straßburg 1504, letztes Blatt verso
Ex. der Bayerischen Staatsbibliothek München
Sign.: Hbks/e 1h

zeigt vor einem schwarzgrundigen, gepunzten Hintergrund eine dreigeteilte Erdscheibe, die die durch Schraffur erhaben wirkenden Initialen IS (= Iohann Schott) trägt. Auf der waagerechten Teilung erhebt sich eine Senkrechte, aus der wiederum ein dreifaches Kreuz hervorwächst. Links und rechts des bekreuzten Erdkreises ziehen sich zwei mehrfach verschlungene Spruchbänder empor, deren Textbeginn links unten durch das zweigeteilte Auslaufen des dort weiß leuchtenden Bandes gekennzeichnet ist. Das durch seine sorgfältige Ausführung und Größe dominante Motto »Necessitas forte ferre docet consuetudo facile« (»Die Notwendigkeit lehrt, tapfer zu ertragen; die Gewohnheit lehrt, es leicht zu tun.«) ist in einer Majuskelschrift mitgeschnitten. Es stammt aus einem moralphilosophischen Traktat Senecas¹³, dessen explizite Nennung vermuten lässt, dass sein Name, der u.a. für die Konvergenz heidnisch-stoischer und christlicher Werte stand, hier ebenso wichtig war wie das Zitat selbst.

Das hier verwendete Erdkreis-Kreuz-Motiv lässt sich seit den 1480er Jahren in Druckerzeichen nachweisen; es hat zu Schotts Zeiten also schon eine lange Tradition. Neuartig sind jedoch seine ungewöhnliche Größe (15,6 × 12 cm) und die besonders harmonische und sorgfältige Ausführung des Signets; es steht allein auf einer Seite und beansprucht alle Aufmerksamkeit für sich. Das hinzugefügte Zitat ist vielfach biographisch gedeutet worden; im Zeichenkosmos des jungen Buchdrucks sind jedoch andere Aspekte zumindest ebenso bedeutsam: die Verbindung traditioneller (Erdkreis-Kreuz) und zeitgenössischer (Antikenzitat) Formen, der ästhetische Anspruch, der Anschluss an internationale kulturelle Strömungen. Das Signet war vermutlich für einen längeren Einsatz in großformatigen Werken konzipiert; dass es nicht dazu kam, könnte an einem kleinen, aber aus humanistischer Perspektive signifikanten Fehler im lateinischen Text liegen: Bei Seneca steht nicht *forte*, sondern *fortiter*. Die Abweichung wurde von manchen Betrachtern als so störend empfunden, dass sie diesen Irrtum handschriftlich korrigierten.¹⁴ Johann Schott verwendete das Signet nach 1504 nicht weiter.

Zusammenfassend kann man festhalten: Die Signets von Aldus Manutius und Johann Schott sowie ihre zeitgenössische Wahrnehmung sind von einer expliziten Bildungs- und Antikenorientierung geprägt. Sie bezeugen Sprach- und Kulturkenntnisse, markieren einen intellektuellen Führungsanspruch und eine ausgeprägte ästhetische Modernität. Zugleich beschreiben sie den Horizont, vor denen auch die Signets Thomas Anshelms entstanden und wahrgenommen wurden.

- 13 L. Annaeus Seneca: *De tranquillitate animi* 10J.
14 Abb. bei Paul Heitz und Karl A. Barack: *Elsässische Büchermarken bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts*. Mit Vorbemerkungen und Nachrichten über die Drucker, Straßburg 1892, Taf. 4, Nr. 6.

Die Druckerzeichen Thomas Anshelms

Thomas Anshelm begann erst 1505¹⁶ und damit relativ spät in seiner Karriere, ein Druckerzeichen zu führen – er war zu dieser Zeit ja bereits seit fast zwanzig Jahren als Drucker tätig. Schaut man allerdings vergleichend auf Zeitgenossen wie Aldus Manutius und Johann Schott, so sieht man, dass es auch bei diesen immerhin acht bzw. drei Jahre gedauert hatte, bis sie sich einer Marke bedienten. Vor allem aber hilft der Blick auf das historische Umfeld: Humanistische Druckerzeichen begannen ihren Siegeszug in ganz Europa, ausgehend von Norditalien und dem Oberrhein, erst um 1500. Aldus Manutius, Johann Schott und Thomas Anshelm sind also alle drei frühe Vertreter des humanistischen Buchdrucks und der Markenkunst, auch wenn sie erst vergleichsweise spät in ihrem Leben dazu kamen. Erst die Drucker der nächsten Generation (wie z. B. Anshelms Nachfolger Johann Setzer) verwendeten schon bei ihrem Erstdruck eine eigene Marke.

Das erste Signet Anshelms, dessen Anlage in allen späteren Versionen bewahrt bleibt, zeigt die elegante Abwandlung eines schlichten Erdkreis-Kreuz-Signetts auf schwarzem Grund. In den Erdkreis ist dort, wo man bei einer mittelalterlichen Karte die T-förmige Kontinentalgrenze erwarten dürfte, das Initial des Vornamens T(homas) eingeschrieben; links und rechts der senkrechten Haste finden sich die Initialen des Nachnamens und des Herkunftsortes: A(nselmus) B(adensis), Thomas Anshelm aus Baden. Die senkrechte Haste ist über den Erdkreis hinaus nach oben ausgezogen, wo sie mit einem Kreuz abschließt.¹⁶ Das Signet ist, anders als das eben besprochene von Johann Schott, durchweg flächig konzipiert, was die harmonische Aufteilung des Bildraums und die Eleganz der spatelförmig verbreiterten Hasten sowie des geschwungenen Kreuzbogens noch deutlicher hervortreten lässt. → Abb. 3 und 7

Recht bald nach der Erstverwendung ließ Thomas Anshelm sein Signet überarbeiten und verwendete vom Frühjahr 1507 an bis zu seinem Tod 1522 oder 1523 eine ergänzte Neufassung, die also den größten Teil seiner Buchproduktion kennzeichnet.¹⁷ → Abb. 4

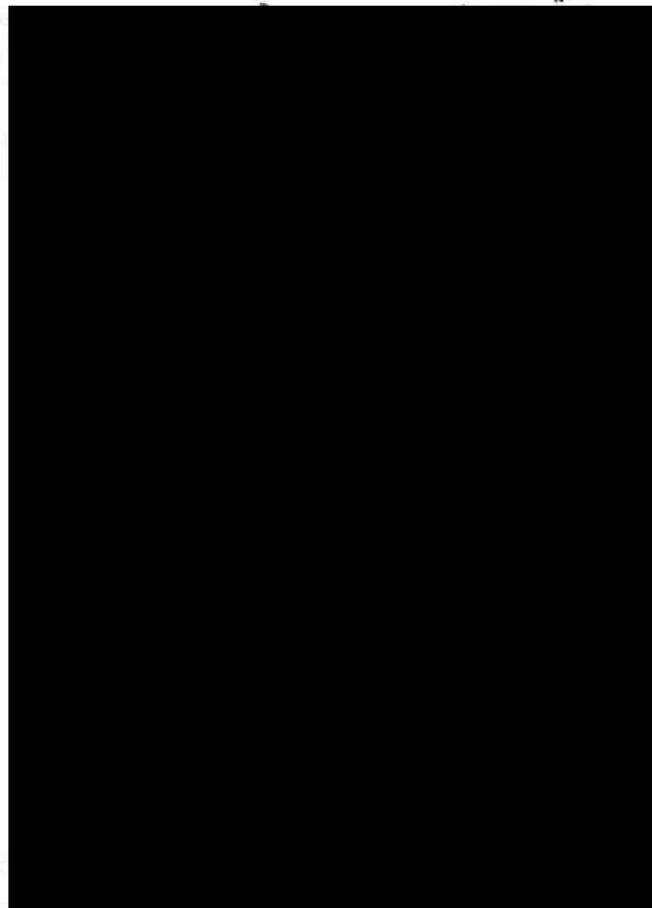
Die Neufassung greift das alte Erdkreis-Kreuz-Signet in den Konturen wieder auf, schraffiert die schwarze Fläche, reduziert die Spatelform der Hasten und fügt drei in einem rechtwinkligen Dreieck stehende Punkte hinzu,¹⁸ so dass insgesamt ein deutlich kleinteiligeres und kontrastärmeres Gesamtbild entsteht. Vor allem aber füllt Anshelm – ähnlich wie Johann Schott – das obere Drittel mit einem Spruchband, das die elegante Wendung des Kreuzes teils umspielt, teils verdeckt. Auf dem Spruchband sind hebräische Schriftzeichen zu identifizieren, die selbst für die große Zahl derer, die der Sprache nicht mächtig waren, einen deutlichen Signalcharakter besaßen.

16 Die exakte Datierung ist schwierig. Alberts: Reuchlins Drucker (wie Anm. 1) führt drei Drucke an, die im Mai, August und Dezember 1505 entstanden sind und auf der letzten Seite das Signet tragen (Nr. 23–25); zwei weitere (Nr. 21, 22) sind nur mit dem Jahr, aber nicht mit dem Monat datiert, so dass sie möglicherweise bereits vor Mai 1505 gedruckt worden sein können. Bis zum Frühjahr 1507 wurde das Signet noch zwei weitere Male verwendet (Nr. 29, 38). Kastner: Pforzheimer Drucke und Rouse-Lacordaire: *Verbum Mirificum* (wie Anm. 1) bringen keine weiteren Nachweise. Unsere Abbildung zeigt das letzte Blatt recto von Petrus von Rosenheim: *Ars memorandi*, 1505 (= Alberts 1955, S. 22).

16 Möglicherweise ist in den Bogen eine Buchhandelsvier, d. h. ein berufsbezogenes Zeichen eingeschrieben; zu den zahlreichen weiteren Spekulationen über den oberen Abschluss des Signets s. Rouse-Lacordaire: *Verbum Mirificum* (wie Anm. 1), 19–22.

17 Erstbeleg Alberts: Reuchlins Drucker (wie Anm. 1), Nr. 41 (Henrichmann: *Grammatica*, März 1507).

18 Im Kontext der theologischen Ausrichtung des Signets ist es nicht ganz unwahrscheinlich, dass diese drei Punkte auf die Trinität verweisen sollen (dazu Rouse-Lacordaire: *Verbum Mirificum* [wie Anm. 1], S. 23f.); derartige Punkte finden sich aber auf zahlreichen Signets der Zeit und könnten m. E. auch ganz pragmatische Hintergründe haben, z. B. an die Befestigung eines Lädenschildes erinnern.



3 Druckerzeichen von Thomas Anshelm

oben links

Pforzheim, ab 1505
Entnommen aus: Petrus von Rosenheim, *Ars memorandi*, 1505,
letztes Blatt recto
Ex. der Staatsbibliothek zu Berlin -
Preußischer Kulturbesitz,
Abteilung Handschriften und Historische Drucke
Sign: Br 8102: R

4 Druckerzeichen von Thomas Anshelm

oben rechts

Pforzheim, Tübingen und Hagenau, ab 1507
Entnommen aus: Aellus Donatus, *Partes orationis quot sunt?*
Octo: quae? Nomen, pronomen, verbum, adverbium,
participium, coniunctio, praepositio, interiectio,
Tübingen: Thomas Anshelm 1514
Ex. der Zentralbibliothek Zürich
Sign: RPa 75,2

Tatsächlich lässt sich an den Druckerzeichen des frühen 16. Jahrhunderts eine sehr klare Hierarchie der zitierten Sprachen und Schriften ablesen: Deutschsprachige Namen und Motti werden in der Regel in einer Frakturschrift gesetzt; lateinische in einer Antiqua. Seltener sind griechische Motti, die gerade in den frühen Jahren noch nicht im Typensatz erscheinen, sondern als Teil des Bildes mitgeschnitten werden (Matthias Schürer 1509). Bei den großen Basler Druckhäusern finden sich bald auch griechische und hebräischen Typen (Johann Froben 1515), wobei die letzteren immer für biblische Motti verwendet werden. Den Höhepunkt der demonstrierten Vielsprachigkeit und typographischen Potenz markiert der Kölner Drucker Johann Soter 1521, der auch noch ein chaldäisches Motto (Ge'ez) hinzufügt.¹⁹

Anshelms elitäres hebräisches Motto – vermutlich das erste nördlich der Alpen – konnte daher sicher mit der Aufmerksamkeit des Publikums rechnen. Es hob seine Fähigkeit, hebräisch zu drucken, hervor und verwies auf seine bereits seit 1503 bestehende Zusammenarbeit mit Johannes Reuchlin. Diesem verdankte Anshelm auch das hebräische Pentagramm, das er auf dem neueingeführten Spruchband zeigt. Links und rechts erkennt man die vertrauten Zeichen des hebräischen Gottesnamens JHWH, im Mittelteil jedoch, zugleich separiert und hervorgehoben, den Buchstaben Shin. In seiner kabbalistischen Deutung des Gottesnamens (»De verbo mirifico«, 1494) hatte Reuchlin argumentiert,²⁰ dass, wenn man das Shin ins Tetragramm einfüge, das neu entstehende Pentagramm als Jehoschuah (Jeschua), Retter, gelesen, das heißt der Name Gottes in den bei Matthäus bezeugten Namen Jesu überführt werden und aussprechbar gemacht werden könne.²¹ Die sprachliche Überführbarkeit beider Namen ineinander bezeuge die trinitäre Substanzgemeinschaft und die Gottesnähe der hebräischen Schrift.²² Reuchlins Deutung wurde schon wenige Jahre später, 1513, von Jacques Lefèvre d'Étaples mit sprachwissenschaftlichen Argumenten widerlegt, was Anshelm aber entweder nicht registrierte oder nicht für wichtig befand. Anders als Schott im oben zitierten Beispiel hätte er durchaus vorbringen können, dass es sich bei ihm nicht um einen Zitierfehler, sondern eher um eine markante Position in einem aktuellen Gelehrtenwettstreit handle. Er führte jedenfalls das Signet unverändert weiter und prononcierte seine Aussage in der nächsten Fassung noch stärker.²³

Anshelm wechselte von Pforzheim nach Tübingen; von Tübingen nach Hagenau. Dort verwendete er ab 1517 parallel zu der gerade beschriebenen zweiten Fassung noch eine dritte, die Fragmente der älteren Version in einen aufsehenerregenden neuen Rahmen stellte.²⁴ Dieses allmähliche Fortschreiten von einer Fassung zur nächsten lässt sich auch bei anderen Druckern beobachten und hat durchaus pragmatische Gründe, da es das Publikum allmählich mit Neuerungen vertraut machte, ohne die Marke gänzlich neu einführen zu müssen. → Abb. 5

- 19 Belege bei Wolkenhauer: Zu schwer für Apoll (wie Anm. 3), S. 235–244.
 20 Zu Reuchlins »De verbo mirifico« s. Wilhelm Schmidt-Biggemann: Geschichte der christlichen Kabbala, Bd. 1, Stuttgart 2015, S. 145–164; für die Beziehung zu Anshelms Druckermarke s. Rousse-Lacordaire: *Verbum Mirificum* (wie Anm. 1); vgl. auch Carl Steiff: Der erste Buchdruck in Tübingen (1498–1534), Tübingen 1881, S. 19 f.
 21 Nach Matthäus 1, 21 (der Engel spricht): »Sie wird einen Sohn gebären; ihm sollst du den Namen Jesus geben; denn er wird sein Volk von seinen Sünden erlösen.«
 22 Rousse-Lacordaire: *Verbum Mirificum* (wie Anm. 1), S. 24.
 23 Zu Lefèvre d'Étaples s. Schmidt-Biggemann: Christliche Kabbala (wie Anm. 20), S. 1, S. 161; Rousse-Lacordaire: *Verbum Mirificum* (wie Anm. 1), S. 24–28.
 24 Belege bei Rousse-Lacordaire: *Verbum Mirificum* (wie Anm. 1), S. 16 f.

5 Druckerzeichen von Thomas Anshelm

Hagenau, ab 1517
 Entnommen aus: Johannes Reuchlin, *De accentibus et orthographia linguae Hebraicae*,
 Hagenau: Thomas Anshelm 1518, letztes Blatt recto
 Ex. der Universitätsbibliothek Basel
 Sign.: DB V 1:2



Die dritte, wesentlich größere Version des Signets führt im Zentrum weiterhin die drei miteinander verschmolzenen Initialen TAB, die auf einem Schmuckschild ins Licht gerückt werden, der seinerseits auf beiden Seiten von Putten gestützt wird.²⁵ Diese tragen über ihren Köpfen Spruchbänder, die das jetzt schon vertraute »verbum mirificum« und den Namen Jesu in griechischer Sprache zeigen. Zieht man die früheren Fassungen zum Vergleich heran, erkennt man, dass die zusammengefügte Initialen des Druckernamens und das Bekenntnis zu der kabbalistischen Deutung des Gottesnamens bewahrt bleiben, während sowohl die zeichenbetonte Eleganz der Erstfassung als auch die zusätzlichen, aber in ihrer Bedeutung unklaren Spezifizierungen der Zweitfassung (drei Punkte, Schraffur) verschwunden sind. Die dritte Fassung geht den Weg der visuellen Kleinteiligkeit und Ausdifferenzierung weiter; vor allem aber will sie gefallen: Ihre beiden Putten, die in lebhafter Bewegung fast das gesamte Bildfeld füllen, nehmen den Blick der Betrachter ganz und gar gefangen. Sie sind reine Augenlust im Dienst der Werbung.

Zieht man einen etwas früheren Kupferstich Albrecht Dürers vergleichend heran,²⁶ wird die Funktion der Putten noch klarer → Abb. 6. Dürers Stich ist möglicherweise ein »Musterblatt«, bei dem der Schild vom Nutzer oder Betrachter jeweils individuell ausgefüllt werden konnte. Auch in Dürers Entwurf dienen die Putten als Schildhalter, halten aber in der zweiten Hand eine Tuba, wie man sie sonst bei der Göttin Fama findet. Sie verkündet den Ruhm des Schildhalters. Anshelm übernahm die Bildkonzeption und passte sie an seine Bedürfnisse an. Er verzichtete auf die »marktschreierische« Tuba sowie auf den dritten, helmtragenden Putto. Damit verliert der Entwurf inhaltlich seinen heraldischen Aspekt, formal seine Oberlänge und kann von Anshelm quadratisch gefasst werden. Der besondere Reiz der dritten Fassung liegt nun darin, dass die Putten in Anshelms Signet nebeneinander, aber ohne inhaltliche Konkurrenz oder Überschneidung sowohl den Ruhm des Druckers als auch die Kühnheit des »verbum mirificum« verkünden.

Die Hinzufügung des Namen Jesu in griechischen Majuskeln (ΙΗΣΟΥΣ) betont die formale Ausgewogenheit und unterstützt die Betrachter dabei, den Weg vom Tetragramm zum Pentagramm nachzuvollziehen. Das Signet setzt aber immer noch voraus, dass seine Betrachter das Tetragramm erkennen und wissen, dass Jehoschuah und Jesus denselben Retter bezeichnen. Technisch betrachtet sind griechische Lettern bei einem Drucker, der sich bereits als des Hebräischen mächtig gezeigt hat, von geringer Bedeutung; sie vervollständigen nur das Bild des humanistischen Druckers, der in allen drei heiligen Sprachen gleich bewandert war.

- 25 Zu den Putten und »welschen Kindlein« s. Heinrich Grimm: Deutsche Buchdruckersignete des 16. Jahrhunderts, Wiesbaden 1966, S. 87; zu Anshelms dritter Fassung s. ebenda S. 93 f.
- 26 Albrecht Dürer: Drei Genien als Wappenhalter, um 1500, Kupferstich, Blatt 11,5 × 7,2 cm/ Trägerpapier 12 × 7,6 cm, Grafik Kabinett Backnang, Inv.-Nr. 89 R 66. Bartsch 1981, Nr. 66. Ob Anshelms Bildentwurf ihm selbst oder Hans Baldung Grien zuzuschreiben ist, der das Blatt aus seiner Lehrzeit in der Dürerwerkstatt kennen konnte, wird kontrovers diskutiert. Siehe A. F. Butsch: Die Bücherornamentik der Renaissance. Eine Auswahl stylvoller Titeleinfassungen, Initialen, Leisten, Vignetten und Druckerzeichen hervorragender italienischer, deutscher u. französischer Officien aus der Zeit der Frührenaissance. Nach der eigenen Sammlung, Leipzig 1878, S. 69; Grimm: Buchdruckersignete (wie Anm. 25), S. 94; Felix Reuße: Albrecht Dürer und die europäische Druckgraphik. Die Schätze des Sammlers Ernst Riecker, Köln 2002, S. 56 f., Kat. Nr. 20. Christine Vogt: Das druckgraphische Bild nach Vorlagen Albrecht Dürers (1471–1528). Zum Phänomen der graphischen Kopie (Reproduktion) zu Lebzeiten Dürers nördlich der Alpen, München und Berlin 2008, S. 204–205 referiert die älteren Zuschreibungen, die u. a. Anshelm selbst als Formschneider vermuten, verweist aber mit Recht auf seinen Brief an Koberger vom 7. Januar 1518, in dem er darauf hinweist, dass er gerade keinen Formenschnaider zur Hand habe und um Unterstützung bitte.

6 Albrecht Dürer: Drei Genien als Wappenhalter

Kupferstich
11,5 × 7,2 cm
um 1507
Städtisches Graphik-Kabinett Backnang
Inv.-Nr.: 89 R 66

74

Schluss

Anshelms Signet war optisch traditionell, inhaltlich humanistisch-provozierend. Alle bekannten Fassungen sind mit viel Sinn für harmonische Proportionen ausgeführt; ihre handwerkliche Qualität liegt weit über dem Durchschnitt. Zugleich zeigen die drei Versionen ein Fortschreiten von einer raumgreifenden individuellen Abbraviatur hin zu programmatischen Aussagen, kleinteiliger Raumaufteilung und kundenbezogener Augenlust.

Es ist interessant zu sehen, wie unterschiedlich Anshelms Zeichen aufgenommen wurden, als sie im frühen 20. Jahrhundert noch einmal künstlerisch rezipiert wurden. Damals ging eine Reihe amerikanischer Universitäten daran, ihre Bibliotheken mit Unterstützung großer Spender reich auszugestalten. Mehrfach entschied man sich dazu, die Bibliotheken mit Glasfenstern zu schmücken, die Druckerzeichen zeigen, darunter auch dasjenige Anshelms: So hat sich das Vassar College Anshelms erstes Signet zum Modell genommen und hebt die Monochromie, schlichte Eleganz und schriftkünstlerische Gestaltung des Entwurfs hervor.²⁷ Die Bibliothek der University of Illinois zeigt die zweite Version in einer farbigen und durch mehrfache Rahmungen sowie eine wappenähnliche Gestaltung »aufgewerteten« Fassung, entworfen von dem Glas-künstler J. Scott Williams (1877–1975).²⁸ Für die Johns Hopkins University nahm J. Scott Williams wiederum die zweite Version zum Vorbild, fügte aber das kontrastschaffende Rot alter Kirchenfenster hinzu und gab dem »verbum mirificum« damit einen gleichsam christlichen Rahmen.²⁹ Bei vergleichender Betrachtung scheint es, dass die schlichte Eleganz der ersten und zweiten Fassung sich für die Übernahme in die Glas-malerei besser eignen, wobei die Künstler sich erkennbar darum bemühen, den Signets eine neue, ganz ungewohnte Farbigkeit zu verleihen. Das kleinteilig-zeichnerische dritte Signet mit seinen lebensfrohen Putten schien offenbar weniger geeignet. Bei allen drei Beispielen aber treten das »verbum mirificum« und der mit ihm verbundene humanistische Disput hinter die ästhetischen Qualitäten des Zeichens zurück. → Abb. 8

- 27 Vassar College (New York, USA), Library, Anfang 20. Jahrhundert. Künstler unbekannt. <https://digitalibrary.vassar.edu/collections/printers-marks>.
- 28 University of Illinois at Urbana-Champaign (Illinois, USA), J. Scott Williams Library, vor 1928. Siehe dazu: Tad Boehmer: Marks of Distinction. Reflections on the Reading Room Windows, published by the Rare Book and Manuscript Library of the University of Illinois at Urbana-Champaign, 2014, Nr. 17.
- 29 Johns Hopkins University (Maryland, USA), Sheridan Library, Albert D. Hutzler Reading Room. Siehe dazu: Earle Havens: Renaissance Printers' Devices: Essays on the Early Art of Printing & the King Memorial Windows of Johns Hopkins University. Johns Hopkins Sheridan Libraries, 2015, S. 2, 22–25.

7 Titelrahmen unter Nutzung des Druckerzeichens von Thomas Anshelm

Entnommen aus: Jakob Heinrichmann, Jacobi Henrichmanni Sindelfingensis grammaticae institutiones, Tübingen 1515, Titelblatt
Ex. der Bayerischen Staatsbibliothek München
Sign.: 4 L.lat. 251 m

8 J. Scott Williams: Glasfenster mit Druckerzeichen von Thomas Anshelm

1929/1930
Johns Hopkins University (Maryland, USA), Sheridan Libraries, Hutzler Undergraduate Library in Gilman Hall

