

Zur Emblematisierung von Francesco Petrarcas
De remediis utriusque fortune

Bernhard Huss

Schriften des Italienzentrums der Freien Universität Berlin
Band 10



Schriften des Italienzentrums der Freien Universität Berlin

Die Schriften des Italienzentrums der Freien Universität Berlin werden vom Italienzentrum herausgegeben. Die einzelnen Bände sind auf unserer Webseite sowie dem Dokumentenserver der Freien Universität Berlin kostenfrei abrufbar:

www.fu-berlin.de/italienzentrum

<https://refubium.fu-berlin.de/handle/fub188/22221>

Die Veröffentlichung erfolgt nach Begutachtung durch den Direktor des Italienzentrums und die Mitglieder des Beirats der Schriften. Mit Zusendung des Typoskripts überträgt die Autorin / der Autor dem Italienzentrum ein nichtexklusives Nutzungsrecht zur dauerhaften Hinterlegung des Dokuments auf der Webseite des Italienzentrums. Die Wahrung von Sperrfristen sowie von Urheber- und Verwertungsrechten Dritter obliegt den Autor*innen.

Die Veröffentlichung eines Beitrags als Preprint in den Schriften des Italienzentrums ist kein Ausschlussgrund für eine anschließende Publikation in einem anderen Format. Das Urheberrecht verbleibt grundsätzlich bei den Autor*innen.

Zitationsangabe für diesen Band:

Huss, Bernhard: *Zur Emblematisierung von Francesco Petrarca's De remediis utriusque fortune*. Freie Universität Berlin 2023.

DOI <http://dx.doi.org/10.17169/refubium-37300.2>

ISBN 978-3-96110-453-6

Schriften des Italienzentrums – Beirat:

Prof. Dr. Christian Armbrüster

Prof. Dr. Giulio Busi

Prof. Dr. Daniela Caspari

Prof. Dr. Dr. Giacomo Corneo

Prof. Dr. Johanna Fabricius

Prof. Dr. Karin Gludovatz

Prof. Dr. Doris Kolesch

Herausgeber: Prof. Dr. Bernhard Huss

Editorische Betreuung: Sabine Greiner

Lektorat: Sabine Greiner, Rafael Álvarez Delgado

Wissenschaftliche Beratung: Dr. Selene Maria Vatteroni

Freie Universität Berlin

Italienzentrum

Geschäftsführung

Habelschwerdter Allee 45

D-14195 Berlin

Tel: +49-(0)30-838 50455

mail: sabine.greiner@fu-berlin.de

Inhalt

Zur Emblematisierung von Francesco Petrarcas *De remediis utriusque fortune*

	Seite
Zur Emblematisierung von Francesco Petrarcas <i>De remediis utriusque fortune</i>	3
Abbildungsverzeichnis und Herkunftsnachweis	24
Bibliographie	58

Zur Emblematisierung von Francesco Petrarcas *De remediis utriusque fortune*

Bernhard Huss (FU Berlin)

Francesco Petrarcas zweiteilige Dialogsammlung *De remediis utriusque fortune*, in der die Stimme der Vernunft mit den Personifikationen der vier stoischen *passiones animi* (Hoffnung, Freude, Furcht, Schmerz) debattiert, war sein in der Frühen Neuzeit international meistgelesener Text und hat die moralphilosophische Physiognomie des Autors in Europa entscheidend mitprägt.¹ Zum großen Rezeptionserfolg des Werkes trug nördlich der Alpen nicht unerheblich bei, dass *De remediis* nicht nur – wie in viele andere lebende Sprachen – ins Deutsche übersetzt, sondern darüber hinaus auch durchgehend illustriert wurde. Die in Augsburg im Jahr 1532 vom Verleger Heinrich Steyner mit aufwändigen Holzschnitten von der Hand des so genannten Petrarca-Meisters veröffentlichte deutsche Gesamtübersetzung, die sowohl die Paratexte als auch alle 253 Dialoge der Sammlung bebilderte, bildete die viel rezipierte Grundlage für eine ganze Reihe weiterer mit diesen Bildern versehenen Veröffentlichungen. In deren Verlauf wurde der deutsche Text ab 1539 zunächst gekürzt und vereinfacht und wurden die Text-Bild-Konglomerate mit versifizierten Beigaben versehen. Später verschwand Petrarcas ins Deutsche gebrachter Text in einigen Ausgaben weiter und Überschriften sowie Versbeigaben wurden über bzw. unter den Illustrationen plziert, wodurch eine Schrumpfverson von *De remediis* zu einem geradezu ‚regelhaft‘ gebauten Emblembuch wurde; das Interesse an den Bildern zuungunsten des Textes konnte sogar soweit gehen, dass auch die Titel und Bildüberschriften der deutschen Texttradition zurücktraten und nur mehr die Holzschnitte mit versifizierten Unterschriften übrigblieben. Wir haben es also mit einem (bislang kaum untersuchten)² regelrechten Prozess der Emblematisierung zu tun, der das seit 1532 besonders im Gedächtnis der Leserinnen und Leser haftende Bildmaterial gegenüber dem Text immer weiter in den Vordergrund schiebt und nicht nur die Relation von Text und Bild in dynamische Bewegung bringt, sondern auch die Semantik der einzelnen Kapitel von *De remediis* zum Teil erheblich modifiziert. Dieser Wandel des Text-Bild-Verhältnisses ist vor dem Hintergrund der allgemeinen Entwicklung der frühneuzeitlichen Emblematisierung zu sehen und hat zu einem Gutteil mit der besonderen memorialen Wirkung zu tun, die man dem Bild im Verhältnis zum Text schon in der historischen Theoriebildung zugeschrieben hat.

Der hier in Rede stehende Emblematisierungsprozess ist bei Weitem zu kompliziert, als dass er im Format eines Aufsatzes umfassend analysiert werden könnte. An dieser Stelle kann es nur darum gehen, entscheidende Aspekte der sich in diesem Prozess abzeichnenden intermediären Dynamiken an Text-Bild-Konglomeraten zu ausgewählten Kapiteln von *De remediis* zu skizzieren. Die Ausgaben, denen dabei besonderes Augenmerk gilt, sind folgende:

Die von Heinrich Steyner 1532 verlegte, vom ‚Petrarca-Meister‘ illustrierte vollständige deutsche Erstausgabe mit der Übersetzung aus der Feder von Peter Stahel und Georg Spalatin: *Von der Artzney bayder Glück, des guoten und widerwertigen. Unnd weiß sich ain yeder inn Gelück und unglück halten sol. Auß dem Lateinischen in das Teütsch gezogen. Mit künstlichen fyguren durchauß gantz lustig und schön gezyeret* (Augsburg: Heynrich Steyner 1532) [VD16 P 1725]. Die Übersetzung von Stahel und Spalatin ist relativ textnah, folgt der komplexen Dialogstruktur von Petrarcas lateinischem Original bemüht und wurde daher vom Nachfolgeübersetzer Vigilius der Schwerfälligkeit und Unverständlichkeit geziehen. Stahel und Spalatin ersparen sich und dem Lesepublikum die zahlreichen Ambivalenzen und Ambiguitäten der petrarkischen Replikenwechsel nicht, auf die auch die anspruchsvollen Illustrationen des Petrarca-Meisters aufmerksam geachtet haben.³

¹ Zu Entstehung, Struktur, Thematik, philosophischem Profil und Rezeption von *De remediis* vgl. ausführlich die Einleitung im ersten Band von PETRARCA 2021/22 (m. Lit.), s. ergänzend HUSS 2022a.

² Vgl. immerhin LAURENS 2007: 245–248 (mit fehlerhaften Angaben zu den illustrierten Editionen 1532 und 1539).

³ Zur Augsburger Ausgabe von 1532 vgl. HUSS 2022b (m. Lit.).

Die gleichfalls von Steyner 1539 verlegte, wiederum mit den Bildern des Petrarca-Meisters versehene, aber mit einer vollständig neuen deutschen Version von Stephan Vigilius Pacimontanus ausgestattete Ausgabe: *Das Glückbuch Beydes deß Gutten vnd Boesen, darinnen leere vnd trost weiß sich meniglich hierinnen halten soll. Durch Franciscum Petrarcham vor im latein beschriben vnd yetz grüntlich verteütscht, mit schönen Figuren, Concordantzen, Register durchaus gezieret, der gestalt vor nie gesehen* (Augsburg: Heynrich Steyner 1539) [VD16 P 1726]. Diese Ausgabe diente als Basis einer Reihe weiterer deutscher Editionen mit den Illustrationen des Petrarca-Meisters.⁴ Sie verändert den Textbestand erheblich: Außer im allerersten Dialog, der ebenso wie die Ausgabe 1532 Petrarcas originale Wechselrede-Struktur beibehält, tilgt Vigilius diese Struktur flächendeckend. Dem Affekt bleibt in jedem Dialog nur noch ein einleitendes, zusammenfassendes Statement, auf das die Vernunft in großen monologischen Blöcken repliziert. Auch andere Änderungen gibt es: „Vigilius tilgt auch gelegentlich die Verweise auf die auctoritates, reduziert Beispiele, konzentriert bzw. pointiert Aussagen, drängt, wenn auch nicht durchgehend, Gelehrsamkeit zurück.“⁵ Außerdem werden zwischen Titel und Illustration (oder, wo der Seitenumbruch das verunmöglicht, zwischen Titel und einleitendem Statement des Affekts, wobei die Illustration dann oben auf der Folgeseite positioniert wird), jeweils ein lateinisches Distichon sowie zwei Reimpaare in deutscher Sprache⁶ platziert, die für den Prozess der Emblematisierung eine wichtige Rolle spielen werden (s.u.).

Die 1620 in Frankfurt bei Johann Carl Unckel gedruckte *Nova Philotheca Petrarchiana, continens aliquot 124. artificiosas figuras, quae in Francisci Petrarchae libro, qui solamen in bona & prospera fortuna intitulatur, ligneis figuris inveniuntur. Das ist, New Stammbuch, In welchem CXXIV. künstliche Figuren, so auß Francisci Petrarchae Buch: Welches er Trostspiegel in gutem Glück intitulirt, und in Holz geschnitten zu finden, begreiffet* [VD17 23:653237H]. Diese Ausgabe betont in ihrem Vorwort, das der Kupferstecher Eberhard Kieser unterzeichnet hat, sie wende sich vor allem an die Kunstliebhaber in Praxis und Studium. Sie bietet die Illustrationen des Petrarca-Meisters zum ersten Buch von *De remediis* in neuer Fassung: Nicht mehr Holzschnitte, sondern seitenverkehrte und im Format z.T. veränderte (von Hoch- auf standardmäßiges

⁴ Zu diesen weiteren Editionen finden sich bei LEMMER 1984: 196, KARNEIN 1988: 182 Anm. 42, ENENKEL 2006: 91f. und ENENKEL 2009: 91 Anm. 2 relativ umfassende, aber teilweise widersprüchliche Angaben. Am gründlichsten sind zur Editions-geschichte die bei GALLE 2020: 169-173 aufgearbeiteten Informationen. Wir haben nach 1532 und 1539 folgende Ausgaben identifiziert:

Von Hülff vnd Rath in Allem anligen: Des hochweisen, fürtrefflichen Francisci Petrarche zwei Trostbücher, Von Artzney, beydes des guten vnd widerwertigen Glücks (Frankfurt a.M.: Egenolff 1551) [VD16 P 1727].

Hülff, Trost vnd Rath in allem anligen der Menschen [...] zwei Trostbücher von Artzney und Rath beyde im guten und widerwertigen Glück (Frankfurt a.M.: Christian Egenolffs Erben 1559) [VD16 P 1728].

Trostspiegel in Glück und Unglück. Francisci Petrarche des Hochberümpften Fürtrefflichen und hochweisen Poeten und Oratorn zwey Trostbücher Von Artzney und Rath, beydes in gutem und widerwertigem Glück (Frankfurt a. M.: Christian Egenolffs Erben 1572) [VD16 P 1729].

Trostspiegel in Glück und Unglück [...] (Frankfurt a.M.: Christian Egenolffs Erben 1584) [VD16 P 1730].

Trostspiegel in Glück und Unglück (Frankfurt a.M.: Steinmayer 1594) [Nachweis über Swiscovery in der Kapuzinerbibliothek Wesemlin, Hintere Bibliothek, SS 12/3, Barcode ILUSBoo85898].

Trostspiegel in Glück und Unglück [...] (Frankfurt a.M.: Christian Egenolffs Erben 1596) [VD16 P 1731].

Trostspiegel in Glück und Unglück [...] (Frankfurt a.M.: Steinmayer/Saur 1604) [VD17 39:121107D].

Trostspiegel in Glück und Unglück [...] (Frankfurt a.M.: Steinmayer/Bringer 1619) [VD17 32:683183Q].

Trostspiegel in Glück und Unglück [...] (Frankfurt a.M.: Steinmayer/Bringer 1620) [VD17 23:298465Z].

Die 1637 in Lüneburg bei Johann und Heinrich Sternen (Stern) verlegte Ausgabe *Trostspiegel in Glück und Unglück* [VD17 23:327744V] bringt eine neue anonyme Übersetzung, aber keine Illustrationen zu den einzelnen Dialogen.

Zu den in der Forschung (s.o.) wiederholt genannten Ausgaben 1583 und 1672 finden wir keinen Nachweis. Im ersten Fall handelt es sich womöglich um eine Verwechslung mit Geiler von Kaysersbergs 1583 erschienenem *Trostspiegel [...]* *So einem Vatter, Mutter, Weib, Kind oder Freund gestorben sind* [VD16 ZV 28554], in letzterem Fall vielleicht um eine Verwechslung mit Johann Ulrichs 1672 erschienenem *Tugend-Creütz- und Trostspiegel* für christliche Ehefrauen [VD17 14:070998Y].

⁵ KARNEIN 1988: 182. Vgl. zu Vigilius' Textfassung ebd. 181-183 sowie DIETL 2006/07: 406-409.

⁶ Nach den Angaben auf der vorletzten Seite von Vigilius' nicht paginierter Vorrede stammen alle diese Verse in beiden Sprachen aus der Feder von Johannes Pinicianus („Johan Pinitian“).

Querformat gelegte) Kupferstiche von Kieser werden gezeigt. Über diesen Kupferstichen stehen Überschriften, die sich aus der leicht variablen Texttradition speisen, die von den deutschen Versionen 1532 und besonders 1539 ihren Ausgang nimmt. Die Überschriften werden ergänzt durch Reformulierungen der Affekt-Statements aus der Ausgabe 1539. Unter den Stichen werden die lateinischen Distichen und die deutschen Verspaare von Pinician positioniert, häufig gleichfalls mit leichten Abweichungen gegenüber der ursprünglichen Version von 1539. Es ergibt sich, wie zu sehen sein wird, regelmäßig eine emblematische Struktur aus *inscriptio* (titulus), *pictura* und versifizierter *subscriptio*. Petrarcas eigentlicher Text fällt weg.⁷

Die gleichfalls 1620 in Frankfurt („In Verlegung Vincentii Steinmeyers“) veröffentlichte Bildergalerie *Newe Künstliche Wohlgerissene unnd in Holtz geschnittene Figuren, dergleichen niemahlen gesehen worden, von den Fürtrefflichsten, Künstlichsten unnd Berühmtesten Mahlern, Reissern unnd Formschneydern, Als nemblich Albrecht Dürer, Hanß Holbeyn, Hanß Sebaldt Böhem, Hanß Scheuflin unnd andern Teutscher Nation Fürtrefflichsten Künstlern mehr* [VD17 12:652588L].⁸ „Der 1620 in Frankfurt am Main gedruckte, von Vincentius Steinmeyer verlegte Band enthält auf den Blättern 1r-88v die Bilder des Petrarcameisters (auf dessen nicht bekannten Namen auch die erste Seite der Vorrede eingeht: ‚welche ein Vortrefflicher und Hochberühmter Meister (wiewol ohne seinen darbey gesetzten namen) gerissen und geschnitten‘), danach folgen Holzschnitte der im Titel aufgeführten Künstler. Begründet wird diese Form der Neuauflage des vergriffenen Trostspiegels mit in Familienbesitz vorhandenen Druckstöcken.“⁹ Bezüglich der mit den Schnitten des Petrarca-Meisters illustrierten *De remediis*-Übersetzungen betont der Verleger in der Vorrede auch, diese Ausgaben seien mittlerweile alle ausverkauft und er habe ohnehin einen Nachdruck im Sinn gehabt.¹⁰ Die nach den Bildern zu *De remediis* folgenden Illustrationen stammen zu einem Gutteil aus den von Steyner in Augsburg verlegten illustrierten Ausgaben eines *Memorial der Tugent* bzw. einer deutschen emblematisierten Fassung von Ciceros *De officiis* von Johann von Schwarzenberg (dazu unten mehr). Die Schnitte des Petrarca-Meisters sind ohne Überschriften, aber mit den unter die Abbildungen gesetzten lateinischen und deutschen Versen von Pinicianus wiedergegeben: Es ergeben sich einzelne ‚Embleme‘ ohne *inscriptio*, aber mit *subscriptio*.¹¹

Schließlich werfen wir einen vergleichenden Blick auf die emblematisch strukturierte, im Sinne jesuitischer Didaktik verahrende *réécriture* von Petrarcas *De remediis* in Antoinnes de Bourgogne *Mundi Lapis Lydius* (*Mundi Lapis Lydius sive Vanitas per Veritatem falsi accusata et convicta, opera D. Antonii a Burgundia Archi-diaconi Brugensis*, Typis Viduae Ioann. Cnobbari Antuerp. 1639).¹² Der Autor nennt Petrarca nirgends beim Namen, verfasst de facto aber sein gesamtes Werk in sehr enger Anlehnung an das erste Buch

⁷ Vgl. zur *Nova Philotheca Petrarchiana* MARTIN 2006, der sich insbesondere für den Nürnberger Neudruck von 1648 interessiert, der noch seltener ist als die Frankfurter Erstauflage von 1620.

⁸ Wir verwenden ein Digitalisat des Exemplars der Bayerischen Staatsbibliothek München mit der Signatur Res 4 Art. 34 is (von Hand foliiert).

⁹ So die freundliche Auskunft von Sebastian Brenninger von der Abteilung Handschriften und Alte Drucke der BSB per email vom 8. Juli 2022.

¹⁰ „[...] ich auch eben im werck war, daß Hochgelerten und Weitberühmten Oratoris und Poeten Francisci Petrarchae Buch, welches er Trostspiegel in glück und unglück tituliert (demnach die vorige getruckte Exemplaria, aller abgangen unnd verkaufft waren) wiederumb von newem aufzulegen und zu trucken [...]“ (p. ii r). „Abgangen und verkaufft waren“ bezieht sich jedenfalls auf die Steinmayer-Ausgabe des *Trostspiegels* von 1604, womöglich auch bereits auf die von 1619 (zu den Ausgaben s. Anm. 4 oben; die Vorrede, aus der wir zitieren, ist auf den 1. September 1619 datiert). Steinmayer hat, wie wir oben dargetan haben, den *Trostspiegel* dann 1620 nochmals komplett gedruckt.

¹¹ Dazu der Verleger: „Als haben vorangeregte Künstler bey mir angehalten und gebetten, daß ich solche künstliche Figuren absonderlich, allein mit einem Lateinischen Disticho, und den zweyen Teutschen Versen, wie solche im Petrarcha auch zu finden, damit man den inhalt einer jedern figur desto bequemer einnehmen und verstehen künfte, wolte trucken lassen, damit solche die kunstliebende, allein der kunst halben überkommen, und auch die angehende jugendt, so lust dieselbige kunst zu lehrnen, sich darnach üben und zu ihrem besten nutzen gebrauchen möchten. Solchem ihrem billichen suchen und begeren habe ich volg zu leisten umbgehen nicht können und vorangeregte, in daß Petrarchae buch gehörige Figuren absonderlich, nur mit einem Lateinischen und zweyen Teutschen Distichis, trucken lassen“ (p. ii r-v).

¹² Vgl. zu diesem Werk im Kontext jesuitischer Rhetorikkonzeptionen GARROD 2021.

von *De remediis*. Vanitas bezieht ihre Behauptungen aus den Affirmationen von Petrarcas personifizierten *passiones animi*, und die Widerlegung durch die Stimme der Wahrheit besteht zu weiten Teilen aus recht unverstellten Reformulierungen der Dialogrepliken von Petrarcas Ratio. Die Bebilderung wird in der Regel nicht vom Petrarca-Meister bezogen, sondern folgt den ikonographischen Schemata der Emblematik des späteren 16. und frühen 17. Jahrhunderts; wir betrachten weiter unten aber einen Fall, in dem eine klare emblematische Wiederaufnahme eines vom Petrarca-Meister gestalteten Motivs erfolgt.¹³

Eine Nähe dieser Text-Bild-Tradition zur Emblematik ist intuitiv sofort erkennbar. Allerdings muss diese etwas pauschale Behauptung von Nähe vor dem Hintergrund der bewegten Forschungsdiskussion¹⁴ um eine Definition des Emblems, der Emblematik und der Emblembuchs reflektiert werden.¹⁵ Die Emblematik ist eine frühneuzeitliche intermediale Gattung aus Text und Bild, „eine literarisch-graphische Mischform, die ihren Auslegungsgegenstand selbst darstellt und partiell oder vollständig auslegt. Gedeutet werden können grundsätzlich sämtliche Dinge (res) der Welt und sämtliche Handlungen (gesta) des täglichen Lebens und der Geschichte (einschließlich biblischer und mythologischer Ereignisse)“.¹⁶ Dabei werden diese res sehr häufig moralisierend oder aus moralphilosophischer Perspektive gefasst, doch gibt es auch das politische, das religiöse, das witzig-pointierte, konzeptistische oder rätselhafte, das karikatural-provokante und schließlich auch das amouröse Emblem.¹⁷ Das Emblem hat keine fest fixierte Form. In relativ hohem Grad normbildend hat aber das Emblembuch von Andrea Alciato gewirkt, auf das wir weiter unten noch zu sprechen kommen. Es wurde bei Steyner in Augsburg ein Jahr vor der Erstauflage von *De remediis* publiziert und bietet jeweils eine *inscriptio* über einer *pictura*, der eine versifizierte *subscriptio* folgt,¹⁸ wobei sich alle drei Teile des Emblems semantisch aufeinander beziehen und die Rezipienten in eine Auslegungsaufgabe verstricken. Die dreiteilige Standardform des Emblems¹⁹ ist von der 1534 in Paris publizierten Zweitauflage von Alciatos *Emblemata* verfestigt worden: Hier beginnt, anders als bei Steyner 1531, jedes Emblem nach Seitenumbruch, so dass sich optisch ein klar erkennbares typographisches Schema ergibt, das sehr häufig nachgeahmt wurde. Doch die dreiteilige Form des Emblems und auch seine bei Alciato gegebene Knappheit sind keineswegs alternativlos.²⁰ So sind Embleme prinzipiell auch ohne Bilder konzipierbar (Alciato selbst hat seine *Emblemata* ursprünglich nur als epigrammatische Texte geschrieben), und *inscriptio* oder *subscriptio* können auch fehlen oder ihren Zuschnitt ändern: Die *inscriptio* hat oft nur wenige Wörter, kann aber zu umfangreicheren überschriftartigen Themenangaben ausgebaut werden,²¹ und die *subscriptio* kann sich über wenige Verse hinaus auch zu umfangreichen erläuternden, auch in Prosa gehaltenen Textblöcken erweitern.²² Wird die *subscriptio* in dieser Weise extendiert, ergibt sich auch hinsichtlich der im Druck

¹³ Zu Antoine de Bourgogne und seiner Emblematik vgl. VAN HOUTDT 1999; zur Biographie des Autors auch den älteren Überblick von VANDE PUTTE 1866.

¹⁴ Vgl. die kritische Übersicht zahlreicher Forschungsbeiträge in SULZER 1977: 404-414; HÖPEL 1987: 11-35; DALY/SILCOX 1991: 9-24; DALY 1998: 42-58; DALY 2014: 1-11; MCALPINE 2020: 7-15; s. ferner PLOTKE 2010: 139f und BENASSI 2019.

¹⁵ Definitionsversuche unter anderem bei RUSSELL 1985: 162-164; HARMS 2010: 552f.; MCALPINE 2020: 2-7; s. auch HECKSCHER/WIRTH 1959: Abschnitt I *passim*. Etwas bedenklich scheint mir die Entscheidung von MANNING 2003: 24 „to assume a somewhat radical, nominalist position: everything that was called an emblem was indeed an emblem“ (so verständlich auch seine Skepsis gegenüber „the Germans’ hunt for the fabulous *idealtypus*“ des Emblems sein mag, ebd. 21). Zur Begriffsgeschichte von „Emblem“ HECKSCHER/WIRTH 1959: Abschnitt IA; MANNING 2003: 47.

¹⁶ HARMS 2010: 552.

¹⁷ Vgl. MANNING 2003: 20f.

¹⁸ Wir folgen dem Plädoyer von DALY 2014: 3 und verwenden die neutralen lateinischen Begriffe, statt zur *inscriptio* Lemma, Motto oder Titel oder zur *subscriptio* Epigramm oder dergleichen zu sagen.

¹⁹ Vgl. zur Dreiteiligkeit HECKSCHER/WIRTH 1959: Abschnitt IB („Bestandteile“); SCHÖNE 1968: 18-26; HOMANN 1971: 14; TIEMANN 1974: 87f.; HÖPEL 1987: 28-32; WARNCKE 1987: 165f.; MÖDERSHEIM 1994: 1099f.; STRASSER 2000: 39; MANNING 2003: 18-20; DALY 2014: 6f.

²⁰ Vgl. MANNING 2003: 18.

²¹ Manchmal kann die *inscriptio* auch fehlen (MANNING 2003: 39; DALY 2014: 91) oder im Gegenteil verdoppelt werden (MÖDERSHEIM 1994: 1100).

²² Vgl. die launig-dialogische Darstellung bei MANNING 2003: 20: „How long should an emblem be? Doesn’t it have a short accompanying verse epigram? Yes, except when the verse is prose, and the text – whether verse or prose – can

erscheinenden quantitativen Ausdehnung der Emblemteile eine deutliche Nähe zu den illustrierten Ausgaben von *De remediis* (wie überhaupt der illustrierte Buchdruck bisweilen bereits vor Alciato deutliche Affinitäten zur späteren Emblematisierung aufweist).

Die Forschung hat zum Teil sehr engagiert über die ‚Hierarchie‘ von Text und Bild im Emblem debattiert; Anstoß dazu lieferte nicht zuletzt Schönes viel diskutierte These von einer ‚Priorität des Bildes‘ gegenüber dem Text.²³ Die einschlägige Forschungskontroverse wollen wir hier nicht wiedergeben oder weiter verfolgen, nur soviel sei festgehalten: Die bisweilen vertretene Vorstellung, einzelne Teile des Emblems seien sozusagen im Alleingang für den Emblem-Sinn verantwortlich, der dann von anderen Teilen des Emblems (besonders der subscriptio) einfach erläutert oder erschlossen werde, entspricht der intermediären Komplexität der Emblematisierung sicherlich nicht. Genetisch sieht man an Steyners Alciato-Ausgabe (mehr dazu unten), dass gerade an diesem entscheidenden Moment in der Geschichte des Emblems sicherlich keine Priorität des Bildes anzusetzen ist, sind die Bilder doch in der Verantwortung Steyners nachträglich dem Text hinzugefügt worden. Oder, um eine scharfsinnige Beobachtung von Peter M. Daly²⁴ weiterzudenken: Eine Priorität des Bildes gibt es für gewöhnlich nicht im Produktionsprozess (hier tritt das Bild häufig erst nachträglich zum Text). Sehr wohl aber kann es im Vorgang der Emblem-Rezeption zu einer dominant starken Wirkung des Bildeindrucks gegenüber dem Text kommen. Diese ‚Priorität des Bildes in der Rezeption‘ (die einer ‚Priorität des Textes in der Produktion‘ komplementär gegenübertritt) muss mitgedacht werden, wenn man die oben umrissenen und im Folgenden näher zu erläuternden Vorgänge rund um die Emblematisierung von *De remediis* angemessen verstehen will. Tatsächlich macht man bei längerer Beschäftigung mit der Illustrationstradition von Petrarcas Text an sich selbst die Erfahrung, dass einzelne Bilder des Petrarca-Meisters wie signalhafte Gedächtnis-Marker für die Thematik des jeweiligen Dialogs wirken und sie selbst dann fortwährend evozieren können, wenn keine wie auch immer geartete subscriptio sie noch transportiert.

Die Forschung hat dem Emblem mehrfach eine gewisse Nähe zum Kunsthandwerk attestiert, was unter anderem auf Alciatos Behauptung zurückgeht, er wolle die Bildende Kunst und insbesondere deren praktische Zweige mit Anregungen für künftige Werke versehen.²⁵ Wie man solche Angebote der Emblematisierung an die Kunst auch einschätzen mag (in der es jedenfalls sehr viel ‚emblematische‘ Produktion gab)²⁶, es ist sehr auffällig, dass die Neupräsentationen der Bilderwelten des Petrarca-Meisters im frühen 17. Jahrhundert exakt ein solches Angebot erneut machen, ja die Erweckung des bildkünstlerischen Rezeptionsinteresses die forcierte Emblematisierung von *De remediis* um 1620 nicht unerheblich befördert zu haben scheint.²⁷

Zweifelsohne darf man dem Bild und insbesondere dem Bild, das sich in einer engen, wechselseitig semantisierenden Relation zum Text befindet, eine gedächtnisunterstützende, archivierende, den Abruf von Textthemen erleichternde, wo diesen Abruf nicht geradezu provozierende Funktion zuschreiben²⁸ – wer sich mit den Illustrationen des Petrarca-Meisters zu *De remediis* auch nur ein wenig eingehender beschäftigt hat und Ausgaben wie die von 1532 oder 1539 kennt, wird bestätigen können, dass der erneute Anblick einzelner Illustrationen in der Tat sofort die von Petrarcas Dialogen behandelten Gegenstände und Problematiken aus dem Gedächtnis aufrufen kann. Das unterstreicht nur, dass natürlich zu Recht die allgemeine memoriale Funktion des Bildes in der Forschung immer wieder betont worden ist – der starke visuell-semantische und

stretch from a pithy distich to several pages. But does the verse epigram ‚accompany‘ the emblem, or is the epigram the emblem?” (Kursivierung im Original).

²³ Vgl. SCHÖNE 1968: 26-30, dazu die Diskussion u.a. bei HARMS 1973: 223f.; SULZER 1977: 409-413; HOFFMANN 1979: 517f.; HÖPEL 1987: 28-32; WARNCKE 1987: 166-169; STRASSER 2000: 39f. m. Anm. 2; SCHOLZ 2002: 26-30, 32f.

²⁴ Vgl. DALY 2014: 88: „emblem scholars are probably still divided as to the primacy of picture or texts. This very question appears to gloss over the important issue of creation or intention *versus* reception. After all, a reader of an illustrated emblem book will not necessarily know if the pictures were designed or even approved by the author of the texts“.

²⁵ Darauf geht ENENKEL 2018 in seinem Alciato-Kapitel *passim* immer wieder ein, vgl. u.a. XI, 5, 123.

²⁶ Vgl. BATH 1994: 12-17.

²⁷ Zu einem exemplarischen Fall späterer emblematischer Rezeption der *De remediis*-Tradition vgl. HARMS/HEß/PEIL 1999: 139 (eine 1715 von den Jesuiten veranstaltete emblematische Biographie Max Emanuels von Bayern mit einer Darstellung seiner Herrschertugenden unter Rekurs auf die Zweiteilung von *De remediis* in ‚Glück‘ und ‚Unglück‘).

²⁸ Vgl. exemplarisch TIEMANN 1973: 52-54; s. ferner bspw. MÖDERSHEIM 1994: 1101.

besonders einprägsame Effekt von Illustrationen dürfte außer Frage stehen. Eine andere Frage ist demgegenüber, ob Textillustrationen ohne weiteres auch geeignet sind, Textstrukturen (etwa die Mikrostruktur einzelner Dialoge von *De remediis* oder die Makrostruktur der Dialogfügung) zu memorieren und aus der Erinnerung abzurufen. Dies hängt mit dem ziemlich umstrittenen Problem zusammen, ob wir in emblematisch aufgebauten Text-Bild-Konglomeraten ‚nur‘ eine allgemeine gedächtnisfördernde Bildfunktion annehmen dürfen oder ob in der Emblematik vielmehr eine bestimmte Spielart der aus der antiken Rhetorik bekannten loci-imagines-Struktur vorliegt, so dass Bilder dazu beitragen würden, aus illustrierten Texten regelrechte Gedächtnismaschinen im strengen Sinn einer gedächtnistechnischen ars memorativa zu machen. Man hat hier verständliche Zweifel angemeldet: Tatsächlich wird bezüglich der Emblematik solches immer wieder einmal behauptet, ist aber kaum einmal schlagend und großflächig nachgewiesen worden.²⁹

Diese Skepsis bezieht sich freilich nicht auf diejenigen Publikationen, die darauf aus sind, mit klaren Lern- und Gebrauchsanleitungen über Illustrationen Gedächtnistraining im Sinn der ars memorativa zu betreiben,³⁰ oder für die in solch strengem Sinn gilt: „Emblems could be pressed into the service of mnemotechnics“³¹. In Rede stehen vielmehr diejenigen Drucke, die man üblicherweise als Emblembücher bezeichnet und die häufig die besagte dreiteilige Struktur aus inscriptio, pictura und subscriptio aufweisen oder sie variieren. Schon vor Alciatos *Emblemata* von 1531 gibt es eine Anzahl von Büchern, die eine solche Struktur haben: Die ‚Emblematisierung‘ gedruckter Texte, ein „Einsatz emblematischer Möglichkeiten für Bücher, die nicht als Emblembücher konzipiert waren“³², eine „retrospective emblemization“³³, setzt im 16. Jahrhundert schon relativ früh ein.³⁴ Ein für uns besonders augenfälliger, weil im Druckbild unmittelbar an Steyners Petrarca-Ausgaben erinnernder Fall ist die schon 1511 zunächst auf Latein, dann in frühneuhochdeutscher Fassung erschienene Vita des Heiligen Beatus von Daniel Agricola.³⁵ In solchen Phänomenen berühren sich das gesteigerte Wissen um das memoriale Potential von picturae, die zunehmende Aktualisierung von Möglichkeiten des Buchdrucks und der große Rezeptionserfolg emblematischer Veröffentlichungen, der sich nicht zuletzt nördlich der Alpen und insbesondere auch im

²⁹ Zur Debatte um die Relation von Emblematik und Mnemotechnik vgl. ROSSI 1958: bes. 164; SULZER 1977: 422 m. Anm. 108; KNAPE 1988: 146-149, 153f.; MOSELEY 1989: 2, 10f.; NEUBER 1990; NEUBER 1993; DALY 1998: 16f., 41f.; BATH 1994: 32-35, 39, 48-51; ENGEL 1999; BOLZONI 2004a; KOCHER 2007; MANNS 2007; DALY 2014: 87-130 (Kap. „Mnemonics and Emblems“, worin sich Daly insbesondere zu den einschlägigen Thesen und Resultaten der Berliner Forschungsgruppe *Topik und Tradition* – vgl. Kocher, Manns, zuvor Neuber – skeptisch und etwas kaustisch äußert); ENENKEL 2018: 145, 174.

³⁰ Hierher gehört auch die teils recht enge Verbindung von Bilderrätsel und ars memorativa; vgl. dazu SCHENCK 1973: bes. 35, 45, 53.

³¹ DALY 1998: 42.

³² HARMS 2010: 556. In diesem Zusammenhang verdient Erwähnung, dass andererseits illustrierte Bücher ganz allgemein als Bildspender für Emblembücher im engeren Sinn gedient haben; vgl. HECKSCHER/WIRTH 1958: Abschnitt IV („Quellen der Emblematik“), Punkt B. Vgl. zum Verhältnis von Buchillustration und Emblembuch insgesamt HÖPEL 1987: 11-14; s. ferner RUSSELL 1985: 171f. (im Kontext des Kapitels „The Emblematic Process“); MARTIN 2006: 143 (Emblematisierung Ovids).

³³ MANNING 2003: 91.

³⁴ In diesem Zusammenhang ist interessant, dass man die Publikation von Sebastian Brants *Narrenschiff* manchmal als einen Meilenstein in der Frühgeschichte des Emblembuchs verstanden hat, was freilich auch nicht unbestritten blieb; vgl. zu dieser Diskussion HOMANN 1971: bes. 13f., 22f.; TIEMANN 1973: 598f. *et passim*; HOFFMANN 1979: 523f.; WARNCKE 1987: 165f.; KNAPE 1988: 133 *et passim*; PLOTKE 2010: 128f.; ENENKEL 2018: 130f. Relevant hieran ist für unser Thema, dass Brant höchstwahrscheinlich für die Konzeption des Bildprogramms der *De remediis*-Ausgabe 1532 zu großen Teilen (mit)verantwortlich war; vgl. im Detail HUSS 2022b: 289-291 (m. Lit.). Tatsächlich ist das *Narrenschiff* mit der Bebilderung der Steyner-Edition 1532 genetisch direkt relationiert; einige Bilder und Motive werden vom Petrarca-Meister direkt aus dem *Narrenschiff* in *De remediis* importiert (Details und Literaturangaben hierzu bei HUSS 2022b: 293 m. Anm. 24).

³⁵ Vgl. die ausführliche vergleichende Analyse der beiden Fassungen von PLOTKE 2010. Die lateinische Version ist sicher, die frühneuhochdeutsche Version wahrscheinlich gleichfalls bei Adam Petri in Basel verlegt worden (PLOTKE 2010: 130). Kommentierte Edition beider Fassungen mit ausführlicher Einleitung in AGRICOLA/PLOTKE 2012.

deutschsprachigen Raum feststellen lässt.³⁶ Zu diesem fast unübersehbar großen Echo, das die Emblembücher gefunden haben, haben übrigens nicht nur Petrarca's moralphilosophische Dialoge beigetragen, sondern in der Gattungslinie der amourösen Emblematisierung spielt die Motivik und Metaphorik seines Canzoniere eine nicht unwichtige Rolle.³⁷

Doch beschränken wir uns hier auf *De remediis*. Wie aus den bisherigen Ausführungen schon zu entnehmen war, publiziert Steyner in Augsburg kurz nacheinander Alciato's *Emblemata* (1531) und die vom Petrarca-Meister illustrierte Erstausgabe von *De remediis* (1532). Man weiß mittlerweile, dass Steyner beide Texte längst vorliegen hatte: Alciato hatte seine epigrammatisch strukturierten Texte bereits 1521 fertiggestellt und nicht lange danach zunächst an Conrad Peutinger zur Publikation nach Augsburg geschickt, die Holzschnitte ebenso wie die Übersetzungen von *De remediis* lagen in eben diesem Jahr ganz oder fast ganz vollständig ebenso bereits vor, und zwar im Augsburger Verlag von Sigmund Grimm und Marx Wirsung. Nach dem Tod Wirsungs 1522 und Grimms 1527 verschaffte sich Steyner das gesamte Material der offensichtlich schon von Wirsung und Grimm als durchgehend illustriertes Buch geplanten zukünftigen *De remediis*-Edition inklusive Brants versifizierter Vorrede und brachte das Buch binnen weniger Jahre auf den Markt.³⁸ Alciato's Texten ließ Steyner die gleiche Rezeptur angedeihen:³⁹ Die offensichtlich nicht mit Alciato abgestimmten und von ihm nicht goutierten Holzschnitte von Jörg Breu sind nach weitgehendem Konsens der Forschung von Steyner eigenverantwortlich in die *Emblemata* integriert worden.⁴⁰ Ganz offenbar steht die präsumptive ‚Geburt der Emblematisierung‘, die man in Steyners Alciato-Ausgabe von 1531 oft sehen will, in unmittelbarem genetischem Zusammenhang mit der *De remediis*-Edition von 1532. Steyner kaufte hier Text und Bilder im Paket. Für die *Emblemata* hatte er zuerst den Text und besorgte dann die Bilder.⁴¹ Resultat sind zwei in ihrer Typographie und ihrem Layout ziemlich eng verwandte Publikationen (die ‚klassische‘ Typographie des Alciato-Emblembuchs mit Seitenumbruch vor jeder neuen inscriptio weist erst die Pariser Ausgabe von Christian Wechel 1534 auf, die Alciato autorisiert hatte)⁴². Die vom Petrarca-Meister bebilderte deutsche Version von *De remediis* ist also nicht einfach nur einem Emblembuch ähnlich, sondern steht im Zentrum der Entstehung des Emblembuchs schlechthin – im Übrigen teilt *De remediis* mit einem Großteil der rinascimentalen Emblematisierung, auch mit Alciato,⁴³ einen Schwerpunkt auf Themen der Moralphilosophie und einen (von Ratio in den Dialogen zumindest immer wieder versuchten) moraldidaktischen Einsatz von Sprichwörtern und Maximen.⁴⁴

³⁶ Vgl. DALY 2007; PEIL 2008.

³⁷ Vgl. zu den *Rerum vulgarium fragmenta* als Konzept- und Bildspender von Emblemen PRAZ 1964: 13f.; BUCK 1971: 48; PRAZ 1975: 118-144, 228f.; MOSELEY 1989: 17f.; ergänzend RUSSELL 1985: 168-170 zur Emblematisierung von Petrarca's *Trionfi* in Frankreich.

³⁸ Vgl. hierzu im Detail HUSS 2022b: 288f. (m. Lit.); s. ferner LEMMER 1984: 195f.; SACK 1988: 129-132, 139-142.

³⁹ Zu Steyners Produktion von Alciato's *Emblemata* vgl. HOMANN 1971: 25-40; TIEMANN 1974: 80f.; HÖPEL 1987: 49f.; SCHOLZ 1993: 151f.; BATH 1994: 1; STRASSER 2000: 42-45; SCHOLZ 2001: 31-34; SCHOLZ 2002: 20f.; MANNING 2003: 42f.; DRYSDALL 2008: 79-88; PLOTKE 2010: 127, 141f. (gegen die ‚Kanonisierung‘ der *Emblemata* als einzigartiger Ursprung des Emblembuchs); ENENKEL 2018: XII, XVI.

⁴⁰ Das entspricht einer durchaus gängigen Praxis der Produktion von Emblembüchern: Der Verleger hatte hier oft das Sagen; vgl. DALY 2014: 23f., 28.

⁴¹ SACK 1988: 142 mit 182f. Anm. 293f. nimmt dagegen an, Steyner habe die Illustrationen zu Alciato nicht selbst in Auftrag gegeben, sondern wie die Holzschnitte des Petrarca-Meisters bereits fertig mitsamt den zugehörigen Texten aus dem Nachlass von Grimm und Wirsung in seinen Besitz gebracht (vgl. dort den Kontext der gegen HOMANN 1971 gerichteten Argumentation); Zustimmung hierzu kommt von SCHOLZ 2001: 31; SCHOLZ 2002: 46f. In diesem Falle wäre die Entstehungsgeschichte der *Emblemata* Alciato's und der *De remediis*-Ausgabe von 1532 fast vollständig parallel zu denken. Nach Sack wären auch die Illustrationen Breus zu Alciato bereits Anfang der 1520er Jahre fertiggestellt gewesen, exakt wie die des Petrarca-Meisters zu *De remediis*.

⁴² Vgl. SCHOLZ 1993: 152f., 157; SCHOLZ 2001: 33-35; SCHOLZ 2002: 29f.

⁴³ Vgl. zu Alciato's häufig moralisierenden Maximen HOFFMANN 1979: 523f.; ENENKEL 2018: 80.

⁴⁴ Vgl. ROSSI 1958: 164; SCHÖNE 1968: 48 (Embleme und sensus tropologicus); BUCK 1971: 41, 46f.; MOSELEY 1989: 2, 11; BATH 1994: 42-45; MCALPINE 2020: 19f.

Steyner hatte aber auch schon vor 1531 und 1532 mit emblematisch strukturierter Moraldidaxe experimentiert. Von hoher Bedeutung sind hier die zuvor schon kurz angesprochenen Publikationen des *Memorial der Tugent* von Freiherr Johann von Schwarzenberg (1534 als Teil der zweiten Ausgabe des *Teütsch Cicero* publiziert, aber schon weit vor 1520 abgefasst)⁴⁵ und Schwarzenbergs emblematisierte Version von Ciceros *De officiis*, die Steyner 12 Tage vor den *Emblemata* auf den Markt brachte,⁴⁶ die eine zu den *Emblemata* und zur *De remediis*-Ausgabe von 1532 fast identische Publikationsgeschichte hat⁴⁷ und die rund 35 der Holzschnitte des Petrarca-Meisters integriert.⁴⁸ Wie Karl A.E. Enenkel in der Folge einiger wichtiger Beobachtungen von Joachim Knappe⁴⁹ aufgezeigt hat, liegt in beiden Fällen der Versuch vor, Moraldidaxe durch Text-Bild-Kombinationen mit emblematischem Aufbau zu betreiben.⁵⁰ Schwarzenberg selbst betont ausdrücklich die mnemonische Funktion der von ihm verwendeten Bebilderung.⁵¹ Steyner (der für die Schwarzenberg-Edition eigens neue Holzschnitte von den Reissern Schäußelein und Breu produzieren ließ) verwendet dieses intermediale Strukturierungsverfahren auch bei der Erstellung sowohl seines Alciato als auch von *De remediis*,⁵² wofür ihm das Bildmaterial ja bereits aus dem Bestand der ehemaligen Offizin von Grimm und Wirsung überkommen war.

In Steyners Publikationsprojekt hat mithin die ‚Emblematisierung‘ von Petrarcas ins Deutsche übertragenem Text im Kontext jener parallelen Vorhaben von vornherein eine zentrale Rolle gespielt. Für die Ausgabe 1532 war er darauf angewiesen, die von Peter Stahel im Auftrag von Grimm und Wirsung begonnene und nach Stahels Tod (1520) von Georg Spalatin vollendete Übersetzung zu verwenden. Diese Übersetzung reproduziert, wie eingangs schon gesagt, Petrarcas komplexe Dialogstruktur vollständig. Ihre typographische Integration in die illustrierte Version von 1532 erzeugt eine Funktion von Petrarcas Dialogtext, die der einer emblematischen subscriptio entspricht.⁵³ Für eine solche sind Petrarcas von hoher ideologischer Ambivalenz geprägte Gespräche aber bemerkenswert komplex; die Aufgabe, sie zu illustrieren, konnte wohl überhaupt nur einem Gespann von der Klasse Brants und des Petrarca-Meisters gelingen. Steyner aber war nicht endgültig zufrieden mit seinem Ergebnis. Daher unternahm er für die Zweitaufgabe 1539 entscheidende neue Schritte in Richtung Emblematisierung (siehe oben). Die sprachlich vereinfachende oder jedenfalls leichter lesbare Übersetzung von Vigilius rückt der Funktion einer bildentschlüsselnden subscriptio erheblich näher als die ältere Version. Dass Vigilius ab Dialog 1.2 die Position des jeweiligen Affekts nur noch in einem kurzen

⁴⁵ Zur Datierung vgl. KNAPE 1988: 146 und ENENKEL 2018: 128 m. Anm. 8 (jeweils m. Lit.). KNAPE 1988: 150 hält dafür, die Beschäftigung mit „Schwarzenbergs Äußerungen zum Verhältnis von Bild, Wort und Mnemonik“ habe Steyner auf die Idee gebracht, Alciato emblematisch zu illustrieren.

⁴⁶ *De officiis* datiert Steyner auf den 16. Februar 1531, die *Emblemata* erscheinen ausweislich ihres Kolophons zum ersten Mal am 28. Februar 1531 (ENENKEL 2018: 179). Vgl. zu Steyners Schwarzenberg-Publikationen außer den im Folgenden gegebenen Hinweisen allg. SACK 1988: 129-134.

⁴⁷ Vgl. ENENKEL 2018: 186: „there is a striking parallelism between the printing history of the German *De remediis* and that of the German *De officiis*, in which the same dates are involved. In both cases, the manuscripts were ready in 1520, and in both cases, the works appeared only after 1530 and at the *Officina* of Heinrich Steiner – who had bought woodcuts and other printing material from Grimm. And it is the printing history of the publishing company Grimm and Wirsung that explains why the process took so long, and why it failed in the end“. Enenkels bestechende Vermutung, Schwarzenbergs zunächst angezielte Verleger seien Grimm und Wirsung gewesen, ist allerdings nicht belegbar, wie er selbst einräumt.

⁴⁸ ENENKEL 2018: 181f. m. Anm. 19, 188.

⁴⁹ KNAPE 1988: 146-154.

⁵⁰ Vgl. ausführlich ENENKEL 2018: Kap. 2 zum *Memorial der Tugent* (u.a. mit einem sehr detaillierten Vergleich des erhaltenen illustrierten Manuskripts und von Steyners Druck) und Kap. 3 zur Schwarzenbergschen Emblematisierung von *De officiis*.

⁵¹ Vgl. die Interpretation von Schwarzenbergs Äußerungen bei KNAPE 1988: 147; s. ferner ENENKEL 2018: 145, 174.

⁵² Auch Schwarzenbergs *Memorial* ist genetisch mit der Edition 1532 von *De remediis* verwandt: Vier Holzschnitte des Petrarca-Meisters werden von Steyner ins *Memorial* integriert; vgl. die detaillierten Angaben bei KNAPE 1988: 149.

⁵³ Dass diese ‚Bildunterschrift‘ zum Teil sehr lang geriet, verschlägt im Kontext des frühneuzeitlichen Emblembuchs nichts: Es gibt etliche Beispiele sehr umfangreicher subscriptiones; vgl. HECKSCHER/WIRTH 1959: Abschnitt IB, Punkt c; STRASSER 2000: 49f.

Statement, sozusagen schlagwortartig, zusammenfassen und dann in einem kohärenten Textblock von Ratio beantworten lässt, ist einer ‚klassischen‘ Emblemstruktur erkennbar affiner als der Textaufbau von 1532. Ein Weiteres tun die neu gefassten, zuspitzenden und thematisch einengenden Titelüberschriften von 1539 im Verbund mit den schon erwähnten lateinischen Distichen von Pinicianus (die als Reflex der epigrammatischen Basis einer sich historisch immer weiter ausfaltenden Emblematisierung wirken)⁵⁴ und den ihnen folgenden deutschen Verspaaren – allesamt bilden diese letztgenannten Elemente 1539 eine mehrteilige inscriptio, die im weiteren Verlauf des Emblematisierungsprozesses zum Teil in die subscriptio verschoben wurde, als nämlich dort Petrarcas Text ganz wegfiel. Das textuelle Auslichten, das in *De remediis* hier stattfindet und das nicht ohne Parallelen in der Geschichte der Emblembücher ist,⁵⁵ wollen wir in der Folge etwas näher betrachten. Wie verändert sich die Relation zwischen Text und Bild angesichts der beschriebenen Wandelprozesse zwischen der umfänglichen, vollständigen Steyner-Ausgabe 1532 und den Emblematisierungen der *Nova Philotheca Petrarchiana* sowie der *Wohlgerissenen Figuren* von 1620? Diese Veränderungen sind mannigfaltig und lassen sich nicht einfach in einer linearen Entwicklungserzählung darstellen. Vielmehr gibt es ein breites Spektrum unterschiedlicher Text-Bild-Beziehungen, die sich bei einer umfassenderen Untersuchung des Phänomens vermutlich in eine breit dokumentierbare Typologie einordnen ließen. Wir unterscheiden vorläufig mehrere unterschiedliche Fälle und belegen jeden davon durch ein oder mehrere Beispiele. Zunächst aber zwei konträre Fälle zu der Frage, wie sich das Verhältnis der diskursiven Antagonisten Vernunft und Affekt im emblematischen Prozess jeweils darstellt: Interessanterweise führt dieser Prozess jeweils zu unerwarteten Resemantisierungen der argumentativen Antagonismen, die Petrarca vertextet hat.

1. *Der Prozess der Emblematisierung unterstützt die Position Ratios* [Tafel 1]. In *De remediis* 1.1 („De etate florida et spe vite longioris“) freut sich der Affekt in einer ungewöhnlichen ‚Doppelbesetzung‘ von Gaudium und Spes über das eigene blühende Leben und hofft auf noch viele Lebensjahre. Ratio argumentiert sogleich dagegen und verweist in einer Kaskade von immerhin 26 Repliken auf die Unbeständigkeit des Lebens und die Eventualität eines jederzeit drohenden Todes, was Anlass zur Einkehr und Besinnung geben solle. Anders als in vielen anderen Dialogen von *De remediis* sind die Einlassungen der Affekte zwar knapp, aber keineswegs repetitiv. Mit etlichen ‚aber‘, ‚dennoch‘, ‚tatsächlich‘, ‚trotzdem‘ beharren Freude und Hoffnung auf ihrer positiven Wahrnehmung der eigenen Lebenskraft und Lebenszuversicht. An dieser mehrdimensionalen Dialogsituation ändert Steyners Textfassung 1532 zunächst einmal gar nichts, wenn über der Illustration des Petrarca-Meisters⁵⁶ die Überschrift eine Themenangabe vermittelt, die Petrarcas Formulierung sehr nahe kommt: „Von plüendem Alter, Und Hoffnung lengers lebens“ (fol. 1r). Darunter ist das Bild des Petrarca-Meisters zu sehen, das einen jungen, prächtigen, blumenbekränzten Mann zeigt, welcher zu Pferd mit einem Falken auf dem Arm einem Hasen und einem Hirsch hinterhereilt; im Hintergrund sind unter anderem Körbe voller Garben und Ernteerzeugnissen zu sehen, rechts hinten sitzen fein gekleidete junge Damen um einen Brunnen, aus dem sie wohl bisweilen trinken (eine Anspielung auf das Motiv der Quelle der ewigen Jugend bzw. des Jungbrunnens dürfte gewollt sein). Weder Überschrift noch Bild befördern in der Edition 1532 Ratios Position mehr als es der Texteingang bei Petrarca tut – erst im Verlauf des Dialogs wird diese nach und nach deutlich hervorgetrieben. Erst dessen Text verleiht dem Bild des Petrarca-Meisters subtile Doppelsinnigkeiten: Nach seiner Lektüre erst lässt sich bspw. die vorbeieilende Jagd im Bildvordergrund als Allegorie der Flüchtigkeit des Lebens lesen. Die Fassung der Edition 1539 bringt zunächst eine Überschrift, die ganz ähnlich formuliert wie es 1532 geheißen hatte: „Von hoffnung aines langen lebens der plüenden jugent“ (fol. 1r). Darunter aber folgt sogleich das erste der Distichen von Pinicianus: „Quid demens tantum gaudes iuvenilibus annis? | Cum fugiat volucris laeta iuventa pede.“ Hier wird durch die Wertung der Affektposition als Ausdruck der dementia („demens“) sogleich als einzig richtig die Position der Ratio herausgestrichen. Das Motiv der Flucht betont dann der zweite Vers und

⁵⁴ Zu Emblem und Epigramm vgl. PRAZ 1964: 25-34; DALY 1998: 9-12.

⁵⁵ Vgl. MANNING 2003: 99 und das dort Folgende (Kap. „The Primacy of the Image“).

⁵⁶ Nr. 63 MUSPER (SCHEIDIG 1955: 42).

legt damit die gerade nur als Möglichkeit angedeutete Interpretation der fliehenden Jagd als Davoneilen der Jugendjahre dem Rezipienten nahe. Das vom Petrarca-Meister zurückhaltend arrangierte Bild, das die Position der jugendlichen Freude und Hoffnung ausmalt und Ratios Bedenken allenfalls sachte anklingen lässt, wird vom lateinischen Distichon gänzlich anders perspektiviert, fast schon ins Gegenteil gewendet. Die folgenden deutschen Verse verstärken den warnenden Gestus im Sinne der ‚Stimme der Vernunft‘: „Du junger free dich nit zuvil | Nit setz dem leben langes zil. | Der tod feirt nit, es gilt im gleich | Lueg das er dich nit überschleich“. Hier wird explizit der Tod ins Spiel gebracht, der ‚nicht feiere‘ (während die Jugend, wohl auch die vom Petrarca-Meister an den Brunnen gesetzte Jugend, irrtümlich und blind zu feiern scheint: Das Bild hat hier eine Verschärfung der Warnung vor dem abgebildeten Treiben als Manifestation der hoffnungsvollen Lebensfreude provoziert). Ratios Warnung setzt sich in den Versen der Bildüberschrift reformuliert den im Bild ausgedrückten Lebensfreuden entgegen und führt zu einer veränderten, skeptisch eingetrübten Bildwahrnehmung durch die Rezipienten. Der wie eine lange subscriptio folgende Dialog (der, wie gesagt, einzige, den die Übersetzung von Vigilius noch im Dialogschema der Wechselrede belässt) ist damit in seiner Grundaussage schon eingefärbt zugunsten der Lebensablehnung und Todesfixierung der ‚rationalen‘ Argumentation. Dabei ist das einleitende Statement der Hoffnung vom Bild des Petrarca-Meisters infiltriert: „Mein Sach stehet wol, ich springe noch daher wie ein hirsch, gedenck noch lang und gut tag auff erd zehaben“. Einen Hirsch gibt es im Original Petrarcas nirgendwo, die personifizierte Hoffnung von Vigilius hat ihn aus dem Holzschnitt des Petrarca-Meisters bezogen. Der Hirsch wandert in der *Nova Philotheca Petrarchiana* (p. 3) in den zweiten Teil einer Bildüberschrift, die zunächst eine Reformulierung des Titels gibt, wie er seit den 1550er Jahren in den Frankfurter Egenolff-Ausgaben und dann auch bei Steinmayer gelautet hatte: „Von freud und hoffnung eines langen lebens der blüenden, frechen, freudigen Jugendt“ (z.B. ed. 1619, p. 1). Der zweite Teil der Überschrift bietet dann, ohne eigentliche Sprechermarkierung, eine Neufassung des Eingangsstatements, das der Affekt bei Vigilius geäußert hatte und in dem der Hirsch aus dem Bild in den Text gewandert war (s.o.): „Ich bin im besten Alter, ich spring daher wie ein Hirsch, gedenck noch lang zu leben, und gute tag auff Erden zu haben“. Unterhalb der pictura, die sich als Versprachlichung des lebensfrohen Affektstandpunkts geriert, sind nun die zwei lateinischen und vier deutschen Verse plziert, die in der Texttradition seit 1539 noch Teil der Überschrift gewesen waren und nun den Dialogtext als subscriptio ersetzen, denn dieser wird in der *Nova Philotheca*, wie gesagt, nicht mehr abgedruckt. Es ergibt sich ein rasches, um das Bild herum arrangiertes Zwiegespräch: Die inscriptio bietet den Affektstandpunkt, die subscriptio korrigiert im Sinne Ratios und bietet ‚das letzte Wort‘. Das Bild zeigt sich in seiner Doppeldeutigkeit: Wird im Verbund mit der inscriptio Lebensfreude evoziert, kippt die Semantik der intermedialen Kombination durch die subscriptio im Sinne von Petrarca Ratio ins Negative der Lebensablehnung und Todesmeditation. Auf rätselhafter Weise scheint diese Verdüsterung von der Tatsache befördert, dass der Kupferstecher Kieser das beim Petrarca-Meister hinter dem ersten Garbenkorb sitzende Paar miteinander kommunizierender Frauen auf eine einzige Frauengestalt reduziert, die eine Anmutung von Schwermut ausstrahlt. Eine letzte Vereindeutigung im Sinn der Ratio erfolgt in den *Wohlgerissenen Figuren*, die nurmehr die Illustration des Petrarca-Meisters, ohne inscriptio, darbieten und als subscriptio wie die *Nova Philotheca* den lateinischen und deutschen Verstehtext mit der Mahnung setzen, des nahenden Todes zu gedenken (fol. 1r).

2. *Der Prozess der Emblematisierung unterminiert Ratios Position [Tafel 2]*. Hier stellen wir eine dem Fall (1.) entgegengesetzte Dynamik der Resemantisierung fest.⁵⁷ In Petrarcas Dialog *De remediis* 1.25 („De pile ludo“) debattieren Freude und Vernunft über Sinn und Unsinn unterhaltsamen Ballspiels, wobei die Vernunft das für sie kaum satisfaktionsfähige Thema mit einem Exemplum für die Abneigung gegen das Ballspiel (Aristoteles, der als Gründer des Peripatos lieber nachdenklich spazieren ging) abzuwürgen versucht, dem sie allerdings mehrere Beispiele merkwürdiger Vorliebe für dieses Divertissement gegenüberstellt (der Tyrann Dionysios von Syrakus, die Kaiser Augustus und Marcus Aurelius, der Augur Qu.

⁵⁷ Vergleichbar wäre z.B. der emblematische Prozess im Fall von *De remediis* 1.119.

Mucius Scaevola). Der Petrarca-Meister⁵⁸ gestaltet auf fol. XXXv der Ausgabe 1532 ein Spielfeld, auf dem zwei Dreiermannschaften Ball spielen, wobei links Dionysios und Augustus, rechts Scaevola und Marcus Aurelius interessiert bis begeistert zusehen und wohl am liebsten selbst mitspielen würden. Im Hintergrund dagegen, dem Spielfeld den Rücken zuwendend, drei peripatetische Philosophen, die in nachdenkliche Konversation versunken sind; einer wendet sich knapp zum Ballspiel zurück, die anderen widmen dem Spiel keine Aufmerksamkeit. Der Petrarca-Meister bringt die Position der Freude (Begeisterung für das Ballspiel: die Spieler, die Herrscher und der Augur) und der Vernunft (Ablehnung des Ballspiels: die Peripatetiker) simultan ins Bild und zeigt dabei die genannten Beispiele aus diversen Jahrhunderten in einem Bildraum. Dabei gelingt es ihm, das Faszinosum des Spiels gegen die Vernunftargumentation bestehen zu lassen und es buchstäblich in den Vordergrund zu rücken – ganz wie der Leser von Petrarcas Dialog seine Zweifel an der Effizienz von Ratios Argumentation haben kann (sie lehnt das Spiel ab und nennt doch viel zu viele interessante historische Beispielfälle von Ballspielern). Die Ambiguität von Petrarcas Text bleibt im Bild gewahrt, wofern sie nicht noch stärker hervortritt. Der Standpunkt Gaudiums erscheint bereits in der Überschrift 1532 leicht privilegiert, wenn dort Petrarcas neutraler Titel „De pile ludo“ zu „Von Kurtzweyl des Palwerffens“ wird. In diesem Fall belässt es Vigilius 1539 (fol. XXIIIr) bei der Wiederholung des Titels seiner Vorgängerübersetzer und lässt wie üblich als zweiten Teil der Überschrift die Kombination aus lateinischen und deutschen Versen folgen: „Exerce corpus lusu, non membra fatiga, | Nam cunctis debet rebus inesse modus“, „Wer ruw nit will der spilt den ball. | Springt hin und her für ander all. | Solt er durch Gott sovil muehe haben, | Er wurd es allen menschen klagen.“ Eher schwach in der lateinischen, mit ein klein wenig mehr Nachdruck in der deutschen Fassung wird nicht so sehr prinzipiell vor dem Ballspiel gewarnt als vielmehr vor einem allzu heftigen körperlichen Einsatz dabei. Besonders das lateinische Distichon hat keineswegs etwas gegen die Ertüchtigung im Sport, sondern ist dem ‚exercere corpus lusu‘ ganz offensichtlich gewogen. Im Verbund mit der Abbildung des Petrarca-Meisters, die offenkundigen Spaß am Spiel darstellt, womit nur die drei standesgemäß herumspazierenden Peripatetiker im Hintergrund nichts anfangen können, wird Ratios spielfeindliche Argumentation, in sich schon etwas schütter und brüchig, gänzlich unterlaufen. Dieser Effekt verstärkt sich noch in der *Nova Philotheca* (p. 27), die ja einerseits Ratios Textblock aus der Vigilius-Tradition nicht übernimmt und andererseits nach einer leichten Modifikation des Obertitels dieser Tradition („Von Kurtzweil des Balspielens“) als zweiten Titelteil erneut das einleitende Statement der Freude aus der ed. 1539 mit leichter Variation der Wortwahl anführt: „Ich hab aber noch ein ubung des Leibs, daran ich viel freude, kurtzweil und lust empfahe, den Ball zu schlagen“ (Vigilius: „zu treiben“). Durch diese inscriptio sind die Rezipienten gänzlich positiv eingestimmt und sehen auf dem Bild die „Kurtzweil“ in annehmlicher Weise verbildlicht; dass im Hintergrund drei Peripatetiker als Kritiker des Spiels zu sehen sind, kann in der *Nova Philotheca* mangels des übersetzten Dialogtexts nicht mehr verstanden werden; eher handelt es sich jetzt um drei Spaziergänger, die sich interessiert zum Spielfeld umzuwenden scheinen. Die in die subscriptio verschobenen Verse erheben gegen diesen ganzen Frohsinn allenfalls noch schwächliche Einwände und können kaum im Sinne Ratios dagegenhalten. Dies gilt umso mehr, als die in der inscriptio von der Freude gepriesene „ubung des Leibs“ just den Rat des Distichons „Exerce corpus lusu“ vorab schon eingelöst zu haben scheint, so dass das Distichon endgültig von einer Kritik zur Zustimmung zum Ballspiel gerät. Allenfalls die *Wohlgerissenen Figuren*, in denen die inscriptiones ja fehlen, hätten im emblematischen Prozess diese Unterminierung Ratios womöglich relativieren und der versifizierten subscriptio stärkere ‚Vernunft‘ einflößen können. Doch dort fehlt in der Serie der Bebilderungen zu diversen von den Affekten und von Ratio diskutierten Spielen gerade dieses Kapitel.

Wie nun verhalten sich im Prozess der Emblematisierung die einzelnen intermedialen Komponenten unseres Gegenstands zueinander? Hier lassen sich in einem ersten tentativen Zugriff folgende Fälle unterscheiden:

⁵⁸ Nr. 87 MUSPER (SCHEIDIG 1955: 70). Vgl. zur hier besprochenen Illustration der Ausgabe 1532 im Kontext des Bildprogramms des Petrarca-Meisters HUSS 2022b: 298f.

1. *Das Bild fordert eine Erklärung vom Text und wird im Prozess der Emblematisierung neu gedeutet* [Tafel 3]. In *De remediis* 1.5 („De viribus corporis“) wird über Gaudiums Stolz auf die eigenen Körperkräfte debattiert. Ratios mythologisches Gegenbeispiel ist der Athlet Milon (§§14, 22), der im Vertrauen auf seine Kraft eine gespaltene Eiche auseinanderhalten wollte, von dem Baum eingeklemmt und von wilden Tieren gefressen wurde. In der Ausgabe 1532 bietet unter der Überschrift „Von krefften des leibs“ (fol. IIIIv) der Petrarca-Meister ein komplexes Bild,⁵⁹ auf dem links der von den Tieren zerfleischte Milon, rechts wohl Herakles zu sehen ist, dessen Tod durch das Nessos-Hemd Ratio gleichfalls als warnendes Exemplum anführt (§22). Die Vigilius-Übersetzung verstärkt 1539 die negative Dramatik der Illustration durch die interpretierende Überschrift „Von der stercke deß leibs, wie so gar keyn pantzer für den tod hilfft“ (fol. IIIv). Obwohl nun aber im Textblock der Ratio Vigilius korrekt die Beispiele Milon und Herakles nennt, scheint dies bei der Abfassung der deutschen Verse nur zum Teil bewusst gewesen zu sein, die nach dem lateinischen Distichon („Insanit qui robusto de corpore fidit, | Excellit vires corporis ingenium“) fortfahren: „Zu aller Zeit ob ich recht merck | Fürtrifft vernunfft die leiblich sterck. | Das hat der starck Milo probiert, | Samson ward durch sein sterck verfür.“ Das komplizierte Bild, das dem Text Petrarcas gerecht wurde, war augenscheinlich ohne dessen genaue Lektüre nicht zu entschlüsseln, weshalb nicht mehr Herakles erkannt wurde (welchen der Petrarca-Meister nicht klar in der durch das vergiftete Hemd bedingten Todessituation abbildet), sondern einer der in der Bildmitte sterbenden Ritter als Samson identifiziert wurde. Solange der Text Petrarcas noch abgedruckt wurde, konnten aufmerksame Leser die Inkongruenz der 1539 angebrachten Versteile der Überschrift mit den Äußerungen Ratios noch bemerken. In der *Nova Philotheca* (p. 7) fehlt dieser Text aber bekanntlich, so dass die Verszeile „Samson auch durch sein stärrck verfür“ in der subscriptio ein direktes konträres Negativexempel für den zweiten Teil der inscriptio („Ich frew mich, daß ich krafft und macht genug habe, daß mein Leib starck und im besten wohlstandt ist“) liefert und der Rezipient im Kupferstich nach dem dort nicht vorhandenen Samson suchen muss. Vergleichbares gilt für die *Wohlgerissenen Figuren*, die auf Fol. 3r nur noch die versifizierte subscriptio unter dem Holzschnitt des Petrarca-Meisters zeigen. Eine irregeleitete Exegese durch die Bildüberschrift von 1539 führt zu einer teilweisen Neudeutung der Bildgegenstände. Durch die Mechanismen des emblematischen Prozesses setzt diese sich durch. Petrarcas Dialog wird aus dem Spiel der Bedeutungskonstitution ausgeschlossen.⁶⁰

2. *Bedingt durch intermediale semantische Interferenzen liefern inscriptio und subscriptio widersprüchliche Aussagen* [Tafel 4]. In *De remediis* 1.3 („De valitudine prospera“) freut sich Gaudium über gute Gesundheit, was von Ratio kritisiert wird. Ratio argumentiert vor allem damit, körperliche Gesundheit sei gar nicht per se ein Gut, vielmehr oft auch ein Übel, wenn sie nicht gut genutzt werde und mit einem gesunden Geist in eine ausgewogene Verbindung gebracht werde. Niemals nämlich sei ein kranker Geist schlechter beherbergt als in einem gesunden Körper („Nusquam peius quam sano in corpore eger animus habitat“, §10). Dazu erstellt der Petrarca-Meister eine erneut komplexe Illustration, die einen Menschen zeigt, dessen Körper zwischen den vier Elementen und den kosmischen Zusammenhängen von Tag und Nacht geradezu aufgespannt ist und offensichtlich als von diesen Zusammenhängen abhängig gedacht werden soll.⁶¹ Diese Vorstellung spielt in Petrarcas Dialog praktisch keine Rolle. Die Ausgabe 1532 bekümmert sich darum nicht weiter, sondern setzt über das Bild die textnahe Überschrift „Von glückseliger gesundheit“ (fol. IIIv) und lässt darauf Petrarcas Dialog folgen. 1539 dagegen erhält das Kapitel eine interpretierende Überschrift, die auf die im Dialog eher unwichtige Unbeständigkeit der Gesundheit abhebt, offensichtlich unter dem Einfluss der Illustration, welche im prekär ausbalancierten Zustand des abgebildeten Menschen eine solche Unbeständigkeit suggerieren kann. Sie lautet nun: „Wie auch deß leibs gesundtheyt, so sie am besten ist, nicht bestendig sey“ (fol. IIv). Damit hat das Kapitel unter dem Einfluss des Holzschnitts eine resemantisierende Überschrift erhalten, die Petrarcas Dialog thematisch verschiebt. Dagegen bekräftigen die lateinischen und deutschen Verse ohne genauen Bildbezug den Standpunkt von Petrarcas Ratio: „Saepius aegrotat mens sano in corpore, nusquam | Peius habet mala mens corpore quam valido“ und „Die gsuntheyt

⁵⁹ Nr. 67 MUSPER (SCHEIDIG 1955: 47). Vgl. dazu HUSS 2022b: 296f.

⁶⁰ Vergleichbare Fälle finden sich bspw. im Prozess der Emblematisierung von *De remediis* 1.6 und 1.72.

⁶¹ Nr. 65 MUSPER (SCHEIDIG 1955: 44f.). Vgl. zu dieser Illustration HUSS 2022b: 300f.

des leibs oft schaden thut | Der selben [ed. 1619 u.ö.: Seelen] krefft, drumb ist offft gut | In kranckheyt sein auff diser erd | Damit gots nit vergessen werd“ (die zu verhindernde Gottvergessenheit ist ein Novum des deutschen Verstextes, das weder für Petrarcas Text noch für die Illustration bedeutsam wird; Ratios Argument wird vor allem im lateinischen Distichon aufgenommen). Diese Verse, die auf Linie nicht mit der pictura, sondern mit Petrarcas Text sind, wandern in der *Nova Philotheca* als subscriptio unter ein Bild, das sie nicht erklären. Erklärt wird es dagegen von der neuen inscriptio, die Kieser über seinen Kupferstich setzt und die auf die Bildmotivik genauer Bezug nimmt: „Daß Leibsgesundtheit nicht bestendig, Sondern wie der Windt und Meer, Mon<d> und die Sonne kuglecht [= kugelig], unstät und waltzendt seye“ (p. 5). Diese Überschrift liefert, gestützt auf die Bildidee des Petrarca-Meisters, eine vorab geäußerte, warnende Relativierung der Position Gaudiums (im zweiten Teil der inscriptio: „Soll ich mich nicht frewen, dieweil mein gantzer Leib gesundt, frisch, frölich, rechtschaffen und auffs allerbeste stehet“), die freilich weder mit den Repliken von Petrarcas Ratio noch mit der aus diesen Repliken entwickelten versifizierten subscriptio übereinstimmt. Es ergibt sich ein in sich widersprüchliches Emblem, weil seine Textteile auf die divergenten Teile der bereits 1532 unstimmen Text-Bild-Kombination rekurren. In den *Wohlgerissenen Figuren* (fol. 2r) fällt die Konstruktion gänzlich auseinander, da hier keine bildnahe inscriptio und auch keine Formulierung der Position des Affekts mehr greifbar wird und die versifizierte subscriptio nicht auf die pictura weist, sondern auf den fehlenden Dialogtext Petrarcas.

3. *Nur das Bild hält im Verlauf der Emblematisierung Kontakt zu Petrarcas Dialog [Tafel 5].* In *De remediis* 1.42 („De vasis corinthis“) äußert die Freude ihre Begeisterung über korinthische Gefäße, deren besondere Legierung, wie Ratio in §4 erläutert, 146 v. Chr. beim Brand der Stadt Korinth am Tag von deren Einnahme und Zerstörung durch die Römer unter Mummius entstanden sein soll. Ratio argumentiert im Dialog gegen teure Gefäße und redet der Sparsamkeit und Bescheidenheit (hier: dem Tongeschirr) das Wort. In Steyners Ausgabe von 1532 ist unter der Überschrift „Von Eherenen gefässen“ (fol. LIIIIr) in detailfreudiger Darstellung eine Werkstatt zu sehen, in der Gefäße hergestellt werden, wie sie das Herz Gaudiums erfreuen.⁶² Während Erzabbau und Metallschmelze im Mittelgrund links und rechts zu sehen sind, zieht im Hintergrund die Aussicht auf die brennende Stadt Korinth alle Aufmerksamkeit auf sich. Was sie in diesem Zusammenhang zu bedeuten hat, macht der Text Petrarcas noch durchaus klar, die Überschrift von 1532 allerdings schon nicht mehr. Sie wird (mit leichter Abwandlung in Lautung und Schreibung) in der Edition 1539 übernommen („Von Ehrinnen gefässen“, fol. XLIIr). Der in der Überschrift verloren gegangene Bezug auf Korinth wird von den pinthianischen Versen der inscriptio nicht wieder hergestellt, sondern das Thema wird allgemein auf die Antithese metallene Gefäße vs. hölzerne Gefäße verschoben (wobei Ratio nicht von hölzernen, sondern stets von irdenen Gefäßen gesprochen hatte): „Non tibi tam placeant cuiusvis vasa metalli, | E ligno sapiat non minus ipse cibus“ und „Laß dir nit gar zu wolgefallen | Geschyrr von allerlay Metallen. | Wölchs nun ist angenommne weyß | Auß holz und erd schmeckt auch die speyß“ (womit die Tonware der Vernunft wieder ins Spiel gebracht ist). Aus dieser inscriptio lässt sich der Brand Korinths nicht mehr verstehen, den Brant bzw. der Petrarca-Meister aus Petrarcas Text ins Bild gebracht hatten. Das Bildmotiv der brennenden Stadt im Hintergrund wird funktionslos. Die *Nova Philotheca* verschiebt wie üblich die Verse auf die Position der subscriptio und ergänzt die Überschrift der Vigilius-Tradition durch die Position Gaudiums „Ich hab auch grosse freude und lust ahn den Ehrnen Gefessen“ (p. 44). Warum es nun nicht mehr nur im Ofen, sondern vor allem auch draußen vor dem Fenster gewaltig brennt, wird hier zum Rätsel, weil ja auch die subscriptio keine ‚korinthischen‘ Gefäße mehr kennt, sondern nur mehr metallene, hölzerne und irdene. Gleiches gilt für die *Wohlgerissenen Figuren* (fol. 16v). Allein das Bild hält noch einen semantischen Kontakt zu Petrarcas *De remediis*, doch bleibt er dem textunkundigen Betrachter gänzlich verborgen.⁶³

4. *Das Bild gewinnt autonome Aussagekraft, es funktioniert auch alleine‘ [Tafel 6].*⁶⁴ In *De remediis* 1.52 wird über „De amico unico ac fideli“ debattiert. Ratio versucht, gegen Gaudiums Begeisterung über einen

⁶² Nr. 104 MUSPER (SCHEIDIG 1955: 90).

⁶³ Ähnliche Fälle ließen sich bspw. zu *De remediis* 1.43, 1.51, 1.71, 1.73, 1.77, 1.83, 1.95, 1.100 beobachten.

⁶⁴ Außer dem im Folgenden besprochenen Fall ließen sich hierfür bspw. auch untersuchen: *De remediis* 1.86 oder 1.102.

solchen vermeintlich einzig treuen Freund mit einem Redeschwall anzugehen, der viele exempla für nur vermeintlich gute, tatsächlich aber gescheiterte Freundschaften und nahe Beziehungen insbesondere unter Familienmitgliedern auflistet. Zahlreiche Gewalttaten und Tötungen unter sich eigentlich nahestehenden Figuren werden genannt (Jupiter und Saturn, Nikomedes und Prusias, Ptolemaios Philopater und die von ihm gemeuchelte Familie, Orest und Klytaimnestra, Nero und Agrippina, Medea und ihre Kinder, Phraates und sein Vater Orodes sowie seine 30 Brüder usw. sowie viele Ehen, die im Mord endeten). Der Petrarca-Meister kreiert hierzu eine Illustration, die 1532 unter der Überschrift „Von einem eynigen getrewen Freiind“ (fol. LXVIIIr) im Vordergrund ein sich umarmendes Freundespaar zeigt, das zu beiden Seiten und im Hintergrund von einer großen Anzahl von Bluttaten umrahmt wird, die sozial hochstehende Personen und Personengruppen gegeneinander begehen.⁶⁵ Die Illustration transportiert die Freundschaft, die das Paar verbildlicht, als positives Konnotat (die Position des Affekts) und zeigt nur im Hintergrund die warnenden Beispiele, die Ratio nennt – diese Beispiele wären größtenteils anhand der Lektüre von Ratios Repliken zu entschlüsseln (Ptolemaios Philopater, Klytaimnestra und Agamemnon, Nero und seine Mutter), worauf es aber gar nicht ankommt. Das Bild transportiert das Dialogthema mit einem Fokus auf dem positiven Kontrast der Freundschaft zu den allenthalben wahrnehmbaren Exzessen der Feindschaft (Gaudiums Ansicht erscheint solchermassen privilegiert). Dieser Fokus wird durch die Verstexte seit der Ausgabe 1539 begünstigt (dort fol. LIIv): „Verus amicitiae cultor preciosior auro est | et gemmis, sed enim dic mihi ubi inuenias“ und „Ein guter freünd ist geltes wert | Ich fynd in weder heür noch fert. | Hast du ein solchen halt in fast, | Laß dir in sein ein lieben gast“. Die den Intentionen der Ratio ganz zuwiderlaufende Positivierung der Freundschaft verstärkt sich in *der Nova Philotheca* (p. 54), wo die bis zur Edition 1620 konstante Überschrift durch das Adjektiv „gut“ erweitert wird („Von einem einigen getrewen guten Freunde“) und das in die inscriptio integrierte Statement der Freude lautet: „Ich frew mich, daß ich weiß und gewiß bin, auch selbs in viel weg erfahren, daß ich ein guten, lieben und rechtschaffnen Freundt bekommen habe“. Die in die subscriptio verschobenen lateinischen und deutschen Verstexte bestärken die positive Valorisierung der Freundschaft durch den Affekt. Wie zunächst gesagt, ‚funktioniert‘ das Bild in diesem Fall aber ungeachtet der interessanten emblematischen Texteffekte auch ohne textuelle Rahmung.⁶⁶

5. *Das Bild zwingt im Verlauf des Prozesses der Emblematisierung zur Reformulierung des Dialogthemas [Tafel 7].*⁶⁷ In *De remediis* 1.11 („De virtutis opinione“) argumentiert die Vernunft gegen die Befriedigung der Freude über die gute Meinung, die andere Menschen von ihr hätten. In der Illustration des Petrarca-Meisters⁶⁸ zu diesem Kapitel (ed. 1532: „Von mainung der tugent“, fol. Xv) sieht man hier eine Verbildlichung der Redensarten des ‚Federklaubens‘ und ‚Halmstreichens‘ (des trügerischen Schmeichelns).⁶⁹ Die Ausgabe 1539 interpretiert einige Warnungen Ratios vor der trügerischen Schmeichelei von Menschen, die anderen Lob zollen und eine hohe Meinung von ihnen zu haben behaupten, als gefährlichen Betrug und setzt die Überschrift „Wie schantlich die menschen betrogen werden, so sie vermainen am bösen gute tugent zehaben“ (fol. VIIv). Die folgenden Verse variieren diesen Gedanken: „Conscia mens pravi, non claro nomine gaudet. | Displicet ingenuis gloria falsa viris“ und „Viel frewend sich eins guten namen, | Die sich doch bey in selb offt schamen. | So in böß gewissen wohnet bey | Ein jeder sein selbs richter sey“. In der *Nova Philotheca* (p. 13) erfolgt die übliche Verschiebung der Verse in die subscriptio, der zweite Teil der inscriptio wird von einer Reformulierung von Gaudiums Statement aus der Vigilius-Übersetzung gebildet („Ich erfrew mich, daß mönniglich Freundt und Feinde, auch die Gelarten mich für fromm und Tugentsam erkennen, loben, viel von mir halten, und meinen Namen hoch empor heben und preisen“), dagegen der erste Teil der inscriptio bezieht sich nun explizit auf das Bildmotiv statt auf Petrarcas Themenangabe: „Von Federklaubern, Helmlinstreichern und Schmorotzern“. So wird die Thematik vom ‚Ich‘, das bei Petrarca im Mittelpunkt der Debatte steht, auf die ‚Anderen‘ (die Federklauber usw.) verschoben,

⁶⁵ Nr. 114 MUSPER (SCHEIDIG 1955: 102f.).

⁶⁶ In den *Wohlgerissenen Figuren* fehlt dieser Holzschnitt.

⁶⁷ Ein ähnlich gelagerter Fall findet sich bspw. in der Emblematisierung von *De remediis* 1.114.

⁶⁸ Nr. 73 MUSPER (SCHEIDIG 1955: 55f.).

⁶⁹ Vgl. zum „Federlesen“ *Thesaurus proverbiorum Medii Aevi*, Bd. 3, 1996, S. 187f., Pkt. 7.2.1, Nr. 5-23; zu „Einem das Hälmlein durch den Mund ziehen“ ebd. Bd. 5, 1997, S. 356f., Pkt. 5, Nr. 19-27.

die dem Ich einen falschen Eindruck von sich selbst zu vermitteln suchen. Inscriptio und pictura stehen nahe zusammen, während die subscriptio stärkere Spuren der petrarkischen Debatte mit sich trägt (in den *Wohlgerissenen Figuren* auf fol. 6r schlägt sie entsprechend spürbarer durch, da dort die inscriptio wie üblich fehlt).

6. *Das Bild kreiert neue Bedeutung: produktive Missverständnisse* [Tafel 8]. Gaudium übt in *De remediis* 1.81 („De insigni discipulo“) einen Lehrberuf aus und freut sich über einen hervorragenden Schüler. Dem weiß Ratio allerhand wenig didaxefreundliche Gedanken entgegenzuhalten. Darunter befinden sich, wie so oft, exempla, die den Standpunkt des Affekts entkräften sollen. Eines der exempla ist das des wenig erfolgreichen Lehrers Seneca, dessen Schüler Nero seinen ehemaligen Präzeptor zum Selbstmord zwang. In Anlehnung an die berühmte Schilderung von Neros Tod bei Tacitus (*Annales* 15.60-64) ist in der Illustration des Petrarca-Meisters⁷⁰ neben einem zankenden und keifenden Haufen schrecklich ungezogener Grundschüler, die (so deutet es Scheidig) über ihren Lehrer herfallen, der Philosoph zu sehen, der sich im Beisein des üblen Kaisers von einem Arzt die Pulsadern aufschneiden lässt (die Überschrift der Ed. 1532, „Von einem fürnemen schüler“, fol. XCVIIIr, passt übrigens nur zu Nero, nicht auf die Grundschüler: das Bild führt zu einer einseitigen Interpretation des lateinischen Titels. Hier ist Vigilius offener, vgl. Ed. 1539, fol. LXXVIIr: „Von einem sehr geleerten, züchtigen und fleyssigen schüler oder junger“). Das Blut spritzt in weitem Bogen aus Senecas Handgelenk. Die Versbeigabe des Pinicianus („Est iter incertum iuvenis quo protrahat aetas, | Ingenium felix ad mala sepe ruit“ und „Hast du ein junger gschickt und glert, | Der mag noch werden wol verkert. | Die sach nit allweg wol geradt, | Wann man schon müh und arbeit hat“) sieht vom Thema des vornehmen Schülers vollständig ab, der also nur 1532 eine Rolle spielte und dessen Erwähnung das Seneca-Bildmotiv zu entschlüsseln half. Wo die Vornehmheit des Schülers in Überschrift und Verspartien nicht mehr zur Sprache kommt, wird dieses Bildmotiv schwerer verständlich. Der Kupferstecher Kieser in Frankfurt, in dessen *Nova Philotheca* gleichfalls nur von guten bzw. schlechten Schülern die Rede ist (die inscriptio auf p. 83 reformuliert diesmal den Titel der *Trostspiegel*-Ausgaben seit 1551: „Daß es mit gelehrten, züchtigen und fleissigen schülern noch mißlich, und grosse sorg von nöthen seye. | Ich frew mich meiner viel lieben, frommen und lernhafften Schüler“⁷¹), hat offensichtlich die vom Petrarca-Meister etwas manieriert wiedergegebene Blutfontäne nicht als solche erkannt und gibt dem Herrn in der Badewanne – der hier also nicht wirklich Seneca ist – eine Pfauenfeder oder langstielige Blume in die Hand. Aus der Badewanne blickt der einstige Selbstmörder Seneca und jetzige Schullehrer, warum auch immer im Beisein einer Herrscherfigur, mit womöglich erschöpftem Blick auf das Gewirr der ungezogenen, frechen und gewalttätigen Rangen, denen er etwas beibringen müsste. (Dass der eigentliche Grundschullehrer nach Scheidigs Deutung des Holzschnitts unter den Schülern als ihr Opfer liegt, tut dem Eindruck keinen Abbruch; der Kupferstich wirkt wie eine Simultandarstellung zweier Momente oder Dimensionen im Dasein des Schulmeisters.) Ein Fehler bei der Entschlüsselung des Bildprogramms, begünstigt durch die freien Titelübersetzungen von Vigilius und in den *Trostspiegeln*, führt zu einer teilweisen Außerkraftsetzung von Petrarcas Textlogik. Gleichfalls missverständlich gerät fol. 28r in den *Wohlgerissenen Figuren*: Wie stets fehlt hier die inscriptio, die pictura ist die des Petrarca-Meisters, die subscriptio besteht erneut in den Versen von Pinicianus, die sich 1539 in der Überschrift befanden. Der Bezug auf Neros Selbstmord ist hier nur von einem Betrachter zu entschlüsseln, der eine gute Kenntnis der römischen Geschichte und exemplarischer, aus ihr entlehnter Motive hat. Sonst bleibt der Sinn ähnlich verzerrt wie in der *Nova Philotheca*: In den *Wohlgerissenen Figuren* blickt der Selbstmörder augenscheinlich verzweifelt direkt auf seine Schüler, und deren ungezügelter Benehmen – nicht der Zwang, den ein nunmehr unidentifizierbarer Nero ausübte – scheint den Selbstmord auszulösen. Diese merkwürdige Deutung liegt umso näher, als der Pädagoge auf der Illustration tatsächlich auch eine Art Rute oder Zuchtstock in der linken Hand hält (der Petrarca-Meister scheint also womöglich die Figur zugleich als Seneca, den praeceptor Neronis, und als Schullehrer stilisiert haben zu wollen).

⁷⁰ Nr. 143 MUSPER (SCHEIDIG 1955: 139).

⁷¹ Vgl. Ed. 1551, fol. LXXIIv.

7. *Das Bild verschiebt im Verein mit der deutschen Sprache den Fokus der Gesamtsemantik eines Kapitels [Tafel 9].* Gaudium freut sich auch über „De simiis et ludicris animantibus“ (*De remediis* 1.61), deren sie etliche besitzt, mit einem sehr possierlichen Affen angefangen („simia delectabilis“, §1). Affen findet Ratio aber scheußlich und ungezogen (§2), andere vermeintlich amüsante Tiere (§3) findet sie hässlich und abstoßend (§4). In der Ausgabe 1532 zeigt der Petrarca-Meister unter der Überschrift „Von Affen und schimpfflichen thiern“ (fol. LXXVIIv) den sich von den Tieren Kurzweil erhoffenden Menschen, umgeben von Affen und Primaten, die sich wie Meerkatzen ausnehmen,⁷² weswegen bereits in der Ausgabe 1551 (fol. LVIr) die Überschrift modifiziert wird zu: „Von Affen, Meerkatzen und andern schimpfflichen spilthieren“ (in Ed. 1539, fol. LXr, dagegen noch: „Von Affen und anderen schimpfflichen und lächerigen spilthieren“). Die Verstexte, die sich ab 1539 der Herabwürdigung des Affenfreundes widmen, sind offensichtlich von deutschen Wendungen wie „ein Affe sein/werden“ inspiriert: „lucundos tibi se praebebit simia ludos, | Si modus abfuerit, simius alter eris“ und „Wer kurtzweil sucht in Affenspil, | Und hat darinn kayn maß noch zil, | Der ist ein Aff wie man ihm thut, | Und hett er aller welte gut“ (diese Pointen gibt es in Petrarcas Text nicht). Die Überschriften arbeiten der Fokussierung auf das Affenthema und den Menschen zu, der sich ‚zum Affen macht‘. Sie ergötzen sich an der bildlich mehrfach deutlich gemachten Überblendung von Mensch und Affe, das sich nur aus der ersten Hälfte von Petrarcas Dialog überhaupt ableiten lässt, und blenden dessen gesamte zweite Hälfte aus, in der von diversen Tieren für den Jahrmarkt die Rede ist. Die Emblematisierung nach dem üblichen Schema in der *Nova Philotheca* (p. 63) lässt das Thema gänzlich äffisch werden. Der Holzschnitt des Petrarca-Meisters konzentriert sich an vielen Stellen auf eine groteske Überblendung der Physiognomie und Körperhaltung von Mensch und Affe, weshalb ein vergleichbarer Effekt der Fokussierung auf das ‚Zum Affen Werden‘ auch eintritt, wenn nur die versifizierte subscriptiones zum Bild treten, wie es in den *Wohlgerissenen Figuren* (fol. 24r) erneut der Fall ist.

8. *Das Bild entfernt sich von Texten des Prozesses der Emblematisierung [Tafel 10].*⁷³ Ihrer Abneigung gegen Tiere kann Ratio auch in *De remediis* 1.62 („De pavonibus, pullis, gallinis, apibus et columbis“) nachgeben. Dort freut sich Gaudium über den Besitz aller im lateinischen Titel genannten Tierarten, und die Vernunft wird nicht müde, diese Tiere allesamt als Heimsuchungen zu charakterisieren, die die Menschen durch Lärm, Betriebsamkeit, Scharren, Kratzen und allgemeine Unruhe quälten. In dasselbe Horn stoßen die Versbeigaben der Ausgabe 1539 unter der (schon in ed. 1532 so formulierten) Überschrift „Von Pfawen, Hünern, Hennen, Binen und Tauben“: „Irrequietum animal gallina est atque columba, | Pro magno damno commoda parva ferunt“ und „Wilt mer unruhw dann lustbarkayt | Und schaden mer dann nutzbarkeyt, | So zeüch die tauben und die hennen | bescheissens tach, zerkratzt den dennen“ (fol. LXv). Aber weder Koten noch Kratzen schreibt der Petrarca-Meister den Nutztieren des Hofes zu, über die hier geredet wird. Seine Illustration (ed. 1532, fol. LXXVIIIr) zeigt einen Reiter nebst Begleitern, im Hintergrund zahlreiche Tiere, wie sie im Titel erwähnt werden.⁷⁴ Die Anzahl der Tiere suggeriert aber allenfalls bäuerlichen Wohlstand, als Quälgeister lassen sich die Pfauen usw. nicht erkennen. Noch weniger ist das im seitenverkehrten Kupferstich von Kieser in der *Nova Philotheca* der Fall (p. 64): Der Stich beruhigt die Szenerie des Petrarca-Meisters, zergliedert sie feiner und macht sie übersichtlicher. Er zeigt auch einen weiteren, gepflegten Ausschnitt des Landguts, zu dem die geflügelten Tiere alle gehören, im Hintergrund. Der Gesamteindruck ist nun endgültig gänzlich anders als es die versifizierte subscriptio erwarten ließe. Dem sucht seit der Edition 1551 (fol. LVIv) eine veränderte Überschrift gerecht zu werden: „Von lust zum feder viehe und gflügeltem, als Pfawen, Hünern, Hennen, Binen und Tauben“. Diese Überschrift übernimmt denn

⁷² Nr. 123 MUSPER (SCHEIDIG 1955: 112f.). Scheidig deutet den Holzschnitt gesellschaftskritisch: Der Reiche macht sich zum Affen der Narrheit und Zügellosigkeit, der einfache Bauer sucht den Affen dagegen zu züchtigen. Dabei geht er aber nicht darauf ein, dass auch im Hintergrund eine einfach gekleidete Gestalt zu sehen ist: Sie liegt auf dem Boden und wird ebenso wie der Reiche zum Affenopfer. Scheidigs gesellschaftskritische Deutung der Illustration scheint mir kaum bruchlos aufzugehen.

⁷³ Vergleichbare Beobachtungen ließen sich z.B. zu *De remediis* 1.92 oder 1.98 machen.

⁷⁴ Nr. 124 MUSPER (SCHEIDIG 1955: 114f.). Scheidig will in dem Reiter der Bildmitte einen Raubritter erkennen, was nicht zwingend scheint und auf jeden Fall vom Kupferstich der *Nova Philotheca* anders gefasst wird (der Reiter ist von Kieser im Gegensatz zum Holzschnitt unbewaffnet dargestellt).

auch die *Nova Philotheca* und reformuliert Vigilius' Fassung des einführenden Statements der Freude: „Ich hab daheim einen feinen lust mit Hünern, Gensen [sic! neu eingeführt], Bienen und Tauben, sampt anderm federviehe mehr“. Die von den ursprünglichen Textapparaten abweichende illustrierende Darstellung des Petrarca-Meisters hat unterwegs die Überschriften positiviert und 1620 eine die Positivität des Landlebens mit Federvieh noch weiter hervorkehrende bildkünstlerische Steigerung erfahren. Vielleicht wegen des großen Widerspruchs, der zwischen der Bildsemantik und der Semantik der versifizierten subscriptio entstände, fehlt der Holzschnitt übrigens in den *Wohlgerissenen Figuren*.

9. *Die Bestandteile der emblematischen Struktur distanzieren sich in unterschiedlichen Graden von Petrarcas Text [Tafel 11].* In *De remediis* 1.110 („De hereditatis expectatione“) rechnet Spes damit, einen kinderlosen alten Mann zu beerben. Mit unterschiedlichen Gründen, darunter wie üblich eine Reihe antiker Exempla, sucht Ratio darzutun, solche Hoffnung müsse sich keineswegs erfüllen. Der Petrarca-Meister, dessen Schnitt die Ed. 1532 auf fol. CXXXIr unter der Überschrift „Von wartung des erbfalls“ bringt, lässt sämtliche antiken Beispiele beiseite und zeigt stattdessen die Szene der Abfassung oder Änderung eines Testaments durch einen Mann mittleren Alters und einen Notar, während der alte gebeugte präsumptive Erblasser seitlich vom Tisch steht, an dem sich dies abspielt.⁷⁵ Hinter dem Erblasser werden von zwei Personen Güter aus dem Haus getragen. Die Ausgabe 1539 übernimmt die Überschrift der Erstedition und setzt darunter die Pinitian-Verse „In mortem alterius tu spem tibi ponere noli, | Testator vita te superare potest“ (fol. CIIIIv) sowie „Man spricht das hoffen und harren | Machen vil der leut zum narren. | Lange Hoffnung langer Schmerz | Inn hoffen wirt betrübt das herz“. Während das lateinische Distichon einen Gedanken variiert, den Ratio bei Petrarca mehrfach zum Ausdruck bringt (§§6, 8, 10, 12), eröffnen die deutschen Verse eine so weite Perspektive, dass der Focus nicht nur von Ratios Argumentation, sondern insgesamt des Kapitelthemas verschwimmt. Die *Nova Philotheca* rekurriert auf die seit 1551 (fol. XCVIv: „Von wartung des erbtheys und auff eins andern tod“) veränderte, danach bis in die Ausgaben von 1619 und 1620 so tradierte Überschrift, formuliert sie nun als „Auff eines andern tod und erbtheil hoffen und wartn“ (p. 112) und ergänzt variierend das Statement der Hoffnung bei Vigilius als zweite Hälfte der inscriptio: „Ich hab ein feisten Ochsen auf der weiide gehen. Mein alter hat mich zum erben, dieweil er kein kinder hat, in sein Tastament gesetzt, darauff thue ich mich verlassen“ (der eher metaphorische als konkrete feiste Ochse spielt weder in Petrarcas Text noch im Holzschnitt eine Rolle). Einen motivischen Knotenpunkt aller Elemente der emblematisierenden Traditionslinie bildet das Testament, das in der inscriptio der *Nova Philotheca* ebenso auftritt wie im Bild des Petrarca-Meisters und im Begriff „Testator“ des lateinischen Distichons der subscriptio. In diesem Fall stehen die beiden genannten Textteile besonders nahe an Petrarcas Text, während der Petrarca-Meister eine Szene abbildet, in der nicht der Erblasser, sondern der Jüngere über dem Testament sitzt und zudem, wie gesagt, zu Lebzeiten des Alten von anderen Leuten bereits Gegenstände aus dem Raum getragen werden. Das ist von Petrarcas Dialog einen ganzen Schritt weiter entfernt als die inscriptio und das lateinische Distichon, und in noch größerer Distanz dazu situiert sich der deutsche Teil der subscriptio mit einer völlig generalisierten Reflexion über vergebliches langes Warten und Hoffen. Dennoch ergibt sich im Ganzen in der *Nova Philotheca* durch den Perspektivenreichtum der einzelnen textuellen Komponenten der emblematischen Struktur eine kohärent interpretierbare Botschaft; die Illustration freilich schafft eine Schwierigkeit, weil die Agenten der Testamentsverfassung nicht einfach zuzuordnen sind (was auch schon für die Entschlüsselung der Text-Bild-Relation in der Ausgabe von 1532 gilt). Die *Wohlgerissenen Figuren* (fol. 88r) wiederum erschweren durch das Fehlen der inscriptio (ebenso wie erneut des Textes von Petrarca) eine solche Kohärenzerzeugung, weil die basale Information, wonach der Junge sich vom Alten ins Testament hat setzen lassen und die Erbschaft zuverlässig erwartet, nicht gegeben wird und auch aus dem Zusammenspiel von Text und lateinischen Distichen wohl kaum erschlossen werden können.

10. *Alle Elemente der emblematischen Struktur klaffen semantisch auseinander [Tafel 12].* In *De remediis* 1.15 („De patria gloriosa“) rühmt sich Gaudium der eigenen Herkunft aus einem ruhmreichen, glücklichen und großen Vaterland, das wegen seiner Bürger höchste Bekanntheit genieße. Ratio argumentiert in

⁷⁵ Nr. 172 MUSPER (SCHEIDIG 1955: 172).

teilweise sehr langen, mit exempla gespickten Repliken dagegen. Dabei bringt sie zum Teil ziemlich handfeste Gesichtspunkte ins Spiel (etwa die alltäglichen Nachteile großer Städte aufgrund weiter innerstädtischer Entfernungen: §18), vor allem aber betont sie immer wieder, für menschliche Individuen seien weder ihre Heimatstädte noch deren Einwohner von irgendeinem Belang; statt dessen müsse es den Menschen allein um die Vervollkommenheit ihrer Tugend gehen, den einzigen Quell wahrer Freude. Ratio bringt auch mehrere Beispiele von Demagogen und Despoten in großen Staaten vor, um den von der Freude etablierten Konnex zwischen Herkunftsort und positiver Wertung des Individuums zu bestreiten; dazu zählen Caligula und Nero (§10) ebenso wie Alkibiades und Kritias (§16). Auf diese Negativbeispiele bezieht sich der Petrarca-Meister, dessen Holzschnitt in der Edition 1532 unter der Überschrift „Von ainem Hochrümlichen Vaterland“ (fol. XIIIIV) nichts Positives zeigt, sondern Schandtaten und Todesfälle von Herrscherfiguren:⁷⁶ Links im Hintergrund zündet Nero Rom an und bringt sich zugleich um, im Vordergrund wird rechts ein Herrscher ermordet (wie Caligula und Alkibiades und wie der von Ratio gleichfalls erwähnte Cicero und Catilina), ein anderer begeht Selbstmord (wie Sokrates, für Ratio gleichfalls kein Ruhmesblatt für Athen)⁷⁷. Während Ratio über die weitesten Strecken des Dialogs anders verfährt und vor allem positive, von ihrer patria jeweils unabhängige Vorbildgestalten diskutiert, fixiert sich die Illustration auf die wenigen Negativbeispiele des Dialogs und kreiert so eine Verbildlichung etwas abseits der eigentlichen Debatte.⁷⁸ Darauf versucht die Überschrift der Edition 1539 erkennbar einzugehen, wenn hier die Fehler des Vaterlands plötzlich prominent in den Vordergrund geschoben werden: „Das sich kainer rümen soll seynes vatterlands halben, dann es daselbst auch fälet“ (fol. Xv). Diese Titulatur macht die Verbildlichung sehr viel kompatibler mit der Debatte über das Hauptthema als es in der Erstausgabe Steyners der Fall ist. Doch die unmittelbar folgenden Verse gehen nicht in diese Richtung, sondern setzen einen völlig anderen Akzent, der weder bei Petrarca noch beim Petrarca-Meister eine Rolle spielt, nämlich den Gegensatz zwischen dem (vermeintlichen) irdischen und dem (tatsächlichen) himmlischen Vaterland bei Gott: „Quid refert qua sis patria satus, omnibus una | Querenda est nobis non peritura domus“ und „Es leynt nit dran von wannen her | Du seyst das land macht dir nit eer. | Bey Gott ist unser vatterland, | Säligh sey der, der sollichs fand“. Während diese christlich-erbaulichen Verse in der Tradition stehenbleiben, wird die Vigilius-Überschrift von 1539 schon seit 1551 in der *Trostspiegel*-Linie vom Bild wieder abgerückt, wohl um dem petrarkischen Text wieder etwas breiter zu entsprechen: „Von eitelem rhum eynes namhafften Vatterlands“ (1551, fol. XIr) heißt nun der in die fortschreitende Emblematisierung hinein übernommene Titel des Kapitels, der in der *Nova Philotheca* reproduziert wird und freilich noch als Kontrapunkt zum zweiten Teil der dortigen Überschrift („Ich frew mich fast, daß ich so ein berümbtes, vortrefflichs und in aller welt wohl bekanntes Vatterlandt habe“, p. 17) funktioniert, aber keine Verbindung mehr zur Illustration und vor allem nicht zu den wie stets in die subscriptio gewanderten lateinischen und deutschen Versen hat. Resultat ist eine emblematische Konstruktion, in der alle Teile semantisch auseinanderklaffen.⁷⁹ Nicht sehr viel besser verständlich, sondern ebenso interpretationsbedürftig wird diese Konstruktion, wenn die inscriptio wegfällt und nur noch die subscriptio bleibt (*Wohlgerissene Figuren*, fol. 8r). Hier kann der Betrachter immerhin einen Kontrast zwischen der in den Versen gepriesenen „non peritura domus“ („bey Gott ist unser Vatterlandt“) und der ‚peritura domus‘ irdischer Heimstätten (wie des brennenden Rom) ausmachen; freilich kommt diese Antithese erst durch die letzte semantische Opposition zwischen den allein verbliebenen Elementen

⁷⁶ Nr. 77 MUSPER (SCHEIDIG 1955: 59).

⁷⁷ Mit Sicherheit handelt es sich nicht um das Positivbeispiel des Cato Uticensis, wie Scheidig will.

⁷⁸ Ein Residuum positiver Exemplarität ist vielleicht die Gruppe von drei Männern rechts hinten im Bild, falls es sich dabei nämlich um Cato, Marius und Cicero handeln sollte, die vom Land nach Rom gelangen und als Neuankömmlinge der Stadt Ruhm bringen statt umgekehrt (davon spricht Ratio in ihrer letzten Replik, §20). – Scheidigs Annahme, es handle sich bei der Stadt um die Verbildlichung des himmlischen Jerusalem, scheint mir abwegig. Scheidig kommt auf diesen Gedanken, weil er das auf einer Kuppel der Stadtstruktur zu sehende Ornament (das nur der Petrarca-Meister, nicht aber Kieser zeigt) für einen Halbmond hält, wovon bei genauerem Hinsehen kaum die Rede sein kann.

⁷⁹ Nebenbei sei bemerkt, dass Kieser der Selbstmord des Brandstifters Nero entgangen ist: Sein Kaiser stürzt sich in keine Lanze, bleibt allerdings in merkwürdig gebeugter Haltung vor dem brennenden Rom stehen.

pictura und subscriptio zustande, was nichts mit irgendeiner vorgängigen Phase des Prozesses der Emblematisierung zu tun hat.

11. *Die auf Bilder gestützte Gedächtniskunst wird im Prozess der Emblematisierung evoziert und depotenziert [Tafel 13].* In *De remediis* 1.8 („De memoria“) ist Gaudium über das eigene hervorragende, umfassende, unschlagbare Gedächtnis entzückt, das die Erinnerung an viele verschiedenartige Dinge und Zeiten jederzeit problemlos ermögliche. Wie gewohnt hält Ratio dagegen. Sie betont unter anderem, Erinnerungsinhalte seien sehr häufig nicht positiv, sondern negativ konnotiert und verursachten entsprechende negative Affektreaktionen; so sei es unschön, sich an die verschiedensten schlechten Erfahrungen des Lebens erinnern zu müssen statt sie zu vergessen. Erinnerungen seien häufig mit Ängsten verbunden und riefen irdische und nutzlose Dinge wieder wach. Zugespitzt wird das Argument kurz vor Ende des Dialogs in §16, einer Replik, die zu einer Attacke auf die ars memoriae gerät: „Denn ihr alle lernt, was ihr vergessen müsstet, und vergesst, was ihr lernen müsstet. Ihr übt das Gedächtnis nur für die Dinge, die zu vergessen nützlich wäre, und nicht zufrieden mit den Grenzen, die die Natur euch gesetzt hat, habt ihr deshalb euren Wahnsinn durch die Kunst der Mnemotechnik gesteigert.“⁸⁰ Erinnern solle man sich dagegen nur an die Dinge, die auf religiöse Besinnung hinführen: die eigene Sündhaftigkeit, die eigene Sterblichkeit, die Gerechtigkeit und Barmherzigkeit Gottes. Der Petrarca-Meister blendet die hier aufscheinende religiöse Dimension aus und schafft einen Holzschnitt (ed. 1532: „Von der gedechtnus“, fol. VIIr), auf dem ein Mann umgeben von einem Kranz von Memorialbildern, seiner persönlichen loci-imagines-Struktur,⁸¹ Gedächtnisinhalte gemäß den Prozeduren der Gedächtniskunst mittels dieser Bilderfolge und der Finger seiner Hand aufruft.⁸² Eine mit zwei Folianten belastete Frauengestalt daneben (einer der Folianten liegt auf ihrem Kopf) dürfte signalisieren, dass Speicherung und Aufruf von Gedächtnisinhalten auch in Form fixierter Texte, also über den Buchdruck, erfolgen. Über derartiges Wissen verfügt die weibliche Gestalt in großem Umfang, da sich unter ihrem Gewand auf der Erde weitere Bücher befinden, auf die sie zugreifen kann. Die Abbildung lässt sich als Kritik an der Gedächtniskunst deuten, die Ratios Kritik in der Grundlinie entspricht, sie aber vor allem medial neu und im Sinne des 16. Jahrhunderts interpretiert. Die ars memoriae wird während des Prozesses der Emblematisierung von *De remediis* in diesem Sinn aber nur vom Petrarca-Meister in einem technischen Sinn begriffen. Der übliche, nun vielfach beschriebene Prozess resultiert in der *Nova Philotheca* in einer allgemeinen Skepsis dem Gedächtnis gegenüber. Dies nimmt mit der Vigilius-Überschrift der Ausgabe 1539 seinen Anfang, die die Überschrift von 1532 entscheidend erweitert und nun lautet: „Von der gedächtnus des menschenges, wie baldt sie verfelt“ (fol. Vv; vgl. ed. 1551, fol. Vv: „Von Gedächtnuß des menschen, wie unbequemlich und bald sie verfelt“; so auch 1619 und 1920). In der *Nova Philotheca* wird das noch klarer gefasst und wie stets aus dem Affektstatement der Vigilius-Fassung um einen zweiten Teil der inscriptio ergänzt: „Wie die gedächtnus des Menschen so baldt vergeht und verfelt. Ich hab ein solch statlich gedächtnus, daß ich noch frisch gedencke, als wann es erst geschehen aller der ding, die sich bey meiner zeit zugetragen haben. Ich hab oder spüre gar keinen mangel oder abgangk daran“ (p. 10). Unter dem Kupferstich Kiesers werden als subscriptio erneut die Pinitian-Verse plazierte: „Est aliquid bene qui meminit, sed saepe tenaci | Accidit ingenio, quod meminisse dolet“, sowie „Wer viel gedenckt, wirt offft betrübt, | Von dem das ihn bekrenckt und liebt. | Gute gedächtnus löblich ist, | Die nicht mit untrew ist vermischet“. Die Verse greifen Aspekte auf, die Ratios Repliken §§2, 4, 6, 8 thematisieren. Negiert bereits die Überschrift als erster Teil der inscriptio die Behauptung der Freude, so rekurren die beiden Teile der subscriptio in diesem Fall also auffällig klar auf die Kritik, die die Vernunft bei Petrarca am Gedächtnis prinzipiell äußert (vgl. die subscriptio erneut auch in den *Wohlgerissenen Figuren*, fol. 4v). Der Holzschnitt erweitert diese Stoßrichtung der emblematischen Struktur um die oben schon angeführte Kritik speziell an

⁸⁰ „[...] ita omnes et dediscenda discitis et discenda dediscitis, in his tantum quorum utilis esset oblivio memoriam exercentes inque id nature finibus non contenti insaniam arte laxastis“.

⁸¹ Auf die loci-imagines-Strukturen der Mnemotechnik spielt Ratio in Petrarcas Dialog schon gleich zu Beginn in ihrer ersten Replik (§2) an: „Also ein großes Haus, beherrscht von Langeweile, und ein Atrium mit rauchgeschwärzten Bildern, ein Haus, in dem vieles missfällt“ („Ampla ergo domus tedii et atrium fumosarum imaginum, ubi multa displiceant“).

⁸² Nr. 70 MUSPER (SCHEIDIG 1955: 51f.). Vgl. zu diesem Holzschnitt HUSS 2022b: 301f. mit Verweis auf FRAENGER 1930: 93-98, BOLZONI 2004b, BOLZONI 2008.

der Mnemotechnik. Die Gesamtaussage des Emblems ist also: Das Gedächtnis ist labil (Überschrift), es resultiert häufig in unnützen Evokationen und negativen Gefühlen (subscriptio), es ist, wenn es sich auf die loci-imagines-Strukturen und weitere Prozeduren der ars memoriae stützt, immer noch vergänglich (Überschrift und pictura) und dem Buchdruck als Speicher und Reservoir von Wissen unterlegen (pictura). Ein flagranter Fall von Verurteilung der Mnemotechnik durch das Resultat des Emblematisierungsprozesses also.

12. *Bildmotive ‚migrieren‘ aus dem Prozess der Emblematisierung in andere emblematische Strukturen [Tafel 14].* Der Dialog „De ingenio“ (*De remediis* 1.7) präsentiert uns das Frohlocken Gaudiums über die eigene schnelle Auffassungsgabe und Intelligenz. Neben anderen Argumenten polemisiert Ratio in §8 des Gesprächs gegen die Spitzfindigkeit der ‚Sophisten‘, die den Philosophierenden zuwider seien. Für diese unbeständigen Sophismen steht ihr die Spinne aus dem Mythos der Arachne, die von Pallas Athene aus Rache für den von der Herausforderin gewonnenen Webe-Wettbewerb in eine Spinne verwandelt wird. Petrarca hat in seinem Vergil-Kodex den Servius-Kommentar zu den für den Mythos einschlägigen Vergilversen *Georgica* 4.426f. („Aut invisā Minervae laxos in foribus suspendit aranea casset“) mit der Postille „Nil vere philosophanti invisius quam sophista“ versehen (Komm. Huss ad loc.) und setzt diesen Gedanken in seinem Dialog diskursiv um. Die zarten und feinen, aber fragilen und nutzlosen Fäden des Spinnennetzes stellt Ratio daher in Analogie zu den Produkten ‚sophistischen‘ Denkens, denen implizit die solide Wahrheit der Pallas gegenübertritt. Diese Antithese und die darin steckende Warnung vor trügerischer Rede und oberflächlichem Denken verbildlicht der Petrarca-Meister in einem Holzschnitt (Ed. 1532, fol. Vlr),⁸³ der ganz von einer riesigen Spinne und ihrem enormen Netz dominiert wird, das sich über das gesamte Bildfeld hin erstreckt, den Blick der dahinter in der Bildmitte stehenden Athene durchstreicht und die antike Weisheitsgöttin mit ihren Attributen vor dem Standpunkt des Betrachters wegsperrt: Der Betrachter müsste die sophistischen Spinnennetze zerreißen, um zur Wahrheit der Göttin vorzudringen. Die Bildaussage und die Textaussage verstärken sich in plastischer, nachdrücklicher Weise.⁸⁴ Der Prozess der Emblematisierung verstellt bis zur *Nova Philotheca* diese gelungen arrangierte Text-Bild-Relation eher, wenn hier unter Rückgriff auf die Tradition der seit 1532 stets variierten Überschrift (1532: „Von verstand“; 1539: „von menschlichem verstand“, fol. IIIIv; 1551: „Von menschlichem Verstandt und Sinnreichheit“, fol. Vr, so auch noch 1619 und 1620) und auf Vigilius’ Statement der Freude die inscriptio lautet: „Von Menschlichem verstandt und klugheit. Ich frewe mich auch des, daß ich noch so ein geschwunden, scharpsinnigen, spitzfündigen kopff, außbündigen, guten schnellen, fertigen und richtigen verstandt habe“ und die wie üblich auf Pinitian basierende subscriptio lautet: „Serpentina plaet prudentia, callida vulpis | Astutae mens est insidiosa nimis“ und „Witzig sein mit hinderlist | Der boßheit offt ein anfang ist. | Fürsichtigkeit ist allweg guht, | Spitzfündig macht betrübten muht“ (p. 9). Hier fällt jeder textuelle Verweis auf den Mythos von Pallas Athene und Arachne ebenso weg wie Petrarcas Parallelisierung der Spinnweben mit den Wortgespinsten der Sophisten, deren vermeintliche Klugheit Ratio in §8 des Dialogs disqualifiziert. Stattdessen verweist die *Nova Philotheca* (und erst recht die *Wohlgerissenen Figuren*, die wie üblich keine inscriptio aufweisen: fol. 4r) mittels des lateinischen Distichons auf einen eigenartig unmotivierten Gegensatz einer ‚serpentina prudentia‘ und der ‚callida vulpis astutae mens‘, hinter dem kaum mehr recht greifbar wird, dass Petrarcas Ratio Verstand und Klugheit nicht rundheraus abgelehnt hatte, sondern für eine stabile, sichere, dauerhafte und moralisch anständige Intelligenz plädierte. Das von Ratio in der genannten Replik von *De remediis* 1.7 aufgebaute Motiv des sophistischen Spinnennetzes ist dagegen omnipräsent im Eingangskapitel von Antoine de Bourgognes *Mundi Lapis Lydius*. Dieser ‚Weltkompass‘ stellt regelmäßig über die pictura jedes Kapitels die Position der Vanitas, unter die Pictura die Position der Veritas, und lässt dann eine eingehende Explikation der Veritas in Prosa folgen. Die Explikation ist notwendig, weil die inscriptio und subscriptio jeweils einen schlagwort- oder mottoartigen Charakter haben, der häufig verrätselnd wirkt. Im Fall von Kapitel 1 (p. 2) lautet nun die subscriptio „VANITAS. Ingenii acies subtilis“, der erste Teil der subscriptio (vor der explizierenden Erweiterung) „VERITAS. Quia subtilis, inutilis“ und besteht die pictura in der Abbildung

⁸³ Nr. 69 MUSPER (SCHEIDIG 1955: 50).

⁸⁴ Vgl. zu diesem Holzschnitt HUSS 2022b: 299-301 (m. Lit.).

einer Stadtszenerie mit Kirchen- und Glockentürmen, die zahlreiche Uhren tragen. Eine kiosk- oder loggienartige Architektur ragt links in den Vordergrund. Sie weist ein offenes Fenster auf, in dem eine Spinne ihr Netz gewoben hat. Das Spinnennetz evoziert bei kundigen Beobachtern memorial sofort die Abbildung des Petrarca-Meisters und somit die Debatte, die bei Petrarca zwischen Freude und Vernunft geführt wird. Diese Evokation wird in *Mundi Lapis Lydius* nicht nur in verwaschener Form betrieben, so dass ein allgemeiner Erinnerungshorizont an die Problematik von „De ingenio“ präsentifiziert würde, sondern die spezifische Vertextungsform der erweiterten subscriptio rekurriert nach der Evokation der piktural basierten Erinnerung kleinteilig auf Elemente des Petrarkischen Dialogverlaufs. In margine weisen Rubriken auf den fortschreitenden Verlauf der Argumentation hin, und bereits die ersten Randnotizen machen klar, dass ein zentraler Punkt aus Petrarcas Dialog wieder aufgenommen wird: „Acies ingenii subtilis, ut aranea tela, inutilis est“, „Hinc invisā Palladi aranea“, „Nihil rectè sciunt Sophistae“ (p. 3). Der Text der erweiterten subscriptio führt diesen Punkt ausführlich auf knapp drei Druckseiten aus und reformuliert dabei in neuer Anordnung zentrale Aussagen der Ratio aus Petrarcas Dialog; wichtige Aspekte kommen – der neuen Reihung nach – aus den Repliken 1.7.6, 1.7.8, 1.7.4, 1.7.12, 1.7.2. Auch die Uhren der emblematischen Vignette erhalten eine Bedeutung, denn die Sophisten werden als Uhren bezeichnet, die niemals miteinander in Übereinstimmung stünden (p. 4, dazu die Rubrik: „similes horologiis, sibi semper adversi“). Damit greift der *Mundi Lapis Lydius* stillschweigend die Praefatio zum zweiten Buch von *De remediis* auf, wo in §26 unter Rekurs auf Seneca, *Apocolocyntosis Divi Claudii* 2.2 („Horum non possum certam tibi dicere, facilius inter philosophos quam inter horologia conveniet“) gesagt wird, Seneca habe „recht elegant gescherzt, als er die Uhren mit den Philosophen verglich, weil es hier wie dort dieselbe Uneinigkeit gebe“. Der *Mundi Lapis Lydius* bewerkstelligt eine umfassende Neuschreibung eines Petrarca-Dialogs aus *De remediis*, wobei als Inzertiv ein memorial wirksamer pikturaler Rekurs auf die einschlägige Illustration des Petrarca-Meisters zur deutschen Übersetzung von *De remediis* eingesetzt wird: So ergibt sich eine Erinnerungskette, in der die Vignette des *Mundi Lapis Lydius* auf die umfassende Phalanx der deutschen Ausgaben verweist, die mit den berühmten Holzschnitten versehen sind, worüber zugleich aber der lateinische Originaltext als Basistext für seine lateinischsprachige réécriture durch Antoine de Bourgogne aufgerufen wird. Über diese anspruchsvolle Evokationsstrategie wird das Lesepublikum des ‚Weltkompasses‘ darauf vorbereitet, dass nahezu das gesamte erste Buch von *De remediis* in modifizierter Anordnung makro- wie mikrostrukturell in *Mundi Lapis Lydius* nachgeschrieben oder erneut geschrieben wird.

In diesem letzten Fall ruft die pictura, signalhaft als erste Vignette positioniert, mithin nicht nur die Erinnerung etlicher Lesergenerationen an die petrarkische Thematik „De ingenio“ auf, sondern einen ganzen Makrotext und leitet seine Neuschreibung ein. Das hypotextuelle Signal wird von einem Spinnennetz gegeben – kaum Zufall, dass Antoine de Bourgogne auf einen der einprägsamsten Holzschnitte des Petrarca-Meisters überhaupt zurückgreift. Alle anderen hier untersuchten Fälle beschränkten sich auf die emblematische Evokation bestimmter Themen, die Petrarca in einzelnen Dialogen behandelt – dabei zeigte sich freilich nicht nur, wie variantenreich die formale Konstitution des Emblems tatsächlich ist (und wie bereits vor der ‚klassischen‘ Dreierform, die sich aus den Alciato-Ausgaben von 1531 und bes. von 1534 ableitet, sehr ähnliche typographische Anordnungen von Text und Bild klare emblematische Valenz haben). Sondern insbesondere ist die funktionale Zuordnung und semantische Bezugnahme der einzelnen Bestandteile der Emblemstruktur aufeinander hin außerordentlich variabel. Wollte man in der Emblemforschung traditionell häufig eine Priorität bestimmter Elemente oder eine ‚Signifikationsdominanz‘ des einen über das andere Element feststellen, so wird beim Blick auf die Emblematisierung von *De remediis* klar: inscriptio, pictura und subscriptio stehen in jedem einzelnen Fall in einem jeweils neuen semantischen Wechselverhältnis zueinander, das durch die Mehrteiligkeit der Textelemente noch verkompliziert wird – sie können einander erläutern, sie können parallele, kontigüe Aussagen konstituieren, sie können zueinander in Widerspruch treten und einander auch widerlegen. All das gilt auch in Hinsicht auf jeweils diverse Vorstufen im Prozess der Emblematisierung und auch auf den Petrarkischen Text, den sie in deutscher Version (und sprachübergreifend dann für eine entsprechend kompetente Leserschaft auch im lateinischen Original) aufrufen, benutzen, bestätigen, verfremden oder bestreiten.

Abbildungsverzeichnis und Herkunftsnachweis

Tafel 1 (*De remediis* 1.1)

- (a) Ed. Steyner 1532, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Signatur 2 Phil 57, fol. 1r, urn:nbn:de:bvb:12-bsb11200493-3
- (b) Ed. Steyner 1539, Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur Res/2 A.lat.b. 276#Beibd.1, fol. 1r, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10140589-4
- (c) *Nova Philotheca Petrarchiana*, Gleimhaus Halberstadt – Museum der deutschen Aufklärung, Signatur B 678, p. 3
- (d) *Wohlgerissene Figuren*, Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur Res/4 Art. 34 is, fol. 1r, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00143028-7

Tafel 2 (*De remediis* 1.25)

- (a) Ed. Steyner 1532, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Signatur 2 Phil 57, fol. XXXv, urn:nbn:de:bvb:12-bsb11200493-3
- (b) Ed. Steyner 1539, Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur Res/2 A.lat.b. 276#Beibd.1, fol. XXIIIr, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10140589-4
- (c) *Nova Philotheca Petrarchiana*, Stadtbibliothek Braunschweig, Signatur I 149-576, p. 27

Tafel 3 (*De remediis* 1.5)

- (a) Ed. Steyner 1532, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Signatur 2 Phil 57, fol. IIIIv, urn:nbn:de:bvb:12-bsb11200493-3
- (b) Ed. Steyner 1539, Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur Res/2 A.lat.b. 276#Beibd.1, fol. IIIv/IIIIr, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10140589-4
- (c) *Nova Philotheca Petrarchiana*, Gleimhaus Halberstadt – Museum der deutschen Aufklärung, Signatur B 678, p. 7
- (d) *Wohlgerissene Figuren*, Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur Res/4 Art. 34 is, fol. 3r, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00143028-7

Tafel 4 (*De remediis* 1.3)

- (a) Ed. Steyner 1532, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Signatur 2 Phil 57, fol. IIIv, urn:nbn:de:bvb:12-bsb11200493-3
- (b) Ed. Steyner 1539, Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur Res/2 A.lat.b. 276#Beibd.1, fol. IIv/IIIIr, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10140589-4
- (c) *Nova Philotheca Petrarchiana*, Gleimhaus Halberstadt – Museum der deutschen Aufklärung, Signatur B 678, p. 5
- (d) *Wohlgerissene Figuren*, Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur Res/4 Art. 34 is, fol. 2r, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00143028-7

Tafel 5 (*De remediis* 1.42)

- (a) Ed. Steyner 1532, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Signatur 2 Phil 57, fol. LIIIIr, urn:nbn:de:bvb:12-bsb11200493-3
- (b) Ed. Steyner 1539, Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur Res/2 A.lat.b. 276#Beibd.1, fol. XLIIr, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10140589-4
- (c) *Nova Philotheca Petrarchiana*, Stadtbibliothek Braunschweig, Signatur I 149-576, p. 44
- (d) *Wohlgerissene Figuren*, Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur Res/4 Art. 34 is, fol. 16v, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00143028-7

Tafel 6 (*De remediis* 1.52)

- (a) Ed. Steyner 1532, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Signatur 2 Phil 57, fol. LXVIIIr, urn:nbn:de:bvb:12-bsb11200493-3
- (b) Ed. Steyner 1539, Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur Res/2 A.lat.b. 276#Beibd.1, fol. LIIv, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10140589-4
- (c) *Nova Philotheca Petrarchiana*, Stadtbibliothek Braunschweig, Signatur I 149-576, p. 54

Tafel 7 (*De remediis* 1.11)

- (a) Ed. Steyner 1532, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Signatur 2 Phil 57, fol. Xv, urn:nbn:de:bvb:12-bsb11200493-3
- (b) Ed. Steyner 1539, Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur Res/2 A.lat.b. 276#Beibd.1, fol. VIIv/VIIIr, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10140589-4
- (c) *Nova Philotheca Petrarchiana*, Stadtbibliothek Braunschweig, Signatur I 149-576, p. 13
- (d) *Wohlgerissene Figuren*, Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur Res/4 Art. 34 is, fol. 6r, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00143028-7

Tafel 8 (*De remediis* 1.81)

- (a) Ed. Steyner 1532, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Signatur 2 Phil 57, fol. XCVIIIr, urn:nbn:de:bvb:12-bsb11200493-3
- (b) Ed. Steyner 1539, Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur Res/2 A.lat.b. 276#Beibd.1, fol. LXXVIIr/v, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10140589-4
- (c) *Nova Philotheca Petrarchiana*, Stadtbibliothek Braunschweig, Signatur I 149-576, p. 83
- (d) *Wohlgerissene Figuren*, Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur Res/4 Art. 34 is, fol. 28r, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00143028-7

Tafel 9 (*De remediis* 1.61)

- (a) Ed. Steyner 1532, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Signatur 2 Phil 57, fol. LXXVIIv, urn:nbn:de:bvb:12-bsb11200493-3
- (b) Ed. Steyner 1539, Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur Res/2 A.lat.b. 276#Beibd.1, fol. LXr, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10140589-4
- (c) *Nova Philotheca Petrarchiana*, Stadtbibliothek Braunschweig, Signatur I 149-576, p. 63
- (d) *Wohlgerissene Figuren*, Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur Res/4 Art. 34 is, fol. 24r, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00143028-7

Tafel 10 (*De remediis* 1.62)

- (a) Ed. Steyner 1532, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Signatur 2 Phil 57, fol. LXXVIIIr, urn:nbn:de:bvb:12-bsb11200493-3
- (b) Ed. Steyner 1539, Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur Res/2 A.lat.b. 276#Beibd.1, fol. LXv, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10140589-4
- (c) *Nova Philotheca Petrarchiana*, Stadtbibliothek Braunschweig, Signatur I 149-576, p. 64

Tafel 11 (*De remediis* 1.110)

- (a) Ed. Steyner 1532, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Signatur 2 Phil 57, fol. CXXXIr, urn:nbn:de:bvb:12-bsb11200493-3
- (b) Ed. Steyner 1539, Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur Res/2 A.lat.b. 276#Beibd.1, fol. CIIIIv, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10140589-4
- (c) *Nova Philotheca Petrarchiana*, Stadtbibliothek Braunschweig, Signatur I 149-576, p. 112
- (d) *Wohlgerissene Figuren*, Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur Res/4 Art. 34 is, fol. 38r, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00143028-7

Tafel 12 (*De remediis* 1.15)

- (a) Ed. Steyner 1532, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Signatur 2 Phil 57, fol. XIII v, urn:nbn:de:bvb:12-bsb11200493-3
- (b) Ed. Steyner 1539, Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur Res/2 A.lat.b. 276#Beibd.1, fol. Xv/XIr, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10140589-4

- (c) *Nova Philotheca Petrarchiana*, Stadtbibliothek Braunschweig, Signatur I 149-576, p. 17
(d) *Wohlgerissene Figuren*, Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur Res/4 Art. 34 is, fol. 8r,
urn:nbn:de:bvb:12-bsb00143028-7

Tafel 13 (*De remediis* 1.8)

- (a) Ed. Steyner 1532, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Signatur 2 Phil 57, fol. VIIr, urn:nbn:de:bvb:12-bsb11200493-3
(b) Ed. Steyner 1539, Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur Res/2 A.lat.b. 276#Beibd.1, fol. Vv,
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10140589-4
(c) *Nova Philotheca Petrarchiana*, Stadtbibliothek Braunschweig, Signatur I 149-576, p. 10
(d) *Wohlgerissene Figuren*, Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur Res/4 Art. 34 is, fol. 4v,
urn:nbn:de:bvb:12-bsb00143028-7

Tafel 14 (*De remediis* 1.7)

- (a) Ed. Steyner 1532, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Signatur 2 Phil 57, fol. VIr, urn:nbn:de:bvb:12-bsb11200493-3
(b) Ed. Steyner 1539, Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur Res/2 A.lat.b. 276#Beibd.1, fol. IIIIv/Vr,
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10140589-4
(c) *Nova Philotheca Petrarchiana*, Stadtbibliothek Braunschweig, Signatur I 149-576, p. 9
(d) *Wohlgerissene Figuren*, Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur Res/4 Art. 34 is, fol. 4r,
urn:nbn:de:bvb:12-bsb00143028-7
(e) *Mundi Lapis Lydius*, Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur 4 Asc. 169, p. 2, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10222814-6

Wir danken allen genannten Bibliotheken herzlich für die Bereitstellung der Digitalisate und das freundliche Einverständnis zur Aufnahme der Abbildungen in die vorliegende Publikation.

Tafel 1 (*De remediis* 1.1)

(a)



(b)



(c)



(d)



Tafel 2 (*De remediis* 1.25)

(a)



(b)



Reud. Ich hab aber noch ein vbung des leibs/darab ich vil freud/Kurtz Balwerf
weil vn lusts empfahen/den Bal zü treiben. Vernunft. Bist du nicht
thöricht gnug/so erzahle hie noch was/dann das wil ein gang gespöt/vn

(c)



Tafel 3 (*De remediis* 1.5)

(a)



(b)

mat zu sterben schuldig/ das muß wir zale/ da wirt nicht an/ derauß.

Das fünfft Capitel/ von der stercke des leibs/ wie so gar
keyn panzer für den tod hilfft.

Insanit qui robusto de corpore fidit,
Excellit vires corporis ingenium.

Zu aller zeit ob ich recht merck/
Sürtriff vernunft die leiblich sterck.

Stercke.
Freud. Ich freu mich/ das ich krafft vnd macht genüg hab/ das mein leib
starck/ vnd in festem auffnehmen ist. Vernunft. Ich wolt das du widerüb
lesest/ was ich dohen von der hüpfen...

Das hat der starck Milo probiert/
Samson ward durch sein sterck verführt.



(c)



(d)



Tafel 4 (*De remediis* 1.3)

(a)



(b)

gent selb
ber.

Das Dritte Capitel/ wie auch des leibs gesundtheyt/ so
sie am besten ist/ nicht bestendig sey.

Sepius egrotat mens sano in corpore, nusquam.
Die gesundtheyt des leibs oft schaden thut/
Der selben krefft/ drum ist oft gut/

Peius habet mala mens corpore quam ualido.
In kranktheyt sein auff diser erd/
Damit gots nit vergessen werd.

Gesundt
heit an je
selbs.
Ob viert
halb hun

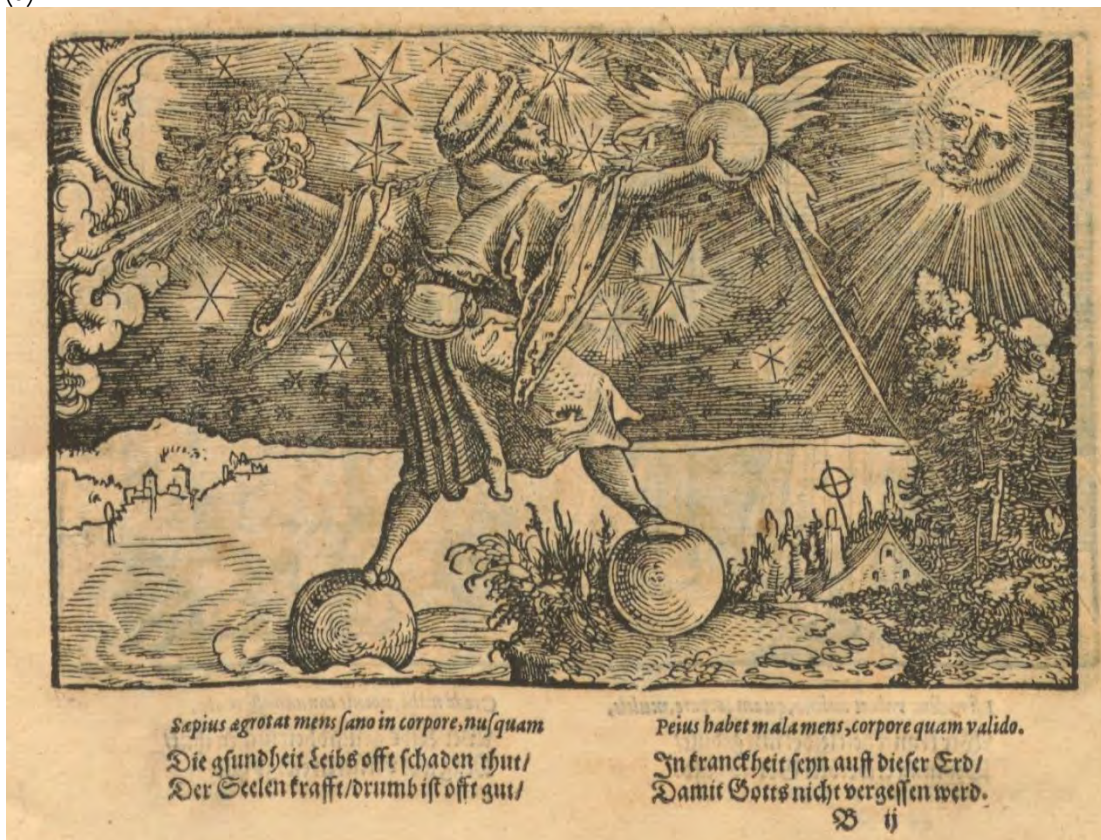
Reud. Solich mich nit frewen/ dieweyl mein ganzer leib/ gesund/ fest/ froh
lich/ rechtschaffen/ vñ auffz aller best steht. Vernunft. Bedenck aber auch
hiemit/ was ich dir von deiner hübschen gestalt zūmorigesagt habe/ das lasse



(c)



(d)



Tafel 5 (*De remediis* 1.42)

(a)



(b)



(c)



(d)



Tafel 6 (*De remediis* 1.52)

(a)



(b)



(c)



Tafel 7 (*De remediis* 1.11)

(a)



(b)

**Das Xlvi Capitel wie schandlich die menschen be-
trogen werden/so sie vermainen am bösen/güete tugent zehabent.**

Conscia mens prauū, non claro nomine gaudet, Displicet ingenuis gloria falsa uiris.

**Vil frewend sich eins güeten nānen/
Die sich doch bey in selb offt schamen.** **So in böß gewissen wonet bey/
Ein jeder sein selbs richter sey.**

S Reud. Ich sey gleich wer ich iñter wölle/so bin ich recht wol zñ freiden/wāñ
mich meniglich/der gemein mañ/meine nachpauē/freund vñ feind/and
die geleerten darzñ/sür from/tugentsam vñ rechtschaffen/erēnen/loben/
vil von mir halten/vñ meinen namen hoch entpor heben vñ preysen. Vernunfft

chte/son
der Gott
gibts vñ
erhelte.

Allein
die from
men ha-
benn tu-
gent



(c)



(d)

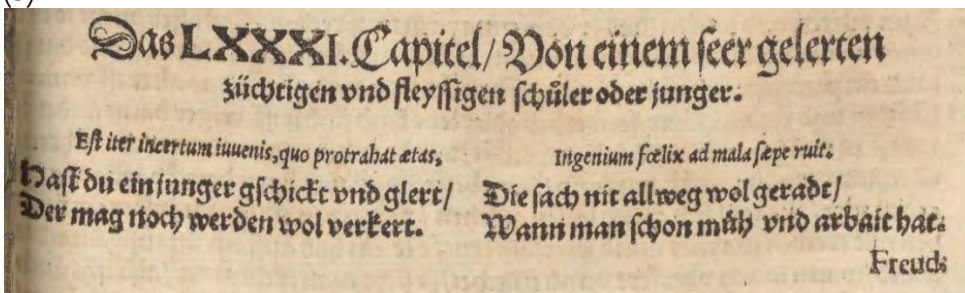


Tafel 8 (*De remediis* 1.81)

(a)



(b)



(c)



(d)



Tafel 9 (*De remediis* 1.61)

(a)



(b)



(c)



(d)



Tafel 10 (*De remediis* 1.62)

(a)



(b)



(c)



Tafel 11 (*De remediis* 1.110)

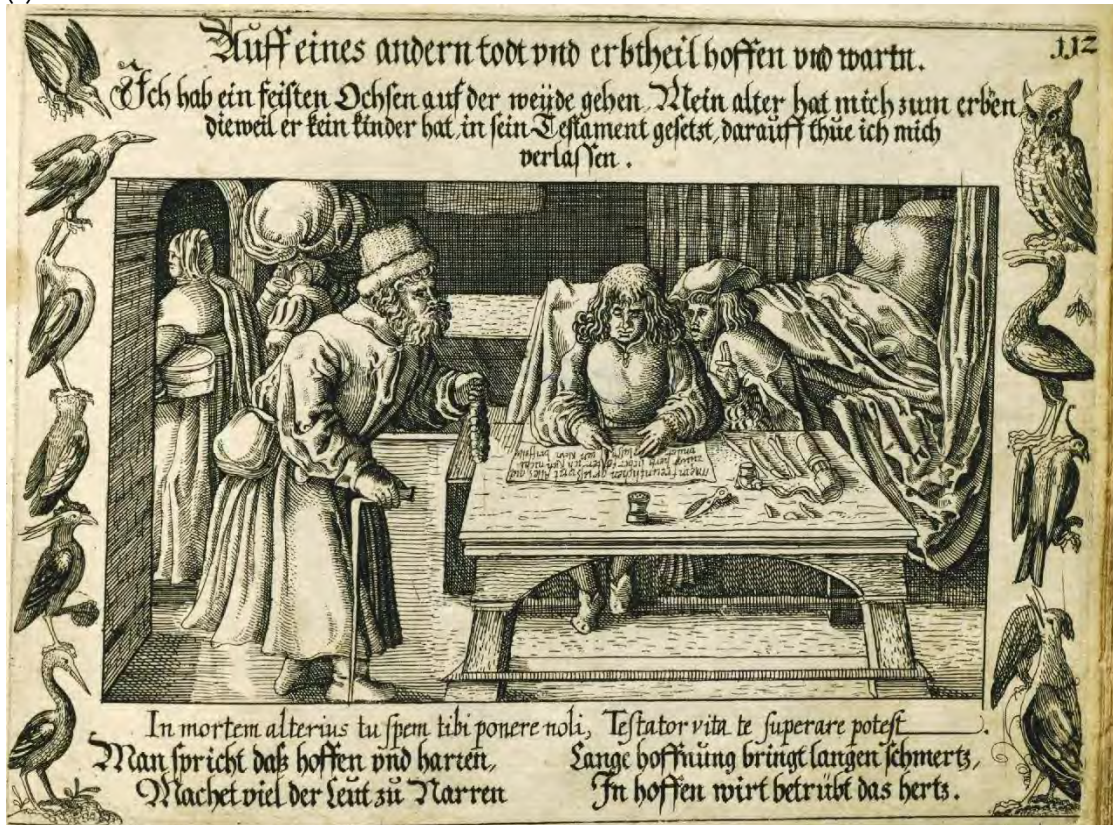
(a)



(b)



(c)



(d)



Tafel 12 (*De remediis* 1.15)

(a)



(b)

Das fünffzehend Capitel/ Das sich keiner rümen soll sey
nes vatterlands halben/ dann es daselbst auch fället.
Quid refert quā sis patria salus, omnibus una
Es leyt nie dran von wannen her/ *Querenda est nobis non peritura domus.*
Du seyst das land mach dir nit eer. Bey Gott ist vnser vatterland/
Selig sey der/ der sollichs sand.
Vatter- Reud. Ich frew mich fast/ dz ich so ein berühmtes trāffenlichs/ vnd in aller
land. welt wol erkānes vaterlād hab. Ver. diß darffstu dich nit erfrewē/ dz besibe
dz du in dein vaterlād ans liecht kōmest/ vñ dich dar inen d' tugēt befließest



(c)



(d)



Tafel 13 (*De remediis* 1.8)

(a)



(b)



(c)

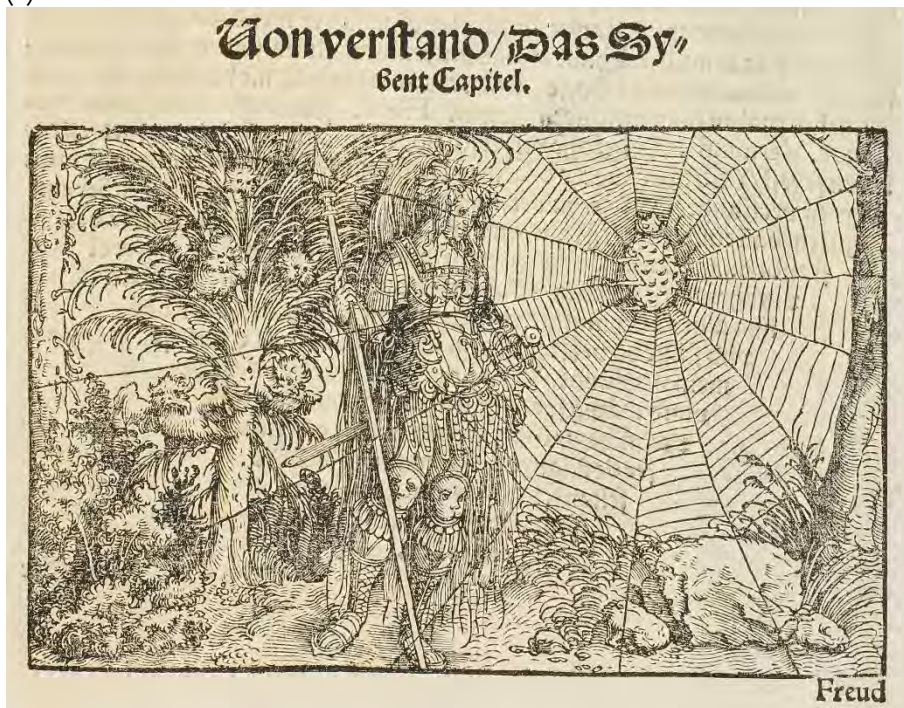


(d)

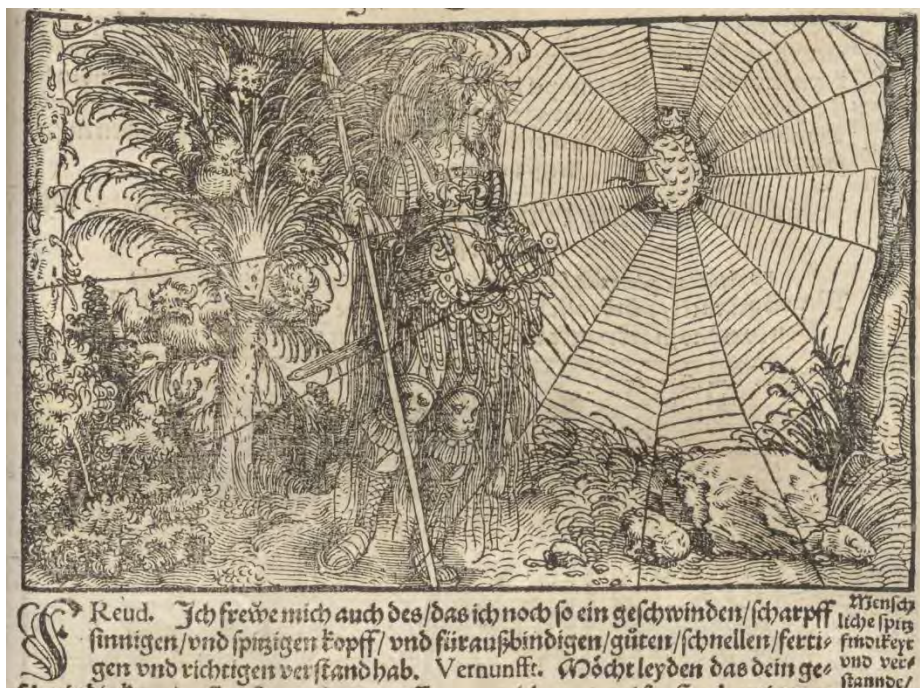
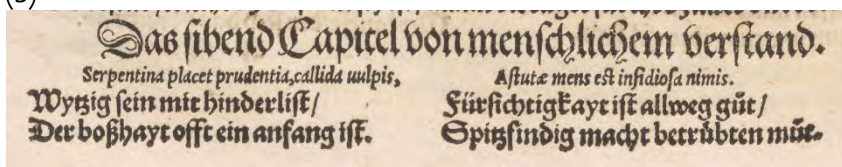


Tafel 14 (*De remediis* 1.7)

(a)



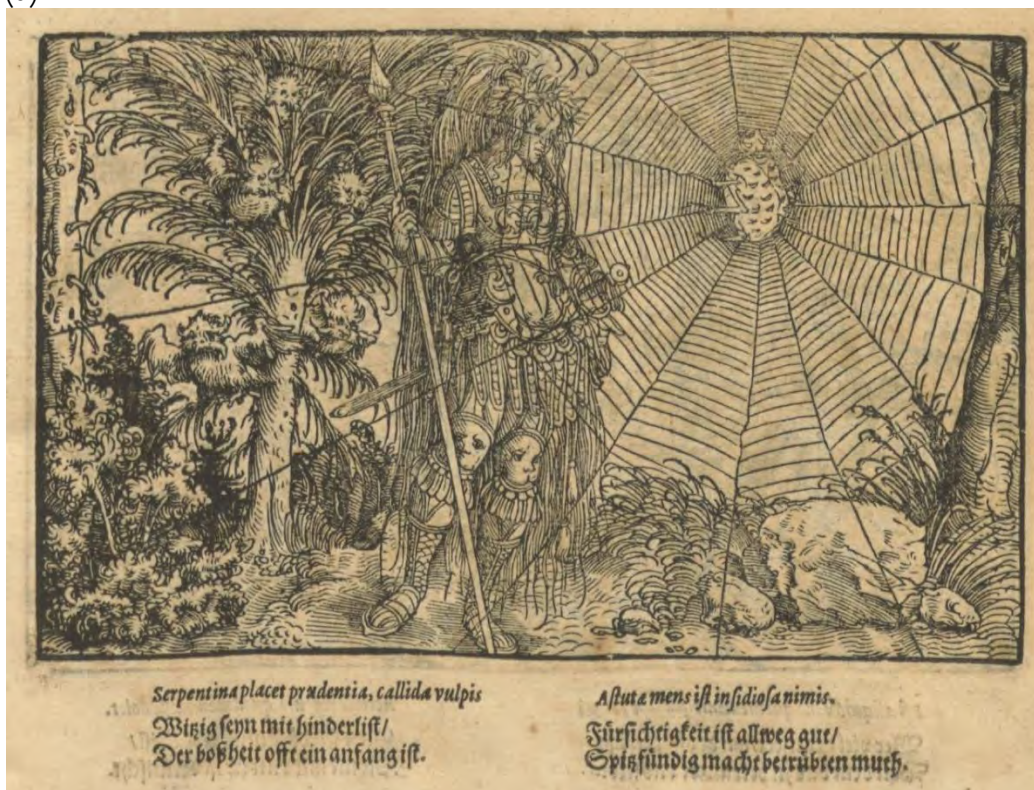
(b)



(c)



(d)



(e)



Bibliographie

Texte

- AGRICOLA, Daniel: *Vita Beati (1511). Ein Emblembuch avant la lettre. Fotografischer Nachdruck des lateinischen Werks mit synoptischer Beigabe einer neuhochdeutschen Übersetzung sowie der Transkription des frühneuhochdeutschen Drucks*, Seraina PLOTKE (Hg.), Basel 2012.
- PETRARCA, Francesco: *De remediis utriusque fortune / Heilmittel gegen Glück und Unglück*, 2 Bde., Ursula BLANK-SANGMEISTER (Üb.), Bernhard HUSS (Hg.), Stuttgart 2021/22.

Studien

- BATH, Michael: *Speaking Pictures. English Emblem Books and Renaissance Culture*, London/New York 1994.
- BENASSI, Alessandro: „La teoria e la prassi dell’emblemata e dell’impresa“, in: Gianluca GENOVESE/Andrea TORRE (Hgg.): *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*, Roma 2019, 113-146.
- BOLZONI, Lina: „Emblemi e arte della memoria. Alcune note su invenzione e ricezione“, in: Sagrario LÓPEZ POSA (Hg.): *Florilegio de estudios de emblemática. A florilegium of studies on emblematics. Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies. Proceedings of the 6th International Conference of the Society for Emblem Studies*, A Coruña 2004, 15-31. (BOLZONI 2004a)
- BOLZONI, Lina: „Petrarca e le tecniche della memoria (a proposito del *De remediis*)“, in: Fabrizio MEROI/Elisabetta SCAPPARONE (Hgg.): *Humanistica. Per Cesare Vasoli*, Firenze 2004, 41-60. (BOLZONI 2004b)
- BOLZONI, Lina: „Tra Petrarca e Sebastian Brant. Il *De remediis* e le immagini della memoria“, in: Lea RITTER SANTINI (Hg.): *Sorte e ragione. Petrarca in Europa. Lezione Sapegno 2003*, Torino 2008, 181-211.
- BUCK, August: *Renaissance und Barock. Die Emblematis. Zwei Essays*, Frankfurt a.M. 1971.
- DALY, Peter M.: *Literature in the Light of the Emblem. Structural Parallels between the Emblem and Literature in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Toronto/Buffalo/London 1998.
- DALY, Peter M.: „The Emblem and Emblematic Forms in Early Modern Germany“, in: Max REINHART (Hg.): *Early Modern German Literature 1350-1700*, Columbia, SC 2007, 509-545.
- DALY, Peter M.: *The Emblem in Early Modern Europe. Contributions to the Theory of the Emblem*, Farnham/Burlington 2014.
- DALY, Peter M./SILCOX, Mary V.: *The Modern Critical Reception of the English Emblem*, München/London/New York/Paris 1991.
- DIETL, Cora: „Das wandelbare Gesicht der Fortuna. Petrarca’s *De remediis utriusque fortunae* in deutschen Übersetzungen“, in: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft* 16 (2006-2007) 395-412.
- DRYSDALL, Denis L.: „Andrea Alciato, pater et princeps“, in: Peter M. DALY (Hg.): *Companion to Emblem Studies*, New York 2008, 79-97.
- ENENKEL, Karl A.E.: „Der Petrarca des ‚Petrarca-Meisters‘. Zum Text-Bild-Verhältnis in illustrierten *De remediis*-Ausgaben“, in: Karl A.E. ENENKEL/Jan PAPY (Hgg.): *Petrarch and His Readers in the Renaissance*, Leiden/Boston 2006, 91-169.
- ENENKEL, Karl A.E.: „Pain as Persuasion. The Petrarch Master Interpreting Petrarch’s *De remediis*“, in: Jan Frans VAN DIJKHUIZEN/Karl A.E. ENENKEL (Hgg.): *The Sense of Suffering. Constructions of Physical Pain in Early Modern Culture*, Leiden/Boston 2009, 91-164.
- ENENKEL, Karl A.E.: *The Invention of the Emblem Book and the Transmission of Knowledge, ca. 1510-1610*, Leiden/Boston 2018.
- ENGEL, William E.: „Mnemonic Emblems and the Humanist Discourse of Knowledge“, in: M. DALY/ John MANNING (Hgg.): *Aspects of Renaissance and Baroque Symbol Theory 1500-1700*, New York 1999, 125-142.
- FRAENGER, Wilhelm: *Altdeutsches Bilderbuch. Hans Weiditz und Sebastian Brant*, Leipzig 1930.

- GALLE, Christoph: „Zur Rezeption humanistischer Texte im Buchdruck bis 1650: Petrarca's *De remediis utriusque fortunae*“, in: Christa BERTELSMEIER-KIERST (Hg.): *Gewissheiten im Wandel. Wissensformierung und Handlungsorientierung von 1350–1600*, Berlin 2020, 163–182.
- GARROD, Raphaële: „„Subtilis, inutilis“. The Jesuit Pedagogy of Ingenuity at La Flèche in the Seventeenth Century“, in: Susanna BERGER/Daniel GARBER (Hgg.): *Teaching Philosophy in Early Modern Europe. Text and Image*, Cham 2021, 139–164.
- HARMS, Wolfgang: „„Mundus imago Dei est“. Zum Entstehungsprozess zweier Emblembücher Jean Jacques Boissards“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 47.2 (1973) 223–244.
- HARMS, Wolfgang: „Emblem/Emblematik“, *Theologische Realenzyklopädie online*, Berlin/New York 2010. https://www.degruyter.com/database/TRE/entry/tre.09_552_51/html [letzter Zugriff 13.01.2023]
- HARMS, Wolfgang/HEß, Gilbert/PEIL, Dietmar (Hgg.): *SinnbilderWelten. Emblematische Medien in der frühen Neuzeit*, Katalog der Ausstellung in der Bayerischen Staatsbibliothek München, 11.8.–1.10.1999, München 1999.
- HECKSCHER, William S./WIRTH, Karl-August: „Emblem, Emblembuch“, *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 5, Stuttgart 1959, 85–228. <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=93191> [letzter Zugriff 13.01.2023]
- HÖPEL, Ingrid: *Emblem und Sinnbild: vom Kunstbuch zum Erbauungsbuch*, Frankfurt a.M. 1987.
- HOFFMANN, Konrad: „Alciati und die geschichtliche Stellung der Emblematik“, in: Walter HAUG (Hg.): *Formen und Funktionen der Allegorie. Symposium Wolfenbüttel 1978*, Stuttgart 1979, 515–534.
- HOMANN, Holger: *Studien zur Emblematik des 16. Jahrhunderts. Sebastian Brant, Andrea Alciati, Johannes Sambucus, Mathias Holtzwardt, Nicolaus Taurellus*, Utrecht 1971.
- HUSS, Bernhard: „Affectivities of Reason, Rationality of Affects. Strategies of Community-Building in Petrarch's *De remediis utriusque fortunae*“, in: Bernhard HUSS/Timothy KIRCHER/Gur ZAK (Hgg.): *Petrarchan Passions. Affects and Community-Formation in the Renaissance World = Schriften des Italienzentrums der Freien Universität Berlin*, Bd. 8, Berlin 2022, 62–78 [online]. (HUSS 2022a)
- HUSS, Bernhard: „A Bestseller for Humankind. The Illustrated 1532 German Edition of Petrarch's *De remediis*“, in: Bernhard HUSS/Federica PICH (Hgg.): *Petrarchism, Paratexts, Pictures. Petrarca e la Costruzione di Comunità Culturali nel Rinascimento*, Firenze 2022, 287–323. (HUSS 2022b)
- KARNEIN, Alfred: „Petrarca in Deutschland. Zur Rezeption seiner lateinischen Werke im 15. und 16. Jahrhundert“, in: Gerd Wolfgang WEBER (Hg.): *Idee, Gestalt, Geschichte. Studien zur europäischen Kulturtradition. FS Klaus von See*, Odense 1988, 159–186.
- KNAPE, Joachim: „Mnemonik, Bildbuch und Emblematik im Zeitalter Sebastian Brants (Brant, Schwarzenberg, Alciati)“, in: Werner BIES/Hermann JUNG (Hgg.): *Mnemosyne. Festschrift für Manfred Lurker zum 60. Geburtstag*, Baden-Baden 1988, 133–178.
- KOCHER, Ursula: „Imagines und picturae. Wissensorganisation durch Emblematik und Mnemonik“, in: Thomas FRANK/Ursula KOCHER/Ulrike TARNOW (Hgg.): *Topik und Tradition. Prozesse der Neuordnung von Wissensüberlieferungen des 13. bis 17. Jahrhunderts*, Göttingen 2007, 31–45.
- LAURENS, Pierre: „Un aspect de la fortune du *De remediis* de Pétrarque en Europe du Nord: de l'illustration à la mise en emblèmes“, in: Gino BELLONI/Giuseppe FRASSO/Manlio PASTORE STOCCHI/Giuseppe VELLI (Hgg.): *Francesco Petrarca: da Padova all'Europa. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Padova, 17–18 giugno 2004*, Roma 2007, 233–249.
- LEMMER, Manfred: „Nachwort“, in: Franciscus PETRARCHA: *Von der Artzney bayder Glueck / des guten vnd Widerwertigen*, Manfred LEMMER (Hg. und Komm.), Hamburg 1984, 181–209.
- MANNING, John: *The Emblem*, London 2003 [Nachdruck von 2002].
- MANNS, Stefan: „Nucleus emblematum. Überlegungen zu einer Semiotik des Emblems“, in: Thomas FRANK/Ursula KOCHER/Ulrike TARNOW (Hgg.): *Topik und Tradition. Prozesse der Neuordnung von Wissensüberlieferungen des 13. bis 17. Jahrhunderts*, Göttingen 2007, 47–65.

- MARTIN, Dieter: „Francesco Petrarca's *Glück und Unglück-Spiegel* als Emblembuch im Nürnberger Barock. Mit einem unbekannten Geleitgedicht von Johann Klaj“, in: *Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen* 30 (2006) 138-148.
- MCALPINE, Heather: *Emblematic Strategies in Pre-Raphaelite Literature*, Leiden/Boston 2020.
- MÖDERSHEIM, Sabine; „Emblem, Emblematik“, in: Gerd UEDING (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 2, Darmstadt 1994, 1098-1108.
- MOSELEY, Charles: *A Century of Emblems. An Introductory Anthology*, Aldershot 1989.
- MUSPER, Theodor: *Die Holzschnitte des Petrarkameisters. Ein kritisches Verzeichnis mit Einleitung und 28 Abbildungen*, München 1927.
- NEUBER, Wolfgang: „*Imago und pictura*. Zur Topik des Sinn-Bilds im Spannungsfeld von Ars Memorativa und Emblematik (am Paradigma des ‚Indianers‘)“, in: Wolfgang HARMS (Hg.): *Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988*, Stuttgart 1990, 245-261.
- NEUBER, Wolfgang: „Locus, Lemma, Motto. Entwurf zu einer mnemonischen Emblematiktheorie“, in: Jörg Jochen BERNS/Wolfgang NEUBER (Hgg.): *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400-1750*, Tübingen 1993, 351-372.
- PEIL, Dietmar: „The Emblem in the German-Speaking Regions“, in: Peter M. DALY (Hg.): *Companion to Emblem Studies*, New York 2008, 187-221.
- PLOTKE, Seraina: „Emblematik vor der Emblematik? Der frühe Buchdruck als Experimentierfeld der Text-Bild-Beziehungen“, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 129.1 (2010) 127-142.
- PRAZ, Mario: „Emblem, Device, Epigram, Conceit“, in: *Studies in Seventeenth-Century Imagery* 1, Roma 1964, 11-54.
- PRAZ, Mario: „Da Petrarca agli emblemi“, in: *Il giardino dei sensi. Studi sul manierismo e il barocco*, Milano 1975, 95-236.
- ROSSI, Paolo: „La costruzione delle immagini nei trattati di memoria artificiale del Rinascimento“, in: Enrico CASTELLI (Hg.): *Umanesimo e simbolismo. Atti del IV Convegno Internazionale di Studi Umanistici, Venezia, 19-21 Settembre 1958*, Padova 1958, 161-178.
- RUSSELL, Daniel S.: *The Emblem and Device in France*, Lexington, KY 1985.
- SACK, Vera: „*Glauben*‘ im Zeitalter des Glaubenskampfes. Eine Ode aus dem Straßburger Humanistenkreis und ihr wahrscheinliches Fortleben in Luthers Reformationslied Ein feste Burg ist unser Gott. Textanalysen und -interpretationen. Mit einem Beitrag zur Frühgeschichte des Emblems, Freiburg i.Br. 1988, 126-149.
- SCHEIDIG, Walther: *Die Holzschnitte des Petrarca-Meisters zu Petrarca's Werk Von der Artzney bayder Glueck des guten und widerwaertigen, Augsburg 1532*, Berlin 1955.
- SCHENCK, Eva-Maria: *Das Bilderrätsel*, Hildesheim/New York 1973.
- SCHÖNE, Albrecht: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München 1968.
- SCHOLZ, Bernhard F.: „From Illustrated Epigram to Emblem. The Canonization of a Typographical Arrangement“, in: William SPEED HILL (Hg.): *New Ways of Looking at Old Texts. Papers of the Renaissance English Text Society*, Binghamton, NY 1993, 149-157.
- SCHOLZ, Bernhard F.: „Andrea Alciatos *Emblemata*. Überlegungen zur Bedeutung der Typographie der Ausgaben Augsburg 1531 und Paris 1534 für die Entwicklung der Emblematik“, in: John Roger PAAS (Hg.): *Augsburg, die Bilderfabrik Europas. Essays zur Augsburger Druckgraphik der Frühen Neuzeit*, Augsburg 2001, 31-39.
- SCHOLZ, Bernhard F.: *Emblem und Emblempoetik. Historische und systematische Studien*, Berlin 2002.
- STRASSER, Gerhard F.: *Emblematik und Mnemonik der Frühen Neuzeit im Zusammenspiel. Johannes Bruno und Johann Justus Winckelmann*, Wiesbaden 2000.
- SULZER, Dieter: „Poetik synthetisierender Künste und Interpretation der Emblematik“, in: Herbert ANTON/Bernhard GAJEK/Peter PFAFF (Hgg.): *Geist und Zeichen. Festschrift für Arthur Henkel zum 60. Geburtstag*, Heidelberg 1977, 401-426.
- TIEMANN, Barbara: „Sebastian Brant und das frühe Emblem in Frankreich“, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 47.4 (1973) 598-644.

- TIEMANN, Barbara: *Fabel und Emblem. Gilles Corrozet und die französische Renaissance-Fabel*, München 1974.
- WARNCKE, Carsten-Peter: *Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1987.
- VANDE PUTTE, F.: „Bourgogne, Antoine de“, in: *Biographie Nationale, publiée par l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, Bd. 1, Bruxelles 1866, 842 f.
- VAN HOUDT, Toon: „Introduction“, in: Antonius a Burgundia: *Linguae vitia et remedia* (Antwerp, 1631), Toon VAN HOUDT (Hg.), Turnhout 1999, 9-39.

Einzelne Aspekte des hier behandelten Themas wurden im Rahmen der Arbeit an dem Projekt "Petrarchan Worlds" des EXC2020 "Temporal Communities. Doing Literature in a Global Perspective" (Project ID 3900608380) auf dem Workshop "Illustration and the Arts of Memory" (9. bis 11. November 2022, Berlin) sowie auf dem Doktorandenseminar "Intersezioni editoriali. Il commento a Petrarca nel Rinascimento" (22. November 2022, Perugia) vorgestellt.

Schriften des Italienzentrums der Freien Universität Berlin
Herausgeber: Prof. Dr. Bernhard Huss
Editorische Betreuung: Sabine Greiner

Freie Universität Berlin
Italienzentrum
Geschäftsführung
Habelschwerdter Allee 45
D-14195 Berlin