

0. Einleitung

0.1 Themenstellung

Ein Emblembuch ist – so ließe es sich in vereinfachender Zuspitzung formulieren – ein Bilderbuch für Erwachsene, eine Modeerscheinung, die auf die Zeit zwischen 1550 und 1750 eingegrenzt werden kann. Die nähere Beschreibung eines Emblems ist in der Forschung weitgehend unumstritten. Zuerst findet sich ein einzeiliger Sinnspruch, die *Inscriptio*, meist in lateinischer oder griechischer, später zunehmend auch in deutscher Sprache. Darunter zeigt ein kleiner unkolorierter Holzschnitt oder Kupferstich in zumeist recht schematischer Reduktion einen oder mehrere Gegenstände, oftmals auch – wenngleich schon nicht mehr ganz ›statthaft¹ – eine kleine Szenerie mit menschlichen Figuren, die *Pictura*. Darunter schließlich folgt ein die bildliche Darstellung ergänzendes Gedicht, die *Subscriptio*.²

1 Paolo Giovio nennt in seinem Traktat *Dialogo dell'Imprese Amoroze et Militari* (1555), der Gründungsschrift der Impresen- und Emblemtraktate, als die vierte von insgesamt fünf Grundregeln den Verzicht auf die Darstellung menschlicher Figuren. Im Anschluss an Dieter Sulzer werden im Folgenden Impresentraktate als »Grundlage und Vorbild der Emblemtheorien und ihrer Abhandlungen« verstanden, die »in wesentlichen Punkten nur noch eine Variante jener« sind. DIETER SULZER: *Traktate zur Emblemik*. Studie zu einer Geschichte der Emblemtheorien, hrsg. v. GERHARD SAUDER. St. Ingbert 1992, S. 109. In Bezug auf die Ablehnung der Darstellung menschlicher Figuren lässt sich diese Kontinuität in den Bestimmungen des Sinnbilds nachweisen, wie sie in der Mitte des 17. Jahrhunderts durch so unterschiedliche Autoren wie Justus Georg Schotte und Georg Philipp Harsdörffer formuliert werden. Gleichwohl ist zu dieser Zeit die Darstellung menschlicher Körper in einer Vielzahl von Emblemen bereits so selbstverständlich, dass die Frage in den meisten Vorreden von Emblembüchern nicht einmal mehr in der Absicht einer Rechtfertigung berührt wird.

2 Vgl. HARALD FRICKE und RÜDIGER ZYMNER: *Einübung in die Literaturwissenschaft*. Paderborn 1991, S. 50 f., sowie die Lexikoneinträge von DIETMAR PEIL: *Emblemik*. In: Fischer-Lexikon Literatur, Bd. 1, hrsg. v. ULFERT RICKLEFS. Frankfurt am Main 1996, S. 488–514 und BERNHARD F. SCHOLZ: *Emblem*. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 1, hrsg. v. KLAUS WEIMAR. 3., neubearb. Aufl. Berlin/New York 1997, S. 435–438. Rüdiger Zymner spricht in diesem Zusammenhang vom »kleinsten terminologischen Nenner« (RÜDIGER ZYMNER: *Adler, Palme, Merops*: zum Problem der poetischen Emblemik. In:

Ausgehend von den im Vergleich mit Emblemtraktaten theoretisch oftmals wenig ambitionierten Vorreden in Emblembüchern – Bernhard F. Scholz spricht von »einer Art *Reader's Digest* jener Traktate«³ – fragt die vorliegende Studie nach der Rolle, die das Bild im Buch und das ›malende Wort‹ für Bildungsauffassungen in der Zeit zwischen 1650 und 1750 spielen. Im Zentrum der Untersuchung stehen damit nicht zeichentheoretische Überlegungen zum bimedialen Wechselspiel von Bild und Text, sondern das Interesse an Rezeptionsauffassungen. Die Ausgangshypothese der Überlegungen lautet, dass die Erziehung des Kindes mit Hilfe von Bilderbüchern das Verfahren erwachsener Selbst-Bildung durch die Lektüre von Emblembüchern ablöst. Das Verschwinden der Emblembücher in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und die Entstehung der Gattung Kinderbilderbuch wird damit in den Kontext von Überlegungen zum »Übergang der Rhetorik in Ästhetik als Theorie des Schönen: der Aufwertung der Sinnlichkeit als Vermögen ›anschauerender Erkenntnis‹«⁴ gestellt. Bezogen auf die Gattung Kinderbilderbuch, lässt sich die Entwicklung des Emblembooks dabei nicht nur als das Indiz eines Wandels von der Rhetorik zur Ästhetik nachvollziehen, sondern auch als ein Hinweis auf die Veränderung von Gedächtnis- und (Ein-)Bildungsvorstellungen um 1700 verstehen, die mit der Etablierung der Pädagogik als einer eigenen Wissenschaft einhergeht.

Als moraldidaktische Gattung, der das Zusammenspiel von Bild und Text wesentlich ist, befindet sich die Emblemantik im Schnittpunkt von Literatur, bildender Kunst und Pädagogik. Die Forschung hat diesem Umstand auf zweierlei Weise Rechnung getragen. In der germanistischen Emblemforschung wurde die *Pictura* zunächst als ein vom Textteil des Emblems wesentlich verschiedenes ›Bild‹ verstanden.⁵ Diese Auffassung wurde schon

Texte, Bilder, Kontexte. Interdisziplinäre Beiträge zu Literatur, Kunst und Ästhetik der Neuzeit (Beihefte zum *Euphorion*; 36), hrsg. v. ERNST ROHMER, WERNER WILHELM SCHNABEL und GUNTER WITTING. Heidelberg 2000, S. 285–302, hier S. 289, Anm. 12), auf den sich die Emblemforschung jenseits aller Differenzen in diesem Punkt verständigt hat.

- 3 BERNHARD F. SCHOLZ: *Emblem und Emblemepoetik*. Historische und systematische Studien. Berlin 2002, S. 54.
- 4 GERHARD KURZ: *Bild, Bildlichkeit*. In: *Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*, hrsg. v. WALTHER KILLY, Bd. 13: Begriffe, Realien, Methoden (A-Lei), hrsg. v. VOLKER MEID. Gütersloh/München 1992, S. 109–115, S. 112.
- 5 Zur Diskussion um die emblematische Bildauffassung s. u. die Kritik an Albrecht Schönes Formulierungen von der ›ideellen Priorität‹ und der ›potentiellen Faktizität‹ des Bildes.

bald als ahistorisch verworfen⁶ und durch eine Rückbesinnung auf die Bedeutung der Rhetorik im 17. Jahrhundert abgelöst. Die Qualität der *Pictura* wurde nun nicht mehr in ihrer ›Faktizität‹ beschrieben, sondern als ein in Sprache übersetzbarer, vom Textteil des Emblems nicht wesentlich verschiedener Bestandteil des Emblems. Die neuere, semiotisch orientierte Emblemforschung folgt in weiten Teilen dieser Auffassung.⁷ Beide Richtungen der Emblemforschung, so unterschiedlich sie von ihren Grundvoraussetzungen her auch sein mögen, widersetzen sich einem Verständnis, dem das Emblem in jüngster Zeit einige Aufmerksamkeit verdankt, einem Verständnis, das in der frühneuzeitlichen Emblemik eine geradezu ideale Ausformung von Bimedialität (wieder-)entdecken zu können meint. Diese Auffassung lässt sich jedoch eher als eine modernistische Verkürzung des Emblem-begriffs identifizieren, denn als eine Zugangsweise, die dem Zusammenhang von Emblemik und mittelalterlicher Allegorese einerseits und dem Zusammenhang von frühneuzeitlicher Rhetorik, Mnemonik und Emblemik andererseits Rechnung trüge. Um die Emblemik im Kontext frühneuzeitlicher Imaginations- und Rezeptionsauffassungen einordnen zu können, die den Bild- und Textteil des Emblems erst zum (Kunst-)Werk zusammenschließen, ist die Berücksichtigung beider Aspekte die Voraussetzung. Dabei ist der didaktische Aspekt der frühneuzeitlichen Imaginationsauffassung, der das einzubildende Bild als mnemotechnisch funktionale Illustration behandelt, von dem religiösen Aspekt der Wiederherstellung der göttlichen Ordnung, in

6 Zuerst DIETER SULZER: *Poetik synthetisierender Künste und Interpretation der Emblemik*. In: Geist und Zeichen. Festschrift für Arthur Henkel zu seinem 60. Geburtstag dargebracht von Freunden und Schülern, hrsg. v. HERBERT ANTON, BERNHARD GAJEK und PETER PFAFF. Heidelberg 1977, S. 401–426. Ausflüge in eine ästhetische Auffassung von der *Pictura* als ›Kunstwerk‹ gelten zwar als theoretisch wenig avanciert, werden bei besonders prächtig gestalteten Emblem-büchern jedoch im Einzelfall immer wieder – gewissermaßen stillschweigend – unternommen.

7 Vgl. zuletzt SCHOLZ 2002. Durchgesetzt hat sich diese Auffassung nicht zuletzt aufgrund der ›Erfolgsgeschichte‹ der Erinnerungsthematik in den Geistes- und Kulturwissenschaften und der aus diesem Kontext hervorgegangenen Rückbesinnung auf die mnemonische Qualität des Emblems, die sich mit semiotischen Ansätzen sinnvoll verbinden lässt. Vgl. bes. WOLFGANG NEUBER: *Locus, Lemma, Motto*. Entwurf zu einer mnemonischen Emblemiktheorie. In: *Ars memorativa*. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400–1750 (Frühe Neuzeit; 15), hrsg. v. JÖRG JOCHEN BERNIS und WOLFGANG NEUBER. Tübingen 1993, S. 351–372.

dem mithilfe des Bildes der metaphysische Gehalt der Dinge erschlossen werden soll, nicht zu trennen.⁸

Die vorliegende Untersuchung beschränkt sich auf deutschsprachige Werke. Aus anderen Sprachen ins Deutsche übertragene Emblembücher werden in die Überlegungen mit einbezogen, wenn ihnen eine eigene Überlieferungsgeschichtliche und emblemtheoretische Vorrede des Übersetzers oder des Herausgebers vorangestellt ist. Der Grund für die solcherart vorgenommene Beschränkung liegt in der Ausrichtung des Forschungsinteresses auf die Zusammenhänge von Rhetorik, Pädagogik und Ästhetik, die anhand des Verschwindens der Gattung Emblematik und des Entstehens der Gattung Kinderbilderbuch nachvollzogen werden sollen. Die Verwendung des Deutschen spielt dabei insofern eine entscheidende Rolle, als sie – so zeigen es Vorreden, die ausdrücklich auf die Frage der Sprache Bezug nehmen – den Versuch impliziert, ein möglichst breites Publikum zu erreichen und sich nicht (nur) an eine gebildete Leserschaft zu wenden.⁹ Bedingt durch das Genre der verkaufsstrategisch orientierten Vorrede wird die Emblematik so als ein mentalitätsgeschichtlich bedeutsames Phänomen sichtbar, was in den lateinischsprachigen Traktaten, die die Emblematik in die gelehrte Picta-Poesis-Tradition einbetten, nicht oder nur am Rande deutlich wird. Die Rezeptionsperspektive erschließt sich, so lautet daher eine der Ausgangshypothesen der vorliegenden Arbeit, eher über die an ein konkretes Publikum

8 Zu beiden Aspekten der frühneuzeitlichen Imaginationsauffassung und ihrer Zusammengehörigkeit vgl. zuletzt PETER-ANDRÉ ALT: *Die Träume der Imagination*. Zur Rolle der Einbildungskraft in der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts. In: Barock (Text + Kritik; 154), Gastred. v. INGO STÖCKMANN. München 2002, S. 35–50.

9 Maßgeblich ist dabei die Funktion, die der deutschen Sprache in Abgrenzung zur lateinischen zugeschrieben wird. In der ›Reinheit‹ der deutschen Muttersprache verschränken sich Kunst- und Tugendprogramm; von den Sprachgesellschaften des 17. Jahrhunderts wird die Verwendung des Deutschen zu einem, wie Wilhelm Kühlmann es formuliert, »brauchbare[n] Instrument sozialer Praxis« (WILHELM KÜHLMANN: *Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat*. Entwicklung und Kritik des deutschen Späthumanismus in der Literatur des Barockzeitalters (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; 3). Tübingen 1982, S. 339) erhoben. Die solchermaßen vorgenommene Zusammenführung von Seelen- und Spracharbeit schlägt sich auch, ja in besonders ausgeprägtem Maße, in den Vorreden zahlreicher Emblembücher nieder. Im Kontext ihrer moraldidaktischen Argumentationszusammenhänge werben sie mit der unmittelbaren Verständlichkeit der emblematischen Bildersprache; im Kontext ihrer religionsphilosophischen Argumentationszusammenhänge versuchen sie indes zugleich, diese über den Verweis auf die Renaissance-Hieroglyphik gegen den Vorwurf des Trivialen abzusichern.

gerichteten, oftmals theoretisch wenig ambitionierten Vorreden von Emblem-sammlungen als über Emblemtraktate.¹⁰

Einbezogen werden Emblembücher aus der Zeit zwischen 1550 und 1750, die sich im Titel oder in der Vorrede als solche ausweisen. Das bedeutet, dass die Unterscheidung in ›richtige‹ Emblembücher und solche Bücher, die ›nur‹ mit emblematischen Illustrationen versehen sind, zunächst nicht getroffen wird.¹¹ Das Phänomen des Wandels von der einen zur anderen Form bzw. die gelegentliche Ununterscheidbarkeit von Emblem und Illustration ist vielmehr einer der Untersuchungsgegenstände. Die Voraussetzungen für ein Emblem-buch gelten im Folgenden selbst dann als erfüllt, wenn die *Pictura* fehlt – jedoch nur dann, wenn sie als ein fehlender, durch bildhafte oder beschrei-bende Rede zu ersetzender Bestandteil des Emblems markiert ist und vor

10 Die vorliegende Arbeit entwickelt ihre Überlegungen entlang der jüngst von Bern-hard F. Scholz als Desiderat ausgewiesenen Fragestellung nach der »Korrelation von Publikum und Art der emblematischen Darstellung«. SCHOLZ 2002, S. 352, Anm. 64. Dass eine genauere Untersuchung des rezeptionsästhetischen Aspekts noch aussteht, mag seinen Grund nicht zuletzt darin haben, dass in den Emblem-traktaten des 16. und 17. Jahrhunderts die Produktionsperspektive im Vordergrund steht. Vgl. SCHOLZ 2002, S. 197. In diesem Sinne vgl. auch Ingrid Höpel (INGRID HÖPEL: *Emblem und Sinnbild*. Vom Kunstbuch zum Erbauungsbuch. Frankfurt am Main 1987, S. 63 f.), die im Rahmen ihrer Untersuchung von Traktaten, emblem-theoretischen Passagen in Rhetoriken und Poetiken einschränkend darauf verweist, dass sich in den Vorreden der Emblembücher mit der Publikumsorientierung der Umgang mit dem Gegenstand verändert.

11 Um diesem Dilemma zu entgehen, wählt Dietmar Peil den Begriff der ›angewand-ten Emblematik‹, unter den er die Werke von (bezeichnenderweise ausschließlich protestantischen) Autoren fasst. Vgl. DIETMAR PEIL: *Zur ›angewandten Emblemati-k‹ in protestantischen Erbauungsbüchern*: Dilherr – Arndt – Francisci – Scriver. Heidelberg 1978, S. 11. Während Peil für Dilherr und Arndt zu dem Ergebnis kommt, ihre Werke könnten mit Recht »›emblematisch‹ genannt werden, da sie sich« – so heißt es im Zusammenhang mit Arndts *Reimpredigten* – »einerseits tat-sächlich auf eine *pictura* beziehen und in ein komplettes [...] Emblem integriert sind, und andererseits nur *einen* in der *pictura* angelegten Gegenstand aufgrund mehrerer Eigenschaften deuten, wie dies in Texten geschieht, die dem Prinzip mittelalterlicher Allegorese stärker verpflichtet sind« (PEIL 1978, S. 62), so spricht er bei Francisci nur mehr von Illustrationen (vgl. PEIL 1978, S. 76). Auch Scriver's *Zufällige Andachten* (1663) fallen bei Peil nicht mehr unter den Emblem-begriff, denn »Sinnbild und Emblem bezeichnen hier Handlungen und Gegenstände, denen ein Zeichenwert beigelegt wird« PEIL 1978, S. 84. Die von Peil über den Emblem-begriff vorgenommene Gegenüberstellung von Allegorese einerseits und Illustration und Zeichenwert andererseits ist so kaum noch haltbar. Gleichwohl verdankt die Emblemforschung der Arbeit Peils wertvolle Hinweise, insbesondere auf den Zusammenhang der Gattungen der Occasional Meditations und der Emblematik.

dem ›inneren Auge‹ erscheinen soll. Ist der Emblembe­griff für den Untersu­chungszeitraum definitorisch so weit gefasst, dass die erklärte Einreihung von Autoren, Übersetzern und Herausgebern in die emblematische Tradition bereits genügt, so wird auf eine zeitliche Ausweitung des Emblem­begriffs verzichtet. Diese wird nahe gelegt durch die Rede von einer ›emblematischen Struktur‹ und läuft auf Forschungspositionen zu, in denen ›emblematische Strukturen‹ auf die augenfällige Ähnlichkeit der Gewichtung des Verhältnisses von Bild und Text reduziert werden, wie es etwa in der zeitübergreifenden Gleichsetzung von Emblem und moderner Plakatwerbung geschieht.¹² Da die hier angestellten Überlegungen jedoch (Ein-)Bildungs- und Gedächtnis­auffassungen um 1700 als ein wesentliches theoretisches Fundament der emblemtheoretischen Diskurse begreifen, soll im Folgenden die Rede über die Emblem­atik auf die Zeit zwischen 1550 und 1750 begrenzt werden.¹³

Die Frage nach der Bedeutung, die der Bimedialität der Gattung in den Vorreden der Emblem­bücher zugeschrieben wird,¹⁴ und der funktionale Rah-

12 Vgl. PIERRE J. VINKEN: *Die moderne Anzeige als Emblem* (1959). In: Emblem und Emblem­atikrezeption, hrsg. v. SIBYLLE PENKERT. Darmstadt 1978, S. 57–71. Vgl. auch Sibylle Penkert, die über den wenig ergiebigen Begriff des ›barocke[n] Kunst­emblem[s]‹ (SIBYLLE PENKERT: *Zur Emblem­forschung* (1972). In: Emblem und Emblem­atikrezeption, hrsg. v. DERS. Darmstadt 1978, S. 1–22, hier S. 17) die Emblem­atik über Goethe bis Brecht und Beckett verfolgt.

13 Dabei kann es nicht darum gehen, das Leseverhalten bestimmter Gruppen histo­risch zu rekonstruieren und zu analysieren. Vielmehr beschränken sich die vorlie­genden Überlegungen auf den Versuch einer Rekonstruktion von (Ein-)Bildungs­auffassungen um 1700. Die Vorrede als Textsorte ist in diesem Zusammenhang insofern von besonderem Interesse, als es sich hier nicht nur um eine Gattung handelt, die sich – und sei es nur in Reaktion auf den Rechtfertigungsdruck, unter den sie von Seiten der Theologie gerät – beständig mit der Frage nach dem Verlauf und Stellenwert von Einbildungsvorgängen auseinander setzen muss.

14 An der Bimedialität der Gattung als dem zentralen Gattungsmerkmal festzuhalten, legen Begriffs- wie Gattungsgeschichte nahe. 1. Zur Begriffsgeschichte: Sowohl die ursprüngliche Bedeutung des griechischen Begriffs ›emblemata‹ (Aufpfropfen, Einsetzen), wie die im Lateinischen hinzukommende übertragene Bedeutung (ent­lehnte Stelle innerhalb einer Rede, an Gefäße anmontierter Reliefstreifen) meinen etwas Zusammengesetztes. Vgl. DIETER SULZER: *Emblem*. In: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung, Bd. 3. Berlin/New York 1981, S. 1379–1391, hier S. 1380. Zahlreiche Vorreden und Emblem­traktate des 17. Jahrhunderts beziehen sich in ihrer Argumentation und in den Definitionsversuchen auf diese Bedeutung. 2. Zur Gattungsgeschichte: Zwar ist in der Forschung – insbesondere in Arbeiten, die die Bimedialität der Gattung als zweitrangig erachten – im Anschluss an Miedema (HESSEL MIEDEMA: *The term ›emblemata‹ in Alciati*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 31, 1968, S. 234–250) immer wieder darauf hingewiesen worden, dass das erste

men der Moraldidaxe, in dem diese ihre Bedeutung erhält, stehen im Zentrum der vorliegenden Arbeit. Damit wird der Versuch unternommen, die Emblemik zum einen in den historisch ihr angemessenen Kontext von Rhetorik, Mnemonik und Meditation einzubinden, zum anderen aber diese Bereiche solcherart zu überschreiten, dass die Relevanz der gewonnenen Ergebnisse auch für Fragestellungen sichtbar wird, die außerhalb dieser Bereiche und des Gebiets der engeren Emblemforschung liegen. Dies betrifft erstens Überlegungen, die sich auf die Entstehung der Pädagogik als einer eigenen Disziplin richten. Der in dieser Arbeit vorgenommenen Verknüpfung der Entstehung der neuen Gattung Kinderbilderbuch mit dem Verschwinden der Emblemik liegt die These zugrunde, dass mit diesen Entwicklungen eine Verschiebung von (Ein-)Bildungs- und Gedächtnismodellen¹⁵ einhergeht: von einem ›emblematischen‹ Modell, das sich an gebildete Erwachsene richtet und auf das ›auffrischende‹ Wechselspiel von äußerem und innerem Bild angewiesen ist, zu einem ›pädagogischen‹ Modell, das von frühen kindlichen Prägungen zu späteren ›Bildungserlebnissen‹ verläuft. Zum Zweiten zeichnet sich am Untersuchungsgegenstand ein ästhetiktheoretischer Wandel ab. Das Verschwinden der Emblemik, so die These, muss in diesem Zusammenhang als das

Emblembuch von Alciatus ohne *Picturae* konzipiert worden war. In der Tat meint Alciatus mit ›emblema‹ vorerst etwas Sprachliches: die Gedichtform Epigramm in Verbindung mit einem festgelegten Inhalt. Gleichwohl ist schon bei Alciatus nicht jedes Epigramm zugleich ›emblematauglich‹. Nur das Epigramm nämlich wird als Emblem verstanden, das für die bildliche Darstellung geeignet ist. Vgl. HÖPEL 1987, S. 41. Entscheidend ist also der Vorlagencharakter des Epigramms für die Erschaffung eines – aus welchen Gründen, auf welche Weise auch immer – in seiner bildlichen Qualität grundsätzlich von der Sprache verschiedenen Bildes. Doch auch abgesehen von den gattungsgeschichtlichen Ursprüngen der Emblemik wäre in diesem Zusammenhang zu fragen, ob der Umstand, dass ihre Gründungsgeschichte ›bildlos‹ ist, zum Argument gewendet werden darf, um damit die Flut von kostspieligen und drucktechnisch aufwendigen Emblemsammlungen, die auf das *Emblematum liber* (1531) folgen, semiotiktheoretisch in den Griff zu bekommen.

15 Eine Veränderung der Auffassung der Memoria beobachtet bereits Sulzer im Zusammenhang mit seinen Untersuchungen zu den Anfängen des emblemtheoretischen Diskurses in den frühen italienischen Impresentraktaten. Die Geschichte der Emblemik, so fordert er daher, müsse eingebettet werden in eine Auseinandersetzung mit der »Geschichte der unterschiedlichen Dominanz der einzelnen Bestandstücke der Rhetorik, wobei die mnemonische Funktion der Bilder, wie die inzwischen durch die Forschung sichtbar gemachte *Picta-Poesis*-Tradition beweist, auf eine Wandlung der Bedeutung der Memoria schließen läßt.« SULZER 1992, S. 74.

Indiz einer grundlegenden Neubestimmung des Bild-Text-Verhältnisses sowohl im Buch wie in der ›großen Kunst‹ verstanden werden.

Hinsichtlich der geleisteten Forschungsarbeit im Bereich der Emblemforschung hat die literaturwissenschaftliche Forschung – im Vergleich mit der kunst- und erziehungswissenschaftlichen Forschung – das bisher entscheidende Interesse an einer theoretisch fruchtbaren Auseinandersetzung mit der Gattungsfrage erkennen lassen. Abgesehen von Verweisen auf die emblematischen Bezüge in Arbeiten über Johann Amos Comenius' *Orbis sensualium pictus* hat die erziehungswissenschaftliche Forschung auf mögliche fachspezifische Fragestellungen, wie sie aus dem Zusammenhang von Emblematik und Kinderbilderbuch entwickelt werden können, weitgehend verzichtet. Als hilfreich für das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit erwiesen sich allerdings Ergebnisse aus der erziehungswissenschaftlichen Comeniusforschung und der Erforschung der Bildungs- und Einbildungsauffassungen der Frühen Neuzeit. Auch die kunsthistorische Emblemforschung überlässt, wiederum auch hier von wenigen Ausnahmen abgesehen,¹⁶ bei der Behandlung der Buchemblematis weitgehend der Literaturwissenschaft das Feld. Sie beschränkt sich überwiegend auf den Gebrauch von Emblembüchern zur Entschlüsselung allegorischer Darstellungen in der ›großen‹ Kunst der angewandten Emblematik und der holländischen Genremalerei. Grundlage dieses Zugriffs auf die Emblematik ist das von Arthur Henkel und Albrecht Schöne 1967 vorgelegte *Emblemata*-Handbuch. Es bietet eine thematische Ordnung von Emblemen verschiedenster Herkunft nach Stichworten und Bildmotiven. Auch in der Literaturwissenschaft dürfte es jenseits der Grenzen der Frühneuezeitforschung jenes Werk sein, auf das sich die Beschäftigung mit der Emblematik maßgeblich stützt. Der unkomplizierte Zugriff auf eine Fülle von unterschiedlichen Motiven, den das Handbuch erlaubt, ist außerordentlich hilfreich. Möglicherweise verstellt er jedoch gelegentlich den Blick dafür, dass sich die frühneuzeitliche Emblematik nicht in der Funktion erschöpft,

16 Für die Emblemforschung ist CARSTEN-PETER WARNCKES: *Sprechende Bilder – sichtbare Worte*. Das Bildverständnis der Frühen Neuzeit (Wolfenbütteler Forschungen; 33). Wiesbaden 1987 einschlägig und folgenreich. Vgl. auch den relativ polemischen Beitrag von Svetlana Alpers. Sie formuliert pointiert gegen Auffassungen von einem spannungsvollen bimedialen Widerspiel von Bild- und Textteil des Emblems im Zusammenhang mit den Emblembüchern Jacob Cats: »Far from being a world of hieroglyphs, alchemy and other such assertions of unexpected correspondances, this is more like an early ethnography. [...] It cannot be argued that Dutch emblems or the paintings related to them are curious and inventive in respect to their consideration of our moral existence. What they are curious and inventive about is representation.« SVETLANA ALPERS: *The Art of Describing*. Dutch Art in the Seventeenth Century. Chicago 1983 (dt. *Kunst als Beschreibung*. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts. Köln 1985), S. 230; Hervorh. i. Orig.

einen Fundus an Motiven bereitzuhalten, die zur Entschlüsselung rätselhafter Bild-Text-Kombinationen herangezogen werden können. Mit der Fokussierung der Fragestellung auf die Rezeptionsauffassungen, die sich im ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhundert mit der Lektüre des Emblem-buchs verbinden, versucht die vorliegende Untersuchung den Blick dafür zu schärfen.

Zu Recht ist gelegentlich moniert worden, dass sich die überwiegende Zahl der Beiträge in der Emblemforschung auf einzelne Werke und deren Herkunft- und Wirkungsgeschichte beschränkt. Dies hat gute Gründe, allen voran die Fülle und Formenvielfalt des Materials.¹⁷ Mit diesem Problem sah sich auch die vorliegende Untersuchung in ihrer Entscheidung für eine möglichst repräsentative Materialbasis konfrontiert. Sie beschränkt sich daher auf deutschsprachige Vorreden in Emblembüchern, die zwischen 1550 und 1750 erschienen; insgesamt wurden etwa dreihundert Titel gesichtet, wovon jedoch nur solche ins Quellenverzeichnis aufgenommen wurden, aus denen in dieser Arbeit zitiert wird bzw. die Erwähnung finden. Da das Interesse der Untersuchung auf den Vorreden liegt, werden jeweils nicht die Daten der Ersterscheinung der Werke angegeben, sondern die der eingesehenen Ausgabe genannt. Im Zusammenhang mit der hier behandelten Frage der Einbildungsauffassungen wurden zudem Kapitel und Embleme berücksichtigt, die unmittelbar zu diesem Thema etwas beitragen – etwa Kapitel über die Augen, über Bilder etc. Für die Untersuchung herangezogen wurden die Bestände der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, der Bayerischen Staatsbibliothek München und der Staatsbibliothek Berlin.

17 Zum Problem der Gattungsbestimmung vgl. BERNHARD F. SCHOLZ: *Das Emblem als Textsorte und als Genre*: Überlegungen zur Gattungsbestimmung des Emblems. In: *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft*, hrsg. v. CHRISTIAN WAGENKNECHT. Stuttgart 1989, S. 289–308, der angesichts der Fülle und des Variantenreichtums von Emblembüchern zwei Möglichkeiten sieht: den Versuch einer typologischen Ordnung des emblematischen Corpus, als deren exponierteste Vertreter William S. Heckscher und Karl-August Wirth mit ihrem Beitrag von 1959 im *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* gelten können. Diese Typologisierung impliziert die Annahme, die Rezeptionsgewohnheiten und Erwartungshaltungen der Betrachter von Emblembüchern lassen sich rekonstruieren – eine in der Emblemforschung vielfach verfolgte, jedoch kaum zu rechtfertigende Annahme. Vgl. WILLIAM S. HECKSCHER und KARL AUGUST WIRTH: *Emblem, Emblem-buch*. In: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 5. Stuttgart 1959, Sp. 85–228. Als Alternative nennt Scholz die Möglichkeit einer Rekonstruktion des emblematischen Genres und seiner Subgenres im emblempoetologischen Diskurs.

0.2 Forschungsüberblick

Die Anfänge der Emblemforschung behandeln die Emblematik als eine Untergattung der Mnemonik, als eine über die Renaissance-Hieroglyphik vermittelte Weiterentwicklung mittelalterlicher Blockbücher. In seiner bis heute maßgeblichen Studie¹⁸ über die *Ars memorativa* (1929) zeichnet Ludwig Volkmann diese Entwicklung als eine Verfallsgeschichte nach, die zu Beginn des 16. Jahrhunderts einsetzt und einen zunehmenden Verlust an sinnlicher Anschauung und an der individuellen »freien Lust zum Fabulieren«¹⁹ darstellt: Zwar sei zu beobachten, »wie die Mnemonik des 17. Jahrhunderts – gleich der Hieroglyphik und Emblematik – sich [...] stromartig verbreiterte, aber dabei immer mehr zur Spielerei und Charlatanerie verflachte und von der früheren Anschaulichkeit entfernte«²⁰. Allein den *Orbis sensualium pictus* des Johann Amos Comenius lässt Volkmann als ein Werk gelten, das sich der zum »pseudo-gelehrten Wust«²¹ heruntergekommenen Gattung mit dem Versuch einer »Wiedererweckung der Anschauung«²² entgegenstellt. Die Linie, die Volkmann mit dem Verweis auf Comenius zum Kinderbilderbuch hin auslegt, ist in der Emblemforschung kaum weiterverfolgt worden. Erst die Studie *Emblematik und Mnemonik* (2000) von Gerhard F. Strasser knüpft an diese Überlegungen an und führt sie am Beispiel der mnemonischen Werke von Johannes Buno und Johann Justus Winckelmann aus.

Bestimmend für die weitere Emblemforschung wurden hingegen Volkmanns Ausführungen zur »Blütezeit« der Emblematik. In seinen *Studies in Seventeenth-Century Imagery* (1939) stellt Mario Praz die Emblematik in den Horizont des Manierismus und definiert sie als die moderne Entsprechung der Renaissance-Hieroglyphik: »Emblems originate, in fact, as Ludwig

18 JEAN MICHAEL MASSING, der das durch Ludwig Volkmann vorgegebene Corpus um einige einschlägige Titel ergänzt, kommt in seinem Aufsatz *From Manuscript to Engravings. Late Medieval Mnemonic Bibles*. In: *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400–1750 (Frühe Neuzeit; 15)*, hrsg. v. JÖRG JOCHEN BERNS u. WOLFGANG NEUBER. Tübingen 1993, S. 101–115 zu keinen grundsätzlich anderen Ergebnissen als Volkmann. Auch Gerhard Strasser, der dieses erweiterte Corpus in seine Untersuchung einbezieht, schließt sich in seiner Studie zur Mnemonik und Emblematik Volkmanns Thesen an. Vgl. GERHARD F. STRASSER: *Emblematik und Mnemonik der Frühen Neuzeit im Zusammenspiel: Johannes Buno und Johann Justus Winckelmann (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung; 36)*. Wiesbaden 2000, bes. S. 56.

19 LUDWIG VOLKMANN: *Ars memorativa*. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. Neue Folge, Sonderheft 30*, 1929, S. 111–203, hier S. 130.

20 VOLKMANN 1929, S. 177 f.

21 VOLKMANN 1929, S. 179.

22 VOLKMANN 1929, S. 180.

Volkman has demonstrated, as a humanistic attempt to give a modern equivalent of the hieroglyphs as they were wrongly interpreted.«²³ Das Conzettistische gilt Praz als das gattungsbestimmende Merkmal des Emblems. Anders als Volkman klammert Praz die moraldidaktische Emblemik aus seinen Überlegungen aus und kann so die Gattung Emblemik auf ein relativ überschaubares Teilcorpus von Emblemen beschränken, die aus einer humanistischen Tradition hervorgehen und sich ausschließlich an ein gebildetes Publikum wenden. Vonseiten der kunsthistorischen Forschung stützen William S. Heckscher und Karl August Wirth in ihrem 1959 im *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* erschienenen Beitrag die Auffassung, dass das Emblem als Rätselform zu verstehen sei: das spannungsvolle Verhältnis von Inscriptio und Pictura stellt die Rätselaufgabe, der Subscriptio fällt die Funktion der Auflösung des Rätsels zu. Ebenfalls 1959 vertritt Gustav René Hocke in seiner Arbeit *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchemie und Esoterische Kombinations-Kunst* eine vergleichbare Auffassung der Emblemik als Rätselkunst.

Eine grundlegende Kritik an der Verwendung des Manierismusbegriffs erfolgt durch Albrecht Schönes Arbeit über *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*. In Absetzung von Praz und Hocke begreift Schöne die Emblemik nicht als eine esoterische Gelehrtenkunst, sondern als den Ausdruck einer geistigen Verfasstheit, als den »Ausdruck des menschlichen Versuchs am Beginn der Neuzeit, sich zu behaupten gegen eine undurchschaubar werdende, chaotische Welt. In solchem Bemühen, scheint es, ruft die Emblemik noch einmal das Ordnungsdenken des Mittelalters und seine Erkenntnismittel zu Hilfe: leistet Widerstand, hegt Hoffnung, trägt utopische Züge.«²⁴ Schöne greift mit dieser mentalitätsgeschichtlichen Einordnung der Emblemik auf Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1925) zurück.²⁵ Benjamin beschreibt darin den Prozess der Säkularisierung

23 MARIO PRAZ: *Studies in Seventeenth-Century Imagery*. 2. ed. cons. increased. Rom 1964 [1939], S. 23.

24 ALBRECHT SCHÖNE: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, 3. Aufl. m. Anm. München 1993 [1964], S. 50.

25 Schöne verzichtet allerdings darauf, so kritisiert Klaus Garber, auf Benjamin angemessen zu verweisen. »Es bleibt [...] ein schmachvoller Vorgang, daß sich eine neue Disziplin wie die Emblemik-Forschung unter der Wortführerschaft Albrecht Schönes in dezidiertem Absetzung von Benjamins Theologie und Philosophie der Allegorie konstituieren konnte, um im gleichen Atemzug – und nun unter Verschweigen seines Namens – um so ungehemmter von seinen materialen formanalytischen Erkenntnissen in bezug auf die allegorischen (und nun »emblematisch« umbenannten) Baugesetze des barocken Trauerspiels Gebrauch zu machen.« KLAUS GARBER: *Zum Bilde Walter Benjamins*. Studien – Porträts – Kritiken. München 1992, S. 196. Vgl. hierzu auch KLAUS GARBER: *Rezeption und Rettung*. Drei

auf der Schwelle zur Moderne als die Desemiotisierung von Welt. Diese ist eingespannt zwischen den im dialektischen Widerspiel aufeinander bezogenen Polen einer melancholischen Weltsicht, die die Welt der mittelalterlichen Allegorese zu bewahren sucht, und einer allegorischen Weltsicht, die den Zeichen (wieder) eine Verweisfunktion zuschreibt. Als Semiotisierungsverfahren fallen bei Benjamin Allegorie und Emblem dieselbe Funktion zu; der *Ursprung des deutschen Trauerspiels* versteht beide Verfahren unterschiedslos als die »authentischen Dokumente [...] der neueren allegorischen Anschauungsweise«²⁶. Schöne hingegen unterscheidet Allegorie und Emblem. Die dialektische Bewegung, die das Zentrum der benjaminischen Geschichtsphilosophie ausmacht, überträgt er auf deren Gegenüberstellung. Die Allegorie erhält bei Schöne Verweisfunktion, die emblematische *Pictura* »Faktizität«.

Während das konkrete Zeichen des allegorischen Bildes im strengen Sinne allein der Absicht dient, jenen abstrakten Begriff sinnfällig zu machen, auf den es verweist, also ganz und gar aufgeht in dieser Funktion, allererst lebensfähig wird durch die Bedeutung, für die es einsteht, zeigt sich die *Res picta* des Emblems existent vor aller Bedeutungsentdeckung, lebensfähig auch ohne den Sinnbezug, den die *Subscriptio* namhaft macht. Grundlage dafür ist der Wirklichkeitscharakter des im emblematischen Bilde Dargestellten [...]»²⁷

Die Faktizität des Emblems begründet die ideelle Priorität der *Pictura*; in ihr liegt der Wahrheitsgehalt des Emblems beschlossen. Die Frage nach der Glaubwürdigkeit des Bildes muss, so Schöne, als Absage an die Annahme von der »Faktizität des Bildes« verstanden werden, die das Emblem in seinem Kern zerstört: »Wenn so die Wahrheitsfrage zur Entmythologisierung der

Studien zu Walter Benjamin. Tübingen 1987 und UWE STEINER: *Allegorie und Allergie*. Bemerkungen zur Diskussion um Benjamins Trauerspielbuch in der Barockforschung, In: *Daphnis* 18, 1989, S. 641–701.

26 WALTER BENJAMIN: *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1925). In: DERS., *Schriften* Bd. I.1, unter Mitw. v. THEODOR W. ADORNO und GERSHOM SCHELEM (stw; 931), hrsg. v. ROLF TIEDEMANN und HERMANN SCHWEPPEHÄUSER. Frankfurt am Main 1974, S. 339. Zum Allegorieverständnis bei Benjamin in Abgrenzung zu Metapher und Symbol vgl. GERHARD KURZ: *Metapher, Allegorie, Symbol*. 5. durchges. Aufl. Göttingen. 2004 [1982], S. 28 ff., zu Benjamins Emblemaufassung vgl. im Folgenden Kap. 1.1.1.

27 *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Taschenausg., hrsg. v. ARTHUR HENKEL und ALBRECHT SCHÖNE. Stuttgart/Weimar 1996 [1967], S. xiv.

mythologischen *res picta* führt, wird das Emblem in seiner strengen Form aufgehoben und eine allegorische Spielart ausgebildet.«²⁸ Schöne überträgt schließlich die aus dem Idealtyp gewonnene emblematische Struktur von *Inscriptio*, *Pictura* und *Subscriptio* auf rein sprachliche Phänomene, zunächst auf Wortbildungen, schließlich auf das barocke Drama. Er sieht dabei einen »gleitenden Übergang vom emblematischen Bild über die Schaustellung der Umzüge zum dramatischen Bühnenwerk«²⁹.

Sowohl Schönes eigene als auch an Schöne anschließende Ansätze³⁰ sind vielfach kritisiert worden. Zum einen wurden sie mittelbar in Frage gestellt durch ein Verständnis der frühneuzeitlichen Signaturenlehre als der allmählichen Ersetzung der allegoretischen Naturdeutung durch einen intramundanen Verweiszusammenhang. Friedrich Ohly zeichnet in seinen Beiträgen zur mittelalterlichen Allegorese diese Entwicklung nach, die – auch ohne benjaminsche Dialektik – eine einfache Gegenüberstellung von Allegorie und Emblem fragwürdig erscheinen lässt.³¹ Im Blick auf die Gattungsdefinition weit heftiger – nicht zuletzt deshalb, weil genauer zu fassen als der geschichtsphilosophische Aspekt seiner Ausführungen – gerät Schönes Auffassung von der »Priorität des Bildes« und der »Faktizität der *Pictura*« jedoch durch semiotische Ansätze in der Emblemforschung in die Kritik.³² Deren

28 SCHÖNE³1993, S. 30.

29 SCHÖNE³1993, S. 210. »Nicht um Handlungsdynamik und individualisierende, motivierende Charakterzeichnung war es dieser Dramatik zu tun, sondern um die Schaustellung exemplarischer Figuren, beispielhafter Vorgänge und die Kundgabe ihrer Bedeutung, um bildhafte Eindruckskraft und rhetorische Wortgewalt. Als lebende *pictura*, als sprechende *Icon*, agierende *Imago* (um die Bezeichnungen der Emblematischer für den Bildteil ihrer Darstellungen aufzunehmen) steht die dramatische Figur auf dem Schaugerüst; [...]«SCHÖNE³1993, S. 220.

30 Vgl. bes. die an Schönes Idealtypik anschließende Arbeit MANFRED WINDFUHR: *Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker*. Stilhaltungen in der deutschen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1966.

31 Vgl. FRIEDRICH OHLY: *Die Welt als Text in der »Gemma Magica« des Ps.-Abraham von Franckenberg*. In: DERS.: *Ausgewählte und neue Schriften zur Literaturgeschichte und zur Bedeutungsforschung*, hrsg. v. UWE RUBERG und DIETMAR PEIL. Stuttgart/Leipzig 1995 (a), S. 713–725, hier bes. S. 723 ff.

32 Der Kritik zeichentheoretischer Naivität unterworfen wurde in diesem Zusammenhang auch Wolfgang Harms Formulierung von der »innerbildlichen Selbstausslegung« (WOLFGANG HARMS: *Der Fragmentcharakter emblematischer Auslegungen und die Rolle des Lesers*. Gabriel Rollenhagens Epigramme. In: *Deutsche Barocklyrik. Gedichtinterpretationen von Spee bis Haller*, hrsg. v. MARTIN BIRCHER und ALOIS M. HAAS. Bern/München 1973, S. 49–64, hier S. 52) des Emblems, die er in einem Beitrag über die Embleme Rollenhagens verwendet. Dieser Vorwurf trifft allerdings nur die unglückliche Formulierung der »innerbildlichen Selbstausslegung«. Sie geht an Harms inhaltlicher Argumentation vorbei, die mit dem

Kernpunkt ist die Wirklichkeitsauffassung Schönes, die sich in seiner Formulierung von der ›Faktizität der Pictura‹ niederschlägt. Bernhard F. Scholz fasst den für diese Kritik entscheidenden Einwand zusammen:

[E]in bestimmter Bildgegenstand *besitzt* ›potentielle Faktizität‹ nicht, sondern diese wird ihm innerhalb einer Kommunikationssituation *zugesprochen*. [...] ›Potentielle Faktizität‹ [...] ist, als pragmatisch fundierte Kategorie, auf der Ebene der Kommunikation über die *res picta* anzusiedeln, und nur als *ontologischer* Status zu fassen, [...]³³

Bereits 1977 legt Dieter Sulzer in einem Aufsatz seine grundlegende Kritik an der germanistischen Emblemforschung vor. Insbesondere argumentiert Sulzer gegen Schönes Versuch, das ›idealtypische‹ Emblem zwischen Allegorie und Symbol anzusiedeln³⁴ und es damit ebenso wie die – von ihrem Ansatz her zunächst entgegen gesetzten – ikonologischen Arbeiten »unproblematisch [...] als Einheit [zu] nehmen«³⁵. Sulzer macht den Vorschlag, sich

Verweis auf die gelehrten Betrachter der Emblembücher gerade mit Nachdruck auf die Kontextualisierung der emblematischen Pictura verweist. »Wem das vorausgesetzte Maß an Kenntnis der Deutungstraditionen kein Hindernis ist,« so formuliert Harms mit der gebotenen zeichentheoretischen Vorsicht, »der erhält einen Spielraum zu eigener Auslegung, dem das Moment des Spielerischen oder Beliebigen dadurch genommen ist, daß die emblematische *res* (oder das *gestum*) hier generell noch den Anspruch auf Wahrheitserschließung zu erheben vermag [...]«. HARMS 1973, S. 54.

33 BERNHARD F. SCHOLZ: *Semantik oder Ontologie*. Zur Bestimmung des »Verhältnisses zur Wirklichkeit« in der neueren Emblemtheorie. In: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 53, 1979, S. 362–377, hier S. 371.

34 SULZER 1977, S. 410.

35 SULZER 1992, S. 60. Sulzers Kritik an Schönes hat sich in der Forschung weitgehend durchgesetzt. Sulzer argumentiert gegen Schönes Trennung in Imprese und Emblem (vgl. SULZER 1977, S. 411) und weist darüber hinaus auch die Rede von einer »emblematischen Denkweise zurück, es sei denn, man meint damit den Vorgang des Korrelierens«. SULZER 1977, S. 412. Auch die Formulierung von der ›angewandten Emblematik‹ weist Sulzer zurück. Vgl. SULZER 1977, S. 414. Insbesondere Schönes Bestimmung des Emblems über seine »Doppelfunktion des Abbildens und Auslegens« (SCHÖNE ³1993, S. 21), die nahe legt, dass die Pictura des Emblems ›selbständig‹ an seiner Deutung beteiligt ist, ist von Ansätzen in Frage gestellt worden, die einen semiotisch geschulten Zugriff auf die bimediale Gattung des Emblems verlangen. Vgl. bes. SCHOLZ 1979, SULZER 1992 und NEUBER 1993. — Eine ertragreiche Öffnung des Schöneschen Ansatzes versucht Dietmar Peil, wenn er im kritischen Rückgriff auf die Annahme einer Idealform in seiner 1978

von der Frage nach der Priorität von Bild und Text zu verabschieden und das Emblem als ein »synthetisierendes Kunstwerk«³⁶ zu begreifen. Dieser Aufgabe wendet er sich in seiner Arbeit über Traktate zur Emblematik (1992) zu. Für die in seine Untersuchung einbezogenen italienischen Impresentraktate betont Sulzer den engen Zusammenhang mit emblemtheoretischen Diskursen. Dabei hebt er insbesondere den didaktischen Aspekt von Imprese und Emblem hervor, auf den er in dezidierter Wendung gegen die emblematische ›Rätselkunst‹ verweist.³⁷ Um dem Emblem als einem »synthetisierende[n]

erschiedenen Arbeit über *Angewandte Emblematik* nicht die Funktion von Emblemen in der bildenden Kunst und in der Architektur untersucht, sondern sich Emblembüchern widmet, die zwar noch als Emblembücher zu erkennen sind, von der Idealform des Emblems jedoch abweichen. Anhand der Emblembücher Dilherrs, Arndts, Franciscis und Scriveris zeichnet Peil eine zunehmende Tendenz des Emblems zum Illustrativen nach. ›Angewandt‹ ist das Emblem also insofern, als seine Pictura nur mehr illustrativ auf den Text bezogen ist und nicht mehr als eigener Bestandteil einer eigenständigen Gattung gesehen wird. Problematisch an der Begrifflichkeit der ›angewandten Emblematik‹ ist die Reduktion des Emblems auf seine Pictura, die sie nahe legt. Dieser Einwand wird bestätigt durch die Beobachtung, dass in Peils Untersuchung – die sich dieser Problematik sehr wohl bewusst ist (vgl. PEIL 1978, S. 7) – mit dem Versuch, die ›angewandte Emblematik‹ der Emblematik zuzurechnen, die vielfältig sich verzweigende Entwicklung des Emblems in andere Bild-Text-Zusammenhänge verwischt wird. Sinnvoll erscheint daher die Begrifflichkeit der ›angewandten Emblematik‹ nur in solchen Zusammenhängen, die sich auf die architektonische oder bildliche Integration von Emblemen beschränken. Vgl. CORNELIA KEMP: *Angewandte Emblematik in süddeutschen Barockkirchen* (Kunstwissenschaftliche Studien; 53). München/Berlin 1981, die gleichwohl als Embleme kenntlich bleiben – oder aber die angewiesen sind auf die Kenntnis der entsprechenden Emblembücher und damit nicht an eigentliche Gattungsfragen rühren.

36 Sulzer verbindet mit dieser Begrifflichkeit die Forderung, die Korrelation von Pictura und Subscriptio zum Ausgangspunkt der Interpretation zu nehmen: »Imprese und Emblem sind dann als komplexes Ensemble einfacher Formen verstanden und die Auslegung wird nach Typen der Relation von Pictura und Scriptio, nach unterschiedlichen Interferenzen der Künste, also nach Modi der Synthetisierung suchen.« SULZER 1977, S. 414.

37 SULZER 1977, S. 405. Dieter Sulzer arbeitet die Forderung nach guter Verständlichkeit in den frühen italienischen Impresentraktaten heraus. Zu Giovio vgl. SULZER 1992, S. 117; zu Ruscelli vgl. SULZER 1992, S. 130. Er zeigt jedoch, dass erst bei Caburacci die Pictura eine neue, genuin didaktische Qualität erhält, wie sie für die Emblemauffassung in Deutschland bedeutsam wird. »Denn nun wird auf den Inhalt der bisher als Intarsien beschriebenen Gebilde eingegangen, und er wird in Gegenüberstellung zur Imprese als allgemeines Exempel aus der Geschichte verstanden, das angibt, was zu befolgen und was zu meiden ist und sich sinnlich

Kunstwerk« gerecht werden zu können, schlägt Sulzer eine ekphrastische Rede über das Emblem vor, die er versteht als eine mit den Vorzügen moderner Semiotik versehene, gleichwohl aber auch als eine – aus der antiken Rhetorik kommende – dem 17. Jahrhundert historisch angemessene Rede über das Emblem.³⁸ Abgesehen von dem Umstand, dass die Umsetzung dieses poetischen Lösungsvorschlags in der kargen Sprachlandschaft wissenschaftlicher Texte um Anerkennung erst noch zu kämpfen hätte, ist Sulzers Vorschlag von seinem theoretischen Zugriff her problematisch.³⁹ Gleichwohl verweist der Vorschlag zu Recht auf das Desiderat der Verknüpfung von Emblemtheorie und Rhetorik.

Auf die Tatsache, dass Sulzers Überlegungen in der Folge höchstens ansatzweise diskutiert, nicht aber systematisch weiterverfolgt wurden, macht Bernhard F. Scholz in einer Reihe von Aufsätzen aufmerksam. Mit seiner zeichentheoretischen Abhandlung über *Emblem und Emblempoetik* (2002) fasst er schließlich seine Aufsätze zusammen und füllt diese Forschungslücke auf. Im historischen ersten Teil seiner Arbeit bietet Scholz einen Überblick über die wichtigsten emblemtheoretischen Positionen von der Mitte des 16. bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts.⁴⁰ Dabei geht er im Anschluss an Wilhelm Schmidt-Biggemann⁴¹ davon aus, dass es in den Emblempoetiken des 16. und 17. Jahrhunderts, wie in der frühneuzeitlichen Poetik, nicht um eine widerspruchsfreie Definition im modernen Sinn von Äquivalenzdefini-

anschaulicher Bilder bedient, die eine vernünftige (d. h. didaktisch-moralische) Erörterung begleitet. Erst hier also im Zusammenhang des Vergleichs mit der Rhetorik, der naturgemäß das Wirkungsmoment berücksichtigen muß, wird diese dem Begriff des Emblems zugewiesen, der sich dadurch entscheidend modifiziert.«
SULZER 1992, S. 192.

38 Vgl. SULZER 1992, S. 70.

39 Zwar ist die Ekphrasis – im Unterschied zur antiken Rhetorik – fester Bestandteil der Rhetoriklehren des 17. Jahrhunderts. Gleichwohl gilt auch dort das Problem, das Fritz Graf kenntlich macht: Die Ekphrasis hebt nur scheinbar den Wortcharakter des Bildes auf. Auch wenn sie aufgrund der »absolute[n] Vorrangstellung des Visuellen dann eben doch in die Nähe der Bilder« (FRITZ GRAF: *Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike*. In: *Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. v. GOTTFRIED BOEHM und HELMUT PFOTENHAUER. München 1995, S. 143–155, hier S. 146) führt, ist die Ekphrasis als Instrument wissenschaftlichen Arbeitens daher nur als Verfahren der Annäherung, nicht aber der Analyse sinnvoll.

40 Scholz entwickelt seine Thesen anhand der Beispiele der Traktate Paolo Giovios (1555), Henri Estiennes (1645) und Claude-François Menestriers (1662, 1684).

41 Vgl. die grundlegende Untersuchung WILHELM SCHMIDT-BIGGEMANNS: *Topica universalis. Eine Modellgeschichte humanistischer und barocker Wissenschaft* (Paradeigmata; 1). Hamburg 1983.

tionen geht, sondern um topisch angelegte, nach *loci communes* organisierte Argumentationsverfahren.⁴² Den Paradigmenwechsel des emblemtheoretischen Diskurses, der sich in einem Wechsel vom Schematismus der Topoi zu einem selbstbewusst vertretenen Gattungsbewusstsein artikuliert, datiert Scholz mit zwei Traktaten Menestriers (1662 und 1684). In einem zweiten systematischen Teil begründet er die zeichentheoretischen Implikationen der frühneuzeitlichen Emblempoetologie,⁴³ die er entlang einer detaillierten Auseinandersetzung mit der Position Schönes und den Implikationen von dessen Formulierung von der ›Faktizität des Bildes‹ entwickelt. Scholz unterscheidet drei Normbegründungen, die im emblematischen Diskurs verwendet werden: eine ontologische, die den Gültigkeitsanspruch der Emblematik aus dem göttlichen Buch der Natur herleitet; eine traditionalistische, die die Wurzeln der Emblematik in der Hieroglyphik aufspürt und schließlich – in Anlehnung an die von Dietrich Jöns 1966 vorgenommene Unterscheidung in Kunstform und Denkform⁴⁴ – eine poetische Normbegründung. Im Unterschied zur on-

42 Insbesondere im Fall der Emblematik berufen sich die Autoren auf Autoritäten, um die noch junge Gattung zu rechtfertigen und zu stabilisieren. Vgl. SCHOLZ 2002, S. 111. Die Methodik der Gattungsdefinition weist eben diesen spezifischen Erklärungsnotstand einer jungen Gattung im Kontext frühneuzeitlicher Poetik auf: »[...] auf den ersten und entscheidenden Schritt der Aufstellung der Liste der klassifikatorisch zu ordnenden Gattungen folgt die Identifikation des gemeinsamen *genus proximum*, dann die Subsumierung der Gattungen unter dieses *genus*, wodurch sie zu dessen *species* werden, und schließlich das Unterscheiden der so zu *species* eines *genus* gewordenen Gattungen mit Hilfe einer Reihe von *differentiae specifica*.« SCHOLZ 2002, S. 92.

43 Der systematische Teil bezieht sich auf den historischen zurück, indem er anhand der drei Fallbeispiele (Giovio, Estiennes, Menestrier) den begrifflichen Rahmen innerhalb des Wort-Bild (Leib-Seele)-Diskurses verhandelt. Unter Verweis auf Wittgensteins ›Familienbegriff‹ plädiert Scholz dafür, den Emblembegriff »einerseits als sprachlich-bildliche Textsorte, d. h. als systematischen Ordnungsbegriff zu konstruieren, andererseits als ein Komplex von Genres und Subgenres im Sinne einer Menge von einander familienähnlichen Institutionen«. SCHOLZ 2002, S. 288. Scholz gelangt so zu einem Schema der Idealgenese des Emblems: 1. Ebene der Handlungsnormen und der handlungsrelevanten generellen Sätze (*inventio*), 2. Ebene der Darstellung (*dispositio*), 3. Ebene der Perspektivierung (*dispositio*), 4. Ebene der sprachlichen und bildlichen Realisierung (*elocutio*). Vgl. SCHOLZ 2002, S. 294 ff.

44 Vgl. DIETRICH WALTER JÖNS: *Das Sinnen-Bild*. Studien zur allegorischen Bildlichkeit bei Andreas Gryphius. Stuttgart 1966, der das Emblem »gleichsam als die zur eigenen Kunstform verselbständigte Metapher« versteht und sie dem »Bereich der Metaphernkunst« zuordnet, »der seine Ansätze bei Petrarca hat und im manieristischen Concettismo Tesauros und dessen Lobpreis des Ingeniösen endet«. JÖNS 1966, S. 23. Im Zusammenhang mit der von Jöns gewählten und der von

tologischen und traditionalistischen Normenbegründung, die »ihre Überzeugungskraft aus dem vorgeblich göttlichen Ursprung der vorgeschlagenen Normen« ableiten, »bezieht die poetische ihre Überzeugungskraft aus dem Nachweis der Zweckmäßigkeit bzw. Unzweckmäßigkeit bestimmter Handlungsweisen«⁴⁵ und markiert damit den Übergang zur Moderne.⁴⁶ Unter Be-

Scholz als einem Aspekt der frühneuzeitlichen Emblempoetologie wieder aufgegriffenen Bestimmung des Emblems als ›Denkbild‹ ist Ulrich Gaiers Definition des Emblems problematisch, in der er emblematisches Sinnbild und allegorisches Denkbild gegeneinander stellt. »Als Sinnbild wurde eine Bildstruktur rekonstruiert, die die designierende, typisierende, klassenbildende Wortfunktion dadurch auffällig macht, daß sie wie die anderen Formen der Allegorie – Personifikation, Denkbild, Argutia – ungleichartige Sachverhalte aus verschiedenen Lebensbereichen oder Seinsebenen aufeinander bezieht und analoge Strukturen, Verhältnisse, Gesetzmäßigkeiten darin aufdeckt; beim Sinnbild sind es die sinnfälligen Eigenschaften und Verhaltensweisen, die im Sach- und Bildbereich in Analogie gesetzt werden. Sinnbild wurde im 17. Jahrhundert auch ›Sinnen-Bild‹ genannt, womit auf die sinnliche Wahrnehmbarkeit im Kontrast zu dem auf kausalen und finalen Funktionen aufbauenden Denkbild hingewiesen wurde; der Aspekt der Entdeckung sinnvoller Zusammenhänge ist bei diesen Analogien leitend, denn die konstitutive idealisierende Operation impliziert die innere Verwandtschaft, den gemeinsamen idealen Ursprung der in Sinnbild-Analogie gesehenen Sachverhalte. (Die Denkbild-Allegorie analogisiert dagegen rationale Setzungen, die Argutia-Allegorie analogisiert, oft ludistisch, Wertungen und Assoziationen; beide kehren den Aspekt der Künstlichkeit hervor, während das Sinnbild gewissermaßen gläubig ahnend den idealen Ursprung der analogen Weltverhältnisse entdeckt und die Personifikation sogar dem Menschen die Macht und Identität der Sache oder, je nach Kultursystem, die Sache der Intelligenz, Sittlichkeit, Antwortfähigkeit des Menschen verleiht).« ULRICH GAIER: *Handlungstheoretische Rekonstruktionen allegorischer Verfahren und kurze Geschichte des Sinnbilds in der Neuzeit*. In: *Allegorie: Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre*, hrsg. v. EVA HORN und MANFRED WEINBERG. Wiesbaden 1998, S. 74–93, hier S. 84. Über die begrifflichen Kollisionen mit der Verwendung des Denkbild-Begriffs in der Emblemforschung hinaus entgehen Gaier mit der solcherart vorgenommenen Gegenüberstellung die Vermischungen und Überschneidungen der Begründungszusammenhänge in der Emblempoetologie, die die Gattung Emblematik als ein Phänomen sichtbar werden lassen, das nicht ein Verhaftetsein im »gläubigen Ahnen« aufweist, sondern das den Übergang zur Moderne markiert.

45 SCHOLZ 2002, S. 322.

46 Die Berücksichtigung der Einbettungsphänomene emblematischer Diskurse, so Scholz' Grundannahme, ermöglicht einen Nachvollzug des emblemtheoretischen Symbolsystems. Vgl. SCHOLZ 2002, S. 355. Im Nachwort zu seiner Untersuchung fasst Scholz selbst noch einmal den Ertrag der Überlegungen zusammen. Sie gestatten es nicht nur, »die Ausdrucks- von der Inhaltsebene des Emblems systema-

zugnahme auf Scholz' Ausführungen zur Emblemik und auf Umberto Eco⁴⁷ Definition des ›offenen Kunstwerks‹ bestimmt Rüdiger Zymner das Emblem als ›offenes Kunstwerk‹. Das Emblem, so spezifiziert er seine Formulierung, lässt sich genauer fassen als eine »(1) synmediale Gattung, die ihren spezifischen Charakter durch (2) die gestaltete, synthetisierende Dreiteiligkeit von *inscriptio*, *pictura* und *subscriptio* erhalte; so nämlich, daß diese drei Teile strukturell in einem Verhältnis der (3) variablen semantischen Bezugnahme aufeinander stehen und daß das Emblem (4) eben dadurch als ein besonderer Fall von Text-Bild-Text-Bezugnahme, als ein ästhetisches Ganzes die reflektierende Urteilskraft auf verallgemeinernde Deutungen hin lenkt – oder knapp zusammengefaßt könnte man auch sagen, daß das Emblem *in diesem Sinne* ein offenes Kunstwerk ist«⁴⁸.

Das synmediale Kunstwerk ist dabei nicht als ein besonders eindrückliches Beispiel von Intermedialität misszuverstehen. Entscheidend für die literaturwissenschaftliche Barockforschung wurde in diesem Zusammenhang Carsten-Peter Warnckes Studie *Sprechende Bilder – sichtbare Worte* (1987). Im Anschluss an die mittelalterliche Kunsttradition beschreibt Warncke die der Frühen Neuzeit als eine, in der die »Begriffsgestalt Wort auch leitend für die sich abbildlich artikulierende Vorstellung«⁴⁹ ist. Der Mitteilungscharakter der Bilder hat Vorrang vor ihrer künstlerischen Ausführung, es findet eine Übertragung der sprachlichen Gesetze der Rhetorik auf die Bildsprache statt. Wie die literaturwissenschaftliche Forschung, so beobachtet auch Warncke aus kunstwissenschaftlicher Perspektive ein Weiterwirken der mittelalterlichen Allegorese in der bildenden Kunst der Frühen Neuzeit.⁵⁰ Für die Emb-

tisch zu unterscheiden, sondern sie ermöglichen es auch, sprachliche und bildliche Verhalte im Emblem aufeinander und auf ihre jeweiligen Referenten zu beziehen. Und sie gestattet es schließlich, wie die begrifflichen Bezüge zwischen dem historischen und dem systematischen Teil dieser Arbeit zeigen sollten, sämtliche ontologischen Unterscheidungen der frühmodernen Impresen- und Emblempoetik zeichentheoretisch zu rekonstruieren.« SCHOLZ 2002, S. 370.

47 Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*, übers. v. Günter Memmert. 7. Aufl. Frankfurt am Main 1997 [1973].

48 RÜDIGER ZYMNER: *Das Emblem als offenes Kunstwerk*. In: Polyvalenz und Multifunktionalität der Emblemik. Akten des 5. Internationalen Kongresses der Society for Emblem Studies (Mikrokosmos; 65), hrsg. von WOLFGANG HARMS und DIETMAR PEIL. Frankfurt am Main 2002, S. 9–24, hier S. 24; Hervorh. i. Orig.

49 WARNCKE 1987, S. 40.

50 »Diesem System, daß [!] in der Aufdeckung von Wahrheit begründet ist, steht als zweites wesentliches Modell die Methode der grammatisch-rhetorischen Allegorese gegenüber. Im Gegensatz zur vorgenannten hermeneutischen beruht sie im Mittelalter allein auf den sprachlichen Zeichen und hat in der Verwendung meta-

lematik konstatiert Warncke: »Die Rhetorisierung der Unterweisung und die Rhetorisierung des Bildes konnte [!] zweifellos in der rhetorischen Struktur des Emblems besonders gut verbunden werden«⁵¹. Nachdrücklich widerspricht auch Warncke damit Schönes Formulierung von der ›ideellen Priorität‹ des Bildes.⁵²

Einspruch gegen das Missverständnis der Emblematik als einer bimedialen Kunstform im modernen Sinn wurde von literaturwissenschaftlicher Seite aus insbesondere mit Ansätzen erhoben, die die rhetorische und mnemonische Tradition geltend machen.⁵³ *Pictura* und *Subscriptio* sind, so argumentiert Wolfgang Neuber, beide gleichermaßen als die Amplifizierung der *Inscriptio* aufzufassen.⁵⁴ Die mit dem Verweis auf die rhetorische Qualität der

phorisch definierter Ausdrucksformen in der Rhetorik ihren Platz. [...] Eine dritte Methode wurde auf der Zeichentheorie Augustins aufgebaut. Fundament dieser Lehre ist die Unterscheidung von Zeichen, die definiert werden als ›etwas, das auf etwas anderes verweist‹ und *signum* sind, und von *res*, die man auffaßt als ›etwas, das als solches nichts anderes bezeichnet‹, also ein Ding ist, oder ganz allgemein ausgedrückt, ein Sachverhalt. Aber jede *res* kann *signum*-Charakter haben und auf andere *res* verweisen. Als nicht nur Bezeichnendes, sondern auch Bezeichnetes hat die *res* im Gegensatz zum bloßen *signum* bereits einen Sinn in sich und kann darüber hinausgehend einen Sinn haben, der etwas anderes bedeutet.« WARNCKE 1987, S. 145.

51 WARNCKE 1987, S. 228.

52 Vgl. WARNCKE 1987, S. 167 und S. 169.

53 Vgl. bes. JÖRG JOCHEN BERNS: *Umrüstung der Mnemotechnik im Kontext von Reformation und Gutenbergs Erfindung*. In: *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400–1750* (Frühe Neuzeit; 15), hrsg. v. JÖRG JOCHEN BERNS und WOLFGANG NEUBER. Tübingen 1993 (a), S. 35–72, JOACHIM KNAPE: *Mnemonik, Bildbuch und Emblematik im Zeitalter Sebastian Brants*. (Brant, Schwarzenberg, Alciati). In: *Mnemosyne. Festschrift für Manfred Lurker zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. WERNER BIES und HERMAN JUNG. Baden-Baden 1988, S. 133–178 und JOACHIM KNAPE: *Rhetorizität und Semiotik. Kategorien-transfer zwischen Rhetorik und Kunsttheorie in der Frühen Neuzeit*. In: *Intertextualität in der Frühen Neuzeit*, hrsg. v. WILHELM KÜHLMANN und WOLFGANG NEUBER. Frankfurt am Main 1994, S. 507–532, sowie NEUBER 1993. Der noch von Francis Yates formulierte Vorwurf, die Emblemforschung berücksichtige nicht auf angemessene Weise den Zusammenhang von Emblematik und *ars memorativa*, wird angesichts dieser Beiträge hinfällig. Vgl. FRANCES A. YATES: *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*. 6. Aufl. Berlin 2001 [1966], S. 116 und S. 156.

54 So fasst Neuber am Ende seiner Ausführungen mit dem Blick auf künftige Versuche einer Emblemtheorie resümierend zusammen: »Der – im geschichtlichen Verstand – ›Witz‹ an der Emblematik, d. h. ihr hermeneutischer Stachel, ist nicht durch die duale Struktur von Gegenstandsrepräsentation im Bild und Gegenstands-

Pictura entwickelte These von der durch Pictura und Subscriptio gleichermaßen geleisteten Amplifizierung verdeckt jedoch – so der Einwand, der hier im Blick auf Rezeptionsauffassungen geltend zu machen wäre – die unterschiedliche Funktion, die Pictura und Subscriptio in diesem Amplifizierungsvorgang erfüllen. Neuber trägt diesem Aspekt Rechnung, wenn er die Möglichkeit eines ›ästhetischen Schocks‹ zugesteht, den die Pictura erzeugen kann: »Wenn es einen Primat der pictura gibt, dann ist es jener des ästhetischen [!] Schocks, der zur Deutung erst herausfordert.«⁵⁵

Der in der vorliegenden Arbeit unternommene rezeptionsgeschichtliche Ansatz versteht sich nicht im Widerspruch, sondern als Ergänzung zu semiotischen Ansätzen in der Emblemforschung. Er macht geltend, dass in den Vorreden der Emblembücher des 17. Jahrhunderts Einbildungsauffassungen sichtbar werden, die die Konzeption einer spezifisch bildlichen Qualität des äußerlich vorgestellten und des innerlich ›fürgestellten‹ Bildes verfolgen; sie schließen auch die parallelen Strukturen von meditativer und emblematischer ›Fürstellung‹ mit ein.⁵⁶ Die folgerichtige Pädagogisierung und Enzyklopädi-

auslegung in der Ekphrasis festgeschrieben, sondern durch die moralische *Veruneigentlichung* dieses Vorgangs in der Auslegung in einem Merkort, einem toposischen Lemma, das durch eine Ekphrasis (und häufig auch ein Bild) amplifiziert wird.« NEUBER 1993, S. 371 (Hervorh. im Orig). Neuber argumentiert hier insbesondere gegen die durch Sulzer vorgeschlagene Richtungnahme der Emblemforschung auf semiotische und rhetorische Ansätze, um dem Emblem als einem synästhetischen Kunstwerk gerecht zu werden. In einer Fußnote rückt Neuber die ambitionierten – doch gewissermaßen naiv in die ›Bimedialitätsfalle‹ getappten – Theorieansätze Sulzers in eine Reihe mit den – den Aspekt der Bimedialität zugunsten des Bild- bzw. des Textteils entscheidenden – Arbeiten Schönes und Jöns'. Vgl. NEUBER 1993, S. 364.

55 NEUBER 1993, S. 354. Das Moment des *ästhetischen* Schocks, so ließe sich Neuber entgegenhalten, kennzeichnet erst die Kunstauffassung der Moderne; gleichwohl läßt sich mit Neuber argumentieren, dass das Moment des Schocks *jenseits* von Ästhetik und Deutungsverfahren auch insofern ein wesentliches Merkmal der Wirkungsmacht der Pictura ist, als es ihre ‚Schnelligkeit‘ bezeichnet.

56 Vgl. bes. GABRIELE RÖDTER: *Ordo Naturalis und meditative Struktur*: Devotionslyrik im Kräftespiel von Emblematis, Rhetorik und Meditationspraxis dargelegt am Beispiel ausgewählter Kapitel der *Pia desideria* des Herman Hugo S. J. In: Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 25.1), hrsg. v. DIETER BREUER. Wiesbaden 1995, S. 524–536, die in ihrer Untersuchung zu Hermann Hugos *Pia desideria* diese in den Kontext eines »Kräftespiel[s] von Rhetorik und Meditationspraxis« (RÖDTER 1995, S. 524) stellt. In diesem Zusammenhang erweist sich Rödters Forderung als überaus berechtigt, die religiöse Emblematis in den Kontext der ignatianischen Meditationsübungen und des religiösen Andachtsbilds zu stellen. Vgl. GABRIELE RÖDTER: *Via piae*

sierung der Gattung, von der Neuber unter Verweis auf Ingrid Höpel spricht, wird hier weiterverfolgt und auf die Gattung Kinderbilderbuch ausgeweitet.

Höpels Studie *Emblem und Sinnbild* (1987) untersucht unter Berücksichtigung der italienischen Impresentraktate die wichtigsten emblemtheoretischen Texte der deutschsprachigen Traktatliteratur. Höpel beschließt ihre Lektüre in der Mitte des 17. Jahrhunderts mit den Schriften Harsdörffers und Schotels und behandelt alle folgenden Abhandlungen, wie sie in Rhetoriken und Poetiken Eingang finden, nur noch cursorisch unter dem Stichwort einer Verfallsgeschichte, die vom Kunstbuch zum protestantischen Erbauungsbuch verläuft. Die von Höpel am Ende ihrer Arbeit nur noch angedeuteten Überlegungen führt Peter-André Alt in den Vorüberlegungen seiner Studie *Begriffsbilder. Studien zur literarischen Allegorie zwischen Opitz und Schiller* (1995) anhand von Poetiken und Rhetoriken um 1700 aus. Mit der Nachzeichnung dieser Entwicklungslinie ist jedoch nur eine Hälfte des zu beschreibenden Phänomens – des Verschwindens von Emblembüchern im Laufe der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts – erfasst.

Eine zweite Entwicklungslinie führt, so die These der vorliegenden Untersuchung, nicht zur Verwandlung der emblematischen *Pictura* in Text – in Form von Metapher, Allegorie und Symbol⁵⁷ –, sondern ist im Zusammenhang mit der Entstehung der Gattung Kinderbilderbuch zu sehen. In diesem Kontext, in dem nach dem Verbleib des ›bildenden Bildes‹ im Buch gefragt wird, steht die ›kunsthandwerkliche‹ Qualität der emblematischen *Pictura* im Zentrum.

In Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* erscheint dieser Aspekt als Indiz des von ihm beschriebenen Übergangs zur Moderne. Benjamin verweist auf die in den Vorreden der Emblembücher immer wieder angeführte Funktion der *Pictura* als Vorlage für Kunst und Kunsthandwerk. Andreas Haus formuliert die Bezüge, die Benjamin mit diesen Verweisen herstellt, aus kunstwissenschaftlicher Perspektive, wenn er die Emblematisierung als ein Indiz für das Abrücken des 17. Jahrhunderts von der theologisch bestimmten Weltansicht des Mittelalters deutet:

animae. Grundlagenuntersuchung zur emblematischen Verknüpfung von Bild und Wort in den *Pia desideria* (1624) des Herman Hugo S. J. (1588–1629). Frankfurt am Main 1992, S. 17.

57 Im Unterschied zu Höpel versteht die vorliegende Untersuchung in diesem Zusammenhang die harsdörffersche Beschränkung des Sinnbild-Begriffs auf *Inscriptio* und *Pictura* als eine im Kontext der deutschen Emblemtheorie in der Mitte des 17. Jahrhunderts innovative, mehr noch aber wirkmächtige Bestimmung der Gattung Emblematisierung. Vgl. in der vorliegenden Arbeit Kap. 1.2.2.

Die Anwendung der Embleme als Dingschmuck sollte jeweils individuell vom Besitzer für seine eigenen Besitzobjekte (*res sua* wie es in der Alciat-einleitung [!] 1551 heißt) ausgewählt werden. Es ist also die individuelle Verfügung über Dinge – ein typisch bürgerliches Kulturmerkmal – das die Individuen zunehmend dazu zwingt, diese einzelnen Dinge, an denen sie ja nun hängen, und an denen ihr Leben hängt, kulturell zu deuten. Die mittelalterliche Auffassung der dinglichen Welt folgte im allgemeinen der Lehre, daß sich in jedem natürlichen Ding die Weisheit des gesamten göttlichen Schöpfungsplanes wiederspiegle [!]. Die dingliche Welt war einheitlich an eine höhere, ewige Sinnspitze geknüpft. Nun aber, da die Dinge mehr und mehr als Einzelgegenstände des privaten Besitzers Geltung erlangten, mußte ihr eigener Sinn *›sprechend‹* (*›loquax‹*) herausgestellt werden. Und dies geschah, indem man sie individuell (durch emblematischen Sinn) zu überhöhen trachtete. [...] Das Emblembuch repräsentiert gegenständlich den zusammenfassenden *Rahmen einer geistigen Bildungsform*.⁵⁸

Diesen »Rahmen einer geistigen Bildungsform« versucht Benjamins dialektisches Modell so konkret als möglich abzustecken.⁵⁹

58 ANDREAS HAUS: *Die Entstehung des Emblems als ›angewandte‹ Kunstgattung*. Emblem: Ort des Sinns im großen Chaos. In: Sinnbild – Bildsinn. Emblembücher der Stadtbibliothek Trier. Katalogbuch zur Ausstellung, hrsg. v. der Stadtbibliothek und der Universitätsbibliothek in Zusammenarbeit mit dem Fach Kunstgeschichte, Redaktion MICHAEL SCHUNCK. Trier 1991, S. 23–37, hier S. 33 (Hervorh. im Orig.).

59 Die – im wahrsten Sinne des Worte – Verwässerung dieses dialektischen Theoriemodells zu einem typisch »barocke[n] Wechselbad«, als dessen künstlerischer Ausdruck die Emblematisierung zu gelten habe, fällt hinter diesen Versuch zurück: »Emblematisierung ist eine Rätsel- und Findkunst, die, hinter dem ständigen Reiz des Kombinierens, den angenehmen Schauer jener labilen Gewißheit sucht, daß die Dinge und die Welt als deren umfassende Ordnung in Erscheinung treten, um sogleich aufgehoben, *sensu allegorico* sich aufhebend, doch erhalten zu bleiben: barockes Wechselbad von Sein und Schein. [...] Was in der emblematischen Verwendung mittelalterlicher Symbolik dieser nahe zu sein scheint, ist deren Abglanz als Allegorie. Der früher vierfach analogisch geschlossene Kosmos [...] ist eine ferne Erinnerung: die Welt als göttliche Signatur wird nach der Analogiekritik (Descartes, Bacon) zur frommen Enzyklopädie eines *Mundus symbolicus* oder des *Speculum imaginum* (Masen), die gezeichneten Dinge (*signum signatum*) zu deren Vokabular.« URS HERZOG: *Lyrik und Emblematisierung*. Jacob Baldes *Heliotropium*-Ode. In: Deutsche Barocklyrik. Gedichtinterpretationen von Spee bis Haller, hrsg. v. MARTIN BIRCHER und ALOIS M. HAAS. Bern/München 1973, S. 65–95, hier S. 75.

0.3 Kapitelüberblick

Das erste Kapitel verfolgt die Auseinandersetzung, die über Albrecht Schönes Formulierung von der ›Faktizität der Pictura‹ in der Forschung frühzeitig geführt und unter Verweis auf die rhetorische und mnemonische Tradition als unzutreffend gekennzeichnet wurde. Dass sie dennoch bis heute immer wieder kritisch aktualisiert wird und in kaum einem Beitrag über emblemtheoretische Fragestellungen fehlt, verdankt sich dem Umstand, dass Schönes Auffassung zwar unter semiotischen Aspekten überzeugend demonstriert werden konnte, der – aus Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* entlehnte – geschichtsphilosophische Gehalt seiner Auffassung sich jedoch nicht überholt hat. Er berührt die grundsätzliche Frage nach dem Platz der Emblematik im Prozess der Säkularisation. Dies verlangt die Kontextualisierung der Emblematik mit anderen Formen des ›Zeichenlesens‹ im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit, mit der mittelalterlichen Allegorese, der Renaissance-Hieroglyphik und der seit 1650 verbreiteten Gattung der Zufälligen Andachten, die zu einer neuen Form der Naturmeditation Anleitung geben. Der Verweis auf Naturallegorese und Hieroglyphik findet sich in fast allen emblem-poetologischen Diskursen, er gehört zum festen Bestandteil der Rechtfertigungsstrategien für die noch junge Gattung. Im ersten Kapitel ist zu zeigen, dass die beiden einschlägigen Emblemtheoretiker in der Mitte des 17. Jahrhunderts, Justus Georg Schottel und Georg Philipp Harsdörffer, diese Argumente noch einmal zusammenfassen und auf unterschiedliche Weise auswerten, wobei beiden jedoch der Versuch gemeinsam ist, mithilfe dieser Verweise die Nähe der emblematischen Bildersprache zur göttlichen Bildersprache zu behaupten.

Die Argumente, die in diesem Zusammenhang fallen, erklären die Differenz zwischen Bild und Wort – und somit auch zwischen Bild- und Textteil des Emblems – in der Regel als gegenstandslos. Diese Erklärungen sind, wie das zweite Kapitel argumentiert, auch und möglicherweise allererst als eine Hommage an die lange Tradition der theologischen Bildkritik zu verstehen, in der die innere Bilderschau gegenüber der äußer(lich)en privilegiert wird. Sie können (auch) als ein Indiz dafür gelesen werden, dass die Autoren von Emblembüchern mit ihren sinnlich einprägsamen und anziehenden *Picturae* unter Rechtfertigungsdruck stehen. In den Vorreden der Emblembücher ist ein Wandel der Einbildungsauffassungen zu beobachten, der mit dieser Kritik an den äußeren Bildern einhergeht. Das zweite Kapitel zeichnet eine Geschichte des Imageverlusts der sinnlichen Anschaulichkeit nach, die zulasten des konkreten äußeren Bildes geht.

Das Misstrauen gegen die äußer(lich)en Bilder führt auch, wie das dritte Kapitel zeigt, zur Kritik an den inneren Bildern. Das durch das ›malende Wort‹ hergestellte innere Bild gewinnt zunehmend eine moralische und

schließlich auch eine ästhetisch begründete Überlegenheit gegenüber dem inneren Bild, das durch das äußerliche Bild vermittelt über die Einbildung hergestellt wird. Insbesondere die frühpietistische Konzeption des ›lebendigen Wortes‹ trägt dazu bei, dass die anschauliche Rede schließlich dem ›bildenden Bild‹ vorgezogen wird. Die als äußerlich diskreditierte Bildlichkeit der emblematischen *Pictura* wird durch die der Sprache, durch Metapher und Allegorie ersetzt.

Nimmt man die Frage nach der Rezeptionsauffassung ernst, die sich mit der emblematischen *Pictura* verbindet, so bedeutet dies, die Anknüpfung der Emblemik an die antike Rhetorik nicht nur über den Text, sondern auch über die Malereitrate des 17. Jahrhunderts nachzuvollziehen. Die Überlegungen zur Körpersprache in der Malerei finden ebenso ihren Niederschlag in emblemtheoretischen Diskursen wie die Auffassung von der spezifischen Qualität der Zeichnung, dem *Disegno*. Gefragt wird in diesem Zusammenhang daher auch nach dem Stellenwert des Einsatzes von Emblemen in Werken, die eigentlich zur inneren Bildbetrachtung oder zur Beschäftigung mit dem Wort auffordern; allen voran die ignatianischen *Exercitia spiritualia* und die Lutherbibel, die den inneren Bildern aber offensichtlich nicht so recht trauen und ihnen das äußere Bild der *Pictura* zur Seite stellen. Der *Pictura* kommt hier eine die sinnliche Erfahrung stimulierende wie auch eine kontrollierende Funktion zu. Diese Funktion geht der *Pictura* gegen Ende des 17. Jahrhunderts jedoch zunehmend verloren. Es ist in diesem Zusammenhang eine ähnliche Entwicklung zu konstatieren wie im Zusammenhang des Dynamisierungsprozesses von der Einbildung zur Einbildungskraft: Das statische Bild verliert an sinnlicher und damit auch an affektregulierender Bedeutsamkeit, als bewegend gilt nur mehr das bewegte Bild. Im Schaubühnenstreit des 18. Jahrhunderts zeigt sich, dass jene Vorbehalte, die zuvor mit der emblematischen *Pictura* verknüpft waren, auf das Theater übertragen werden.

Das fünfte Kapitel führt die Frage nach der moraldidaktischen Qualität der emblematischen *Pictura* fort und ergänzt damit die durch die frühe Studie Ludwig Volkmanns geprägte und durch die Erinnerungsthematik wieder aktuell gewordene Beschreibung der parallel verlaufenden Entwicklung von mnemonischem Bildbuch und Emblembuch, die als eine Verfallsgeschichte nachgezeichnet wird. Neben der Verfallsgeschichte der Emblemik macht die Verknüpfung von mnemonischen und didaktischen Modellen im Blick auf die sich etablierende Gattung des Kinderbilderbuchs eine mentalitätsgeschichtlich bedeutsame Entwicklung sichtbar, die mit einer neuen Bildungsauffassung und mit der Entstehung der Pädagogik als Disziplin einhergeht.

Diese Überlegungen führt das sechste Kapitel aus, wenn es nach der Bestimmung der Spezifik von kindlicher Bildung und kindlichem Lernen in den Vorreden der Emblembücher des 17. Jahrhunderts fragt. Es lässt sich zeigen, dass die Entdeckung der vorbildlich-unverbildeten Natürlichkeit des Kindes,

die mit der Entstehung der Pädagogik einhergeht, nicht ohne Folgen für die Rezeptionsauffassungen der Emblematisierung bleibt. In der Gegenüberstellung von Geistes- und Herzensbildung gewinnt diese Auffassung genauere Konturen. Die Autoren der Emblembücher profitieren davon, insofern die ›unmittelbare‹ Wirksamkeit der emblematischen *Pictura* auf diese Weise eine ethisch begründete Aufwertung erfährt, die sich mit dem moraldidaktischen Anspruch der Gattung verknüpfen lässt. Im 18. Jahrhundert wird das zum Zweck der Moraldidaxe funktionalisierte Bild-Text-Gefüge des Emblems ins Kinderbilderbuch überführt. Aus einem kostspieligen (Herzens-)Bildungsmittel für gelehrte Erwachsene wird ein mit dem Buchdruck erschwingliches Erziehungsmittel für Kinder.

Das siebte Kapitel fragt nach dem Verbleib des Bildes im Buch. Es folgt zum einen die Entwicklung der emblematischen *Pictura* zur Illustration. Das Emblembuch des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts sowie seine wenigen Ausläufer im 19. Jahrhundert belegt seinen Ort zwischen Allegorese und ›Kunst‹ zwischen der auf das göttliche Buch der Natur verweisenden *Pictura* und der den Text erhellenden Illustration. Zugleich aber bleibt der Zusammenhang zwischen didaktischem Zeigen und offenbarem Sich-Zeigen im Kinderbilderbuch erhalten, dem die Abbildung als Unterweisungsmittel dient.

Der Schlussteil der Arbeit zeigt, wie sich diese religiöse Dimension der textgeleiteten Bildbetrachtung noch in der Bildrezeption des Erwachsenen wieder findet. Die Frage nach einem möglichen Verbleib der emblematischen *Subscriptio* im Bildtitel – wie er sich in seiner heutigen Form als ›Textsorte‹ im Laufe des 18. Jahrhunderts überhaupt erst herausbildet – erweist sich so bei den hier angestellten Überlegungen zum Emblem als Zug- und Steckenpferd in einem.⁶⁰

60 Überlegungen hierzu habe ich in einem Beitrag über Georg Philipp Harsdörffers *Frauenzimmer Gesprächspiele* (vgl. BETTINA BANNASCH: *Von der »Tunckelheit« der Bilder*. Das Emblem als Gegenstand der Meditation bei Harsdörffer. In: *Meditation und Erinnerung in der Frühen Neuzeit (Formen der Erinnerung; 2)*, hrsg. v. GERHARD KURZ, Göttingen 2000, S. 307–325) und über das Verhältnis von Pädagogik und Ästhetik im Werk Johann H. W. Tischbeins (vgl. BETTINA BANNASCH: *Apoll und Meister Hildebrandt – Zum Verhältnis von Pädagogik und Ästhetik in Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins Eselsgeschichte*. In: *Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751–1829). Das Werk des Goethe-Malers zwischen Kunst, Wissenschaft und Alltagskultur*, hrsg. v. FRIEDRICH ARNDT. Petersberg 2001, S. 190–199) skizziert.