

Sonderdruck aus

---

# Diskurse des Barock

Dezentrierte oder rezentrierte Welt?

Herausgegeben

von

Joachim Küpper und Friedrich Wolfzettel

2000

Wilhelm Fink Verlag

## ZWISCHEN KONTINGENZ UND ORDO Das Emblem in Renaissance und Barock

Eine große Menge symbolisch=emblematischer Bücher und Verzeichnisse erschien zu Ende des sechzehnten und im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts. - Warum? - Die Geschichte dieser Zeit und dieses Geschmacks liegt noch sehr im Dunkeln.<sup>1</sup>

Man wird nicht sagen können, daß die „Geschichte dieser Zeit“, i.e. der ausgehenden Renaissance sowie der Epoche, die als Barock zu bezeichnen man weitgehend übereingekommen ist, nicht deutliche Aufhellungen erfahren hätte in den letzten zwei Jahrhunderten. Eher könnte man feststellen, daß trotz einer an Zahl und Scharfsinn imponierenden Forschung „dieser Geschmack“ für „symbolisch=emblematische Bücher“ tatsächlich noch einer Erklärung bedarf. Ein solches Bemühen dürfte um so lohnender sein, als damit eine weitere bzw. erneute Klärung über das Verhältnis von Mittelalter, Renaissance und Barock einhergehen könnte. Die Frage, ob - mit Foucault zu sprechen<sup>2</sup> - zwischen Renaissance und Barockzeit-

<sup>1</sup> Herder, *Zerstreute Blätter* 1793, Suphan, Bd. 16, S. 161f. - Zit. nach A. Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München<sup>3</sup> 1993 (1. Aufl. 1964), S. 17. Auch bei L. Volkmann, *Bilderschriften der Renaissance*. Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen, Leipzig 1923.

<sup>2</sup> M. Foucault, *Les Mots et les choses*. Une archéologie des sciences humaines, Paris 1966, insbes. Kap. 2, „La prose du monde“, S. 32 - 59. - Zur Frage, inwieweit Foucaults Konzept einer ‚analogischen‘ Renaissance (16. Jahrhundert) und einer ‚taxonomischen‘ Klassik (17. Jahrhundert) zur Beschreibung der Emblembücher und deren Variationen und Entwicklung tauglich ist, vgl. B.F. Scholz, „Zur Bedeutung von Michel Foucaults These eines epistemischen Bruchs im 17. Jahrhundert für die Barockforschung“, in: K. Garber (Hg.), *Europäische Barock-Rezeption* (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 20), 2 Bde., Wiesbaden 1991, Bd. 1, S.169 - 184. - Unsere eigenen nachfolgenden Überlegungen zum Emblem differieren von den generell überzeugenden Beobachtungen, die im Resümee wie folgt formuliert sind: „Man könnte [...] die Textproduktion des 17. Jahrhunderts durchlaufen und stieße immer wieder auf eine von drei Möglichkeiten: ein Text läßt sich entweder auf die diskursive Praxis der einen oder der anderen Episteme zurückführen, oder es läßt sich an

ter ein epistemischer Bruch zu hypostasieren ist oder eher ein Kontinuum, ob im 17. Jahrhundert eine *Renovatio* mittelalterlichen Ordo-Denkens statthat in Reaktion auf rinascimentale Dispersionen oder aber die Denkfigur des Analogismus Mittelalter, Renaissance und Barock gleichermaßen eignet als einer langzeitigen prämodernen Ära, ist in diesen knud-vereinfachenden Alternierungen zwischenzeitlich obsolet.<sup>3</sup> Brüche und Übergänge sind gleichermaßen zu verzeichnen, und sie vollziehen sich im Wechsel und in Interaktion auf den Ebenen der Erkenntnis und der Wahrnehmung, der Ethik und Ästhetik, des pluralen Spiels der Kontingenz und der einheitsstiftenden Reservatio der Ordnung. Eine allgemeingültige Regel des Ablaufs, die auf Werke, Gattungen, Nationen gleichermaßen und unterschiedslos applizierbar wäre, ist nicht möglich. Und dennoch könnte das Emblem, die Emblematis als neue und zugleich diskurstadielle Gattung Aufschluß geben über die oben nur mehr generell skizzierten Zusammenhang. Die Emblematis ist wohl die einzige - zudem bildliterarische - Gattung der Neuzeit, die - so die *opinio communis* - ihre Voraussetzungen im mittelalterlichen Symboldenken hat und dieses tradiert bis in die Epoche des Barock.<sup>4</sup> Sie ist zudem von quantitativ beispielloser Repräsentanz in fast allen europäischen Nationen. Mit dem, emblematischen Zeitalter steht mithin eine Gattung zur Debatte, die geeignet ist, die erkenntnistheoretischen Konzepte und ihre ästhetischen Konkretionen im Mittelalter, Renaissance und Barock zu beschreiben, Brüche und Kontinuitäten evident zu machen. Auf die Wiederaufnahme von Bekanntem, auch mehrfach Dokumentiertem kann kaum verzichtet werden - nicht zuletzt auch deswegen, um Abweichungen von der wissenschaftlichen Doxa kenntlich zu machen.

Die Geburtsstunde des Emblems, im ganzen der Emblematis als spezifischer bildliterarischer Gattung, ist das Jahr 1531, das Erscheinungsjahr

ihm, wie am *Don Quichotte*, der Übergang von der einen zur anderen Praxis ablesen.“

<sup>3</sup> S. dazu J. Küpper, *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón*. Untersuchungen zum spanischen Barockdrama. Mit einer Skizze zur Evolution der Diskurse im Mittelalter, Renaissance und Manierismus, Tübingen 1990, insbes. S. 7 - 35 und S. 230 - 304.

<sup>4</sup> So bspw. Schöne, *Emblematis und Drama* (s. Anm. 1), S. 45 - 50; sowie A. Henkel / A. Schöne (Hg.), *Emblemata*. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart 1967, S. XXVf. S. auch F. Ohly, „Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter“, in: F. O., *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt 1977, S. 28: „[...] die Barock-Zeit hat auch die bis zu Winkelmann hin lebendige Emblematis wieder mit dem mittelalterlichen Geist der Allegorie durchdrungen, wie den *Mundus symbolicus* des Filippo Piccinelli im 17. Jahrhundert.“

des *Emblematum liber*<sup>5</sup> - einer Sammlung von lateinischsprachigen Epigrammen, denen Holzschnitte beigegeben sind: Der Mailänder Jurist Andrea Alciati hat die Epigramme ausgewählt, größtenteils übersetzt und zusammengestellt, der Augsburger Künstler Jörg Breu d.Ä. die Holzschnitte angefertigt, und den Druck besorgte der Verleger Heinrich Steiner, gleichfalls in Augsburg. Das kleine Büchlein, dessen Illustrationen eher ungenau sind und dessen Textteil Fehler aufweist, im ganzen drucktechnischer Sorgfalt eher entbehrt, hatte unmittelbar mit seinem Erscheinen und über mehr als zweihundert Jahre hin einen nicht nur für damalige Zeiten außergewöhnlichen und wohl auch einmaligen Erfolg: mehr als 150 Auflagen, Erweiterungen, ausführliche Kommentierungen, Übersetzungen. Zudem entstanden in seiner Folge und nach seinem Muster etwa tausend Emblembücher, von denen wiederum eine beachtliche Zahl mehrere Auflagen und Übersetzungen erfahren hat.<sup>6</sup>

Die tatsächlichen und vermeintlichen historisch-genetischen Voraussetzungen der Emblematis sind gut und breit dokumentiert - und allenthalben wiederholt: Verweise auf Hieroglyphik<sup>7</sup> und Heraldik<sup>8</sup>, sodann auf das Vorbild von Devisen bzw. Impresen<sup>9</sup>, zudem auf die Rolle der Mnemonik<sup>10</sup> finden sich in bald mehr, bald minder großer Einläßlichkeit und

<sup>5</sup> VIRI CLARISSIMI D. Andree Alciati Iuriconsultiss. Mediol. ad D. Chonradum Peutingerum Augustanum, Iuriconsultum Emblematum liber. Augsburg 1531. Nach der ersten Auflage vom 28. Februar 1531 erschien eine zweite am 6. April desselben Jahres. Im folgenden wird - wenn nicht anders angegeben - nach der 1542 in Paris bei Wechsel herausgegebenen Ausgabe zitiert (Neudruck: Darmstadt 1975).

<sup>6</sup> Vgl. dazu H. Green, *A. Alciati and his Books of Emblems*. A Biographical and Bibliographical Study, London 1872; M. Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery* (Sussidi Eruditi. 16), Rom<sup>2</sup> 1964.

<sup>7</sup> Immer noch grundlegend K. Giehlow, *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance*, besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I. (Jb. der kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses. 32/1), Wien/Leipzig 1915; L. Volkman, *Bilderschriften* (s. Anm. 1). Eine gut dokumentierte allgemeine Einführung bei D. W. Jöns, *Das 'Sinnen-Bild'*. Studien zur allegorischen Bildlichkeit bei Andreas Gryphius, Stuttgart 1966, S. 3 - 58 (I. Kap.: Emblematis, Hieroglyphik und Allegores).

<sup>8</sup> M. Pastoureau, *Traité d'héraldique*, Paris 1979, sowie M. P., „*Arma senescunt, insignia florescunt*: note sur les origines de l'emblème“, in: *Studi in onore di Leopoldo Sandri*, Roma 1983, S. 199 - 206; M.-V. David, *Le Débat sur les écritures de l'hieroglyphique aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles et l'application de la notion de déchiffrement aux écritures mortes*, Paris 1965.

<sup>9</sup> Dazu wiederum aus der Fülle Volkman, *Bilderschriften* (s. Anm. 1), insbes. S. 41 - 59; auch D. S. Russell, *The Emblem and Device in France*, Lexington, KY 1985.

<sup>10</sup> Vgl. J. Knappe, „Mnemonik, Bildbuch und Emblematis im Zeitalter Sebastian Brants (Brant, Schwarzenberg, Alciati)“, in: W. Bies/ H. Jung (Hg.), *Mnemo-*

Plausibilität in der Forschung zur neuen bildliterarischen Gattung.<sup>11</sup> Das gilt gleichermaßen für die Quellen der Textteile, zu denen die mittelalterlichen Tituli, die griechische Epigrammatik, der Physiologus, die allegorischen Wörterbücher der Spätantike und des Mittelalters u.a. gehören.<sup>12</sup> Der Vielfalt, ja Heterogenität der Impulse, deren keiner in seiner Bedeutung für die Genese des Emblems hier grundsätzlich in Frage gestellt wird, entspricht eine Vielfalt und Heterogenität der Typen und Funktionen der Embleme und Emblembücher; die Forschungslage ist dementsprechend uneinheitlich, ja widersprüchlich, die gewählten Perspektiven und Methoden sind eher selten auf Ergänzung und Weiterführung orientiert. Aber auch der nachfolgende Versuch, der es unternimmt, aus der emblematischen Praxis eine Theorie des Emblems zu entwickeln, wird nur insofern Geltung beanspruchen dürfen, als er zugleich eine nähere Kennzeichnung der Epochen der Renaissance und des Barock erlaubt, mithin der Zeiträume der Genese und der Blüte der Emblemantik. Der Gefahr eines naiven hermeneutischen Zirkelschlusses ist zu widerstehen.

Andrea Alciati gilt als Begründer, ja als Erfinder des Emblems: *Emblematum Pater & Princeps*<sup>13</sup> ist sein früher und allgemein anerkannter „Ehrenrentitel“. Doch die Editionsgeschichte<sup>14</sup> des *Emblematum liber* zeigt, daß

ne. Festschrift für Manfred Lurker zum 60. Geburtstag, Baden-Baden 1988, S. 133 - 178; W. Neuber, „Locus, Lemma, Motto. Entwurf zu einer mnemonischen Emblemtheorie“, in: J.J. Berns/ W. Neuber (Hg.), *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400-1750*, Tübingen 1993, S. 351 - 372.

<sup>11</sup> Als erste umfassende Einführung noch immer gültig der Artikel „Emblem, Emblembuch“ von W.S. Heckscher und K.A. Wirth in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 5/ 1959, Sp. 85 - 228.

<sup>12</sup> Einen Eindruck über die heterogene Fülle der Quellen vermitteln die Verweise und Kommentierungen der einzelnen Embleme in Henkel/ Schöne (Hg.), *Emblemata* (s. Anm. 4).

<sup>13</sup> S.B. Balbinus, *Verisimilia humaniorum disciplinarum seu iudicium privatum de omni literarum (quas humaniores appellant) artificio*, Augsburg 1710 (Erstdruck 1687), S. 232 (zit. nach Schöne, *Emblemantik und Drama* [s. Anm. 1], S. 24). - Zur Diskussion, ob bspw. nicht bereits Brants *Narrenschiff* als emblematisch, ja als Emblembuch gelten kann, vgl. H. Homann, *Studien zur Emblemantik des 16. Jahrhunderts*. Sebastian Brant, Andrea Alciati, Johannes Sambucus, Mathias Holtzwardt, Nicolaus Taurellus, Utrecht 1971, S. 13 - 23; B. Tiemann, „Sebastian Brant und das frühe Emblem in Frankreich“, *DVjs* Bd. 47/ 1973, S. 598 - 644; sowie Knaepe, „Mnemonik“ (s. Anm. 10).

<sup>14</sup> Zur Geschichte der Drucklegung vgl. H. Green, *A. Alciati Emblematum Fontes Quatuor*; namely an Account of the Original Collection made at Milan, 1522, and Foto-Lith Facsimiles of the editions, Augsburg 1531, Paris 1534, and Venice 1546 (Publications of the Holbein Society. 4), London 1870; H. G., *A. Alciati and his Books of Emblems* (s. Anm. 6). In kritischer Auseinandersetzung: Homann, *Studien zur Emblemantik* (s. Anm. 13), insbes. S. 25 - 40; J. Köhler,

es keineswegs Alciatis Intention war, ein *buechle der verschroten werck*<sup>15</sup> zu publizieren, vielmehr eine Sammlung von - größtenteils aus dem Griechischen ins Lateinische übertragenen - Epigrammen zum Druck vorzulegen: „[...] libellum composui epigrammaton, cui titulum feci *Emblematum*“ - so Alciati in einem vielzitierten Brief an Francesco Calvi vom 9. Dezember 1522.<sup>16</sup> Der Zweck der Epigrammsammlung wird unmittelbar genannt:

singulis enim epigrammatibus aliquid describo, quod ex hixtoria [sic], vel ex rebus naturalibus aliquid elegans significet, unde pictores, aurifices, fusores, id genus conficere possint, quae scuta appellamus et petasis figimus, vel pro insignibus gestamus, qualis Anchora Aldi, Columba Frobenii et Calvi elephas tam diu parturiens, nihil pariens.

*Der Emblematum liber* von *Andreas Alciatus*. Eine Untersuchung zur Entstehung, Formung antiker Quellen und pädagogischen Wirkung im 16. Jahrhundert, Hildesheim 1986, insbes. S. 14 - 24; J. K., „Warum erschien der *Emblematum liber* von Andreas Alciat 1531 in Augsburg?“, in: B.F. Scholz/ M. Barth/ D. Weston (Hg.), *The European Emblem. Selected Papers from The Glasgow Conference 11-14 August, 1987*, Leiden/ New York/ København/ Köln 1990, S. 19 - 30. In Aufnahme und entscheidender Korrektur des bislang Vorliegenden V. Sack, „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, S. 126 - 149. Sack kann plausibel machen, daß der *Emblematum liber* ursprünglich, d.h. um 1521/22, in der Augsburger Offizin der Drucker-Verleger Sigmund Grimm und Marx Wirsung erschienen sollte; Grimm und Wirsung gehörten zum Humanisten-Kreis um Konrad Peutinger, traten durch auch künstlerisch anspruchsvolle Verlagsprojekte hervor, kamen um 1522 in finanzielle Schwierigkeiten und mußten von weiteren Drucklegungen absehen. Fertige Druckmanuskripte, darunter auch der *Emblematum liber*, gingen „verloren“ (vgl. den entsprechenden Brief Alciatis an Pietro Bembo vom 25. Februar 1535: „[...] nescio quo casu amissum [...]“ [zit. nach Sack, 138]) - sie dürften an Schuldner übergegangen sein. Von ihnen nun erwirbt Heinrich Steiner Anfang 1530/31 eine nicht näher bekannte Zahl der ehemals Grimmschen Druckmanuskripte und verlegt sie - ohne die Autoren (darunter auch Übersetzer) davon in Kenntnis zu setzen. Alciati ist über die äußerst nachlässige Drucklegung empört und sorgt für einen weiteren Druck mit künstlerisch anspruchsvollen Illustrationen (von dem Stecher Jollat?) bei Christian Wechel in Paris (1534 u.ö.).

<sup>15</sup> So Wolfgang Hungers Übersetzung von *libellus Emblematum* in der zweisprachigen Ausgabe bei Wechel, Paris 1542.

<sup>16</sup> G.L. Barni, *Le Lettere di Andrea Alciato giureconsulto*, Firenze 1953, S. 46 (Brief 24, an Francesco Calvi, Mailand, 9. Dezember 1522; Homann, *Studien zur Emblemantik* [s. Anm. 13], S. 125, bemerkt, daß irrtümlich auf 1522 statt 1521 datiert ist).

In einzelnen Epigrammen stellt demnach Alciati etwas vor bzw. beschreibt er etwas aus dem Bereich der Historiographie und der Natur, das einen gewissen ästhetischen Reiz hat (aliquid elegans) und aufgrund seiner potentiellen Bedeutung (significet) eine Anregung sein kann (possint) für künstlerische und kunsthandwerkliche<sup>17</sup> Arbeiten: Schilder zum Anheften (badges) zum Beispiel oder auch Signete, wie sie die Buchdrucker und Verleger haben.<sup>18</sup> Alciati nennt diese Epigramme Embleme. Embleme - immer im Verständnis Alciatis - sind demnach Epigramme, allgemeiner, Gedichte, die von ihrem Gegenstand und ihrer Aussage her eine bild-künstlerische Umsetzung ermöglichen, ja diese geradezu herausfordern, insofern sie sie in sich enthalten. Embleme sind mithin in bestimmter Weise Epigramme, die nicht zuletzt in der Tradition der *Epitones* Philostrats stehen. Ihre Intention ist es, eine Idee zur Anschauung zu bringen - im wörtlichen Sinne -, zugleich der künstlerischen Veranschaulichung Ideen bereitzustellen. Der Begriff „Emblema“ ist glücklich gewählt: er bezeichnet bis dahin den (abnehmbaren) kunsthandwerklich-künstlerischen Schmuck an Gefäßen und Gerätschaften sowie den Ornatus poetischer Sprache.<sup>20</sup> Der Begriff selbst gehörte also qua Etymon und Ge-

<sup>17</sup> Eine Unterscheidung freilich, die das 16. Jahrhundert noch nicht kennt.

<sup>18</sup> Alciati nennt hier die seinerzeit wohl bedeutendsten Verlagshäuser.

<sup>19</sup> Zu Begriff und Sache „Emblem“ vor, bei und nach Alciati hat sich die Forschung hinreichend, differenziert und differenzierend geäußert: Es gibt keine Studie zur Emblematik, die darauf verzichtete bzw. verzichten könnte, den jeweiligen Diskussionsstand zu referieren, kritisch auch nur leicht divergierende Definitionen abzuwägen, um sich an einem Ort der Minimaldifferenz schließlich zu positionieren. Aus der Fülle seien hier noch einmal genannt: Schöne, *Emblematik und Drama* (s. Anm. 1), dessen idealtypische Bestimmung des Emblems in der Mehrzahl der nachfolgenden Arbeiten - zu Unrecht, wie wir zeigen wollen - prinzipiell in Frage gestellt wird, sodann H. Miedema, „The Term ‚Emblema‘ in Alciati“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* Bd. 31/1968, S. 234 - 250; D. Russell, „The Term ‚Embleme‘ in Sixteenth-Century France“, *Neophilologus* Bd. 59/1975, S. 337 - 351; Köhler, *Der Emblematische Liber* (s. Anm. 14), S. 25 - 32; Homann, *Studien zur Emblemantik* (s. Anm. 13), insbes. S. 25 - 40; B. F. Scholz, „Libellum composui epigrammaton, cui titulum feci Emblemata: Alciatus's Use of the Expression *Emblema* Once Again“, *Emblematica* Bd. 1/1986, S. 213 - 226; I. Höpel, *Emblem und Simbild*. Vom Kunstbuch zum Erbauungsbuch, Frankfurt am Main 1987, insbes. 39 - 66.

<sup>20</sup> Vgl. dazu - um aus der Fülle möglicher Belege zu zitieren - das Vorwort Sebastian Stockhamers zu einer 1556 in Lyon erschienenen und von ihm mit ausführlichen Wort- und Sachkommentaren begleiteten Ausgabe des *Emblematum liber*. Unter dem Titel „In titulum libelli“ liest man unter anderem: „Emblemata dicuntur quæcumque; solum ornatus gratia alicui rei inferuntur, proprie tamen sculpturæ & opera illa vermiculata, seu lapideibus quadratis variisq; coloribus extracta [sic]. Et huiusmodi olim plerunque pavementis, parietibus tam ligneis

brauch beiden Bereichen an, der bildenden bzw. bildnerischen Kunst sowie der Rhetorik und der Poesie. Daß Alciati in genauer Kenntnis der Etymologie und Semantik das Wort ‚Emblemata‘ zur Bezeichnung seiner Epigrammsammlung gewählt hat, wird auch aus dem Widmungsgedicht an Konrad Peutinger<sup>21</sup> evident - eine Variatio in poetica des oben zitierten Briefausschnittes:

Dum pueros iuglans, iuvenes dum tessera fallit,  
Deinet & segnes chartula picta uiros.  
Hæc nos festius Emblemata cudimus horis,  
Artificum illustri signaq; facta manu.  
Vestibus ut torulos, petasis ut figere parmas,  
Et ualeat tacitis scribere quisq; notis.  
At tibi supremus preciosa nomismata Cæsar,  
Et ueterum eximias donet habere manus.  
Ipse dabo uati chartacea munera uates,  
Quæ Chonrade mei pignus amoris habe.

Eine der Varianten ist „Emblemata [...] cudimus“ statt „libellum composui epigrammaton [...]“. Nicht ist die Rede von der Zusammenstellung eines Buches, zugleich der Nieder- und Abschrift von Epigrammen, son-

quam lapideis atq; etiam argenteis & aureis exsculpta inhærebant, vt & hodie plurimum in vsu esse figulina & vitrea opera, præsertim apud Hispanos in Templis & palatijs videmus. Hinc metaphoricè etiam ad Orationes artificiosas & egregie compositas retorsit Cicero uarijs in locis. Sic etiam autor ingeniosas picturas variâs; lepidas huius libelli sententias Emblemata appellauit: De hoc insuper vocabulo plura Budæus in Annotationibus suis ad Pandect. & eleganter Cram. lib. 22. cap. 1. de honesta disciplina.“ (Clarissimi viri D. And. Alciati, Emblematum lib. II. - nuper adiectis Seb. Stockhameri Germ. in primum librum succinctis commentariolis. Lugduni, apud Tomæssium, & Guliel. Gazeium, 1556, p. 6. - Das Vorwort ist auf 1552 datiert.) - Diese Passage sowie der Hinweis auf Guillaume Budés (Budæus) *Annotationes ad Pandectas* (1508) bestätigt Giehlow's Annahme (Giehlow, *Hieroglyphenkunde* [s. Anm. 7], S. 145), daß der Jurist Alciati Wort und Sache ‚Emblema‘ aus Budés Kommentar, den er nachweislich kannte, übernommen hat. Budé definiert ‚emblema‘ als „vermiculatum opus ex tessellis insitiis aptum atque consertum“, sowie „Emblemata etiam in vasis argenteis aureisque et Corinthis ornamenta erant apud antiquos, exemptilia, cum libitum erat, cuiusmodi aetas ista non novit, ut arbitror“. Budé fügt diesen beiden auf Cicero zurückgehenden Definitionen noch eine des Fabianus hinzu, der Zitate als Schmuck der Rede mit ‚emblemata‘ vergleicht.

<sup>21</sup> Zur Widmungsrede vgl. C. Balavoine, „Archéologie de l'Emblème littéraire: La Dédicace à Conrad Peutinger des *Emblemata* d'André Alciati“, in: M.T. Jones-Davies (Hg.), *Emblèmes et devises au temps de la Renaissance*, Paris 1981, S. 9 - 21. - Von Interesse für unsere Überlegungen ist das Resultat der historischen und ästhetischen Situierung des Widmungsgedichts: „la toute puissance du discours et la superfluité de toute image.“ (S. 17)

dem von der Verfertigung von ‚Emblemen‘ durch Herausschneiden und Prägung (cudere)<sup>22</sup>: Die (nieder)schreibende und anthropologische Tätigkeit wird näherhin bezeichnet mit Begriffen, die (auch) einer kunsthandwerklichen und bildkünstlerischen Tätigkeit zukommen. Und das heißt: Die Transposition der Poesis in Pictura ist ab origine intendiert, ihre Realisation den Künstlern und Kunsthandwerkern überantwortet. Darauf weist neben dem bisher Zitierten und wiederum aus der Fülle - die Widmungsvorrede Jean Lefèvres, des ersten Übersetzers der lateinischen Epigramme Alciatis ins Französische, in einer 1536 bei Wechsel erschienenen Ausgabe:

Il peult advenir que mon occupation se treuvera menue a la comparaison de ce que Vous appartient: mais iay ainsi choisy pour ceste foie au moyen de ce plusieurs gentils hommes de la court se delectent non seulement a faire peindre ains a faire effigier de orfaurerie diuersitez de ymagés quilz nomment deuses y adoustars quelques sentences propres et consonantes.<sup>23</sup>

Die Emblemata genannten Epigramme bergen selbst das Moment des Transmedialen in sich: Der poetische Text führt eine ‚pikturale Spur‘, und - so wird zu zeigen sein - es eignet vice versa der Pictura resp. der Res

<sup>22</sup> Aufschlussreich für den Gebrauch des Verbums ‚cudere‘, ‚excudere‘ ist in diesem Zusammenhang die Vorrede des in Paris 1535 (erstmalig 1534) bei Wechsel verlegten *Emblematum libellus*: Dort entrustet sich der Verleger über die nachlässige Erstausgabe des *Emblematum liber*, die ohne Auftrag des Autors veröffentlicht worden sei („[...] And. Alciati Emblematum libellus, qui superioribus annis, idque autoris inuisu, tam neglecte, ne quid grauius addam, apud Germanos inuulgatus fuit [...]“), und er begründet die Notwendigkeit und Unvermeidlichkeit einer sorgfältigen Neuausgabe u.a. wie folgt: „[...] quoniam tamen opus semel auctoritate excusum, suppressere uix erat integrum, facile ab eo impetraui, ut ad limam reuocaret, & factum illum immaturum informemq; ursi instar, lambendo conformaret. [...]“ (ANDREAE ALCIATI EMBLEMATVM LIBELLVS, Parisiis, Ex officina Christiani Wecheli [...] Anno M.D.XXXV.) (Hervorhebung von MMG)

<sup>23</sup> LIVRET des Emblemes de maistre Andre Alciat mis en rime francoyse & presente a mon seigneur L'admiral de France. [...] On les vend a Paris en la maison de Chrestien Wechsel demeureant en la rue saint Jacques [...] M.D.xxxvi., p. Aiii v°. So auch Gilles Corrozet im Vorwort zu seiner 1540 bei Janet in Paris erstmals erschienenen *Hecatongraphie*: „Aussi pourront Ymagers & Tailleurs / Paintres, Brodeurs, Orfeures, Esmalleurs, / Prendre en ce liure aulcune fantaisie, / Comme ilz feroient d'une tapisserie.“ Zit. n. der Ausgabe von 1543 [1544]: *Hecatongraphie. C'est à dire les descriptions de cent figures & histoires, contenantes plusieurs appophiegmes, proverbes, sentences & dictz tant des anciens, que des modernes*, Aiii v (Neudruck besorgt von A. Adams, Genève: Droz 1997).

picta eine ‚poetische Spur‘.<sup>24</sup> Der übliche Hinweis, daß das Emblem in seiner endgültigen dreiteiligen Gestalt (Inscriptio, Pictura, Subscriptio) in der Tradition der Picta poesis stehe, ist triftig<sup>25</sup>, doch letztlich nicht hinreichend; das gilt gleichermaßen für die Subsumierung des Emblems unter das Ut pictura poesis-Theorem. Solche Zuweisungen werden der Neuartigkeit und der unmittelbar einsetzenden Proliferation des Emblems letztlich nicht gerecht. Der Erfolg des Emblems, des Emblembuchs läßt sich nicht allein dadurch erklären, daß ein falsch verstandener Halbers aus Horazens *Epistula ad Pisones* Diskussion und Anwendung fand, auch nicht durch die schiere Intention, die Rede vom Gemälde als einer stummen Dichtung und der Dichtung als eines berechneten Gemäldes zu reaktivieren. Vielmehr wird, so die These, im Emblem eine postnominalistische Zeichentheorie realisiert, mithin Grundlage einer neuen Ästhetik geschaffen, die in der Folge in Anspruch genommen wird für die Evidenz ethisch-moralischer Postulate. Auch anders: Eine Ästhetik der Kontingenz wird zur Voraussetzung für eine Ethik des Ordo.

Das ist zu erläutern. Ausgang ist - noch einmal - der Auszug aus dem oben angeführten Brief Alciatis an Calvi aus dem Jahre 1522 (1521?) und dort insbesondere das Wort „significet“: Eine Bedeutung wird anheimgestellt, nicht festgelegt; der Text, der zur medialen Transposition anregen soll, ist polysem. Es ist vielleicht nicht zufällig, daß in unmittelbarer Fortführung des oben zitierten Satzes Alciati auf den Abschluß des Kommentars zu seinem Traktat *De Verborum significatione* hinweist:

Ad haec sunt mihi in iure civili perfecta quamplurima opuscula ut in tractatum *De verborum significatione* interpretationes [...] haeque elegantes et latinae perstrictae.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Hierin liegt der Grund, weshalb wechselweise bald das Epigramm, bald das Bild ‚emblemata‘ genannt wurde. Sehr sorgfältig, abwägend und gut recherchiert wird die Verwendung des Begriffs ‚emblemata‘ bei Alciati und in den nachfolgenden Ausgaben, sodann in den französischen, deutschen, italienischen und spanischen Übersetzungen von Höpél, *Emblem und Sinnbild* (s. Anm. 19), S. 39 - 66 dokumentiert, nicht zuletzt unter kritischer Bezugnahme auf den Artikel von Miedema, „The Term ‚Emblemata‘ in Alciati“ (s. Anm. 19) und das einschlägige Kapitel bei Homann, *Studien zur Emblemematik* (s. Anm. 13), S. 25 - 32.

<sup>25</sup> S. dazu unter anderem wiederum Höpél, *Emblem und Sinnbild* (s. Anm. 19), S. 11 - 35; sie bezieht sich auf Tiemann, „Sebastian Brant und das frühe Emblem“ (s. Anm. 13) sowie auf D. Sulzer, „Poetik synthetisierender Künste und Interpretation der Emblemematik“, in: H. Anton/ B. Gajek/ P. Pfaff (Hg.), *Geist und Zeichen*. Festschrift für Arthur Henkel zum 60. Geburtstag, Heidelberg 1977, S. 401 - 426.

<sup>26</sup> Barni, *Le Lettere* (s. Anm. 16), S. 46f.

Der Traktat, eine juristische Semantik, erschien erst 1530 im Druck.<sup>27</sup> Im Kommentar findet sich der gleichfalls oft - und meist fehlerhaft - zitierte Satz, der auf die *Emblemata* verweist:

Verba significant, res significantur. Tameisi et res quandoque etiam significant, ut hieroglyphica apud Horum & Chaeremoneum, cuius argumenti & nos carmine libellum composuimus, cui titulus est Emblemata.<sup>28</sup>

Die geläufige Unterscheidung nach res und verbum, nach Signifikat und Signifikant, wird ergänzt durch die Behauptung, daß zuweilen auch die res selbst signifikative Valenz haben kann (significans<sup>29</sup>) - unter Hinweis u.a. auf die Hieroglyphen des Horapollon, die diese Möglichkeit verwirklichen, und die Emblemata, die in Hinsicht auf diese Möglichkeit zusammengestellt sind: „cuius argumenti libellum [...] composuimus“. Es ist entscheidend zu sehen, daß hier nicht die Rede ist von den res significativae im Verständnis der mittelalterlichen Symbol- und Bedeutungslehre<sup>30</sup>. Danach ist nicht nur das Wort (verbum) bzw. der Wortklang (vox) ein Bedeutungsträger („Sonne“ oder „Mond“, „sol“ oder „luna“ verweisen nicht nur auf die Dinge, die uns durch Anschauung und Erfahrung bekannt sind), vielmehr wird das Ding (mithin die res) selbst zum Signifikanten<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> D. Andreae Alciati iurecons. clarissimi DE VERBORUM SIGNIFICATIONE Libri quattuor; De Verborum significatione commentaria, Lugduni 1530. - Über die Verzögerung der Drucklegung um fast zehn Jahre informieren einzelne Briefe aus den zwanziger Jahren (s. Barni, *Le Lettere* [s. Anm. 16], passim).

<sup>28</sup> *De Verborum significatione* (s. Anm. 27), S. 102.

<sup>29</sup> Entscheidend ist auch hier die Konjunktivform „significans“ statt - in wohl falscher Kopie wie bei Homann, *Studien zur Emblematik* (s. Anm. 13) und anderen - die Indikativform „significans“.

<sup>30</sup> Vgl. dazu M.-D. Chenu, *La théologie au douzième siècle*, Paris 1957, dort insb. Kap. VII: „La mentalité symbolique“, S. 159 - 190, und Kap. VIII: „La théologie symbolique“, S. 191 - 209; sowie H. Brinkmann, *Mittelalterliche Hermeneutik*, Tübingen 1980.

<sup>31</sup> So Richard v. St. Victor, *Exceptiones* II, 3: *De scripturae divinae triplici modo tractandi* (PL 177, 205 B): „non solum voces, sed et res significantivae sunt.“ Zit. n. Ohly, „Vom geistigen Sinn“ (s. Anm. 4), S. 4; in meiner knappen Skizze zum „geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter“ folge ich Ohly. - Bekanntlich geht die Vorstellung einer Signifikanz nicht nur der Wörter, sondern auch der Dinge wesentlich auf die Zeichentheorie des Augustinus (*doctr. christ.* 2, 10, 15) zurück: „Sunt autem signa uel propria uel translata. Propria dicuntur, cum his rebus significantis adhibentur, propter quas sunt instituta, sicut dicimus bouem, cum intelligimus pecus, quod omnes nobiscum latinae linguae homines hoc nomine uocant. Translata sunt, cum et ipsae res, quae propriis uerbis significamus, ad aliquas aliud significantium usurpantur, sicut dicimus bouem et per has duas syllabas intelligimus pecus, quod isto nomine appellari solet, sed rursus per illud pecus intelligimus euangelistam, quem signi-

es wird zum Zeichen von etwas Geistigem, von etwas, was durch Gott gegeben ist und in der Schöpfung sichtbar wird. Das Ding selbst aber kann viele Bedeutungen haben, die gemäß seinen Eigenschaften erschlossen werden: So ist die Sonne Quelle der Wärme und Ursprung der Trockenheit, sie ist der Auf- und Untergang, sie erleuchtet den Mond, bringt Früchte zum Reifen usf. Der hermeneutische Akt hat seine Versicherung in den natürlichen Gegebenheiten, die in Gott ihren Schöpfer haben und den Menschen befehlen über Sinn und Zusammenhang des Lebens.<sup>32</sup> Der hermeneutische Akt vollzieht sich demnach an den sichtbaren Dingen in der Natur, an den res, nicht an den verba bzw. den voces, und er bezieht seine Gewißheit aus der Annahme einer transzendenten Ordnung.

Solches trifft für die Hieroglyphen bzw. für das Verständnis, das die Antike - e.g. Diodorus Siculus, Plinius, Plutarch, Apuleius u.a. -, sodann Plotin und in deren Rezeption die Humanisten<sup>33</sup> von diesen Bilderschriften hatten, nicht zu. Jede einzelne Hieroglyphe - so die Vorstellung - stellt einen bestimmten Begriff dar und hängt mit dessen Bedeutung innerlich zusammen. So gilt der Kranich mit einem Stein in der Kralle als ikonisches Zeichen für einen Menschen, der wachsam ist; der fliegende Kranich für einen Menschen, der um die himmlischen Dinge weiß; der Ibis steht für das Herz, usf. Tatsächlich ist aber die Differenz zwischen dem vorgeblich - ikonischen Zeichen der Hieroglyphe und dem symbolischen Zeichen eines Buchstabens bzw. eines aus Buchstaben gebildeten Wortes minim: Jedem ‚ikonischen‘ Zeichen entspricht nur eine Bedeutung und nur ein Begriff, und wie das symbolische Zeichen verweist es nur mittelbar auf die Sache. Und das heißt: Der hermeneutische Akt geht von einem ‚ikonischen‘ Zeichen für eine Sache aus, nicht von einer (natürlichen) Sache selbst. Der Hermeneut ist zur Erschließung einer zugrundeliegenden Bedeutung und des damit verbundenen Begriffs verwiesen auf Belesenheit und kombinatorische Fähigkeiten, auf ars und ingenium<sup>34</sup>, das seine

ficauit scriptura interpretante apostolo dicens: bouem trituranem non infrenabis.“

<sup>32</sup> Hugo v. St. Victor, *Eruditio didascalica* VI, 5 (PL 176, 805 C): „Omnis natura Deum loquitur. Omnis natura hominem docet. Omnis natura rationem parit, et nihil in uersitate inefundum est.“ - Richard v. St. Victor, *Exceptiones* II, 5: *De significatione uocum et rerum* (PL 177, 205 D): „Voces non plus quam duas aut tres habent significationes. Res autem tot possunt habere significationes, quot habent proprietates.“ (Zit. n. Ohly, „Vom geistigen Sinn“ [s. Anm. 4], S. 6 und Anm. 9.)

<sup>33</sup> Neben Poggio Bracciolini, Francesco Filelfo, Marsilio Ficino u.a. hat sich Leon Battista Alberti in *De re aedificatoria* (insbes. in VIII, 4) zur Zeichenschrift [signa] der Ägypter geäußert.

<sup>34</sup> Siehe dazu Volkmann, *Bilderschriften* (s. Anm. 1), S. 35: „So bringt denn ein jeder (sc. Humanist) aus seinem besonderen Wissensgebiet neuen Stoff an Sinnbildern und Deutungen herbei, um die geheimnisvolle Weisheit der Ägypt-

Regeln letztlich sich selbst setzt. Das hat zur Folge, daß nicht nur für das ,ikonische' Zeichen der Hieroglyphe Begriff und Bedeutung gefunden werden muß, vielmehr daß *vice versa* für Begriffe und Bedeutungen ikonische Zeichen erfunden werden können.<sup>35</sup> Das Wort (verbum) ist Ausgang für eine Ikon (res), die Ikon (res) postuliert das Wort (verbum). Damit ist eine zeichenimmanente Wechselbeziehung zwischen res (im Sinne von Ikon) und verbum instituiert: die Verweisungen sind letztlich kontingent. Daher bedarf es zum Verständnis der res (der Ikon) des deutenden verbum, wie das verbum erst in der res (der Ikon) seine intendierte Darstellung findet.

Das Interesse der Renaissance-Humanisten an den Hieroglyphen hat evidentenmaßen seine Voraussetzungen in dem für den Nominalismus unterschiedenen Universalienstreit, die sogenannte Renaissance-Hieroglyphik ist nur mehr Reflex einer postnominalistischen Semiotik. An die Stelle der mittelalterlichen Symboltheologie ist eine Ästhetik des ikonischen Zeichens getreten: Die „significatio rerum naturalis“<sup>36</sup> ist abgelöst durch eine „significatio rerum artificialis“ - wobei letztere den Anspruch erhebt, die ursprüngliche - im zweifachen Wortsinne - zu repräsentieren. Auch anders und überspitzt verkürzt: Restitutio des Realismus mit nominalistischen ‚Mitteln‘ - oder auch: Wiedergewinnung eines Ordo aus dem Geist der Kontingenzen. Die Renaissance-Hieroglyphik ist somit Ausdruck einer die Sprachphilosophie, Ästhetik und Poetik der Frühen Neuzeit und der Moderne gleichermaßen kennzeichnenden Sehnsucht nach der adamischen Sprache, sie ist Ausdruck der Utopie, den Status ‚vor Babel‘ (wie-

ter daran zu ergründen und damit zu verknüpfen; und je weniger man sich wirklich in der Lage sah, die Hieroglyphen der Ägypter zu entziffern, desto mehr träumte man sich in eine allgemeine Bildsprache hinein, die man als Hieroglyphik bezeichnete, die aber alles umfaßte, was sich nur immer an Symbolik und Allegorie in ägyptischen, griechischen, römischen oder biblischen Quellen finden mochte.“

<sup>35</sup> Herausragende, Impresse und Emblem gleichermaßen anregende Beispiele sind die *Hypnerotomachia Poliphili* das Francesco Colonna (etwa 1467 vollendet, 1499 bei Aldus Manutius in Venedig gedruckt) sowie die *Hieroglyphica* des Piero Valeriano (1556 in Basel erstmalig erschienen).

<sup>36</sup> Ich beziehe mich hier auf eine längere Passage des Hugo v. St. Victor *De scripturis et scriptoribus sacris*, cap. 14 (PL 175, 20f.), die Ohly („Vom geistigen Sinn“ [s. Anm. 4], S. 31) zu Recht als repräsentativ für die mittelalterliche Bedeutungskunde anführt; dort heißt es u.a.: „Philosophus in aliis scripturis solam vocum novit significationem; sed in sacra pagina excellentior valde est rerum significatio quam vocum: quia hanc usum constituit, illam natura dicitavit. Haec hominum vox est, illa Dei ad homines. Significatio vocum est ex placito hominum, significatio rerum naturalis est et ex operatione creatoris volentis quasdam res per alias significari.“ (Hervorhebung von MMG)

der)zugewinnen.<sup>37</sup> Der Begriff der ‚Hieroglyphe‘ selbst verweist auf die Sache: die Mystik ‚eingemeißelter‘ Sprachzeichen.<sup>38</sup>

‚Hieroglyphice scribere‘, auch (später) ‚emblematicè scribere‘ oder, wie Alciati in dem Widmungsgedicht an Peutinger schreibt, ‚tacitis scribere notis‘ meint jene die Frühe Neuzeit kennzeichnende Unternehmung, auf die Erfahrung der lebensweltlichen und erkenntnistheoretisch begründeten Kontingenzen mit einer Semiotik und Ästhetik zu reagieren, die mit der Inszenierung eines Analogismus an den mittelalterlichen Ordo anzuknüpfen intendiert. Im Unterschied aber zum Mittelalter, das Analogien allenfalls ben *f i n d e t* zwischen den Dingen der Welt, *e r f i n d e t* die Epoche der Renaissance und auch des Barock - insbesondere im Falle der Impresse und des Emblems - *ingeniös* und konzeptistisch Analogien zwischen zwei Codes, zwischen Wort und Bild, zwischen Ikon und Motto. Die neue und außerordentliche Faszination für die Wort-Bild-Relation, die gleichermaßen Renaissance und Barock eigen ist, hat ihren prinzipialen Grund in der Intention, Welten textuell und piktoral zu schaffen, nicht die Welt als erschaffene zu erfahren. Dem widerspricht nicht, daß zur gleichen Zeit eine unterschiedene Aufwertung des Sehens, der Visualität stattfindet; sie ist - wie die Traktate zur Kunst und Literatur zeigen - Bedingung für die Aufwertung des Bildes, des Bildlichen allgemein: so wie die neuzeitliche Curiositas Voraussetzung der Emanzipation und Autonomie in lebensweltlicher und in künstlerischer Hinsicht ist.

Ingeniosität und künstlerische Freiheit sollen im folgenden an wenigen Beispielen deutlich gemacht werden. Ausgang ist zunächst das Signet des Aldus Manutius, das Alciati im oben zitierten Briefauszug an Calvi erwähnt: Es zeigt einen Anker, der von einem Delphin umschlungen ist (Abb. 1), und es bedeutet ‚Festina lente‘ - ‚Eile mit Weile‘. Erasmus erwähnt im Kapitel ‚Festina lente‘ seiner *Adagia*<sup>39</sup> ausführlich Herkunft

<sup>37</sup> Bekanntermaßen gibt es dafür eine Fülle von Belegen; e.g. seien - eher unsystematisch und doch hinreichend repräsentativ - aus R. Barthes' letztem Kapitel („L'utopie du langage“) von *Le Degré zéro de l'écriture* (1953) die letzten Zellen zitiert: „Comme l'art moderne dans son entier, l'écriture littéraire porte à la fois l'aliénation de l'Histoire et le rêve de l'Histoire: comme Nécessité, elle atteste le déchirement des langages [...]: comme Liberté, elle est la consécution de ce déchirement et l'effort même qui veut le dépasser. Se sentant sans cesse coupable de sa propre solitude, elle n'en est pas moins une imagination avide d'un bonheur des mots, elle se hâte vers un langage rêvé dont la fraîcheur, par une sorte d'anticipation idéale, figurerait la perfection d'un nouveau monde adamique où le langage ne serait plus aliéné.“

<sup>38</sup> Vgl. dazu generell C.-G. Dubois, *Mythe et langage au seizième siècle*, Paris 1970, sowie David, *Le Débat sur les écritures* (s. Anm. 8).

<sup>39</sup> Desiderii Erasmi Roterdami Opera Omnia. hg. J. Clericus, 11 Bde., Leiden 1703-1706, II, 1, 1; LB 397: *Festina lente*. - Man erfährt u.a., daß Sprichwort und Symbol [Erasmus spricht von ‚symbolon‘] bei mehreren römischen Kai-



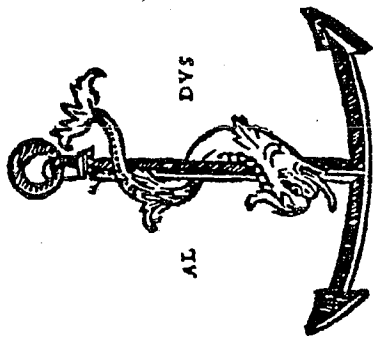


Abb. 1  
Verteigersignet des Aldus Manutius

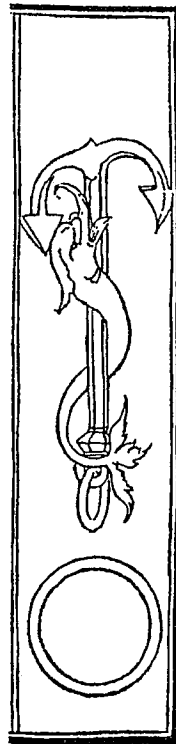
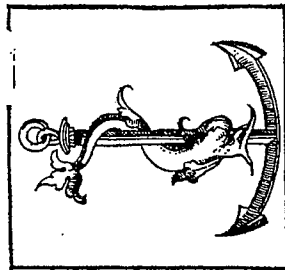


Abb. 2; Hieroglyphe' aus Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili* (1499)

und Verbreitung des Sprichworts und Sinn des Zeichens - mit einem Exkurs über Aldus Manutius. Das Zeichen des einen Anker umschlingenden Delphins findet sich bereits als ‚Hieroglyphe‘ in Colonnas *Hypnerotomachia Poliphili*, dort verbunden mit einem Kreis, die ‚Hieroglyphe‘ für das Wort ‚immer‘ (Abb. 2); es bedeutet demgemäß „Semper festina lente“

sem beliebt waren: „Itaque non sine causa video factum, ut hoc σπευδὲ βραδύς in tantum arriterit duobus Imperatoribus Romanis, omnium facile laudatissimis, Octavio Augusto, et Tito Vespasiano, quorum utriusque singularis quadam aderat animi magnitudo, cum incredibili quadam lenitate, facilitateque con-niuncta, ut cum amabili morum popularitate, omnium animos sibi devinxissent, nihilo secius tamen pari diligentia, si quando res virum postulare, celeriter res maximas confecerint.“ - Vgl. dazu auch P. Giovio, *Dialogo dell'Imprese militari e amorose* [1555], hg. M. L. Doglio, Roma 1978, S. 35.

Princeps subditorum incolumitatem  
procurant.



Tibi qui quies conturbat equos freti,  
Tum infretos navis anchora laeta iuvat.  
Hanc pium erga homines Delphinus complectitur, inis  
Tibi in populi figure illa vadit.  
Quem decet huc memores gestare insignia Regis,  
Anchora quod navibus est populo esse suo.

Abb. 3b  
Alciati, *Emblematum libellus* (1542)

PRINCEPS SUBDITORUM  
INCOLUMITATEM  
PROCURANT.



Tibi qui quies conturbat equos freti  
Tum infretos navis anchora laeta iuvat.  
Hanc pium erga homines Delphinus complectitur inis  
Tibi in populi figure illa vadit.  
Quem decet huc memores gestare insignia Regis,  
Anchora quod navibus est populo esse suo.

Abb. 3a  
Alciati, *Emblematum liber* (1531)

und taucht wiederum als Res picta in Alciatis *Emblematum liber* von 1531 (u.ö.) auf (Abb. 3a und 3b). Das Zeichen verbildlicht dort den als Motto bzw. Inscriptio formulierten Satz: „Princeps subditorum incolumitatem procurans“ (‚Der Fürst, der für die Sicherheit seiner Untertanen sorgt‘). Diese Bedeutungsvariante orientierte sich offenbar an zwei getrennt präsentierten ‚Hieroglyphen‘ wiederum aus der *Hypnerotomachia*, wo der Delphin das Zeichen für ‚incolumitas‘ (Unversehrtheit) ist und der Anker das Zeichen für ‚firmus‘ (sicher)<sup>40</sup>. Zudem liegt in der frühen Bildversion von Jörg Breu der Anker schräg, und der Delphin windet sich nicht um den Schaft, sondern um einen der beiden Haken. Um wiederum den Gedanken der bedachtsamen Eile zu formulieren und einem Bild zu überantworten (Abb. 4a und 4b), wählt Alciati einen Pfeil und den Fisch

<sup>40</sup> Siehe dazu Volkmann, *Bilderschriften* (s. Anm. 1), S. 43.

MATR. ANDVN.

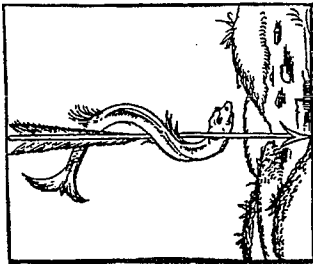


*Manus habet propriam et cunctis omnia  
 Ne nimium procepi, non moris, longe nimis  
 Hoc libi dicitur, conuictum, et ininde plium  
 Hac carda est, uoluntate, spualia, missa, manu.*

Abb. 4a

Aliciati, *Emblematum liber* (1531)

MATR. ANDVN.



*Manus habet propriam et cunctis omnia,  
 Ne nimium procepi, non moris, longe nimis.  
 Hoc libi dicitur, conuictum, et ininde plium,  
 Hac carda est, uoluntate, spualia, missa, manu.*

Abb. 4b

Aliciati, *Emblematum libellus* (1542)

Echeneis (Schiffhalter)<sup>41</sup> - eine Variante, die Erasmus gleichfalls in seinem Adagium „Festina lente“ erörtert. - Die Dialektik zwischen Schnelligkeit und Langsamkeit, Dynamik und Statik verbildlicht des weiteren eine „Hieroglyphe“ aus der *Hyperotomachia* (Abb. 5): Eine Frau sitzt auf einem Hocker, hält in der rechten Hand einen Flügel, während der rechte Fuß fest auf dem Boden steht, in der linken eine Schildkröte, wobei das linke Bein leicht in die Höhe gehoben ist; die „Hieroglyphe“ steht für die Worte: „Velocitatem sedendo“. Das Bild der Schildkröte mit einem Segel auf dem Panzer nutzt sodann Peter Isseburg in seinen *Emblemata politica* (Abb. 6) als textuelle und pikurale Variante des Mottos „Festina lente“, während die „Hieroglyphe“, die „Velocitatem sedendo“ verbildlichen soll, eine ingenüose Variatio im *Emblematum liber* findet (Abb. 7): Ein Knabe, die Linke von einem schweren Stein nach unten gezogen, die Rechte „beflügelt“ in die Höhe gehoben, verbildlicht die Erfahrung, daß kärgliche materielle Verhältnisse (paupertas) Geist und Talent (ingenium) behindern. Daß diese Res picta umstandslos auch die Wörter „Festina len-

<sup>41</sup> Erst in den Pariser Wechsel-Ausgaben (ab 1534) wird der Versuch unternommen, den Echeneis bildnerisch darzustellen (Abb. 4b). Interessant ist, daß Jörg Breu, der das Wort „echeneide“ wohl nicht verstand, in seiner pikuralen Umsetzung den Pfeil mit einem Kieselstein (?) beschwerte (Abb. 4a).

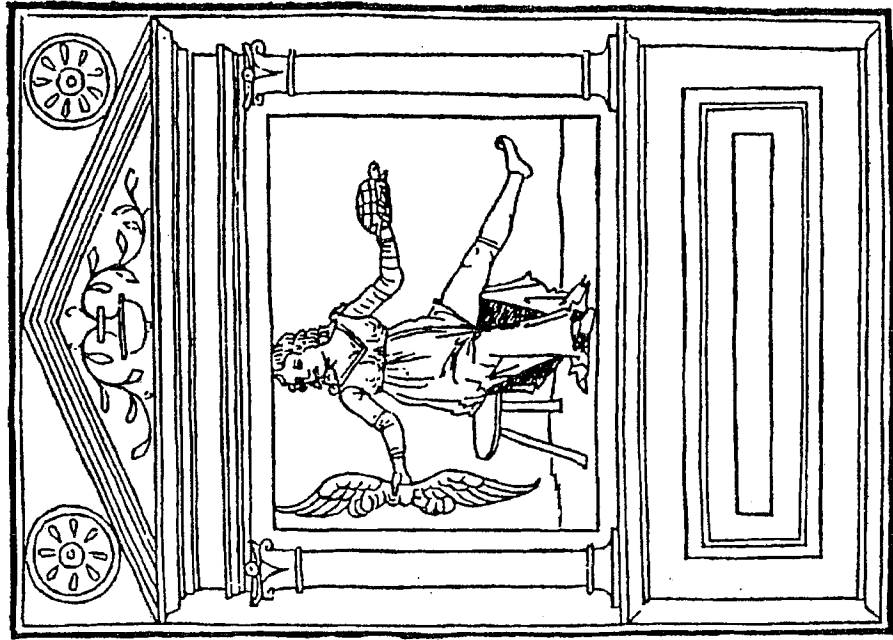
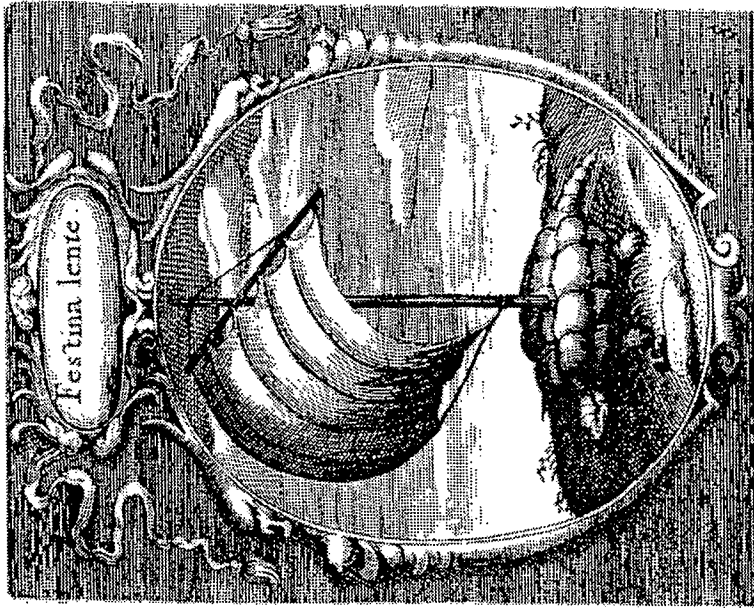


Abb. 5: „Hieroglyphe“ aus Francesco Colonna, *Hyperotomachia Poliphili* (1499)

te“ darstellen und bedeuten könnte, ist evident. Das fürstlich-kaiserliche, durch die Antike nobilitierte „Festina lente“ wiederum erfreute sich im Quattro- und Cinquecento einer derart großen Beliebtheit, daß es zu pikuralen Ingeniositäten immer erneut herausforderte. Als - vorläufig - letztes Beispiel die Imprese „Festina lente“ (Abb. 8) aus Gabriello Symeonis *Imprese heroiche et morali*, die 1559 in Florenz erschienen: Die Res picta zeigt einen Taschenkrebbs, der mit den Scheren den unteren Rand der Flügel eines Schmetterlings faßt. Es dürfte dies auch eine ingenüose Variante

Abb. 6. Peter Isseburg, *Emblemata politica* (1617)

der Imprese des Cosimo de' Medici sein, die hundertfach die Wände, Decken und Türfüllungen des Palazzo Vecchio in Florenz schmückt.

Die wenigen Beispiele können zeigen, daß ‚Hieroglyphe‘, Imprese und das Emblem in seinen Anfängen kaum unterschieden sind; die Begriffe Imprese und Emblem sind bis weit ins 16. Jahrhundert hinein austauschbar, wie nicht wenige Titel von Emblembüchern zeigen<sup>42</sup>. Das er-

<sup>42</sup> Im Italienischen und im Spanischen wird das Wort ‚impresa‘ bzw. ‚impresa‘ auch dort gebraucht, wo es sich eindeutig um das ‚emblem triplex‘ handelt; das Französische wiederum hat für ‚Imprese‘ das Wort ‚devise‘.

*Paupertatem summis ingenijs obesse  
ne prouchantur.* XV.



*Dextra tenet lapidem, manus altera sustinet aliam.  
Vt ne pluma leuat, sic graue mergit onus,  
Ingenio porram superas uolitare per arces,  
Me nisi paupertatis inuida deprimet.*

Abb. 7: Alciati, *Emblematum libellus* (1542)

staunt nicht, insofern Alciati mit der Vorlage seiner Epigramme Impresen anregen wollte. Gleichwohl emanzipiert sich das Emblem, die Emblemantik als eigenständige bildliterarische Gattung von der Impresenkunst im Laufe des 16. Jahrhunderts, und im 17. Jahrhundert werden auch in den einschlägigen Traktaten und Postiken Imprese und Emblem unterschieden<sup>43</sup>.

<sup>43</sup> Wichtigste Titel - neben Giovinos *Dialogo dell'Imprese militari e amorose* noch aus dem 16. Jahrhundert - sind C.-F. Menestriers *L'Art des Emblèmes* sowie

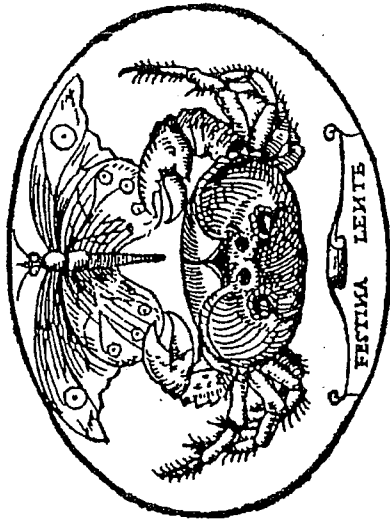


Abb. 8: Gabriello Symeoni, *Imprese heroiche et morali* (1559)

Die Imprese, für die sehr viel genauere Regeln ausgearbeitet sind, gilt als ein Zeichen, in dem individuelle Lebensführung, Handlungsmaximen, Verhaltensregeln Ausdruck finden, das Emblem hingegen erhebt Anspruch auf allgemeine moralische, politische, religiöse Unterweisung. Die Imprese ist ingenüös konzeptistisch, überraschend, das Motto ist zu seinem Verständnis auf die *Res picta* angewiesen, und umgekehrt wird die *Res picta* nur durch das Motto verständlich. Die o.e. immanenzästhetische Codierung ist hier exemplarisch realisiert. Motto und *Res picta* gewinnen in ihrer wechselseitigen Bezogenheit eine Eigenwertigkeit, die den Verweis auf die Wirklichkeit 'einholt' in die bildliterarische Ästhetik: Es dürfte nicht verfehlt sein, von einem ästhetisch-konzeptistischen Analogismus zu sprechen. Es ist nun dieser - radikal moderne - Analogismus<sup>44</sup>, der in der Folge und insbesondere in der Epoche des Barock, also des 17. Jahrhunderts, in den Dienst ethischer Postulate tritt. Die Funktion der Subscriptio, durch die ja eine Imprese zu dem idealtypischen dreiteiligen Emblem wird, ist letztlich die Festschreibung von Sinn, die Aufhebung und zugleich Überführung des ästhetisch-kontingenten Spiels in eine ethi-

Tesauros *Cannocchiale aristotelico*, die beide in ihren Ausführungen sowohl über die Imprese sowie über das Emblem von Giovio beeinflusst sind.

<sup>44</sup> Küppers Thesen werden durch das Paradigma der Emblemematik erneut differenzierend bestätigt, insb. der Hinweis auf die „umfassende Einheit der drei Phasen des Analogismus, deren erste im Zeichen substanzenfixierter Wahrheitsreue, deren zweite im Zeichen a-systematischer Pluralisierung, deren letzte im Zeichen ästhetizistischer Exteriorisierung steht“ (*Diskurs-Renovatio* [s. Anm. 3], S. 303 und passim).

sche Ordnung. Diese Ordnung gewinnt ihre Überzeugungskraft, intrikaterweise aus jenem die Imprese kennzeichnenden ästhetisch-konzeptistischen Analogismus, der gleichwohl als ein natürlicher, in der Schöpfung Gottes vorhandener ausgegeben wird. Es ist nur scheinbar ein Widerspruch zum bisher Gesagten, wenn man feststellt, daß auch diese Wendung letztlich eine kontingent-ästhetische ist, insofern der Ordo nur mehr inszeniert, nicht erfahren ist. Doch in dieser Wendung liegt der Erfolg des Emblems insbesondere im 17. Jahrhundert, also im Zeitalter des Barock, begründet.

Der Prozeß, der tatsächlich ein höchst komplexer ist, stellt sich - knapp skizziert - wie folgt dar: Aiciati - so in Wiederaufnahme und mit nochmaligem Verweis auf das Widmungsgedicht an Peutinger - verstand unter Emblem Bild-anregende und Bild-verweisende Epigramme. Der Herausgeber des erstmals 1531 gedruckten *Emblematum liber* begründet in seiner Apostrophe an den Leser die Beigabe der Abbildungen (tabellae) mit dem Wunsch, die Texte auch denjenigen verständlich zu machen, die weniger gebildet, d.h. des Lateinischen weniger mächtig sind; damit verbundene ist die Absicht, ästhetisches Vergnügen (magnas delicias) zu bereiten<sup>45</sup>. Das Unternehmen Emblemematik ist in seinem Ursprung schlicht und gefällig: Illustrationen sind drucktechnisch möglich, folgen der Buchmotive<sup>46</sup> und versprechen höhere Verkaufszahlen, insofern sie ‚Ergötzen‘ schaffen. Dessen ungeachtet wird in unmittelbarer Folge ein Anspruch richtiger: eine Poetik formuliert, die die Emblemematik als neue Gattung grundsätzlich kennzeichnen wird und von der Imprese unterscheidet. Paradigmatischen Ausdruck findet diese Wendung wiederum im Vorwort zur wenige Jahre nach dem *Emblematum liber* erscheinenden *Hecatographie* des Gilles Corrozet:

Et pour autant que l'esprit s'esiouyst,  
Quand avecq' luy de son bien l'oeil iouyst,  
Chascune hystoire est d'ymage illustrée,  
A fin que soit plus cleirement monstrée  
L'invention, & la rendre autentique,  
Qu'on peult nommer letre hieroglyphique:

<sup>45</sup> *Emblematum liber* (s. Anm. 5) fol A iv.: „[...] cupiebamusque inuentiones has illustriores tibi tradere ita, si eas quam artificiosissime depictas, nate (sc. ante) oculos poneremus, nihilque (quod sciam) ad eam rem nobis defuit. [...] Vtilissimum itaque nobis uisum est, si notulis quibusdam obiter, rudioribus, grauisimi authoris intentionem significaremus, quod docti haec per se colligent, hocque ipso tibi gratificari uoluimus, si magnas delicias paruo tibi compararemus, bene uale, nostramque operam boni consule.“

<sup>46</sup> Vgl. dazu bspw. Knape, „Mnemonik“ (s. Anm. 10) und Homann, *Studien zur Emblemantik* (s. Anm. 13).

Comme iadis faisoient les anciens,  
Et entre tous les vieux Aegyptiens,  
Que denotoient vice, ou vertu honneste,  
Par vn oyseau, vn poison, une beste.  
Ainsi ay fait, à fin que l'œil choyssisse  
Vertu tant belle, & delaisse le vice.<sup>47</sup>

Das geistig-intellektuelle Verstehen wird begleitet, ja befördert durch die sinnlich-visuelle Wahrnehmung; die ‚Geschichte‘, im Bild illustriert, gewinnt an Klarheit, der gleichsam in eine Hieroglyphe transponierte Text erhält Authentizität und die moralische Botschaft ihre Überzeugungskraft. Hier ist - wohl erstmalig - die *differentia specifica* des Emblems benannt: Sie besteht in der - im weitesten Sinne - behelfenden Funktion, die den übrigen Formen der Bildlichkeit, auch und insbesondere der konkurrierenden Imprese, nicht eignet. Henry Estienne schreibt in seiner hundert Jahre später gedruckten *L'Art de faire les devises*<sup>48</sup> zum Emblem: „Le principal but de l'Embleme est d'enseigner en touchant nostre veuë par les figures, & en frappant nostre esprit par leurs sens: il faut donc qu'elles soyent vn peu couuertes, subtiles, ioyeuses, & significatiues. Que si les Peintures en sont trop communes, il faut qu'elles monstrent vn sens caché, si elles sont vn peu obscures il faut qu'elles enseignent plus clairement par les parolles, pourueu qu'elles soyent Analogiques ou correspondantes.“<sup>49</sup> Und wiederum vierzig Jahre später wiederholt der Jesuit Claude-François Menestrier in seinem die Emblemik bilanzierenden Traktat *L'Art des Emblèmes* mit dem programmatischen Untertitel *ou s'enseigne la Morale* vielfach: „Tout Emblème est donc aujourd'hui une espece d'enseignement mis en image pour regler la conduite des hommes.“ Und: „Les Emblèmes ne sont faits que pour enseigner.“<sup>50</sup> Es wird deutlich: Nicht in erster Linie ein Text mit Bild und Titel gilt als Emblem, vielmehr ein Bild, dem ein Text beigelegt ist.<sup>51</sup> Und insofern es konstitutives Merkmal des Emblems ist, eine ‚Moral‘ zu übermitteln, besitzt vor-

<sup>47</sup> *Hecatographie* (s. Anm. 23), Aiii v°.

<sup>48</sup> *L'ART DE FAIRE LES DEUISES, Où il est traicté des Hieroglyphiques, Symboles, Emblemes, Aerynges, Sentences, Paraboles, Reuers de Medailles, Armes, Blasons, Cimiers, Chiffres & Rebus. Avec vn traicté des rencontres ou mois plaisans* [...]. Par Henry Estienne, Escuyer, sieur des Fossez, Interprete du Roy és Langues Grecques & Latines, Paris: J. Paslé, 1645.  
Ebd., S. 21.

<sup>49</sup> *L'Art des Emblèmes ou s'enseigne la Morale par les Figures de la Fable, de l'Histoire, & de la Nature*, Paris: R. J. B. de la Caille, 1684. - Der 1981 im Münchener Kunstverlag erschienene Nachdruck wird eingeleitet durch einen vorzüglichen Beitrag von K. Möseneder, „Barocke Bildphilosophie und Emblem. Menestriers ‚L'Art des Emblèmes“.“

<sup>51</sup> *L'Art des Emblèmes*, S. 15.

nehmlich das Bild die Kraft moralischer Unterweisung. In diesem Sinne definiert Menestrier gelegentlich die Unterscheidung von vier figurativen Modi<sup>52</sup> das Emblem als ‚moralisches Bild‘ kataxochen: „Les figures Morales sont les Emblèmes, qui sont des images à instruire les hommes pour la conduite de la vie.“<sup>53</sup> Mithin ist die Absicht des *Emblematum liber* zweifach verkehrt: Die Texte sollten Res pictae anregen, in Form von Impresen, Devisen, Insignien; statt dessen wurden sie ‚illustriert‘ durch ein Bild. Das Bild gewinnt in der Folge die Prävalenz, der Text ist - idealtypisch - Beigabe, freilich von funktional erheblicher Bedeutung. Denn damit es dem wesensmäßig polysemen Bild gelinge, eine deutliche Botschaft zu übermitteln, bedarf es des vereindeutigenden Textes<sup>54</sup>, der wie-

<sup>52</sup> Ebd. - Unterschieden werden ‚images Mathematiques‘, ‚images Philosophiques‘, ‚images Theologiques‘, ‚images Morales‘ (ebd., S. 13ff.).  
Ebd., S. 15.

<sup>54</sup> Vgl. dazu bspw. Johann Jakob Müllers *Introductio in Artem Emblematicam*, qua de Emblematis natura, singulis causis & partibus constituentibus, pictura, lemmate, utriusque virtutibus ac vitiis, emblematis expositione, quatuor fontibus, similitudine, oppositione, alienatione & allusione, duplici emblematis imitatione, affnibus, symbolo, ænigmatate, hieroglyphico, &c. scriptoribus cum veteribus, tum recentioribus eorumque iudicio, agitur. [...] Ienae [...] 1706. - Der Titel bietet zugleich einen knappen Überblick über die Gegenstände der einzelnen Kapitel. Über Pictura und Lemma wird ausführlich gehandelt, über die Subscriptio nur mehr in einer Art Appendix. Doch gilt für beide Schriftteile dasselbe. Zum Lemma schreibt Müller u.a. folgendes: „*Delineamus autem lemma [...] quod fit oratio mutila, brevis, & acuta, quæ imago cateroquin vaga multisque sepe rebus representandis nata, restringitur, & imperfecta, quæ illi inest, significandi vis, completur, ad unam aliquam sententiam constituendam.*“ (S. 66) - Diese Definition wird im folgenden in ihren einzelnen Teilen erläutert und mit Zitaten aus anderen Theorien zur Emblemik argumentativ gestützt: „Cum virtus lemmatis fere princeps sit, ut vagam illam, quæ imaginibus inest, significandi libertatem ad certam significandi vim determinet, eoque cum pictura, quæ non minus ac Scriptura rem moralem non nisi inadæquate significat, ad hanc totam & perfecte constituendam, concurrat & figuræ complementum addat. Apposite ea de re Masenius: *primum et præcipuum est, ut lemma nata indefinitam plura significandi vim imaginis adstringant & ad pauciora nam ac quædam significata limitent, ac proinde ratio ultima sint, quæ forlemma, a quo illud determinetur ac veluti restringatur ad exprimendum hunc potius, quam alium sensum. Vnde corpus antea indifferens & indeterminatum, lemmatis virtute ad certos ac peculiares animi nostri limites reducit.*“ (S. 76f.) - Zur Subscriptio bemerkt Müller: „*Atque de hoc posteriore lemmatum genere notandum, quod tanto acumine & accurate, quantâ in prioris ordinis lemmate, opus haud sit, satisque, si modo clariorem explicationemque imaginis significationem exhibeat, quocumque tandem illud modo fiat ac ratione.*“ (S. 103) Und weiter: „*Est autem Expositio [...] nihil aliud, quam clarior, cum ipsius imaginis, tum lemmatis s. inscriptionis, imprimisque rei significatæ, ex-*

derum seinen doktrinären Charakter in seiner Bezüglichkeit auf das Bild verbergen kann: das Bild nämlich erscheint in dieser Wendung als ‚natürlich‘, als ‚authentisch‘ – wie Corrozet bemerkt –, gewinnt den Status einer ‚Hieroglyphe‘, zu der der Text nur mehr in analogischer Korrespondenz zu stehen scheint.<sup>55</sup> Der immanenzästhetische Analogismus realisiert sich solchermassen im dialogisch-dialektischen Wechselspiel zwischen Bild und Text; er gewinnt seinen Anspruch auf ‚Wahrheit‘ durch das Bild, dessen ‚Authentizität‘ paradoxerweise erst durch den Text geschaffen, mithin nur mehr vorgetäuscht ist.<sup>56</sup> Auch anders: Die ingeniose Allusio des Bildes wird vereinnahmt durch die klärende Persuasio des Textes mit der Folge, daß gerade diese als dem Bild eigen erfahren und insoweit anerkannt wird.

Es ist von nicht geringem Interesse, daß das – hier geistes- und diskursgeschichtlich begründete und semiotisch erklärte – Phänomen Stützung erhält durch Reflexionen Roland Barthes' zur ‚Rhetorik des Bildes‘.<sup>57</sup> Beispiel ist die betitelte (Werbe-)Photographie. Für die (nochmalige) Erhellung der zur Diskussion stehenden bild-literarischen Gattung des Emblems, mit dem die Photographie *prima vista* wenig gemein hat, sind gleichwohl die dort formulierten Erkenntnisse von Belang.<sup>58</sup> Barthes unterscheidet – naturgemäß – eine linguistische Botschaft (‚message linguistique‘) und eine ikonische Botschaft (‚message iconique‘), wobei letztere nach Kodierung und Nichtkodierung (‚message iconique codé‘, ‚message iconique non codé‘) differenziert wird. Dem Textteil kommen zwei unterschiedliche Funktionen zu: entweder die Aussage des Bildes komplexementär zu ergänzen, weiterzuführen (‚relais‘) oder – häufiger – das wesens-

*placatio uberiorque deductio, sive jam illa fiat ligatā & metricā solum, sive solutā tantum, sive partim ligatā, partim solutā, oratione.*“ (S. 106)

<sup>55</sup> Vgl. dazu noch einmal das oben im Text angeführte Zitat aus *L'Art de faire les devises* von Estienne: „[...] si les Peintures [...] sont un peu obscures il faut qu'elles enseignent plus clairement par les parolles, pouveu qu'elles soyent Analogiques ou correspondantes.“

<sup>56</sup> Schönes Verweis (*Emblematik und Drama* [s. Anm. 1], S. 22) auf die „Doppel-funktion des Abbildens und Auslegens, Darstellens und Deutens, welche die dreiteilige Bauform des Emblems übernimmt“, hat, wie bereits oben in Anm. 19 erwähnt, grundsätzlich seine Richtigkeit, auch wenn die semiotische Differenzierung, um die wir uns bemühen, fehlt.

<sup>57</sup> „Rétorique de l'image“, in: *Œuvres complètes*, 3 Bde., Paris 1993, Bd. 1, S. 1417 - 1429 (zuerst in *Communications* 4, nov. 1964).

<sup>58</sup> Zumindest weist Barthes (s. Anm. 57), S. 1421 auf Ménestrier als Theoretiker der Bild-Text-Relation: „Le problème pourrait être posé historiquement à propos de l'époque classique, qui a eu une passion pour les livres à figures [...], et où certains auteurs comme le P. Ménestrier se sont interrogés sur les rapports de la figure et du discours.“

mäßig polyseme Bild zu stabilisieren, im Text zu ‚verankern‘ (‚an- crage‘)<sup>59</sup>. Komplementarität von Text und Bild (‚fonction de relais‘) – so wäre in Anwendung zu bringen – eignet vornehmlich der Imprese, Stabilisierung des Bildes durch den Text (‚fonction d'ancrage‘) kennzeichnet die Text-Bild-Relation des Emblems. Mit den allgemein intendierten Worten Barthes': „[...] par rapport à la liberté des signifiés de l'image, le texte a une valeur répressive, et l'on comprend que ce soit à son niveau que s'investissent surtout la morale et l'idéologie d'une société.“<sup>60</sup> Tatsächlich ist das Emblem in einem überraschenden Verständnis eine ‚Ideologie‘: Eidos und Logos gehen eine stupende Komplizenschaft ein mit dem Ziel, eine ‚Evidenz der Moral‘ zu hypostasieren. Und dies gelingt, indem das Bild, seiner konnotativen Valenzen durch den Text entledigt, (s)eine ‚Unmittelbarkeit‘, ‚Natürlichkeit‘ (zurück)gewinnt: „[...] à la fois privatif et suffisant, on comprend que dans une perspective esthétique le message dénoté puisse apparaître comme une sorte d'état adamique de l'image; débarrassé utopiquement de ses connotations, l'image deviendrait radicalement objective, c'est-à-dire en fin de compte innocente.“<sup>61</sup>

Der Eindruck ‚radikaler Objektivität‘ wird in der Folge verstärkt durch ornamentale Rahmung der emblematischen Text-Bild-Teile: eine unauf lösbare Einheit wird ästhetisch suggeriert. Beispiel dafür ist die von Macé Bonhomme für Guillaume Rouillé in Lyon erstmalig 1548 gedruckte, auf

<sup>59</sup> S. 1421: „[...] toute image est polysémique, elle implique, sous-jacente à ses signifiants, une ‚chaîne flottante‘ de signifiés [...]. La polysémie produit une interrogation sur le sens; or cette interrogation apparaît toujours comme une dysfonction, même si cette dysfonction est récupérée par la société sous forme de jeu tragique (Dieu muet ne permet pas de choisir entre les signes) ou poétique (c'est le ‚frisson du sens‘ – panique – des anciens Grecs); [...]. Aussi se développent dans toute société des techniques diverses destinées à fixer la chaîne flottante des signifiés, de façon à combattre la terreur des signes incertains: le message linguistique est l'une de ces techniques.“

<sup>60</sup> S. 1422: und näherhin: „[...] l'ancrage peut être idéologique, et c'est même, sans doute, sa fonction principale; le texte dirige le lecteur entre les signifiés de l'image, lui en fait éviter certains et en recevoir d'autres; à travers un *dispar-ching* souvent subtil, il le téléguide vers un sens choisi à l'avance. Dans tous ces cas d'ancrage, le langage a évidemment une fonction d'éclucidation, mais cette élucidation est sélective; il s'agit d'un méta-langage appliqué non à la totalité du message iconique, mais seulement à certains de ses signes; le texte est vraiment le droit de regard du créateur (et donc de la société) sur l'image: l'ancrage est un contrôle, il détient une responsabilité, face à la puissance proactive des figures, sur l'usage du message; par rapport à la liberté des signifiés de l'image, le texte a une valeur répressive, et l'on comprend que ce soit à son niveau que s'investissent surtout la morale et l'idéologie d'une société.“

<sup>61</sup> S. 1423.

211 Embleme erweiterte Ausgabe der *Emblemata*<sup>62</sup> Alciatis (Abb. 9a-c): Sie besteht nicht allein durch die künstlerisch hohe Qualität der Kupfer – Bernhard Salomon war damit beauftragt –, vielmehr überrascht sie zugleich durch die figurenreiche Rahmung des ‚emblemata triplex‘<sup>63</sup>. Die phantastisch arabischen Formen unterstützen die ideologische Intention: im jeweiligen Fall ‚per analogiam‘ zu überzeugen. Dem widerspricht nicht, daß das solchermaßen zur Einheit gebundene Emblem nicht selten von einem ausführenden – sei es gelehrten, sei es die jeweiligen politischen, ethischen, religiösen Positionen verstärkenden – Kommentar begleitet wird: Beispiel dafür ist der Kommentar des Juristen Claude Mignault zu Alciatis *Emblemata*<sup>64</sup>. Die Gelehrsamkeit seiner Adnotationes scheint den Text-Bild-Charakter des Emblems aufzulösen, mehr noch: das Emblem selbst buchstäblich zu marginalisieren. Doch bestätigt gerade diese Entwicklung, die im 17. Jahrhundert verstärkt Fortsetzung findet, den ‚Willen zur Ordnung‘ – der ‚Macht der Kontingenz‘ zu widerstehen: Der Kommentar legt fest, er vergewissert – beispielsweise durch das Zitat von Autoritäten.

Ein weiteres und letztes Merkmal, das jene den Barock par excellence kennzeichnende Komplementarität von Kontingenz und Ordo ausweist, ist die Klassifizierung der Emblemata nach Themen. Die Initiative liegt auch hier bei dem Lyoner Verleger Guillaume Rouillé; im Vorwort zur lateinischen Ausgabe der *Emblemata* liest man:

[...] Ea [sc. Emblemata illa pulcherrima Andreae Alciati] nos sub generalibus precipuarum rerum capitibus in locos communes, tanquam in certas classes digresseramus: a summis, ad ima progredientes. Non eo sane consilio, vt Autore ipso in oeconomia sui operis, aut diligentiores, aut concinniores videri studeremus: sed vt illius usus, in communes vsus adduceremus, eius operis duplici habita ratione, voluptatis nimirum, & vtilitatis. Priore quidem, vt speciosior quaedam operis forma extaret oculis legentium, singula suo quoq; collocata loco considerantium. Composita namq; sparsis, & ordinata confusis, fere solent apparere pulchriora. Altera autem, vt facilius, & promptius esset querentibus inventio. Etenim expeditus est, diuersi res generis in suum quasque ordinem &

<sup>62</sup> Mir liegt die Ausgabe von 1564 vor: D. AND. ALCIATI EMBLEMATA DENUO AB ipso Autore recognita, ac, quæ desiderabantur, imaginibus locupletata. Accesserunt noua aliquot ab Autore Emblemata suis quoq; eiconibus insignita. Lugduni, apud Gulielmum Rovill. M.D.LXIII.

<sup>63</sup> Modell mag Gilles Corrozet's *Hecatographie* (1540) gewesen sein.

<sup>64</sup> Andrea ALCIATI, *Omnia [...] emblemata: cum commentariis, quibus emblematum omnium aperta origine, mens auctoris explicatur, et obscura dubiaque illustrantur: per Claudium Minoem [...]*, Anvers: Christophe Plantin, 1577. – Eine erste, im Format kleinere (in-16°) und in den Kommentaren weniger ausführliche Ausgabe erschien bereits 1573.

156

PRINCEPS.

PRINCEPS:

Princeps subditorum incolumitatem procurans.



Titanij quoties conturbant æquora fratres,  
Tum miseros nauas anchora iacta inuat.  
Hanc pius et cælois Delphos cõplicitur: imis  
Tutus ut possit fieri illa vadis.  
Quã decet hæc memores gestare in sysonia Reges?  
Anchora quod nauis: s; populo esse suo?

Abb. 9a: Alciati, *Emblemata* (1564)



26

PRVDENTIA.

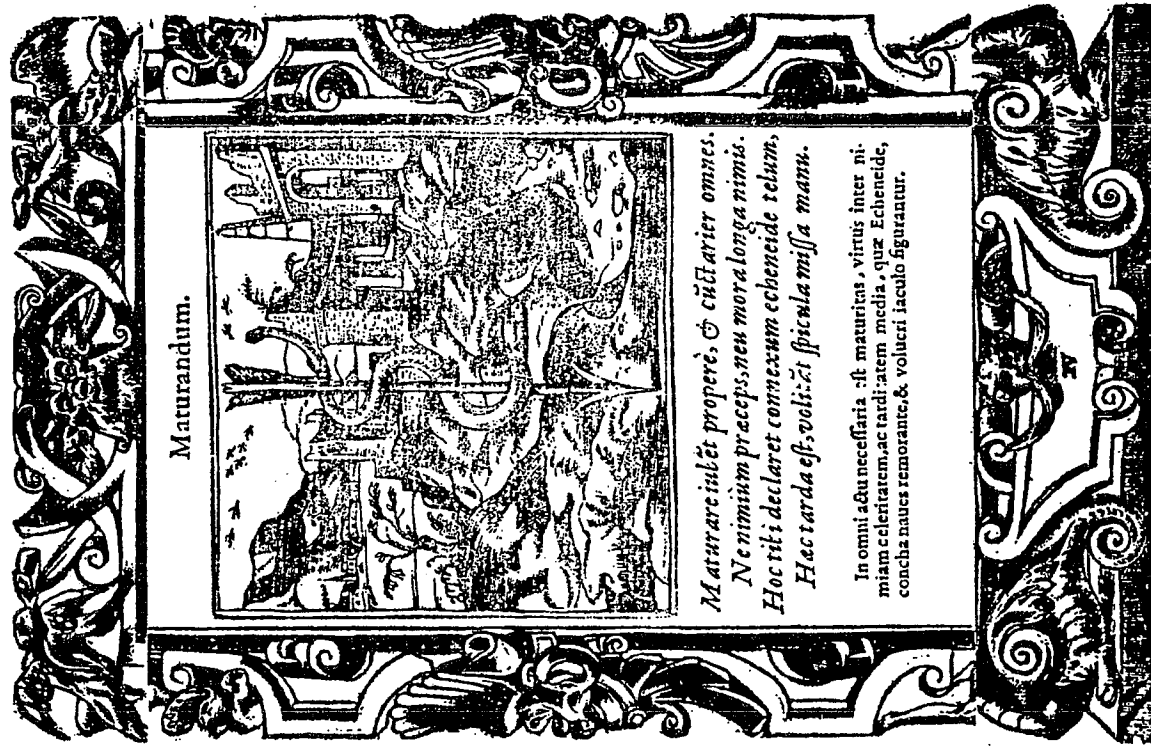


Abb. 9b: Alciati, Emblemata (1564)

132

FORTVNA.

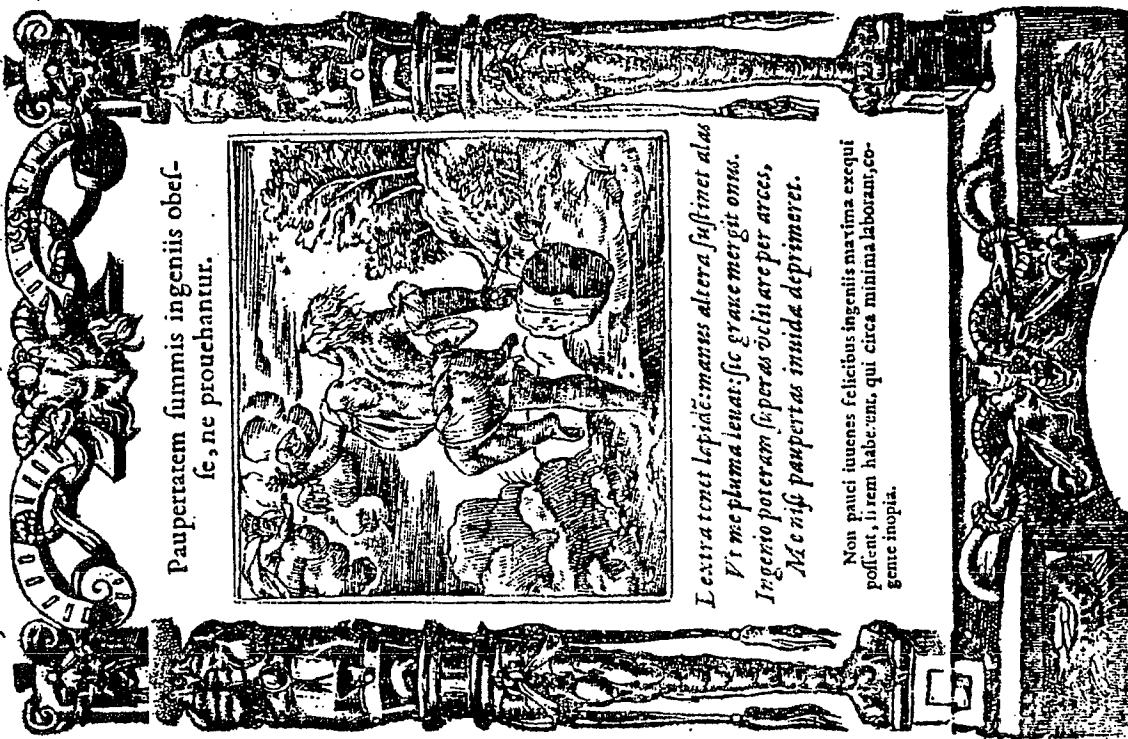


Abb. 9c: Alciati, Emblemata (1564)



locum dispositas: quam in turbam, temere congestas inuestigare, si quando ijs opus habernus vtendum.<sup>65</sup>

Die klassifizierende Ordnung ist sowohl ästhetisch als praktisch begründet, und sie wird Schule machen: Das Emblembuch des 17. Jahrhunderts ist in der Regel thematisch gebunden - politisch, religiös, amourös. Dieser Vorgang ist im hier gewählten Kontext, nämlich eine Signatur des Barock entwerfen zu wollen, von herausragendem und bislang nicht beachtetem Interesse: Die analogische Struktur des einzelnen Emblems wird ergänzt durch die taxonomische Struktur des jeweiligen Emblembuches, genauer noch: jene wird in diese überführt. Somit ist die Emblemik ein Beispiel dafür, daß im ausgehenden 16. und im 17. Jahrhundert Analogismus und Taxonomismus keineswegs prinzipiell zwei unterschiedene, mithin getrennt in Erscheinung tretende Modi sind, auf die ‚Pluralisierung der Welt‘ zu reagieren. Vielmehr suchen beide im voluntativen Entwurf einen Ordo zu institutieren, der jeweils durch genau das Moment gekennzeichnet ist, gegen das er sich wendet: die Kontingenz. Diese intentionale und letztlich strukturelle Gleichheit des analogischen und des taxonomischen Modells begründet sowohl ihre epochale Parallelität, als sie ihre Rationalität ermöglicht, mithin die Figuration par excellence des Barock zur Vorstellung bringt. Ihr Signet ist die bild-literarische Gattung des Emblems.

<sup>65</sup> *Emblemata* (s. Anm. 59), S. 3f. - C. Balavoine („Le classement thématique des *Emblèmes d'Alciat*“, in: A. Adams/ A.J. Harper [Hg.], *The Emblem in Renaissance and Baroque Europe*. Tradition and Variety. Selected Papers of the Glasgow International Emblem Conference, 13 - 17 August 1990, Leiden/ New York/ Köln 1992, S. 1 - 21) bemüht sich mit großem philologisch-investigatorischem Aufwand nachzuweisen, daß die Klassifizierung der Embleme auf die Initiative von Guillaume Rouillé zurückgeht und nicht auf Barthélemy Aneau, den Übersetzer der *Emblemata* ins Französische (erstmalig erschienen Aneaus Übersetzung 1549 bei Rouillé, also ein Jahr nach Erscheinen der gleichfalls bei Rouillé verlegten und nach Themen klassifizierten lateinischen Ausgabe; mir liegt die Ausgabe von 1558 vor: TOVTES LES EMBLEMES de M. André Alciat, de nouveau Translatez en François vers pour vers, Iouxe la Diction Latine: ET Ordonnez en lieux communs, avec sommaires inscriptions, schemes, & briefues expositions Epimythiques, selon l'Allegorie naturelle, Moralle, ou Historiale. [...] Lyon: Guillaume Rouillé 1558). Man wird Balavoine im Ergebnis gern zustimmen, doch es wäre ein Leichtes gewesen, Rouillé als den für die Klassifikation Verantwortlichen auszumachen, wenn das Vorwort der lateinischen Ausgabe von 1548 konsultiert worden wäre und eben die Passage, die wir oben zitiert haben: Sie findet sich wortwörtlich in französischer Übersetzung in der ein Jahr später (1549) erschienenen französischen Ausgabe; Aneau hat demnach das lateinische Vorwort aus der Feder Rouillés nur mehr ins Französische übersetzt und eigene Reflexionen zu Theorie und Praxis des Übersetzens hinzugefügt.