

Bettina Bannasch

Emblematik - Eine Einführung

Vortrag in der Universitätsbibliothek Augsburg am 5. Mai 2010

anlässlich der Eröffnung der Ausstellung

Emblemata – Wie viel Text verträgt ein Bilderbuch?

**Wer immer mit Gewalt verfähret/
Der wird auch durch Gewalt verfehret.**



**Wie der vernaschte Bär von Bienen wird gestochen/
Wann daß er Honig raube: So wird der auch gerochen/
Der mit Gewalt und List auf Unglück ist bedacht/
Er stellt ihm selbst die Fall, die ihm den Scharf macht.**

I.

In Augsburg eine Ausstellung zu frühneuzeitlicher Emblematik zu veranstalten bedeutet, das Bewusstsein von der Bedeutsamkeit der eigenen Region mit dem Gedanken europäischer Bedeutsamkeit und Kultiviertheit auf eine Weise zu verschränken, die keiner besonderen rhetorischen Kraftanstrengung bedarf.

Hier wurde 1531 das erste Emblembuch entworfen und gedruckt, das *Emblematum liber*. Zwar lieferte ein ‚Auswärtiger‘, der aus Italien stammende Jurist Andrea Alciati, die Textvorlage. Doch dafür, dass aus den kurzen moralischen Sinnsprüchen Embleme wurden – Embleme, die in einem Buch zusammengefasst der heimischen Lektüre überantwortet wurden –, dafür zeichneten zwei Augsburger verantwortlich. Konrad Peutinger entwarf die Konzeption für die Gestaltung des Bandes und veranlasste die Veröffentlichung. Jörg Breu d.Ä. schuf die Vorlagen für die kleinen Bilder, die den Texten beigelegt wurden. Die Darstellung eines jeden Sinnspruchs wies nun eine dreiteilige Struktur auf: Unter einem kurz gehaltenen Motto, auch Inscriptio oder Lemma genannt, findet sich ein kleines Bild, die Pictura, die mit dem Motto in Zusammenhang steht. Beidem folgt eine knappe Erläuterung, die Subscriptio, die diesen Zusammenhang erläutert und deutet.

Diese Konzeption ist neu, auch wenn sie sich auf eine Reihe von Traditionen und Vorläufern beziehen kann. Die Emblematik greift zurück auf sinnbildliche Darstellungen, wie sie sich im *Physiologus* und in mittelalterlichen Bestiarien finden, auf ikonografische Wörterbücher, allen voran die *Iconologia* Cesare Ripas aus dem Jahr 1593, auf die Renaissance- Hieroglyphik, auf Bilderrätsel, auf die Gattung der Fabel und auf eine ganze Reihe weiterer moralisierender Bild-Text-Traditionen.

Eine für die Emblematik besonders hervorzuhebende Tradition stellt die in der Münz- und Wappenkunde beheimatete Imprese dar. Wie das Emblem setzt auch sie sich aus einem Bild- und einem Textteil zusammen. Anders als das dreiteilige Emblem aber weist die Imprese eine zweiteilige Struktur auf: Sie besteht aus einem Sinnbild und einer Devise, einem persönlichen Wahlspruch, der oftmals so etwas wie die moralische Losung seines Trägers formuliert.

Im Unterschied zur Imprese erhebt das Emblem Anspruch auf Allgemeingültigkeit. Eine Definition aus dem Jahr 1710 nennt die wesentlichen Charakteristika der zu diesem Zeitpunkt längst etablierten Gattung:

Jedoch/ so mich jemand fragt/ was *Emblemata* in der That seyn? Dem gebe ich zur Antwort: es seyn stumme Bilder/ die dennoch reden: Geringe Sachen und gleichwoll von grosser Wichtigkeit: Verlachenswürdige Dinge/ und nichts desto weniger voller Weisheit: In welchen man auff gute Sitten mit den Fingern weiset/ daß man sie mit Händen greiffen kann/ in welchen/ sag' ich/ man allezeit mehr liest/ als dasteht: und noch mehr denckt/ als man sieht. Kein unbequemes Mittel/ meines Bedünckens nach/ jeden lehrsamen Verstand/ vermittelst einer gewissen Belustigung/ hinein zu führen/ und gleichsam zu locken zu vielerley gute Betrachtungen/ jeden nach seiner Art.¹

Die Argumente, die für das Zusammenspiel von Bild und Text genannt werden, führen hier wie auch in früheren Definitionen des Emblems – mit jeweils unterschiedlichen Gewichtungen – zwei Aspekte ins Feld: Zum einen den, dass durch die Kombination von Bild und Text mehr ausgesagt werden kann als nur durch das Bild oder nur durch den Text allein. Zum anderen den, dass durch die Verwendung eines Bildes eine bessere Vermittlung dessen möglich ist, was mit Worten allein allzu abstrakt bleiben würde. Der erste Aspekt hat das intermediale Wechselspiel von Bild und Text im Blick, der zweite die – im weitesten Sinne – didaktische Qualität des Bildes; dabei steht der didaktische Aspekt – so wie auch in dem zitierten Textauszug – bezeichnender Weise zumeist an zweiter Stelle.

II.

Auch wenn sich Andrea Alciati, der nicht in die Veröffentlichung der Augsburger Ausgabe des *Emblematum liber* mit einbezogen worden war, bald schon davon distanzierte und eine Neuauflage veranlasste, die dann in Paris gedruckt wurde, so hielt er für die Neuauflage doch an der neuen Konzeption der dreiteiligen Bild-Text-Struktur fest. Ihr sollte in den kommenden beiden Jahrzehnten ein beispielloser Erfolg beschieden sein. Dies belegen nicht nur die zahlreichen Wiederauflagen des *Emblematum liber*, die das Werk Alciatis weiterentwickeln und mit ihm arbeiten, die ihm oftmals neue Embleme hinzufügen, die ursprünglich eingesetzten *Picturae* durch andere austauschen oder die Textteile verändern (das Verhältnis zur Frage der künstlerischen Originalität war damals ein anderes als heute - ein Fall wie der von Helene Hegemann hätte kaum für ein solches Aufsehen gesorgt wie wir es eben erleben). Mehr noch: In dem Begriff des Emblems selbst ist bereits die Möglichkeit des Um- und Einsetzens enthalten. Emblem ist ein aus dem lateinischen und altgriechischen *emblema* abgeleitetes Wort und meint Einlegearbeit, Mosaik. Und in der Tat lässt sich im Umgang mit einzelnen Emblemen ein aus heutiger Sicht ungewöhnlich freier Umgang mit den Vorlagen – mit den Originalen, wenn man so will - beobachten. Auch ist die Abfolge der Embleme im Buch nicht verbindlich vorgegeben. Gelegentlich sind Emblembüchern Themenkomplexen gewidmet – neben der Liebe zu Gott ist dies insbesondere die weltliche Liebe – oder die

¹ Jacob Cats: Vorrede. In: ders., Sinnreiche Wercke und Gedichte. Erster Theil: Sinn= Und Liebesbilder. Hamburg 1710.

Werke sind grob nach einzelnen Themenschwerpunkten gegliedert; in der Regel jedoch werden Embleme in loser Abfolge präsentiert: eben als Mosaiksteine.

Die Gattung der Emblemik erfreut sich bald schon einer so großen Beliebtheit, dass die Zeit zwischen 1550 bis 1750 gelegentlich als ‚emblematisches Zeitalter‘ bezeichnet wird. Dabei beschränkt sich die Beliebtheit der Gattung keineswegs auf Deutschland. Emblembücher finden sich zu dieser Zeit in allen europäischen Literaturen und, ebenso wie das erste Exemplar dieser Gattung, entstehen auch viele der folgenden Werke aus dem Zusammenwirken von Künstlern verschiedener Nationen. Der ‚Standort‘ Augsburg verliert durch die europäische Verbreitung der Emblemik nicht seine anfängliche Bedeutung. Im Gegenteil: Ein Drittel aller Emblembücher werden in Deutschland entworfen und gedruckt, ein beträchtlicher Teil von ihnen in Augsburg.

III.

In der zweiten Hälfte des 16., im gesamten 17., und im beginnenden 18. Jahrhundert fristen Embleme also keineswegs ein nur wenigen Spezialisten bekanntes Schattendasein. Vielmehr sind damals wie heute Kenntnisse der frühneuzeitlichen Emblemik unerlässlich, um Werke der bildenden Kunst und der Architektur dieser Zeit zu verstehen. Kunsthistoriker nutzen nach Motiven geordnete Nachschlagewerke wie ‚Vokabelhefte‘, etwa wenn es gilt, den Bedeutungsgehalt von Werken angemessen zu verstehen, die lange Zeit lediglich als schlichte Genremalerei galten, um Wappen zu ‚übersetzen‘ usw., kurz: um als ‚einfach‘ missverstandene oder um zunächst als ‚dunkel‘ und unverständlich erscheinende Bilder entziffern zu können.

Gleiches gilt für die Literaturwissenschaft jenseits der spezialisierten Emblemik-Forschung (für die übrigens – darauf sei zumindest im Klammern verwiesen –, ganz in der Nähe, in München durch die Arbeiten von Wolfgang Harms und Dietmar Peil Grundsteine gelegt wurden. Auf ihnen kann die Forschung heute aufbauen; nicht zuletzt gilt dies für die wunderbar geordneten und gut zugänglichen Bestände von Emblembüchern, die in der Staatsbibliothek in München einzusehen sind).

Im Bereich der Frühnezeitforschung ist emblematisches Grundwissen unerlässlich. Das unverzichtbare Standardwerk, das seit 1967 in diesen Fällen zu Rate gezogen werden kann, ist das von Arthur Henkel und Albrecht Schöne zusammengestellte *Emblemata*-Handbuch, eine überaus materialreiche Sammlung unterschiedlichster Embleme, die nach Motiven geordnet sind; es ist in einer Taschenbuchausgabe erhältlich.

Ohne Zweifel lässt sich die Beschäftigung mit der Emblematik nicht auf einen solcherart verschlagwortenden Umgang mit dem Material reduzieren. Und doch bezeichnet diese Verschlagwortung nicht eine der Emblematik vollkommen wesensfremde Simplifizierung: Sie verdankt sich nicht zuletzt der programmatischen ‚Mosaikhaftigkeit‘ der Gattung selbst. Und so kann es kaum überraschen, dass sich bereits im 17. Jahrhundert eine Reihe von Werken finden lassen, die einschlägige Motive der frühneuzeitlichen Emblematik und ihre unterschiedliche Ausgestaltung in zweckdienlichen Überblicksdarstellungen versammeln; auf den hier ausgestellten Tafeln finden Sie einige Beispiele für diese frühe Form des bebilderten emblematischen ‚Vokabelhefts‘.

IV.

Eine eigene *Theorie des Emblems* entwickelt für den deutschsprachigen Raum erstmals Matthias Holtzwardt im Jahr 1581, also fünfzig Jahre nach dem Erscheinen des *Emblematum liber*. Holtzwardt formuliert seine Theorie im Rahmen eines Vorworts; in der Vorrede zu seinen *Emblematum Tyrocinia*, zu seinen *Emblematischen Proben*. – Auch in der Folgezeit wird die Vorrede der Ort sein, an dem die Mehrzahl emblemtheoretischer Äußerungen zu finden ist; eigenständigen Traktate zur Emblematik finden sich kaum.

Zur Zeit Holtzwards werden die Bezeichnungen Emblem und Imprese häufig synonym gebraucht. So kann es zunächst kaum überraschen, dass sich Holtzwardt in seinem Versuch eine *Theorie des Emblems* zu formulieren an frühere Impresentraktate anlehnt. Insbesondere gilt dies für das bekannteste Impresentraktat seiner Zeit, für Paolo Giovios Schrift über Waffen- und Liebesimpresen aus dem Jahr 1555. Darin werden einige wichtige Grundregeln aufgestellt. (1) Erstens wird von der Imprese verlangt, dass diese ein ausgewogenes Verhältnis von Devise und Bild aufweisen müsse, die Devise wird dabei als die Seele, das Bild als der Körper der Imprese verstanden. (2) Zweitens soll die Imprese nicht ganz unverständlich aber auch nicht völlig eindeutig sein; dies ist eine wichtige und schwierige Vorgabe, die auch in der Emblematik eine große Rolle spielt und die vielen Verfassern emblemtheoretischer Schriften erhebliches Kopfzerbrechen bereitet. (3) Drittens soll die Imprese schön anzusehen sein, also auch der ‚Augenlust‘ etwas bieten. In der überwiegend mit religiösen Themen befassten Emblematik ist auch dies eine Forderung, deren Umsetzung nicht so einfach ist, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Denn einerseits möchte man nicht auf die ‚anlockenden‘ Vorzüge des Bildes verzichten, andererseits aber ist die ‚Augenlust‘ *das* Einfallsstor schlechthin für sündhafte Sinneseindrücke. Entsprechend finden sich in emblemtheoretischen Ausführungen nicht selten überaus komplizierte Konstruktionen,

die *zugleich* die Sinnlichkeit *und* die Abstraktheit der Pictura betonen. (4) Viertens, so heißt es zur Imprese, soll diese keine menschlichen Figuren abbilden. Diese Maßgabe wird weitgehend, aber nicht vollständig für die Emblematik übernommen; sie wird – naheliegenderweise – insbesondere in jenen Emblembüchern streng befolgt, deren Verfasser die Sündhaftigkeit der Augenlust besonders ängstlich zu meiden suchen. (5) Und fünftens schließlich soll die Imprese *einprägsam* sein, ohne jedoch *allzu eingängig* zu sein.

Dieser letzte Punkt stellt keine Wiederholung der Forderung dar, wie sie unter Punkt zwei formuliert wurde, nämlich dass die Imprese nicht ganz unverständlich aber auch nicht völlig eindeutig sein solle. Sondern dieser letzte Punkt nimmt einen neuen Aspekt in den Blick, den der sprachlichen Gestaltung. Die Imprese, so heißt es nämlich dort weiter, soll nicht in der Volkssprache abgefasst sein; Giovio empfiehlt die Verwendung der Sprachen, derer sich die Gelehrten seiner Zeit bedienen, des Lateinischen und des Französischen. Auf zweifache Weise macht er damit deutlich, dass sich die Imprese an ein *gelehrtes* Publikum richtet: Berührt das ‘Verdunklungsgebot’ in Punkt zwei die *intellektuelle Befähigung* des Rezipienten, seine Fähigkeit zu intermedialen Verknüpfungs- und Transferleistungen, so befassen sich die Vorgaben zur sprachlichen Ausgestaltung der Imprese mit den *Sprachkenntnissen*, die mitgebracht werden sollen. Der Gebrauch der Gelehrtensprachen soll der Imprese das gemeine Volk wo schon nicht vom Leib so doch zumindest von der Seele halten.

Holtzwardt übernimmt wesentliche Punkte aus den Impresentraktaten für seine Theorie des Emblems – und er nimmt zugleich wesentliche Umakzentuierungen vor. Bezeichnend für seine Emblemtheorie ist, dass er die Auffassung, das Emblem sei aus der Imprese hervorgegangen, zwar referiert, dass er dies jedoch auf eine sehr spezifische Weise macht. Seine (Re)Konstruktion der Entstehungsgeschichte der Emblematik führt diese auf eine neue, nämlich friedliche Betrachtungsweise der früheren kriegerischen Kunst der Imprese zurück.

Dann nieman unsere liebe Redliche Vorfaren/ die der Reden und Worten gewarsam und sparsam waren/ für so unachtsam und liederlich verdencken soll/ als die ihnen und iren Nachkommen solche täglich vor augen schwebende Ehr und Wehrgemerck vergeblich und ungefähr solten angemäßt und zugeeynet haben: sondern vil mehr zur auffmannung und anreytzung/ irer ererbter und vorgebaneter Tugend nachzubanen.²

Holtzwardt charakterisiert die Emblematik als eine Kunst, die um so besser dazu geeignet ist die Tugend zu befördern als bereits ihre *Herkunft* einer tugendhaften Tätigkeit entspringt – sie liegt in der friedlichen Betrachtung der auf Wappen und Waffen (auf „Ehr- und

² Matthias Holtzwardt: Vorrede. In: ders., *Emblematum Tyrocinia*. Straßburg 1581, S. 8f.

Wehrgemerck“) angebrachten Impresen – und das vielleicht einzige, was an dieser Herleitung nicht ganz so friedvoll ist, ist die Unterscheidung zwischen der kriegerischen *italienischen* Imprese und ihrer friedfertigen, spezifisch *deutschen* emblematischen Betrachtung, die Holtzwardt für die anschauliche Darlegung seiner Theorie konstruiert.

Die Emblematik, auf dieses Argument jedenfalls kommt es Holtzwardt bei seiner Herleitung an, erinnert den Menschen an seine Tugendhaftigkeit. Diese verdankt sich zum einen Teil der Güte Gottes, die allen Menschen gleichermaßen gegeben ist – das ist die „ererbte Tugend“ – zum anderen Teil verdankt sie sich den Lern- und Erinnerungsprozessen der Vorfahren und eigener früherer Sinnbildbetrachtungen – das ist die „vorgebanete Tugend“. Beiden Tugendanlagen, der ererbten wie der vorgebaneten, arbeitet das Emblem mit seiner ‚nachbahnenden‘ Funktion zu.

V.

In seiner Schrift berücksichtigt Holtzwardt auch die Werke der sogenannten ‚angewandten Emblematik‘, vor allem solche Embleme, die auf öffentlichen Gebäuden angebracht sind. Der Stellenwert, den Holtzwardt dabei der ‚angewandten Emblematik‘ neben der Buchemblematik zuschreibt, korrespondiert mit seiner Auffassung vom Nutzen der beständigen Erneuerung individueller Tugendhaftigkeit zum Zwecke der dauerhaften Sicherung und Erneuerung sozialen Friedens.

Auch für die Autoren späterer emblemtheoretischer Schriften bleibt dieser soziale Aspekt wichtig. Er korrespondiert dann allerdings nicht zwangsläufig mit der Präsentation von Emblemen im öffentlichen Raum. Vielmehr wird immer häufiger der Vorzug betont, den die Möglichkeit bietet, das Emblembuch in der Abgeschlossenheit des privaten Raums zu lesen. Sie erhöht die erzieherische Wirksamkeit der Embleme.

Sie halten in sich eine geheime Krafft einer behenden Bestraffung der innerlichen Gebrechen eines jeden Menschen/ [...] welcher sich getroffen fühlt/ aber gleichwoll schweigt/ und in seiner Einsamkeit nur darüber sich erröthet/ indem er merckt/ daß seine innerliche Fehler äusserlich abgebildet/ und er selber/ wo nicht gantz/ doch zum Theil/ abgemahlet worden.³

In der Zurückgezogenheit des einsamen Kämmerchens kann das Gewissen nicht nur diskreter sondern auch schonungsloser – und damit umso wirkungsvoller – das sündige Selbst analysieren. „Gleichwie ein Anatomist“, heißt es etwa in der Vorrede zu Christian Wolffs *Illustrierte[m] Christentum* aus dem Jahr 1678:

³ Jacob Cats: Vorrede. In: ders., *Sinnreiche Wercke und Gedichte*. Erster Theil: Sinn= Und Liebesbilder. Hamburg 1710.

Gleichwie ein Anatomist, wenn er seinen Leib zerschneidet/ alles durchsuchet/ die Eingeweide/ das Hertz/ Leber und Adern: Also durchsuchet ein Christ sich selbst. Er suchet fleißig durch/ was Fleisch ist/ was Geist ist/ was Sünde/ was Gnade/ was Tod und Leben ist.

Es ist auffällig, dass die Wertschätzung der besonderen Möglichkeiten, die der private Raum für die verborgene Grob- und Feinjustierung des eigenen Gewissens bietet, konfessionell genauer spezifiziert werden kann: Sie findet sich vorzugsweise in den Vorreden *protestantischer* Emblembücher. Hier in der Ausstellung finden Sie auf den thematischen Tafeln einige Beispiele für konfessionelle Besonderheiten in der emblematischen Bildtradition, etwa zur Darstellung der Jungfräulichkeit Marias oder zur protestantischen Rechtfertigungslehre. Ansonsten aber gilt - und das ist für diese Zeit bemerkenswert -, dass sich die frühneuzeitliche Emblemik ganz überwiegend als eine überkonfessionelle Gattung präsentiert; und in vielen Vorreden findet sich dieses Selbstverständnis noch einmal eigens ausdrücklich formuliert.

VI.

Die ‚bahnende‘ Erziehungskunst der Emblemik, von der Holtzwardt spricht, speist sich – es war bereits davon die Rede – gleichermaßen aus der Vorstellung von einer allen Menschen gemeinsamen *Veranlagung* wie aus einer allen Menschen offen stehenden, maßgeblich durch die Bilder geförderten Möglichkeit der *Bahnung*.

Darin liegt ein demokratischer und aufklärerischer Gedanke, der nämlich, dass der Zugang zum Wissen *allen* Menschen offen stehen sollte, ein Gedanke, der in dieser Zeit zunehmend eine Rolle zu spielen beginnt – er kommt etwa auch in den Bemühungen der Sprachgesellschaften um die deutsche Sprache zum Ausdruck. Was die Emblemik betrifft, so lässt sich das Zusammenspiel mit dieser Entwicklung auch daran ablesen, dass Inscriptio und Subscriptio zunehmend nicht – wie im Falle der Imprese – in den Sprachen der Gelehrten sondern in der Muttersprache formuliert werden.

Der emblematischen Pictura kommt in diesem Zusammenhang eine besondere Bedeutsamkeit zu: gilt doch das Bild im Unterschied zur Schrift als unmittelbar zugänglich. In zahlreichen Vorreden und Traktaten wird diese Auffassung zu einem Argument, das Emblembücher zur besonders geeigneten Lektüre für einfache, doch interessierte Leser erklärt. In diesem Sinne argumentiert etwa eine Vorrede aus dem Jahr 1719; sie ist einer späten Auflage der seit 1624 immer wieder neu aufgelegten, weit verbreiteten *Pia desideria* Herman Hugos vorangestellt. Dort heißt es:

Nicht ein jeder ist tüchtig/ den Weg der Kopff=Arbeit und tiefsinnigen Betrachtungen zu gehen/ aber jedermann hat ein Hertz/ einen Trieb zu lieben/ Neigungen/ Bewegungen und lebhaftte Begierden/ die man nicht hindern kann/ zu würcken/ und auf die gute oder böse/ zeitliche oder ewige Vorwürffe/ so uns dargeboten werden/ zu fallen.

Gerade im Blick auf die Triebregulierung derjenigen, die sich mit der Kopfarbeit schwer tun ist es um so wichtiger, gute Bücher breit zu stellen um so die guten Eigenschaften zu befördern, die schlechten aber verkümmern zu lassen – hier finden wir die Vorstellung von einer ‚nachbahnenden‘ Pädagogik aufgehoben, wie Holtzwardt 1581 sie erstmals für die Emblematik formuliert.

Schwieriger ist es, die Qualität des bildenden Bildes für den gelehrten Leser, den Kopfarbeiter, zu begründen. In dem eben zitierten Text ist es so, dass dabei nicht – wie es sich etwa im Rückgriff auf Impresentraktate anbieten würde – allererst auf die esoterische Qualität des Emblems verwiesen würde, also auf die Vielschichtigkeit des komplexen Wechselspiels von Bild- und Textteil, die vom gelehrten Leser zu entschlüsseln ist. Vielmehr liegt der Schwerpunkt der Argumentation hier – wie schon bei Holzwardt - auf der auch für den *gelehrten* Leser relevanten Qualität des einfachen, unmittelbar verständlichen und wirksamen Bildes. Dieses nämlich, so lautet die Argumentation, gibt dem Gelehrten die Gelegenheit, gewissermaßen unter Umgehung seines allzu vollgestopften Kopfes unmittelbar zum Herzen vorzustoßen, zu dem eigentlichen Speichermedium moralisch relevanten Wissens.

Dass diese Vorstellung von gelehrter Unmittelbarkeit im Laufe des 17. Jahrhundert so populär werden kann, hängt nicht zuletzt mit einer Entwicklung zusammen, in deren Verlauf sich der Blick auf den Gelehrten Grund legend wandelt: Der Polyhistor, der umfassend Gebildete, der kompilatorisch Wissen anhäuft, entspricht nicht mehr der Idealvorstellung, die man sich vom Gelehrten macht. Sein Wissen wird als ein ‚äußerliches‘ begriffen, und zunehmend wird ein solches Wissen ausgespielt gegen die Verinnerlichung eines ausgewählten, lebendigen Wissens, das wie ein Samenkorn einzupflanzen und zu pflegen ist – und dessen Gedeihen nicht selten eine gründliche Entrümpelung des Kopfes zur Voraussetzung hat.

Entsprechend werben viele, insbesondere der späteren emblemtheoretischen Schriften mit einem Vokabular für die Wertschätzung der *Pictura*, das bereits auf dieses neue Gelehrtenideal verweist. Das gilt auch für unseren Beispieltext aus dem Jahr 1719, der das ‚*Spekulieren* der Gelehrten‘ gegen die nur *sinnlich* zu erfahrende und zu empfindende Gottesliebe ausspielt. Die emblematische Lehrart, welche die Bilder fest in unser Herz

eindrückt und zugleich andächtige Herzensbewegungen in Gang setzt, ist, so heißt es, derjenigen Lehrart

weit vorzuziehen/ da man im blossen *speculiren* stehen bleibet/ wiewohl [so heißt es weiter, diese Auffassung] wider die Meinung der meisten Gelehrten [ist, jener Gelehrten nämlich] / welche den Weg des Hertzens verachten/ und sich/ obschon thörichter Weise/ einbilden/ durch den dürren weg des blossen Gehirns/ da sie alle Geschäftigkeit und Kräfte der Vernunft anspannen und erschöpfen/ sich nur Bilder und Schlüsse über Göttliche Dinge in Kopff zu bringen/ [und so meinen, dass sie] GOTT besser finden werden/ als durch den Weg/ da man das Hertz in seiner Göttlichen Liebe zu üben sucht.

Der spekulierende Gelehrte wird gescholten und gegen den herzbewegten Christenmenschen ausgespielt; die zahlreichen Gelehrtenstüren dieser Zeit stellen hier reichlich Argumente und Motive zur Verfügung, pietistisch geprägte Vorstellungen von der ‚wahren Gotteskindschaft‘ liefern Gegemodelle. Für die emblematische *Pictura* wird dabei geworben als einem Mittel der Herzensbildung, das *gerade* für den Gelehrten interessant ist, für den Gelehrten nämlich, dem es um eine ‚wahre‘ und nicht nur um äußerliche Gelehrsamkeit geht.

VII.

Wenn aber geworben werden muss – das liegt auf der Hand und ist damals nicht anders als heute –, lässt sich auf Vorbehalte schließen. Und auch diese Vorbehalte liegen auf der Hand. Die Lektüre der mit *Picturae* versehenen Emblembücher birgt die Gefahr einer *allzu* großen Nähe des gebildeten Gotteskinds zu den Ungebildeten und Unwissenden, zu den erwachsenen Analphabeten und zu den tatsächlichen Kindern. In dem Vorwort von 1719 wird diese Nähe noch positiv gewertet:

Und in der That ist es damit [mit den Emblembüchern] so bewandt/ daß man auch so gar denen kleinen Kindern mit Nutzen/ Lust und gleichsam Spiel=weise gute Gedancken von GOTT und unserer Schuldigkeit gegen Ihn beybringen kan/ wan man ihnen einige Bilder und Vorstellungen von mancherley bekanten Dingen/ gegen welche ihr Hertz und Verstand eine natürliche Neigung hat/ vor die Augen leget/ daraus hernach leicht ist/ ihnen ferners einzuprägen/ wie sie eben diese ihre Neigung gegen GOTT den Schöpffer aller Dinge und sonderlich ihren Schöpffer und Erlöser wenden sollen.

Aus dem Ruch jedoch, keine angemessene Lektüre für Gebildete zu sein, können auch die Berufungen auf die wahre Gotteskindschaft das Emblembuch auf Dauer nicht befreien. Mit der Entdeckung der Kindheit (Philippe Ariés) entwickelt sich eine neue Bild-Text-Gattung, die sich zunehmend als eine eigenständige Gattung etabliert und das Emblembuch mehr und mehr als eine angemessene Lektüre für Erwachsene in Frage stellt: das Kinderbilderbuch. Das ‚bildende‘ Bild im Buch wird zum unverzichtbaren Bestandteil des Kinderbuchs; bis heute

behauptet es dort erfolgreich seinen Platz. Im Buch für Erwachsene kommt dem Bild mit dem Verschwinden der Emblematik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nur mehr eine illustrierende Funktion zu.

Wenn Bilder fortan als ‚bildende‘ verstanden werden – und zwar als solche, die den *Erwachsenen* bilden –, so handelt es sich um Kunstwerke, um einmalige Originale, die in stummer Bewegung genossen oder im dialogischen Austausch erschlossen werden. Für Kinder werden diese Bilder nur unter fachkundiger, gezielter museumspädagogischer Anleitung und nur in kleinen Dosen als erforderlich erachtet; die Originalität der Werke ist dabei durchaus zweitrangig – es muss kein echter Piranesi sein, mit dem Kinderherzen ‚gebildet‘ werden.

VIII.

Auch das neue Bildungsideal richtet sich gegen den Wissensbestände anhäufenden Gelehrten, auch das neue Bildungsideal verfolgt eine Herzensbildung, an der die Betrachtung von Bildern maßgeblich beteiligt ist. Auch dem neuen Bildungsideal zufolge soll schließlich die Bildung des Einzelnen der Schaffung einer besseren Gesellschaft zugute kommen.

Dennoch trennt die neue Vorstellung von der bildenden Wirkung der Bilder viel von der Bildauffassung der alten emblematischen Vorreden und Traktate. Der Ort, an dem die Bilder betrachtet werden sollen - das Museum bzw. das museal ausgestaltete Privathaus und nicht mehr das Buch -, spielt dabei eine entscheidende Rolle. Denn unmittelbar damit verknüpft ist die neue Wertigkeit, die dem Kunstwerk als einem Original zukommt, aus dem – und eben nicht aus der Kopie – die Genialität seines Schöpfers spricht. (Darin liegt schließlich auch der entscheidende Unterschied zur Betrachtung der ‚angewandten Emblematik‘ in der bildenden Kunst und in der Architektur der Frühen Neuzeit).

All jenen, die noch allzu stark in der alten emblematischen Bildungsauffassung verhaftet sind, bleibt das neue Bildungsideal verschlossen. Eben dies ist es, was Johann Wolfgang von Goethe in seinem Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* – dem ersten Bildungsroman überhaupt - in der kontrastiven Gegenüberstellung eines Onkels mit dessen Nichte vorführt. Bei dieser Nichte handelt es sich um eine ungewöhnlich gelehrte, stark durch die pietistischen Strömungen ihrer Zeit geprägte, etwas altjüngferliche Dame; der Roman zeichnet sie mit wohlwollendem Spott. Nicht, dass der Oheim dagegen unkritisch gesehen würde – so kann etwa die allzu legere Erziehung der vier Kinder, die ihm als Zöglinge anvertraut wurden, gerade einmal zu fünfzig Prozent als erfolgreich bezeichnet werden. Das *Bildungsprogramm* jedoch, das der Oheim seinen *erwachsenen* Besuchern zuteil werden lässt, präsentiert der

Roman ausgesprochen überzeugend und frei von Ironie. Insbesondere gilt dies für die Beschreibung des Hauses, das der Oheim bewohnt. Es belegt geradezu vorbildlich den modernen bildenden Umgang mit den Künsten, allen voran mit der bildenden Kunst. So erinnert sich die noch der alten Bildungsauffassung verhaftete Nichte – die ‚Schönen Seele‘, wie sie im Roman genannt wird – nicht ohne eine gewisse Beschämung an ihren Aufenthalt im Hause des Oheims:

Er leitete meine Aufmerksamkeit auf die verschiedenen Gemälde, die an der Wand aufgehängt waren; mein Auge hielt sich an die, deren Anblick reizend oder deren Gegenstand bedeutend war; er ließ es eine Weile geschehen [...] machte mich sodann auf unscheinbare Bilder aufmerksam und suchte mir begreiflich zu machen, dass eigentlich die Geschichte der Kunst allein uns den Begriff von dem Wert und der Würde eines Kunstwerks geben könne, dass man erst die beschwerlichen Stufen des Mechanismus und des Handwerks, an denen der fähige Mensch sich jahrhundertlang hinaufarbeitet, kennen müsse, um zu begreifen, wie es möglich sei, dass das Genie auf dem Gipfel, bei dessen bloßem Anblick uns schwindelt, sich frei und fröhlich bewege. (HA 7, 408)

Mit der Betrachtung der sorgsam gehängten Kunstwerke verbindet der Oheim ein Konzept von sittlicher Bildung, deren Qualität darin besteht, nicht – wie die schöne Seele es bisher gewohnt war – durch die Betrachtung von Bildern auf sich selbst zurück geführt zu werden. Vielmehr soll der Betrachter – in diesem Falle: die Betrachterin – durch die Bildbetrachtung aus sich selbst heraus, besser: an der Hand des genialen Künstlers über sich selbst hinaus geleitet werden.

Derjenige, so erläutert der Oheim nun fortfahrend,

dessen Geist nach einer moralischen Kultur strebt, [hat] alle Ursache [...], seine feinere Sinnlichkeit zugleich mit auszubilden, damit er nicht in Gefahr komme, von seiner moralischen Höhe hinabzugleiten, indem er sich den Lockungen einer regellosen Phantasie übergibt und in den Fall kommt, seine edlere Natur durch Vergnügen an geschmacklosen Tändeleien, wo nicht an etwas Schlimmerem herabzuwürdigen (ebd.).

Von den Ausführungen des Oheims zeigt sich die schöne Seele beeindruckt und betroffen zugleich. Denn sie muss erkennen, dass die erbaulichen Liederbücher und Werke der Emblemkunst, die sie doch in so großem Umfang liest, eben diesen „Tändeleien“ zuzurechnen sind, von denen hier die Rede ist. Ihr wird klar,

dass unter den Liedern, die mich erbauet hatten, manches abgeschmackte mochte gewesen sein, und dass die Bildchen, die sich an meine geistigen Ideen anschlossen, wohl schwerlich vor den Augen des Oheims Gnade gefunden hätten (ebd., S. 409).

Nachdem die schöne Seele wieder nach Hause zurückgekehrt ist, versucht der Onkel, sein Programm der Ausbildung einer feineren Sinnlichkeit zur Schaffung einer moralischen Kultur

der Sittlichkeit durch gelegentliche Bildersendungen zu vertiefen. Allein - die schöne Seele erweist sich, allem guten Willen zum Trotz, letztlich als recht resistent gegenüber dem modernen Umgang mit dem ‚bildenden‘ Bild.

Ich war gewohnt, ein Gemälde und einen Kupferstich nur anzusehen wie die Buchstaben eines Buchs. Ein schöner Druck gefällt wohl; aber wer wird ein Buch des Druckes wegen in die Hand nehmen? So sollte mir auch eine bildliche Darstellung etwas sagen, sie sollte mich belehren, rühren, bessern; und der Oheim mochte in seinen Briefen, mit denen er seine Kunstwerke erläuterte, reden, was er wollte, so blieb es mit mir doch immer beim alten (ebd., S. 412).

Dass es mit uns, die wir gewissermaßen aus der Gegenrichtung – also von einem uns selbstverständlich gewordenen modernen Umgang mit dem Bild – auf die frühneuzeitliche Emblemkunst sehen – dass es mit uns hoffentlich nicht „immer beim alten“ bleiben möge, dass wir in der Betrachtung von Bildern, die wie die „Buchstaben eines Buchs“ gelesen werden, nicht zwangsläufig ein etwas schlichtes, sondern ein durchaus *komplexes* Bildverständnis erkennen und anerkennen können, dazu leistet diese Ausstellung einen Beitrag.

Und wenn Sie sich von der Ausstellung dazu anregen lassen, weiter zu lesen und zu sehen, werden Sie feststellen, dass Goethes Rede von den Bildern, die wie die „Buchstaben eines Buchs“ gelesen werden können nicht nur für das Bild-Text-Verständnis ‚gewöhnlicher‘ emblematischer Kunst zu kurz greift. Denn mit der zunehmenden Popularität der Gattung wird sie, was ihre ursprüngliche Struktur betrifft weiterentwickelt und ausdifferenziert. Spätestens zum ausgehenden 17. Jahrhundert finden sich viele und vielfältige, zum Teil überaus kunstvolle Spielarten der Emblematik; diese Entwicklung wird nicht zuletzt durch die zunehmende Ersetzung der Holzschnitte durch Kupferstiche entscheidend begünstigt: Es finden sich *Picturae*, die höchst abstrakte Glaubensinhalte anschaulich zur Darstellung bringen, es entstehen sogenannte mehrständige Embleme, die in Bilderfolgen ganze Geschichten erzählen oder die Konstruktion von Ursache-Wirkungs-Zusammenhängen plausibel zu machen suchen, es werden ganzseitige Tafeln entworfen, in denen Embleme um größere bildliche Darstellungen herum gruppiert sind und in denen der Textteil fast vollständig hinter den Bildern zurücktritt – die Fülle von kunstvollen, beeindruckenden, nicht selten auch amüsanten Spielarten der Gattung ist schwer zusammenzufassen; am besten ist es, man sieht sich möglichst viele Emblembücher an – hier in Augsburg und im nahe gelegenen München findet sich reichlich Gelegenheit dazu.

Trotz der Fülle des Materials, mit dem wir es zu tun haben, können wir dabei eine souveräne, weil aus der Sache selbst begründete Gelassenheit an den Tag legen: Ein *übervoller* Kopf, so viel wissen wir, ist nicht die beste Voraussetzung für die Betrachtung frühneuzeitlicher Emblematik. – In diesem Sinne wünsche Ich Ihnen eine in jeder Hin- und Ansicht bildsame Begegnung mit der Kunst der Emblematik.

Abbildung:
Johann Camerarius: *Vierhundert Wahl-Sprüche und Sinnen-Bilder*, Mainz 1671
Universitätsbibliothek Augsburg, 02/III.7.8.369