

Zwischen lustvollem Erkennen und tiefsinnigem Spiel

Allegorische Graphikserien: Anspruch – Publikum – Verwendung

Die Beantwortung der Frage nach der Rezeption und dem Gebrauch manieristischer Graphikserien und Einzelblätter in der Zeit ihrer Entstehung fällt nicht einfach. Einschlägige Forschungen stehen dazu bislang weitgehend aus. Es gibt viele Faktoren, die dies erklären und eine Beantwortung der Frage erschweren – und es gibt vor allem ein großes, grundlegendes Problem: es existieren fast keine Quellen, die konkrete Antworten zu geben vermögen. Was Auskunft geben kann, sind einige erhalten gebliebene Graphiksammelbände aus dem 16. und 17. Jahrhundert, die mittels der in ihnen fixierten Kombinationen und Abfolgen manieristischer Seriengraphik eine Annäherung an die Beantwortung der Frage nach ihrer Verwendung und ihrem Gebrauch sowie den an sie herangetragenen Erkenntnisinteressen ermöglichen. Doch sind diese Zusammenstellungen in sogenannten Klebebänden stets individuell motiviert, also an den Interessen und Lebensumständen der Sammler orientiert und unterscheiden sich demnach vielfach recht stark voneinander. Eine Verallgemeinerung der aus ihrer Analyse gewonnenen Erkenntnisse muss daher stets kritisch hinterfragt werden. Zudem – und dies mag eine Möglichkeit sein, ein Korrektiv hierzu zu entwickeln –, existieren einige wenige Textzeugnisse, die die Verwendung von Druckgraphik im Kontext von Sammlungen zum Thema haben. Was allerdings nur indirekt erschlossen werden kann, ist die Frage nach dem konkreten Gebrauch der Blätter jenseits eines gelehrten Studiums im »Elfenbeinturm« von Sammlung und Bibliothek. Betrachtet man nämlich die schiere Anzahl der publizierten Graphiken und Graphikserien dieser Zeit mit ihren einmal mehr, einmal weniger komplexen Themen und hermetisch angelegten Argumentationsstrukturen, so mag die Frage als berechtigt erscheinen, ob sie nicht auch eine Verwendung außerhalb von Sammlungskontexten und den sich darin ausdrückenden Wissenschaftskonzepten und Erkenntnisinteressen fanden. Solche Verwendungsformen kurz zu umreißen und als Möglichkeit der Nutzung zur Diskussion zu stellen, ist der Grundgedanke des folgenden Beitrags.

Verleger – Kupferstecher – Autoren

Mit dem Aufkommen des reproduzierenden oder arbeitsteilig erstellten Kupferstichs, der sich seit der Mitte des 16. Jahrhunderts zeitgleich mit dem wirtschaftlichen Aufschwung Antwerpens zu einem breiten Phänomen entwickelt hatte, konstituierte sich auch das Verlagswesen.¹ Verleger wie Hieronymus Cock (um 1510–1570) in Antwerpen arbeiteten gemeinsam mit bildentwerfenden Zeichnern,

1 Vgl. hierzu: Bleyerveld 2011.

Kupferstechern und Textautoren, die speziell für diese Kooperationen zusammengebracht wurden. Ihre »Nationalität« spielte dabei eher eine untergeordnete Rolle, denn die Verlage waren international ausgerichtet und beschäftigten auch Künstler aus dem Norden der Niederlande. Bei Hieronymus Cock übernahm beispielsweise der in Haarlem, dem zweiten niederländischen Zentrum des frühen Verlagswesens, lebende Dirck Volkertsz. Coornhert (1522–1590), der selbst als Druckgraphiker tätig war und der später einer der Lehrer von Hendrick Goltzius (1558–1617) sein sollte,² den Part des Textautors. Zudem entwickelte Coornhert gemeinsam mit dem ebenfalls in Haarlem ansässigen Maler und Zeichner Maarten van Heemskerck (1498–1574) eine neuartige, am italienischen Figurenideal orientierte allegorische Bildsprache mit moralisierend-belehrendem, erzieherischem Anspruch – Helga Puhlmann spricht von einer »Bildsprache der Belehrung«³ –, die bald eine weitreichende Rezeption erfahren sollte.⁴

Im Zusammenhang mit Maarten van Heemskerck (1498–1574) hat Ilja M. Veldman darauf hingewiesen, wie eng dessen Graphikproduktion mit dem gesamten intellektuellen Umfeld seiner Heimatstadt Haarlem verwoben war⁵ – eine Beobachtung, die wohl auch für das Umfeld der meisten anderen manieristischen Seriengraphiker anzunehmen ist. Viele von Heemskercks Bekannten und Freunden waren Mitglieder der ortsansässigen Rhetorikerkammern (*Rederijkerskamers*), bei denen eine große Vorliebe für moralisierend genutzte Geschichten aus dem Alten Testament vorherrschte, die ihren Niederschlag nicht nur in den von den *Rederijkers* entwickelten Bühnenstücken fand. Adelheid Reinsch erkennt für die Zeit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sogar allgemein eine große Nähe zwischen Theater und Stich.⁶ Ihren Ausdruck fand diese Nähe in der hier wie dort verwendeten oftmals überreichen Attribuierung und Ausstaffierung der Figuren, ihrer vielfach stark überzeichnenden Gestik und Körpersprache sowie im insgesamt stark bühnenartigen Aufbau der Kompositionen von Heemskerck wie auch seinen Zeitgenossen und Nachfolgern. Wie zentral diese Nähe zwischen dem Theater und dem Bereich der (Welt-)Erkenntnis für den gesamten Zeitraum der Entstehung allegorischer Graphikserien ist, zeigt sich in der Formulierung Wilfried Barners, das *Theatrum mundi* – die Welt als Bühne – sei die »epochale Grundvorstellung« des Barockzeitalters.⁷ Und Albrecht Schöne zielte diesbezüglich auf einen Aspekt, auf den weiter unten noch zurückzukommen sein wird: »Das Emblem bild erscheint als Miniaturbühne.«⁸ Denn auch einige Emblemsammlungen traten mit dem Anspruch auf, die Gesamtheit der Welt, das komplette *Theatrum mundi*, abzubilden und durch ihre Verbindung zwischen Bild und Text einer erkenntnisvertiefenden Diskussion anheimzustellen, so etwa in Filippo Picinelli (1604–um 1679) *Mundus Symbolicus* (erstmalig 1653), mit dem der katholische Theologe noch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein vollkommenes Abbild (*ectypus*) der Welt zu erstellen versuchte: »Mundus Symbolicus seu ectypus ab exemplari nihil aberret.«⁹

2 Vgl. dazu AK Gouda 1990, S. 23–26.

3 Puhlmann 2007, S. 199.

4 Heute scheint allgemein akzeptiert, dass die Entwicklung dieser neuen Themenfelder damit zu tun hat, dass die Verleger im Zeitalter der Konfessionalisierung mit der damit einhergehenden religiösen Zensur im Hinblick auf konfessionelle Pluralität der Gesellschaft gezielt auch nach Sujets und Darstellungen suchten, die von allen

Glaubensrichtungen akzeptiert werden konnten. Vgl. dazu Wandrey 2018, S. 66 f. sowie Bleyerveld 2011.

5 Veldman 1977, S. 131.

6 Reinsch 1967, S. 258.

7 Barner 1970, S. 117.

8 Schöne 1964, S. 219.

9 Filippo Picinelli: *Mundus Symbolicus*, Köln 1687, Bd. 1, S. 1.

Für andere Verleger, die sich an Cocks Geschäftsmodell orientierten, galt ähnliches. So etwa für Philips Galle (1537–1612) oder Adriaen Collaert (1560–1618), die nicht nur ebenfalls befreundete Humanisten und Schriftsteller als Verfasser für Bildunterschriften gewinnen konnten, sondern vielfach auch dauerhaft mit diesen zusammenarbeiteten. Denn in den prosperierenden niederländischen Städten konzentrierte sich ein zunehmend humanistisch gebildetes Publikum, das verstärkt entsprechende Graphikangebote nachfragte. Diese zeichneten sich nicht nur durch den seinerzeit neuen, italianisierenden Stil und gelehrte Bilderfindungen aus, sondern auch durch die Entwicklung eigener Programme, zu denen auch die allegorischen Serien zählten.

Die Bekanntheit bestimmter Dichter und Bühnenaufsteller führte zudem dazu, dass sich Künstler und Verleger bei den von ihnen auf diesem neuartigen Typ von Druckgraphiken verwendeten Subskriptionen – auf einen so zu steigernden Erfolg ihrer Blätter hoffend – aus dem reichen Fundus an Texten der entsprechenden humanistischen Schriftsteller bedienten. Dies ist beispielsweise zu beobachten bei Goltzius, Jan Saenredam (1565–1607) oder Pieter de Jode d. Ä. (1570–1634), die oft auf bereits publizierte Textpassagen des zu seiner Zeit populären Cornelius Schonaeus (1540–1611) zurückgriffen. Auch Franco Estius (1544–um 1594) verfasste ab 1586 Verse für Goltzius und dessen Werkstatt. Ebenso waren auch Theodor Schrevelius (1572–1649) oder Petrus Scriverius (1576–1660) beteiligt, die ebenfalls beide Schüler von Schonaeus waren.¹⁰ Scriverius besaß zudem nachweislich Kenntnisse der Schriften Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheims (1486–1535)¹¹, denen für die Verbreitung des astrologisch fundierten, okkult zu nennenden Weltverständnisses und seiner immanenten Bezüge um 1600, wie es sich in den allegorischen Serien oftmals ausdrückt, eine wichtige Rolle zukommt.

Es war also durchaus eine verlegerische Tendenz, Bilderfindungen oder Reproduktionen nach Erfindungen anderer Künstler durch die Beifügung gelehrter oder schöngeistiger Zitate aufzuwerten und so attraktiver für ein Publikum zu machen, bei dem es beliebt war, allegorisch »verrätselte« Sehangebote zu erhalten. Allegorisch meint hier den Darstellungsmodus, bei dem abstrakte Ideen in Form von Personifikationen, Assoziationen oder komplexen Sachverhalten verbildlicht werden.¹²

Bereits in der christlichen Rhetoriklehre des Augustinus wird das – wie Robert Suckale es nennt – »Eindringen in bisher verborgen gebliebene Sinnschichten« als eine zutiefst menschliche Eigenschaft beschrieben.¹³ Das in den allegorischen Graphikserien durchgehend feststellbare Streben nach begründeten Neuerfindungen von Bildinhalten, inhaltlichen Bezügen und innovativen Motivzusammenstellungen entsprach zudem weitestgehend dem Konzept der *inventio* als dem Schlüsselbegriff der frühneuzeitlichen Kunsttheorie. Ein Kriterium einer gelungenen *inventio* war der »Prozess der Reflexion über die Verweiskraft von Zeichen«.¹⁴

Die auf diesem Wege entstehenden inhaltlichen Erweiterungen, die in moralische, theologische, allgemein humanistische oder wissenschaftliche Bereiche verweisen konnten, manifestierten eine vielfältige Verwendung der Bildfindungen, die stets auf einen Markt gerichtet waren, auf dem innovative und vielfach auch verrätselnde Interpretationsangebote nachgefragt waren. Dabei kam es nicht nur auf die Bekanntheit der Autoren und ihr stilistisches Können an, sondern auch auf die Neuartigkeit der von den Verlegern oder Künstlern hergestellten Bezüge. Denn diese Kupferstiche als Einzelblätter wie

¹⁰ Vgl. hierzu Wandrey 2018, S. 53–54.

¹¹ Vgl. Fix 1991, S. 62. Besondere Bedeutung kommt in diesem Zusammenhang seiner Schrift *De occulta philosophia libri tres* (erstmalig Köln 1510) zu.

¹² Kaulbach 1997, S. 14f. Sowie ausführlich: Clifton 2019.

¹³ Suckale 2003, S. 418.

¹⁴ Rosen 2010, S. 265.

Tierkreis- zeichen	Jahres- zeiten	Lebens- alter	Elemente	Wind- richtungen	Quali- täten	Aggregat- zustände	Säfte	Tempera- mente	Farben
Widder Stier Zwillinge	Frühling	Kindheit	Luft	Süd	Warm- Feucht	Flüssig	Blut	Sanguinisch	Rot
Krebs Löwe Jungfrau	Sommer	Jugend	Feuer	Ost	Warm- Trocken	Fein (gasförmig)	Galle	Cholerisch	Gelb
Waage Skorpion Schütze	Herbst	Mannheit	Erde	Nord	Kalt- Trocken	Dicht	Schwarze Galle	Melan- cholisch	Schwarz
Steinbock Wassermann Fische	Winter	Alter	Wasser	West	Kalt- Feucht	Zähe	Schleim	Phleg- matisch	Weiß

Abb. 1 Verbindung aller Erscheinungen der physischen Welt in ihrer Verbindung zum Zodiakus und darüber vermittelt auch mit den Sieben Planeten gedacht (Auswahl), nach dem System des Antiochos von Athen (2. Jh. n. Chr.), Tabelle aus: Sez nec 1990, S. 39.

Serien waren für ein humanistisches Reflektieren über die Welt und ihre intellektuelle Durchdringung bestimmt. Mit ihnen sollten Denkräume geschaffen werden, in denen die Komplexität der Schöpfung und ihrer gesehenen oder vermuteten Abhängigkeiten durchdrungen und diskursorientiert präsentiert werden konnte. Hier spielten Aspekte der mittelalterlich-frühneuzeitlichen Kombinatorik eine Rolle, also die Zusammenführung verschiedener Dinge und die sich daraus neu ergebenden, wechselseitigen Bezüge, wie sie vielfach auch bereits seit der Antike literarisch tradiert worden waren. Gut nachvollziehbar wird diese Herangehensweise bei der Beschäftigung mit den allegorischen Serien etwa anhand von Werkgruppen, die sich durch motivische Gemeinsamkeiten künstler- oder verlagsübergreifend bilden lassen. Als Beispiel mögen hier die sogenannten »Allegorischen Paare« dienen. Bei diesem Kompositionstypus werden mittels der Interaktionen von Mann und Frau variantenreich inhaltliche Koinzidenten aufgedeckt und solche zu anderen »Paaren« angedeutet, wie sie die tabellarische Übersicht der zu kombinierenden Bedeutungsebenen nach dem aus dem astrologischen Denken des Antiochos von Athen (2. Jh. n. Chr.) entwickelten System von Bezügen anschaulich zeigt (Abb. 1).¹⁵

Die Beziehung zwischen Bild und Text

In den allermeisten Fällen wurden die Bildunterschriften für die einzelnen Graphiken erst nach der Fertigstellung ihrer zeichnerischen Entwürfe verfasst bzw. diesen zugeordnet.¹⁶ Nur selten dürfte den Bildkünstlern bereits während sie ihre Kompositionen schufen, deren letztendliche Betextung bekannt gewesen sein. Konrad Renger interpretiert dieses besondere Verhältnis zwischen Bild und Text bei den

¹⁵ Die neuere Forschung zu den allegorischen Serien rückt gegenüber den thematischen Kriterien mehr die allegorischen Modi und die kompositorischen Eigenschaften in den Fokus der Systematisierungs-

bemühungen; vgl. zum ersten: Melion 2019, sowie zum zweiten Aspekt: Shamos 2015.

¹⁶ Renger 1984, S. 151.

Kupferstichen des 16. und 17. Jahrhunderts als »Brüche [...] einer scheinbaren Einheit« und erkennt darin ein Problem, das ihn grundsätzlich nach dem »Quellenwert der Stichunterschriften«¹⁷ fragen lässt. Doch übersieht Renger bei seiner Skepsis, dass diese Bildunterschriften nicht unbedingt nur die Aufgabe hatten, das Dargestellte ikonographisch identifizierbar zu machen.¹⁸ Vielmehr scheint sich in diesen Text-Bild-Kombinationen eine Vorliebe jener Zeit auszudrücken, die gerade nicht auf klare Interpretation, sondern auf verrätselnde Blickweitung durch die Kombination einer textlichen Passage mit einem Bild hinauswollte. Diese wurde sodann eben nicht – wie Renger es schreibt – »sinnentstellend [...]«¹⁹ wahrgenommen, sondern war ganz im Gegenteil gerade das, was das Attraktive an dieser besonderen Art von Kunstwerken ausmachte, was sie »merk-würdig«²⁰ [!] machte. Denn Bilder werden, wie Wolfgang Neuber es formuliert, einerseits erst durch einen Text – »einen Titel, ein Motto, ein Lemma« – semantisiert, also überhaupt erst lesbar gemacht. Andererseits betont Neuber im selben Zusammenhang aber auch, dass sie »je nach Semantisierung ihre »Bedeutung« ändern [können].«²¹ Und Ursula Kocher betont noch einmal deutlich, dass sich mögliche Sinnebenen eines Bildes nur dann zu öffnen vermögen, wenn mittels Texten auf sie hingewiesen wird: »Graphische Signifikanten dienen dann als Interpretanten ikonographischer Zeichen, um eine Semiose zu vermeiden, die ins Leere läuft.«²² Und sie fährt fort: »Worte unterstützen folglich eine Codierung und machen verborgene Korrelationen deutlich.«²³ Das wichtigste ist hier das Wort des »Verborgenen«. Denn in einer allegorischen Komposition – Allegorie kommt schließlich von dem griechischen Wort, das »anders sprechen« meint, und Allegorien sind die Graphikserien ja allesamt – geht es gerade um das, was man nicht sofort sieht. Bilder können also von ihrer Aussage, ihrem Sinn her, durch die Beigabe von Texten jedweder Art variiert werden. Nimmt man diesen Gedanken ernst, so bedeutet es aber auch, dass Bilder durchaus Aussagen – d. h. »Sinn« – enthalten und vermitteln können, der ihnen immanent eingeschrieben ist, ohne dass er über einen Text »ausgelöst« bzw. bestimmt wird. Bilder dieser Art sind von ihrem Inhalt demnach eben nicht eindeutig, sondern mehrdeutig, und ermöglichen – je nach Kenntnis weiterer Sinngebungen durch Texte bei ikonographisch ähnlichen Kompositionen – eine Lesbarkeit auf verschiedenen (Sinn-)Ebenen, die durchaus mit anderen, ihnen zugeschriebenen Sinnebenen zusammengehen können, dies aber nicht unbedingt müssen.²⁴

Der deutsche Universalgelehrte Johann Justus Winckelmann (1620–1699) beschreibt diesen Sachverhalt folgendermaßen: »Wan nun ein Bildniß oder Gemählde einen verborgenen/ jedoch vernehmlichen/ Verstand/ vermittelt einer geringwoertigen Obschrift/ entdeckt/ und ein unsichtbares Verunft= Sinn= und lebloses Ding/ als sichtbar/ vernünftig/ sinnlich und belebt fuerstellet/ so ist es ein Sinnbild (Emblema) zunennen.«²⁵

Die Verbindung, die Winckelmann hier zwischen Bildern und Sinnbildern – er nennt sie explizit »Embleme« – über die Beigabe von Text herstellt, ist in unserem Zusammenhang von Bedeutung, war

17 Ebd.

18 In diesem Sinne sind die Druckgraphiken der Frühen Neuzeit von der ikonographisch-ikonologischen Forschung mehrheitlich genutzt worden, etwa um Sinnebenen in Stillleben oder Genredarstellungen aufzudecken. Vgl. hierzu etwa Jongh 2000.

19 Renger 1984, S. 155.

20 Kocher 2007, S. 33.

21 Neuber 1993, S. 353.

22 Kocher 2007, S. 37.

23 Ebd.

24 Vgl. hierzu Abb. 1.

25 Johann Justus Winckelmann: *Nutz- und Schutzschrift Vor Das merkwürdige Alterthum/ erspriesliches Wachstum/ Christliche Gewonheit und kunstmässige Lehrart Der Gemählden/ Sinnbildern/ Lehrgeschichten/ Gleichnissen/ Beyspielen/ und Gedächtniskunst*, Oldenburg 1657, S. 122. Zitiert nach Kocher 2007, S. 35.

doch die sogenannte Emblemliteratur eine der während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wie noch während des folgenden Säkulums beliebtesten und meistpublizierten Literaturgattungen in West- und Mitteleuropa.²⁶ Kaum ein Thema, zu dem keine Emblembücher entstanden. In den Niederlanden wurden Embleme erstmals in den 1550er Jahren publiziert, bevor sie ab den 1570er Jahren schlagartig an Beliebtheit gewannen und populär wurden, bevor sie dann in den ersten Dekaden des 17. Jahrhunderts – bezogen auf ihre Popularität und die Anzahl der auf den Markt gebrachten Emblembücher – einen Höhepunkt erreichten.²⁷ Bemerkenswerterweise war dies genau der Zeitraum, in dem auch die Produktion allegorischer Graphikserien florierte, die von ihren formalen Strukturen her ähnlich konzipiert sind, wie die Bild-Text-Kombinationen in den Emblembüchern. Hier wie dort bestehen sie in der Regel aus einem Bild (*ikon* oder *pictura*), einem Titel (*lemma* oder *motto*) sowie einem beigegebenen, oft in Versform abgefassten Text (*epigramm* oder *subscriptio*).

Die Blätter der allegorischen Serien sind nach dem heutigen Verständnis der Literatur- wie Kunstwissenschaft von dem, was ein Emblem *per definitionem* ist, zwar nicht als solche zu verstehen.²⁸ Doch war die Verwendung des Begriffs »Emblem« im 16. und 17. Jahrhundert eine andere. Er wurde allgemein mit »Sinnbild« synonym genutzt und konnte sowohl »klassische«, in Emblembüchern zusammengestellte Embleme meinen, als auch auf jede andere Art von Sinnbildern eine Anwendung finden. Beide – die »klassischen« Embleme wie die allegorischen Seriengraphiken – besaßen eine mediale Doppelnatur, arbeiteten mit Ambiguitäten und forderten Amplifikation. Beiden kam zudem die Funktion der Wissensvermittlung und einer handlungsethischen Belehrung zu. Insofern sind die Blätter der allegorischen Serien nicht »fast schon emblemhaft«, wie Alexander Estis und Julia Frick schreiben²⁹, sondern tatsächlich emblemhaft. In diesem Sinne schrieb dann etwa auch der Humanist Hadrianus Junius (1511–1575), der für viele der von Maarten van Heemskerck und anderen Künstlern gefertigten allegorischen Graphikfolgen die beigestochenen Verse verfasst hatte³⁰, an den mit ihm befreundeten Humanisten Johannes Sambucus (1531–1584): »Bitte nimm dieses Geschenk einiger »Emblemata« an, welche hier in Haarlem gedruckt wurden und die ich mit Versen ausstattete.«³¹ Da Junius hier mit »Emblemata« nicht sein eigenes Emblembuch gleichen Titels gemeint haben kann, denn dieses erschien 1565 nicht in Haarlem, sondern in der Offizin von Christoph Plantin (1520–1589) in Antwerpen, muss es sich um Kupferstiche Heemskercks oder solche anderer Künstler gehandelt haben. Und auch die Künstler selbst scheinen ihre allegorischen Blätter als Embleme verstanden zu haben, wie etwa ein Stich Dirck Volkertsz. Coornherts nach einem Entwurf von Maarten van Heemskerck dokumentiert. Diese 1549 datierte *Anbetung einer Statue der Isis* (Abb. 2) zeigt überdeutliche inhaltliche wie formale Bezüge auf ein »klassisches« Emblem, das in der 1542 in Paris erfolgten Auflage von Andrea Alciatis (1492–1550) *Emblematum Libellus*, des ersten Emblembuchs überhaupt, an 34. Stelle erschienen war (Abb. 3).³² Auch ist die Subskription des Kupferstichs bis auf einige

26 Vgl. hierzu allgemein: Praz 1964.

27 Vgl. hierzu etwa: Porteman 1977.

28 Unter »klassischen Emblemen« verstehe ich hier nicht das Verständnis des Emblems um 1600, sondern viel mehr die in der Forschungsliteratur dominierende Definition der Emblematis, wie sie für den deutschen Sprachraum maßgeblich von Albrecht Schönes »idealtypischem Modell« bestimmt worden ist. Zur – auch in unserem Argumentationszusammenhang – berechtigten Kritik

dieses Modells siehe ausführlich und prägnant: Sulzer 1992, S. 32–40.

29 Estis/Frick 2014, S. 24.

30 Veldman 1974, bes. S. 44f.

31 »Emblemata aliquot, isthic Harlemi typis expressa, ac à me versibus illustrata levidense munus accipite«, zitiert nach Veldman 1974, S. 46. Übersetzung vom Verfasser.

32 Abgebildet wird das Emblem aus der Ausgabe Antwerpen 1622.



*Isidis effigiem tardus gestabat asellus,
Pando verenda dorso habens mysteria.
Obuius ergo Deam quisquis reuerenter adorat,
Piasq; genibus concipit flexus preces.*

*Ast asinus tantum prestari credit honorem
Sibi, et intumescit admodum superbiens,
Donec cum flagris compefcens, dixit agaso,
Non es Deus tu, aselle, sed Deum uobis.*

Abb. 2 Dirk Volkertsz. Coornhert nach Maarten van Heemskerck, *Anbetung einer Statue der Isis*, 1549, Radierung, 301 × 410 mm. Rijksmuseum Amsterdam, Inv.-Nr. RP-P-BI-6590

wenige orthographische Abweichungen identisch mit dem entsprechenden, in Alciatis Emblem- buch zu findenden Text. Doch es gab auch den umgekehrten Fall, in dem eine Bildkomposition, eine Zeichnung, mit einem Textzitat aus einem Emblem- buch versehen und als Druckgraphik publiziert, eine neue Bedeutungsebene erhielt. So etwa bei zwei als Pendants konzipierten Kupferstichen³³ von Jan Sadeler I. (1550–1600) nach Zeichnungen von Pieter Stevens II. (um 1567–nach 1624) und Matthijs Brill (um 1550–1583) (Abb. 4), denen der hier als Stecher wie Verleger tätige Sadeler Verse aus Andrea Alciatis Emblem- buch beigab, um sie so auf eine gelehrt- allegorische, aus der Emblem- matik genommene Inhaltsebene zu heben. Selbst im 18. Jahrhundert, als die Strömung der Emblem- matik sich bereits über- lebt hatte, finden sich noch solche Umdeutungen zuvor eigentlich unbeschriftet publizierter Druck- graphiken. Und auch im 17. Jahrhundert ergänzten Sammler ohne Beschriftungen erschienene Blätter

³³ Hollstein Dutch & Flemish, Bd. XXI, S. 178, Nr. 577 und S. 180, Nr. 584. Hier sind beide Stiche als unzusammen- hängende Einzelblätter verzeichnet.



*ISIDIS effigiem tardus gestabat asellus,
Pando verenda dorso habens mysteria.
Obuius ergo Deam quisquis reuerenter adorat,
Piasq; genibus concipit flexus preces.
Ast asinus tantum prestari credit honorem
Sibi, et intumescit admodum superbiens,
Donec cum flagris compefcens, dixit agaso,
Non es Deus tu, aselle, sed Deum uobis.*

B 4

Qua

Abb. 3 *Non tibi, sed re* Emblem 7, aus: Alciati, Andrea: *Emblemata V. Andreae Alciati Mediorurisculti / cum fac. compendiosa explica: qua obscura illustrant dubiaque omnia solvu. per Claudium Minoem Divionensem. Eiusden vita. – Antverpiae: Mor 1622. Wissenschaftlic Bibliothek der Stadt Tr Sign. G 278, Seite 23.*

mit gelehrten Zitaten oder anderen Textpassagen, um ihnen so über das rein Dargestellte hinaus Bedeutungen zuzusprechen, wie es Jan van der Waals anhand der Sammlung des Juristen Michiel Hinloopens (1619–1708) hat nachweisen können.³⁴

Zwar hatte bereits der Kupferstecher, Verleger und Emblem- buchautor Theodor de Bry (1528–1598) – um hier nur ein Beispiel anzuführen – deutlich zwischen den Funktionen der Lemmata und denen der Bilder unterschieden, wenn er den ersteren die des »nutzen«, der Unterweisung (*docere* oder *prodesse*), den letzteren aber die des »wolgefallen«, der Unterhaltung (*delectare*) zuwies. Doch nur zusammen – so de Bry – könnten »gute fruchtbare Lehren fürzubringen« sein, wobei die *picturae* die »Lehre« im eigent- lichen enthalte, diese aber durch Verse »zu mehrem Verstand und besserer nachrichtung« ergänzt werden müsse.³⁵ Es mag hier nun die These vertreten werden, dass sich die Wirkabsichten der in

³⁴ AK Amsterdam 1988, S. 26 f.

³⁵ Theodor de Bry: *Emblemata nobilitati et vulgo scitv digna [...]*,

Frankfurt am Main 1592. Hier zitiert nach: Höpel 1987, S. 93.



Abb. 4 Jan Sadeler I. nach Matthijs Bril, *Landschaft mit Cupido und Tod*, 1580–1600, Kupferstich, 220 × 266 mm. Kunstsammlungen der Veste Coburg, Inv.-Nr. VII,243,36

Serien publizierten manieristischen Druckgraphik genau zwischen diesen beiden aus der *ars poetica* des Horaz stammenden und auch über die Rhetoriktheorien der Zeit bis weit ins 18. Jahrhundert hinein gesehenen Polen der Wirkabsichten der Künste bewegt, ohne dass einer Seite – dem Text oder dem Bild – eine eindeutige Vorreiterstellung zugewiesen werden kann. Erst in der Zusammenschau bzw. im Zusammenwirken von *lemma* und *icon* mit den weiteren, möglicherweise angedeuteten und ikonographisch implizierten Themen und Aussagen entsteht der Reiz der allegorischen Graphikserien für ihre Zeitgenossen. Dass dabei auch bewusst von den Künstlern als Bilderfindern (oder vielleicht auch den Verlegern als Ideengebern), nicht unbedingt immer nur Schickliches für assoziierbar gehalten wurde, zeigt sich auch in de Brys oben bereits zitiertem Vorwort zu seinem EmblemBuch. Etwa wenn de Bry ausdrücklich betont, dass man seinem Verständnis nach nicht die Künste dazu »mißbrauche zur Uppigkeit / mit schandbaren unehrlichen Gemälden/ sich damit zu kitzeln/ uñ die Begierde der

Fleischlichen Wollust also zu entzünden.«³⁶ Die Gefahr dazu bestand also durchaus. Und es mag hier angenommen werden dürfen, dass dieser »Mißbrauch« – wie de Bry ihn nennt – öfter vorkam, öfter gesehen und auch öfters von Künstlern und Verlegern befördert wurde, als bislang angenommen.

Andererseits dienten Gemälde oder Stiche dieser Art aber auch einem Bedürfnis nach gelehrter, wenn auch durchaus spielerisch orientierter Unterhaltung. Beide Absichten sowie das sie bedingende Verfahren folgen zum einen den sich entwickelnden, an den Ansprüchen des Publikums ausgerichteten Mechanismen eines sich allmählich international etablierenden Graphikmarkts – deshalb auch u. a. vielfach die Verwendung der *lingua franca* des manieristischen Zeitalters: des Lateinischen.³⁷ Andererseits stehen sie aber auch in einer sich allgemein in der Literaturproduktion der Zeit ausprägenden Begeisterung für die fortan »emblematisch« genannten Verständnis- bzw. Zugangsmechanismen, die eben nicht die klare Formulierung schätzten und wählten, sondern sich bewusst auf das vielfach sich hermetisch präsentierende Formulieren von gesehenen oder bloß vermuteten Zusammenhängen verlegten. Denn die Welt war in Bewegung. Althergebrachte und jahrhundertlang tradierte und durch Autoritäten »gesicherte« Vorstellungen waren seit dem Aufkommen des Humanismus und den an der tatsächlichen Erfahrbarkeit der Welt orientierten rationalistischen Erkenntnismethoden in Frage gestellt bzw. vielfach schon als überholt und nichtzutreffend entlarvt oder zumindest begründet angezweifelt. Es mag sein, dass sich auch in den in der Coburger Ausstellung gezeigten Graphikserien und Einzelblättern eine grundsätzliche Skepsis am Althergebrachten, an – durchaus auch neuauftkommenden, vielfach aus Italien importierten – Autoritäten bezogen auf Form und Inhalt manifestiert. Doch zeigt sich in ihnen auch der vorhandene Wunsch, sich der Komplexität des neuen Weltbilds durch tradierte, eben nicht nur aus den neuen Wissenschaften abgeleiteten Zusammenhänge zu versichern, sondern sie sowohl auf die neuen, als auch auf die alten Autoritäten zu fußen.

Verwendung in Sammlung und Spiel

Bleibt die Frage nach dem Gebrauch, der Verwendung der allegorischen Graphikserien in ihrer Zeit. Selbstredend schätzte man sie als Kunstwerke, gerade aufgrund der vielfach neuartigen Figurenerfindungen, die ihre Kompositionen zeigten, und aufgrund ihres literarisch-erzählerischen Charakters. Hierin liegt sicherlich auch – neben ihrem didaktischen Charakter, ähnlich wie bei den »klassischen« Emblemen im angewandten Bereich – einer der Gründe, warum sich Motive aus diesen Serien auch im Bereich des Kunsthandwerks finden (vgl. Kat.-Nr. 7 und 15). Doch dürften zwei andere Verwendungszusammenhänge wichtiger gewesen sein. Zum einen der, den diese druckgraphischen Blätter im Kontext einer Sammlung zu übernehmen in der Lage waren. Denn mithilfe einer Graphiksammlung war es einem Gelehrten durchaus möglich, den Versuch zu unternehmen, die Gesamtheit der Welt mit allen ihren gesehenen und vermuteten Abhängigkeitsverhältnissen nachvollziehbar darzustellen. Ganz im Sinne dieses Anspruchs hatte 1565 der erste Theoretiker des Graphiksammelns, der flämische Arzt Samuel Quiccheberg (1529/30–1569/70), ein programmatisches Konzept zur Reorganisation der

³⁶ Theodor de Bry: *Emblemata nobilitati et vulgo scitu digna* [...], Frankfurt am Main 1592. Hier zitiert nach: Höpel 1987, S. 94.

³⁷ Zu untersuchen wären gesondert die Fälle, in denen in den jeweiligen Landesprachen getextet und diese Texte dann Druckgraphiken begleitend publiziert wurden.

Kunstkammer des bayerischen Herzogs Albrecht V. (1528–1579) publiziert, das als Bewerbungsschrift um den Posten des dortigen Kunstkammerers gedacht war.³⁸ Innerhalb von Quicchebergs Konzept kam der Druckgraphik eine zentrale Funktion zu. Sie sollte in der Sammlung eine Stellvertreterrolle für Dinge übernehmen, die entweder als reale Objekte in der Sammlung (noch) nicht vorhanden und/oder aufgrund ihrer Größe oder Seltenheit nicht zu beschaffen waren – zu denken wäre hier etwa an große Tiere oder seltene, da exotische Pflanzen oder Artefakte. Auch diente sie zur Substituierung von Entitäten, die aufgrund ihrer Immaterialität nicht als reale Objekte in eine Sammlung zu integrieren waren, wie dies etwa für zeitliche Prozesse, Ereignisse oder abstrakte Konzepte wie solche der Zeit (etwa Jahreszeiten oder Lebensalter), der Moral oder geographische sowie kosmologische Konzepte (etwa Erdteile oder Planeten) zutraf.³⁹ Die allegorischen Graphikserien nun waren aufgrund ihrer Themen dazu geradezu ideal in der Lage. Insofern verwundert es nicht, dass in Quicchebergs Ordnungskonzept einer universal angelegten Sammlung von Dingen gerade den druckgraphischen Blättern eine überaus zentrale Rolle zugewiesen wurde, sie quasi als eine Art zweites Bildarchiv, als »das Museum in Form mehrerer Kisten und Vitrinen« verstanden wurden.⁴⁰ Hier sollte die Ordnung der übrigen Sammlung und ihr Inhalt einerseits gespiegelt werden, andererseits sollten hier aber auch weitere Erkenntnisse liefernde Zugangsmöglichkeiten zu den vermuteten transzendentalen Komponenten und Kräften des Kosmos gegeben werden.

Doch auch in solchen Sammlungen, in denen man ausschließlich Kupferstiche, Holzschnitte und Radierungen sammelte, vertraten Blätter wie sie in der Ausstellung zu sehen sind, die geschilderten Aufgaben. So etwa in den beiden bis heute weitgehend erhalten gebliebenen Sammlungen des französischen Klerikers Michel de Marolles (1600–1681)⁴¹ und des oberschwäbischen Erbtruchsessens Maximilian Willibald von Waldburg-Wolfegg (1604–1667)⁴². Bei beiden Sammlern kam ebenfalls die weiter oben beschriebene Funktion der allegorischen Serien als »Sinnbilder« zum Tragen, fassten doch beide Druckgraphiken dieses Typus' in speziellen Sammelbänden zusammen. Marolles betitelte diese explizit als »Recueil de Pieces Emblématique par divers Maitres«.⁴³ Hier finden sich Darstellungen der Jahreszeiten, der Vier Weltreiche, der Vier stärksten Kräfte, der Vier Tageszeiten, der Vier Erdteile, der Tugenden, der Vier Elemente oder auch Triumphzüge mit allegorischem Personal.

Ein wissenschaftlich interessierter Sammler konnte sich also beim Durchblättern seiner Graphikklebebände in die Komplexität des Kosmos und die dort waltenden Kräfte und Abhängigkeiten vertiefen, um auf diesem Wege zu komplexen Erkenntnissen über die Welt und ihre Mechanismen zu gelangen. So ließen sich auch in anderen Kontexten mittels einzelner Serien oder im Vergleich von Serien zu- und miteinander gewinnbringende Betrachtungen anstellen. Denn die in den Graphikserien und allegorischen Einzelblättern vorgestellten Zusammenstellungen von handelnden oder sich statuarisch präsentierenden Personifikationen, Interaktionen oder allgemein als »normal« zu bezeichnenden szenischen Darstellungen ohne offensichtlich allegorische Überformung boten ihren

38 Brakensiek 2008.

39 Brakensiek 2003, bes. S. 40–73.

40 Samuel Quiccheberg: *Inscriptiones Vel Titvli Theatri Amplissimi complectentis rerum vniuersitatis singulas materias et imagines eximias, ut idem recte quoque dici possit: Promptuarium artificiosarum miracularumque rerum ac omnis rari thesauri et pretiosae suppellectilis [...]*, München

1565, Fol. D iiii. Zitiert nach der Übersetzung bei: Brakensiek 2003, S. 62.

41 Vgl. zur Sammlung Michel de Marolles etwa: Brakensiek 2003, S. 17–39 und S. 82–121.

42 Vgl. zur Sammlung Maximilian Willibalds von Waldburg-Wolfegg: Brakensiek 2003, S. 210–236.

43 Bibliothèque nationale de France, Signatur: Est. Te 1 fol.

Betrachtern auch direkte Zugänge und unmittelbare Bezüge über das dargestellte Motiv, ohne dass ein größerer Kontext unbedingt mitgedacht werden musste. Hier wurden zuvorderst keine besonders hohen intellektuellen Hürden errichtet, sondern ein über die künstlerische Gestaltung durchaus bewusst niederschwelliger Zugang geboten, der sich nach seiner schnellen und vielfach ästhetisch-attraktiven, durchaus »lustvollen« Aufnahme sodann zu komplexeren Reflexionsmomenten ausweiten ließ – oder eben auch nicht, je nach intellektuellem Potential der Betrachtenden oder den situationsabhängigen Bedingungen der Betrachtung. Bei dieser Art des Zugangs war der Aspekt des Neuen ebenfalls wichtig. Es galt, bereits Bekanntem und Akzeptiertem auf spielerischem Weg neue Aspekte, neue Einsichten abzugewinnen. Denn die »Methode dafür, die so genannte Allegorese, galt in der Frühen Neuzeit durchaus auch als eine Art Gesellschaftsspiel.«⁴⁴

Die Funktionsweise solcher »Spiele« findet sich gut in den sogenannten *Frauenzimmer Gesprächsspielen* des deutschen Barockdichters Georg Philipp Harsdörffer (1607–1658) beschrieben, die zwischen 1641 und 1649 in acht Bänden erschienen. Harsdörffer propagiert darin eine besondere Art der Unterhaltung, die sich der Interpretation von Bildern widmet. Auch gibt er an verschiedenen Stellen Beispiele für solche Beschäftigungen, die sich um Sinnbilder – wie er Embleme nennt – entwickeln und die er nicht nur in unterhaltender, sondern auch in didaktischer Perspektive (*prodesse et delectare*) eingesetzt wissen möchte: »Hierbey ist auch zu erinnern/ daß die Jugend in Erfindung der Gemälde/ Sinnbilder und Schilderwesen nicht weniger zu üben und zu unterrichten/ als im reden/ reimen/ singen und schreiben: und obwol nicht eines jeden Thun ist/ in Aufreißung und Verzeichnung seiner Erfindungen bemühet zu seyn; so kann doch solcher Mangel durch die Beschreibung etlichermassen erstattet werden/ wie nutzlich aber solche Gemäldübungen in der Poetery seye/ ist unschwer zu ermessen.«⁴⁵

Ziel dieser Gespräche war es, die »Bildungs- Gedächtnis- und Vrtheilskräfte« zu schulen und so »zu einer gehobenen Kultur beizutragen, die sich nicht zuletzt auch wieder in einer gebildeten Konversation niederschlägt.«⁴⁶ Die damit stets einhergehende Kombination von aus anderen Zusammenhängen entnommenen Motiven, die während der Gespräche zu neuen Sinnbildern ergänzt werden konnten, war Teil dieses kommunikativen Akts, der zum weiteren Dialog, zum gelehrt-unterhaltsamen Gespräch anregen sollte. Gerade auch in diesem Kontext zeigt sich noch einmal die schon an anderer Stelle beobachtete Ambiguität möglicher Interpretationen, wie sie sich auch in der Entwicklung der sogenannten drei- oder mehrständigen – »klassischen« – Embleme niederschlug, bei denen die gleiche *Pictura* mit unterschiedlichen *Motti* und *Epigrammen* versehen wurde, die sich an verschiedene Rezipientengruppen richteten – seien es etwa Frauen oder Männer, Heranwachsende, Erwachsene oder Alte.

44 Warncke 2004, S. 335.

45 Harsdörffer 1968, S. 91.

46 Zeller 2005, S. 226.