

**BIBLIOGRAPHIE ZUR SYMBOLIK, IKONOGRAPHIE
UND MYTHOLOGIE**

INTERNATIONALES REFERATEORGAN

Ergänzungsband 2

MNEMOSYNE

**Festschrift für Manfred Lurker
zum 60. Geburtstag**

herausgegeben von

Werner Bies und Hermann Jung

Allg
Y
Lur 2

965/91

1988

VERLAG VALENTIN KOERNER
D-7570 BADEN-BADEN

Universität Tübingen
NEUPHIL. FAKULTÄT
BIBLIOTHEK

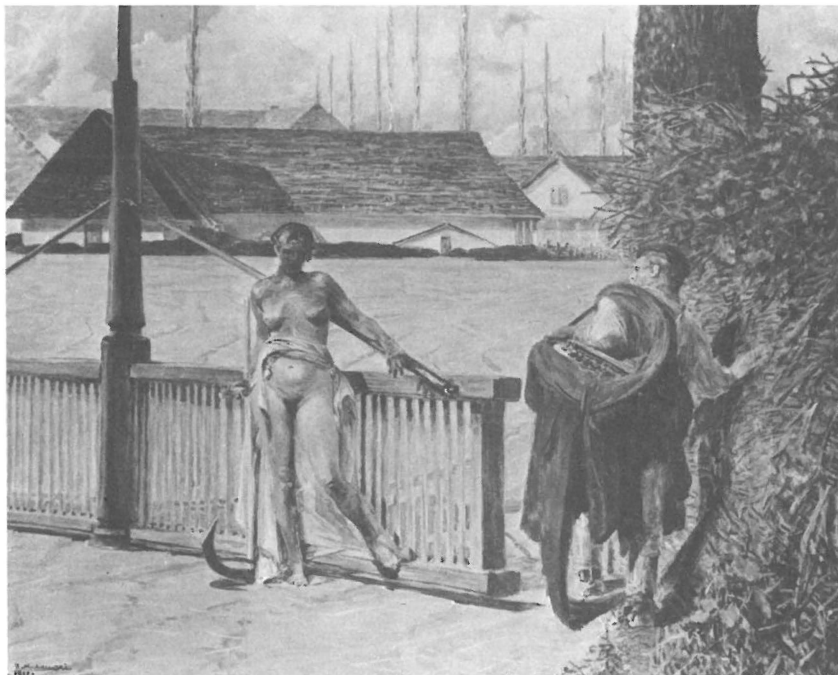


Abb. 11

Jacek Malszewski: Rechter Teil eines *Mein Leben* genannten Triptychons (*Rückkehr zum väterlichen Gutshof*), 1911. Nationalmuseum, Warschau (Photo Museum).

MNEMONIK, BILDBUCH UND EMBLEMATIK
IM ZEITALTER SEBASTIAN BRANTS

(Brant, Schwarzenberg, Alciati)

Die besondere Art des Zusammenwirkens von Bild und Wort in dem 1494 erstmals erschienenen *Narrenschiff* Sebastian Brants hat Mario Praz und Robert J. Clements Clements veranlaßt, das Werk, wenn auch mit Einschränkungen, den Anfängen der europäischen Emblematik zuzuordnen.¹ Holger Homann ist dem 1966 entgegengetreten mit dem Argument, bei Brant sei die entscheidende, spezifische Interaktionsform von Bild- und Wortelementen noch keineswegs verwirklicht, Brant mithin nicht in die Anfangsreihe der Emblematiker zu stellen.² Homanns Kritik richtet sich vor allem darauf, daß der Bildteil der einzelnen *Narrenschiff*-Kapitel (»pictura«) oft »bloße Illustration ohne eigene Aussage sei«, also zumeist »die gleiche Lehre wie der literarische Teil« vermittele.³ Im eigentlichen Emblembuch aber müßten die Bilder einen gewissen Rätselcharakter haben und selbst »Quellen der Erkenntnis« sein, denen der Text (d. h. »inscriptio«/Motto und »subscriptio«/Epigramm) dient. Der »Text nimmt seinen Ausgang von dem in der »pictura« Abgebildeten und zeigt dessen verborgene, das Dargestellte übersteigende Bedeutung auf.«⁴ Bei Bildbüchern wie Brants *Narrenschiff* dagegen stellen, so Homann, die Holzschnitte »im Zusammenhang mit dem Text eine bloße Illustration dar«.⁵

Dieses Bemühen Homanns, Brant aus der Anfangsgeschichte des Emblems zu verbannen, hat Barbara Tiemann 1973/74 zurecht kritisiert.⁶ Sie äußert sich im Sinne einer historisch-genetischen Entwicklungstheorie, die sich nicht an einen aus der späteren Emblemtradition gewonnenen idealen Emblemtypus klammert, dem selbst das gattungsbegründende Emblembuch mit Epigrammen Alciati von 1531 nicht in allen Teilen gerecht werden dürfte (vergl. etwa Abb. 17), sondern geht von der langsamen Ausprägung eines Strukturtypus aus: »Eine Satire wie sie das »Narrenschiff« des ausgehenden 15. Jahrhunderts darstellt, an einer Gattungsdefinition des Emblems zu messen, die aus Dichtungen und Theorien der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gewonnen ist, muß zu einem unbefriedigenden Ergebnis führen. Der Schluß, zu dem diese Methode führt, daß nämlich Brant kein »bewußter« Emblematiker gewesen sei, ist in diesem Fall selbstverständlich. Trotzdem bleibt zu fragen, was denn den Betrachter und Leser des Brantschen Werkes immer wieder auf Züge führt, die in der sich entwickelnden Emblematik eine Rolle spielen werden. Das bedeutet, daß die Verbindungslinien nicht von der Vorstellung eines späteren Regelemblems aus (gleichsam Hysteron-proteron), sondern in der fortschreitenden Entwicklung des Wort-Bild-Verhältnisses als des Kerns der Emblemform aufgesucht werden müssen. So gesehen, ist Brants Werk – und nicht nur sein »Narrenschiff« – eine der vielen Vorstufen des Emblems, das sich im eigentlichen Wortsinn in den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts herausbildet«⁷.

Barbara Tiemann hat mit ihrem, an diese Bemerkungen anschließenden Nachweis einer direkten Verbindungslinie vom *Narrenschiff* zu Emblembüchern des 16. Jahrhunderts selbst deutlich machen können, daß es die von ihr postulierte »fortschreitende Entwicklung« hin zur späteren Emblematik gegeben hat und schon die Zeitgenossen in Büchern wie dem *Narrenschiff* variationsfähige »Vorstufen« der Emblematik erkannt haben. Sie bestätigt damit die Feststellung Albrecht Schönes von 1963, die Emblematik sei »keine creatio ex nihilo«, sondern sie habe »Vorläufer, Vorbilder und Verwandte«. ⁸

Die folgenden Überlegungen sollen die Forschungen zu diesem Problembereich unter einem bestimmten Aspekt einen kleinen Schritt weiterführen. Den Anstoß dazu hat Barbara Tiemann mit ihrer Heraushebung der Rolle der Mnemonik für die moralistische Literatur des Renaissance-Humanismus gegeben. ⁹ Untersucht soll in Fortführung dieses Ansatzes werden, ob sich etwa Einflüsse der älteren Gedächtnislehren wenigstens in gewissem Umfang bei Bildbüchern wie denen von Brant und Johann von Schwarzenberg nachweisen lassen und wie sich die Strukturtypen dieser Bildbücher bis zu Alciatis *Emblematum liber* von 1531 fortsetzen.

1. Brants Verhältnis zur Mnemonik

Das Leben des Rechtsgelehrten und Dichters Sebastian Brant (1457–1521) verlief in den Städten Basel und Straßburg. Im Jahre 1489 erwarb er an der Basler Universität den Grad des Doctor iuris, lehrte viele Jahre als Rechtsdozent, dann von 1497 bis 1500 als Ordinarius für Kirchenrecht; 1492 wählte man ihn außerdem für ein Jahr zum Dekan der juristischen Fakultät. Vorher hatte er auch in Poesie gelesen. Anschließend, von 1501 bis zu seinem Tod, wirkte er als oberster Verwaltungsbeamter der freien Reichsstadt Straßburg.

Im Jahre 1494 erschien in Basel bei Johannes Froben Brants Edition der *Dekretalen* Gregors IX., einem Hauptstück des *Corpus Iuris Canonici*. Brant stellte dem Text ein Einleitungsschreiben voran, in dem sich folgende bemerkenswerte Äußerung findet:

Jede Wissenschaft beruht, wie Quintilian sagt, auf dem Gedächtnis [»memoria«], und wir werden vergeblich belehrt, wenn aus dem Gedächtnis schwindet, was immer wir gehört haben. Auch jede Sorgfalt des Textstudiums ist wertlos, wenn nicht das, was gelesen wird, durch die Memoria selbst wie durch den Geist festgehalten wird [. . .]

Aber mehr noch scheint die Befähigung zur Memoria für diejenigen notwendig zu sein, die für Recht und Gesetz, sei es durch Lernen oder Lehren oder durch die Beschäftigung mit Prozessen, Eifer und Mühe aufwenden.

Kanones nämlich, Dekretalen, Gesetze, Konstitutionen, Rechtshandlungen, Rechtsprechungen und Rechtsbescheide (die man wie bestimmte Vorräte im Überfluß braucht, und die diejenigen, die Prozesse führen, stets reichlich präsent

haben müssen) stellt ihnen eben diese Fähigkeit zur Verfügung. Weshalb dieses Talent auch bei den Oratoren völlig zu Recht die Schatzkammer der Beredsamkeit genannt wird.¹⁰

Von den fünf bei den antiken Rhetorikern genannten Grundelementen der Redekunst (1. Inventio, 2. Dispositio, 3. Elocutio, 4. Memoria, 5. Actio)¹¹ stellt Brant also in ungewöhnlicher Weise vor allen anderen die Memoria mit den Worten Quintilians als »thesaurus eloquentiae«¹² heraus. Diese ganz besondere Wertschätzung der Memoria könnte auf den Einfluß der weitverbreiteten Mnemonik des auch in Basel kurz tätig gewesenenen Rhetoriklehrers Jacobus Publicius zurückgehen. Ähnliches Lob findet sich beispielsweise später auch bei Erasmus, der 1511 in seinem Werk *De ratione studii* ausruft: »Neque neclegenda memoria, lectionis thesaurus.«¹³ Für Brant war aber, so können wir seinen Ausführungen entnehmen, der naheliegende Grund solcher Hochschätzung die besondere Rolle der Gedächtniskunst für die Juristen. Sie müssen, so betont er, immer einen bestimmten Vorrat an Gesetzesbestimmungen im Kopf haben.

Schon 1432 hatte Johannes Hartlieb an verschiedenen Stellen seiner *Arts memorativa* auf das Recht als mnemonisches Anwendungsgebiet hingewiesen. Besonders gedächtnisintensiv sind seiner Ansicht nach etwa »ein ganz Rechtbüch oder die Bibel oder die Cronica«.¹⁴ Ein Paragraphenzahlensystem empfiehlt er für das Erlernen von einem »lantrecht pûch oder waß pûchs du wild«, aber auch von »prieffen oder von handuesten«. Am Ende seines Büchleins betont er, daß man sich nur wichtige Dinge wie ein »rechtbüch« für längere Zeit merken soll: »wiß auch mer / wen du etwaß in dein stet hetest gesezt dz dir nicz wâr als ein rechtbüch. Dz soltu alwegen behalten, wenn du aber etwaß hast darein gesezt dz du nicht lenger bedarfst wen zû einem Rechten ze sagen oder einmal vor einem herren / zereden dz soltu [. . .] nicht mer gedencken.«

Brant führt im weiteren Verlauf seiner *Dekretalen*-Einleitung wiederum unter Rückgriff auf antikes Gedankengut aus, daß dreierlei Dinge der Gedächtniskunst helfen: 1. die Häufigkeit der Lektüre, 2. die Verstandeskraft des Lesers und 3. das Erinnerungsvermögen für das Wahrgenommene (»videlicet lectionis frequentia: lectorem intelligentia et intellectorum retinentia«). Die beiden letztgenannten natürlichen Fähigkeiten sind allerdings entscheidend, ohne sie ist das zuerst genannte häufige Lesen nutzlos (»Quorum primum sine ceteris inutile est«). Aber auch die als zweites genannte menschliche Einsichtsfähigkeit reicht seiner Meinung nach allein, ohne die Begabung des Erinnerns nicht aus.

Als langjähriger Lehrer von angehenden Juristen wußte Brant um die Probleme beim Memorieren wenigstens eines Teils der Gesetzesfülle. Vokabularien, Rapiarien, Titel- und Rubrikensammlungen sowie Sammlungen von Auszügen waren schon lange als gedächtnisstützende Hilfsmittel im Gebrauch.¹⁵ Zur besseren Aneignung des *Dekretalen*-Stoffes gab Brant auch selbst solch ein exzerpierendes Lehrbuch heraus.

Vermutlich ebenfalls im Jahre 1494 erschien es unter dem Titel *Margarita Decretalium*. In der Einleitung zu diesem Werk spricht Brant wiederum die Memoria an. Der kleine Band enthalte dasjenige, schreibt er in seinen Distichen an die Leser, was die *Dekretalen* lang und breit bieten und was wert ist, memoriert und zur Kenntnis genommen zu werden.

Als sich Tomas Murner etliche Jahre später, ebenfalls als Basler Rechtslehrer, vor ähnliche Probleme gestellt sah, entwickelte er sein berühmtes mnemotechnisch-juristisches Bildkartenspiel zur Erlernung des Stoffes der *Institutionen*,¹⁶ dem schon zwei andere Gedächtnisspiele von seiner Hand vorausgingen.¹⁷ Hingewiesen sei noch darauf, daß man sich gleichzeitig auch für die Vermittlung grammatischer Lehrinhalte mnemotechnischer Bildbücher bediente; so etwa Ringmann mit seiner 1509 erschienenen *Grammatica figurata*.¹⁸

Brant lehrte zu Beginn der 1490er Jahre an der Basler Universität auch »poesie«. Teil des Lehrprogramms war dabei ganz selbstverständlich die noch nicht von der Poetik geschiedene Rhetorik. Schon allein deshalb ist es naheliegend, daß er, indem er bei seinem oben zitierten Lob der Memoria Quintilian zitiert, von der rhetorischen Tradition ausgeht. Die sich berührenden Bereiche der Hieroglyphik¹⁹ und der Mnemonik waren zu Brants Zeit wichtige Interessengebiete humanistisch gesonnener Kreise, zunächst jedoch nur in Italien.²⁰ Infolge solcher Beschäftigung erschienen speziell im Bereich der Mnemonik zu Beginn der 1490er Jahre verschiedene Werke auf dem Buchmarkt, den Brant angesichts seiner eigenen Druckpläne sicherlich genau beobachtet hat:²¹

ca. 1490: Johannes Hartlieb: *Ars memorativa* (deutsch, von 1432), Augsburg.²²

1490: Jacobus Publicius: *Ars oratoria. Et ars memorativa*, Augsburg, in dritter Auflage.

1491: Petrus Ravennas: *Artificiosa memoria*, Venedig.

1492: Konrad Celtis: *Epitoma in utramque Ciceronis Rhetoricam cum arte memorativa nova et modo epistolandi utilissimo*, Ingolstadt.

Unter diesen Drucken war vor allem das schon zweimal (1482 und 1486) in Venedig erschienene Werk des Jacobus Publicius von Bedeutung. Die Mnemonik des Paduaner Juristen Petrus Ravennas hängt davon ab.²³ Mit Basels Universität und Brants eigenem Wirken verband Publicius, daß er dort 1470 als einer der Vorgänger Brants in der Poetik-Dozentur tätig war. Den Drucken seines Werkes sind Tafeln mit runden mnemonischen Ordnungsbildern beigegeben, deren Schluß ein Schiff bildet (Abb. 1). Brants Kenntnis dieser Mnemonik des Publicius läßt sich indirekt aus einem Holzschnitt des Augsburger *Glücksbuch*-Druckes von 1532 erschließen (Abb. 3). Brant hat für die bereits 1519/20 vollendeten Holzschnitte zu diesem Buch nachweislich die Bildprogramme entworfen.²⁴ Der betreffende Holzschnitt zu Kap.I/8 (»Von Gedächtniss der Menschen«) zeigt einen »Meister der Mnemonik«²⁵, umgeben von einem Ring kreisförmiger mnemotechnischer Ordnungsbilder. Diese Zeichen hängen »offensichtlich mit dem Vorbild des Publicius zusammen, dessen

Werk ja in den späteren Ausgaben E. Ratoldts von 1490 und 1496 ein Augsburger Erzeugnis war. So finden sich von den Gegenständen bei Weiditz [dem höchstwahrscheinlich ausführenden Künstler] die Krone, die Zange, das Winkelmaß, der Hammer, die Trompete und die Laute schon bei Publicius, von den Tierfiguren das Pferd, der Schwan und der Bär.«²⁶ (Beispiele für Publicius-Bildtafeln geben Abb. 1 und 2 wieder.)

Daß sich die Gedächtniskunst mit bildlichen Darstellungen verbinden, ja sogar in besonders wirkungsvoller Weise unterstützen ließ, gehörte zum Wissen der Zeit. Ludwig Volkmann hat dafür 1929 in einer eindrucksvollen Arbeit auf der Grundlage des Materials zahlreicher Handschriften und Drucke den Nachweis erbracht.²⁷ Die besondere Rolle, ja die Überschätzung der Bild-Mnemonik spiegelt sich auch in einer ablehnend kritischen Haltung wider, wie sie Erasmus einnahm. Im bereits erwähnten Buch *De ratione studii* läßt er zwar keinen Zweifel am Wert der Memoria im allgemeinen, akzeptiert aber nicht, daß sie durch Hilfsmittel wie mnemotechnische Wörter und Bilder gestützt wird. Nur die drei Fähigkeiten der Einsicht, der Systematik und des Einsatzes aller Kräfte läßt er gelten (»Eam tametsi locis et imaginibus adiuuari non inficior, tamen tribus rebus potissimum constat optima memoria, intellectu, ordine, cura«).²⁸

Brant hat sein besonderes Interesse an der Mnemonik in Verbindung mit bildlichen Darstellungen ausdrücklich 1502 durch eine Beigabe zur *Ars memorandi* des Druckers Thomas Anshelm von Pforzheim unter Beweis gestellt. Der Druck ist eine Neufassung der xylographischen *Ars memorandi*, die nach Schreiber zu den bedeutenden Produktionen der Basler Blockbuchkunst um 1470 zählt²⁹ (Abb. 5). Die vielen Holztafeldrucke dieser Zeit wie Armenbibel, Apokalypse, Hohes Lied, Vaterunser, Credo, Sieben Todsünden, 15 Zeichen des Jüngsten Gerichts, Entchrist, *Ars moriendi* etc. dienten dem religiös geprägten Schulunterricht. »Ja selbst zwei einander scheinbar widersprechende Momente, wie die große Auflage, in der einzelne Blockbücher erschienen, und die Erhaltung nur weniger Exemplare, sprechen für ihre Verwendung als Schulbücher, deren starke Benutzung beide Erscheinungen erklärt.«³⁰ Die Bücher wurden zerlesen.

Der zunächst in Straßburg druckende, dann in Reuchlins Vaterstadt Pforzheim ansässige Johannes Anshelm arbeitete ab 1502 für südwestdeutsche Humanisten wie Reuchlin, Bebel und Wimpfeling, wobei ihm der Reuchlin-Schüler Simler als Korrektor half.³¹ Den Auftakt der Zusammenarbeit mit diesem bedeutenden Gelehrten machten 1502 drei Werke, für die Brant offensichtlich die Vorlagen lieferte. Es ist zunächst eine Schrift aus Brants eigener Feder: *Doctor Sebastian Brants Traum in tütsch*, von der zugleich eine lateinische Ausgabe erschien.³² Diese »Zeitklage« Brants wurde danach nicht wieder gedruckt. Im selben Jahr erschienen bei Anshelm aber auch der didaktische *Facetus in Latin, durch Sebastianum Brant Getütscht* und schließlich die genannte Mnemonik unter dem Titel *Memorabiles evangelistarum figurae*. Der mit neuen, besseren Holzschnitten als im dreißig Jahre

älteren Blockbuch ausgestattete Mnemonik-Druck³³ wurde ein großer Verkaufserfolg.³⁴ Weitere Auflagen erschienen 1503, 1504 und unter dem Titel *Rationarium Evangelistarum* in den Jahren 1505, 1507, 1510 und 1522. Daß Brant als Mitherausgeber, vermutlich auch als Anreger des Druckes anzusehen ist, ergibt sich aus dem demonstrativ vorangestellten »Hexastichon Sebastiani Brant in memorabiles euangelistarum figuras«. ³⁵ Auf diese Verse Brants folgen weitere von Jodocus Gallus und Georg Simler (»Georgius Relmisius«), sowie eine kurze ProsaVorrede Simlers zum Thema Mnemonik in Ciceronianischer Tradition. Das Werk ist inhaltlich ausführlich von Hagelstange und in seiner Anlage von Volkmann beschrieben worden, so daß hier zur Erläuterung der Methode nur ein Abschnitt exemplarisch vorgestellt zu werden braucht.

Der Hauptteil des Werkes, von dem unten noch einmal kurz die Rede sein wird, beginnt mit einer Seite Erklärungen zum ersten mnemotechnischen Bild. Es ist auf das Johannes-Evangelium bezogen und steht der Textseite gegenüber (Abb. 6, vgl. Abb. 5). Die Erklärungen bestehen aus einer Legende zu den Bildelementen und sechs inhaltsparaphrasierenden Distichen aus der Feder des Petrus von Rosenheim.³⁶ Das Johannes-Evangelium, so beginnt die Erklärung zum Bild, wird mit insgesamt 21 Distichen erfaßt, die sich auf die 21 Kapitel des Evangeliums beziehen. Die sechs ersten Kapitel werden mit Hilfe des ersten Bildes vermittelt. Die darauf bezogene Legende ist von 1 bis 6 nummeriert, Zahlen, die sich im Bild wiederfinden.

2. Die mnemotechnische Theorie mit Blick aufs »Narrenschiff«

Sebastian Brant kannte und schätzte, daran kann kein Zweifel bestehen, die Gedächtniskunst. Das eingangs zitierte Lob der Memoria des *Dekretalen*-Drucks ist vor allem deswegen bemerkenswert, weil es belegt, daß Brant sich in der Entstehungsphase des ebenfalls 1494 erschienenen *Narrenschiffs* mit der Mnemonik beschäftigte. Die Frage liegt nun nahe, ob sich nicht auch bei der Planung und Ausführung des *Narrenschiffs* Einflüsse dieser Beschäftigung niedergeschlagen haben. Von Bedeutung ist dies vor allem in Hinblick auf die Beurteilung der Bildelemente. Ausschließen läßt sich von vornherein, daß Brant mit dem *Narrenschiff* eine Art mnemotechnischen Lehrbuchs schaffen wollte. Ihm war die Mnemonik jedoch zu wichtig, wie sich gezeigt hat, als daß er sie für seine didaktischen Zwecke überhaupt nicht einkalkuliert haben wird. Wahrnehmen und Memorieren, so hatte er ja zu verstehen gegeben, sind zwei Seiten ein und desselben Vorgangs. Die folgenden Überlegungen können also nur zu klären versuchen, bis zu welchem Grad Brants Kenntnis der Gedächtnislehren strukturell gewirkt hat.

Brant spricht in jedem Kapitel des *Narrenschiffs* das behandelte Thema vierfach an: 1. durch das Bild, 2. in einem gerafften Titel, 3. in wenigen Zeilen eines Merkverses (Motto, Argument), 4. durch Ausführungen in einem längeren Spruchgedicht. Daß er die Zentralinformation jedes Kapitels auf diese Weise mehrfach variiert, hängt

sicherlich bereits mit mnemotechnischen Überlegungen in Hinblick auf bessere Einprägsamkeit durch Wiederholung zusammen.

In der *Narrenschiff*-Vorrede finden sich die oft zitierten Verse:

Wer yeman der die gschrifft veracht
Oder villicht die nit künd lesen
Der siecht jm molen wol syn wesen
Vnd fyndet dar jnn / wer er ist. (vv. 26–29)³⁷

Wie ist diese Äußerung zu verstehen?

Zunächst sagt Brant ganz deutlich zweierlei: 1. Es könnte eine Benutzergruppe des Buches geben, die nicht lesen will und eine, die nicht lesen kann; 2. diese Benutzer sollen sich auf die Bilder (aufs »molen«) konzentrieren, damit sie sich gemäß der didaktischen Intention des Werkes mit all ihren Unzulänglichkeiten und Fehlern darin wiederfinden. In der Realität, dies muß als faktische Implikation der Verse bedacht werden, hat Brant sicherlich nicht erwartet, daß sich sein Buch bei Analphabeten wegen der Bilder gut verkauft. Er konnte in jedem Fall damit rechnen, daß ein völlig illiterater Benutzer wenigstens bei der ersten Kenntnisnahme des Buchinhalts die Hilfe eines (natürlich laut!) lesenden Zeitgenossen in Anspruch nahm, um sich die Überschriften oder gar die jedem Bild beigegebenen Memorierverse/Motti einzuprägen. Einzig und allein über die Wahrnehmung der Holzschnitte war die intendierte Wirkung des Buches nicht zu erzielen. Wenigstens die in der Vorrede gemachte Äußerung, daß die Narrendarstellungen als Spiegel des fehlerbehafteten Menschen aufzufassen seien, und wenigstens den Titel *Narrenschiff* mußte ein Benutzer als Zusatzinformation haben, um das Grundkonzept der Bildreihe verstehen zu können. Brant spricht aber auch jene an, die keine Lust haben, längere Texte zu lesen (»yeman der die gschrifft veracht«). Ihnen kommt er entgegen, indem er die knappgefaßte Dreiheit von Titel, Bild und Memoriersvers/Motto so voranstellt, daß man nach Wunsch auch einmal vom folgenden langen Spruch absehen kann. Die jeweils einem eigenen Kapitel zugeordneten Bilder sollen aber natürlich auch die »eigentlichen« Leser zur Kenntnis nehmen. Von mnemotechnischer Bedeutung konnten die Holzschnitte für alle drei genannten Gruppen, die bereitwilligen Leser, die unwilligen Leser und die aufs Vorlesen angewiesenen Analphabeten sein.

In seinem Lob der Memoria hatte Brant, wie wir uns erinnern, ausdrücklich gesagt, daß jede noch so große Sorgfalt des Textstudiums wertlos sei, wenn das Wahrgenommene nicht durch eine Gedächtnisleistung festgehalten wird. Nehmen wir Brants Zuweisung der Bilder des *Narrenschiffs* an die Nichtleser einen Moment als wirklich ausschließlich gemeint an, dann müßten die Illustrationen ihnen sowohl die »lectio« als auch die »memoria« ermöglichen. Der Hinweis auf den Nutzen der Bilder für Nichtleser ist aber natürlich nicht als Ausschließung der Leser, sondern umgekehrt als Versuch einer Erweiterung des ursprünglich erwarteten Rezipientenkreises anzusehen. Es war von vornherein klar, daß die Mehrheit der Käufer des

Buches aus bereitwilligen Lesern bestehen würde, die unter größeren Kosten hergestellten Bilder folglich auch für sie gedacht waren. Für sie konnten die Illustrationen bloßer Schmuck bleiben, genauso gut aber auch mnemotechnisch, als die Memoria des reinen Textes verstärkendes Element genutzt werden. Denn bereits die Autorität Cicero hatte vermutet, daß unter jedermanns Sinnen der Gesichtssinn (»sensus videndi«) am stärksten auf die Seele wirke. »Deshalb kann man etwas am leichtesten behalten«, heißt es in *De Oratore*, »wenn das, was man durch das Gehör oder durch Überlegung aufnimmt, auch noch durch die Vermittlung der Augen ins Bewußtsein dringt.« Dinge, die der Wahrnehmung entzogen seien, würden durch gewisse Abbildungen und Zeichnungen unverlierbar gemacht, und das, was wir durch Denken nicht behielten, gleichsam durch Anschauung an die Seele geheftet.³⁸ Daß Brants seit dem *Narrenschiff* gepflegte Vorliebe für reiche Bebilderung in seinen Publikationen eine ihrer Wurzeln in dieser Auffassung hat, kann als höchst wahrscheinlich angenommen werden. Nun gilt das *Narrenschiff* aber als lockere Reihung von 112 Kapiteln zum Thema Narrheit, für deren Anordnung die Forschung noch kein klares Strukturprinzip entdeckt hat.³⁹ Wie kann man sich angesichts dieses Sachverhalts eine Funktionalisierung der Bilder in mnemotechnischer Absicht vorstellen? Der Versuch einer ersten Antwort hierauf muß die zeitgenössische, und das heißt die aus der Antike überlieferte mnemonische Theorie heranziehen.

3. Zur Anwendung der mnemonischen Theorie im »Narrenschiff«

Brant bezieht sich in seinem eingangs zitierten Lob der Gedächtniskunst ausdrücklich auf Quintilian. Dieser hatte im XI. Buch (Kap. 2) seiner Rhetorik das antike Wissen zur Mnemotechnik erörtert. Wie in Ciceros *De Oratore* und der im Mittelalter sehr beliebten Rhetorik *Ad Herennium* nimmt auch bei ihm die Lehre von den mnemonischen Örtern (»loca«) einen zentralen Platz ein.⁴⁰ Mit ihr sind schon beim Autor *Ad Herennium* (III, 17) vor allem drei Elemente verknüpft:

1. Das »Haus«, der mnemonische Hauptort (»locus«);
2. die mnemonischen Bilder (»imagines«);
3. die Anordnung oder Aufbewahrung der Bilder an bestimmten Stellen (»dispositio et conlocatio«). Auch diese Positionen oder Stellungen der Bilder werden etwas unglücklich mit dem Begriff »loca« im Sinne von »Sub-Örtern« bezeichnet.

Für den schon angesprochenen ersten Holzschnitt der *Memorabiles evangelistarum figurae* (Abb. 6) läßt sich mit Blick auf diese Elemente beispielsweise folgendes Schema aufstellen:

Haus/Hauptort: Johannes-Adler I.

<i>[Legende:]</i>	<i>Bild:</i>	<i>Position (am Adler I):</i>
[1.Trinität]	– Taube und zwei männliche Köpfe	Kopf
[2a.Hochzeit zu Kanaa]	– Musikinstrument	Brust
[2b.Vertreibung d.Wechsler]	– drei Geldbörsen	
[3.Frage des Nikodemus] ⁴¹	– Vagina einer Frau ⁴²	Rumpfende
[4a.Samariterin am Brunnen]	– Wassereimer	Schwanzende
[4b.Heilung d.königl. Beamtensohnes]	– Krone	
[5.Teich von Bethsaida]	– Fisch im Wasser	linker Flügel
[6a.Wunderbare Brotvermehrung]	– 5 Brote/2 Fische	rechter Flügel
[6b.Eucharistie (»Ich bin das Brot des Lebens«)]	– Hostie	

Die genannten mnemonischen Grundelemente hatte der Autor *Ad Herennium* semiotisch mit Hilfe einer Analogie erläutert (III,17).⁴³ Seiner Meinung nach kann man sie wie den Schreibvorgang auffassen:

1. Haus/Hauptort = ein bestimmtes Stück Beschreibstoff (etwa Wachs- oder Schreiftafel);
 2. Bild = Buchstabe
 3. Position (Bild-Anordnung oder -Plazierung) = der sukzessive Schreibakt.
- Das Abrufen der Bilder aus dem Gedächtnis entspricht in dieser Analogie dem Lesen.

Wie ist das mnemonische Konzept nun bei dem von Brant zitierten Quintilian angelegt, und wie muß man sich die praktische Anwendung vorstellen?

Zu 1. Häuser/Hauptörter (»loca«)

Brant konnte bei Quintilian (*Institutio oratoria* II 2,17–18 und 2,21) lesen:⁴⁴

Aus dieser Tat des Simonides scheint man die Beobachtung gewonnen zu haben, daß das Gedächtnis dadurch gestützt wird, daß man feste Plätze bezeichnet, an denen die Vorstellungen haften, und das wird jeder nach seiner eigenen Erfahrung glauben. Denn wenn wir nach einer gewissen Zeit an irgendwelche

Örtlichkeiten zurückkehren, erkennen wir nicht nur diese selbst wieder, sondern erinnern uns auch daran, was wir dort gemacht haben. Die Kunstlehre stammt also auch hier wie in den meisten Fällen aus der Erfahrung. So wählen sie denn Örtlichkeiten aus, die möglichst geräumig und recht abwechslungsreich und einprägsam ausgestattet sind, etwa ein großes Haus, das in viele Räume zerfällt.

Diese Loca-Lehre gehörte zum selbstverständlichen Schulwissen des gebildeten Mittelalters. Das zeigt die schon erwähnte *Ars memorativa* Johannes Hartliebs von 1432. Gleich zu Beginn hebt er hervor, daß die Gedächtniskunst »gancz vnd gar verporgen ist jn zwain Artickel. Der erst das sint die stet.«

Die zitierten Äußerungen Quintilians zum mnemonischen Haus lassen sich in einen Zusammenhang mit dem *Narrenschiff* bringen, wenn wir davon ausgehen, daß Brant – aus welchen Gründen auch immer – als Ort seiner Narrenschau ein Schiff zum mnemonischen Hauptort wählte. Nach Quintilian (II 2,21) war das völlig legitim:

Was ich von dem Haus gesagt habe, läßt sich auch mit öffentlichen Bauten, einem langen Weg, dem Lageplan von ganzen Städten und mit Bildern machen. Auch künstlich kann man sich solche Bilder herrichten. Erforderlich sind also Örtlichkeiten, die man entweder selbst erfinden oder aus dem Leben nehmen kann, sowie Bilder oder Abbildungen, die man jedenfalls selbst erfinden muß.

Daß Brant sich bei der ursprünglichen Konzeption seines Werkes ein tatsächliches Schiff als Modell vorgestellt haben könnte, ist bei Überlegungen zum Gliederungsprinzip des *Narrenschiffs*, wie sie Gervinus, Zarncke, Steinmeyer und neuerdings auch Mischler angestellt haben, immer wieder in Rechnung gestellt worden.⁴⁵ Brant dachte bei diesem Schiff der Narren, wie das Titelblatt ausweist (Abb. 7), an eine Kogge.⁴⁶ Mit dem Modell des Schiffes gelang ihm nicht nur eine einheitsstiftende Verklammerung der sonst durch den Narren bloß motivisch aufeinander abgestimmten Reihe, sondern er gewann zugleich einen mnemonischen Hauptort, den der Leser in Gedanken abschreiten konnte. Weniger wichtig ist dabei Mischlers Behauptung eines formal-symmetrischen Plans dieses Hauptorts (vgl. Abb. 9). Wenn diese Symmetrie in der Urfassung tatsächlich vorgesehen gewesen sein sollte, wäre damit allerdings die mnemotechnische Wirkung erhöht gewesen.

Zu 2. Bilder (*»imagines«*)

Quintilian sagt dazu (II 2,19):

Dann fassen sie das, was sie geschrieben haben oder in Gedanken ausarbeiten, in einen Begriff zusammen und kennzeichnen diesen mit dem Merkmal, das zur Anregung des Gedächtnisses dienen soll, sei es ein Bild aus dem ganzen

Begriffsbereich, z. B. der Seefahrt oder dem Kriegswesen, oder sei es irgend ein Stichwort des Textes; denn entfällt uns ein Gedanke, so läßt er sich schon durch den Anstoß, den ein einziges Wort bietet, wieder ins Gedächtnis bringen. Ein Merkmal für die Seefahrt mag etwa der Anker sein, eins für das Kriegswesen ein Stück der Bewaffnung.

Auch bei Johannes Hartlieb waren »gleichnus oder bildung« der zweite Hauptbereich der Mnemonik. Interessant sind seine verschiedenen Vorschläge zum Finden von Bildern bzw. mnemotechnischen Merkzeichen und -Wörtern. Für die eigentlichen Bilder schlägt er Formen des Analogisierens vor.

Wen man den namen gybt gleychnus nach jrem gelych [. . .] als ein Cardinal bey dem rotten hut, ain Byschoff bey der jnfel, ain Künig bey der kronn, ains Schneÿders bey der nadel, ains Schmidts bey dem hammer. Also soltu einem yedlichen namen sein ebenbild geben.

oder

Des verzagten gedenck bey einem hasen der ist auch gar uerzagt, wer vast frässig ist des gedenck bey einem wolff oder yßt gar vil / Vnd wer vast keüsch vnd rain wär, des gedenck bey einem lemblin / wer den vast böß wär, des gedenck bey einem bößen beÿspÿld vnd gleychnus als ains klaffers bey einer nattern.

Hartlieb konnte solche Hinweise schon in der Rhetorik *Ad Herennium* finden (III, 22). Der Autor hatte dort für Signifikanz der Bilder und gedächtnisfördernde Auffälligkeit bis hin zum Häßlichen plädiert:⁴⁷

Gemeine und gewöhnliche Dinge, lehrt also die Natur, machen keinen Eindruck: sie will durch Neuheit und Auszeichnung der Sache affiziert sein [. . .] Die Bilder müssen wir daher aus der Gattung wählen, aus welcher sie am längsten im Gedächtnisse haften. Diesen Zweck erreichen wir, wenn wir die bekanntesten Ähnlichkeiten wählen; wenn wir keine stummen, unbestimmten, sondern handelnde Bilder gebrauchen; wenn wir ihnen einen hohen Grad der Schönheit oder der Häßlichkeit beilegen; wenn wir sie irgendwomit, z. B. mit einer Krone oder mit einem purpurnen Gewande ausschmücken, um die Ähnlichkeit auffallender zu machen; oder wenn wir die Gestalt, um sie recht bemerklich darzustellen, durch irgend etwas verunstalten, sie etwa mit Blut, mit Schlamm oder mit roter Erde bedeckt auftreten lassen; oder wenn wir den Bildern irgend etwas Lächerliches zugesellen, weil auch dieser Umstand das Behalten erleichtern wird.

Man könnte meinen, und wahrscheinlich war es auch so, daß Brant sich mehr oder weniger bewußt diese Grundsätze bei der Planung der *Narrenschiff*-Illustrationen zu eigen gemacht hat. Das Buch machte mit seinen Bildern bei den Zeitgenossen einen ungeheuren Eindruck durch »Neuheit« und Auffälligkeit. In ihm waren, wie es der Autor *Ad Herennium* vorsah, »handelnde Bilder« (»agentes imagines«) gewählt, auf

denen die Gestalt des Narren recht auffällig mit dem ständigen Attribut der Narrenkappe zu sehen war, und denen damit stets »irgend etwas Lächerliches« (»ridiculas res aliquas«) beigefügt schien.

Zu 3. *Position des Bildes*

Quintilian erläutert (II 2,20 und 2,22):

Diese Merkmale verteilen sie folgendermaßen: den ersten Gedanken weisen sie etwa dem Vorraum zu, den zweiten, nun nehmen wir an, dem Atrium, dann geht die Runde um die Innenhöfe, und man schließt bei der Verteilung nicht nur die Schlafkammern und Sitzcken ein, sondern auch Statuen und Ähnliches ganz der Reihe nach. – Auch die folgende Stelle [Ciceros] wörtlich hierher zu setzen, wird das Beste sein: »Die Stellen, an denen wir die Bilder anbringen, sollen zahlreich, hervorstechend und deutlich ausgeprägt sein und in mäßigem Abstand einander folgen, die Bilder aber lebhaft, einprägsam und auffallend, so daß sie uns entgegentommen und schnell in uns eindringen können.« [...]

Hartlieb äußert sich zu diesem Bereich wie folgt:

du solt wissen dz die stett haissent Tür / An den heusern an kamern vnd stuben
[. . .] Wiltu vil wort on tytél lernen, so müstu vil stett haben, wenn du nun vil
stet hast, wildu den so nymm dir ein hauß für das dir gar woll kündig seÿ, vnd
heb ann der aussern thür an, vnd rechen vnd zel nach der gerechten hant
vmmhin al thüren. Zû dem ersten jn dem vndern gemach

und

Es sint etlich maister die nement ander stet denn thür. Als stül, penck, tisch,
prugg, Venster oder dörffer. Aber doch bekennent sÿ daz die thür das
wissenliche ist. Als die auß jndia lesent die lassent, jn den stetten malen in ein
püch als Vögel, Tier, Visch für stet. Zum ersten ein Adler, zum andern ein
sperber, zum dritten ein habich, also nach einander [. . .] Sÿ malen scheff, vogel,
karrn, reder, roß. Das habent sÿ für stett.

Hauptort und Bildposition sind, das zeigt sich in derartigen Äußerungen, als nach eigenem Gutdünken besetzbar angesehen worden. In seiner Straßburger Mnemonik von 1532 etwa entwickelt der Arzt Lorenz Friesen eindrucksvoll die Loca-Lehre am Beispiel des Straßburger Münsters, dessen verschiedene Kultplätze, Altäre, Taufstein etc. für die Bildpositionen zu nehmen seien: »Ich nim mir für zu machen X stet, darumb so gang ich beseitz in dz Münster zu Straßburg, und begegnet mir zuhant sant Laurentzen Altar, welchen ich für die ersten stat halte [. . .] Und also magstu für ussgon biss du Stet genug hast, welches du mit XXIIIH ussrichtest, und so du die selbigen in einem Monat drei oder fier mal heimsuchst hastu ein karten darauff du vil bilder schreiben magst.«⁴⁸

Beim *Narrenschiff* nun hätte der Rezipient in Gedanken kein Gebäude, sondern ein Schiff abzuschreiten, auf dem an verschiedenen Stellen Narrenbilder angebracht sind, oder sich Narren befinden. Eine derartige Vorstellung hatte wohl 1882 auch schon Ludwig Geiger, der Brant allerdings vorwirft, »den glücklichen Gedanken des ›Narrenschiffes‹ allermeist ganz aus den Augen« gelassen und nur »lange Narrencategorien« aneinandergereiht zu haben, »ohne je von Schiffsabtheilungen zu reden.«⁴⁹ Diese kritische Beurteilung wird den Verhältnissen aber nicht wirklich gerecht. Von den Schiffsabteilungen hätte Brant nur sprechen brauchen, wenn es seine Absicht gewesen wäre, ein mnemotechnisches Werk zu schaffen, worin die Loca-Lehre zur Sprache hätte kommen müssen. Brant aber wollte ein moraldidaktisches Werk schaffen, bei dessen Konzeption er zur Unterstützung der Wirkung die mnemonische Seite seines Vorhabens nur als einen Gesichtspunkt unter anderen bedacht haben wird.

Die einzelnen Narrenkapitel sind in der Tat nur locker thematisch aneinandergereiht, wie »durch eine Art Riemen verbunden« (Quintilian). Gerade deshalb brauchte Brant für die Narrenbilder die in der Mnemonik vorgesehene Positionszuweisung in einem Gedächtnisraum, dem Schiff. Am Bug dieses Schiffes beginnt der von den Rhetorikern vorgesehene mnemonische Kursus. Dort mußte der erste Narr bzw. das erste Narrenbild plaziert werden, und Brant beginnt deshalb auch mit einer konkreten Lokalisierung eines »ichs« auf dem Schiff, das er selbst sein könnte (Abb. 8):

Das jch sytz vornan jn dem schyff
 Das hat worlich eyn sundren gryff
 On vrsach ist das nit gethan. (1,1–3)

Der Rezipient hätte dann das weitere Schiff von Stelle zu Stelle abzuschreiten, seien es angenehme Innenräume, Türen oder Gegenstände im Bauch des Schiffes oder an Deck. Mischler sieht die Positionen der Narren (d. h. der Kapitel) in der Urfassung symmetrisch um den Schiffsmast⁵⁰ als Mitte gruppiert (vergl. Abb. 7 und 9). Diese Mittelstellung nimmt kein Narr ein, sondern die zum Himmel weisende Lehre der Weisheit des Kapitels 22; sie wird im Schlußkapitel wiederum aufgegriffen. So gesehen wären die mnemonischen Positionen nicht Räume oder Gegenstände des Schiffes, sondern Schiffsinsassen an Deck, mit denen sich einzelne Narrenbilder verbinden. Man kann sich solch eine Reihe vorstellen wie auf einem Holzschnitt im *Glücksbuch* von 1532, zu dem Brant ja das Bildprogramm entworfen hat (Abb. 4)⁵¹. Der Leser oder Betrachter hätte sich diese Narren-Passagiere in ihrer Abfolge einzuprägen und beim Erinnern genauso der Reihe nach wieder abzurufen. Quintilian sagt dazu (II 2,20): Ist die Anordnung »geschehen, so beginnen sie, wenn man sich wieder erinnern soll, von Anfang an diese Örtlichkeiten wieder zu durchmustern und sammeln wieder auf, was sie jeder Stelle anvertraut haben, wie jeweils das Bild die Erinnerung an das Betreffende weckt.«

Bedenken muß man bei all diesen Überlegungen, daß die Mnemonik wie jede andere spekulative Theorie der Zeit generell nicht auf ihre empirische Praktikabilität hin überprüft wurde. Die Frage, ob der Erfolg der hier behandelten mnemonischen Konstruktionen nicht eher in großer Verwirrung bestand, würde also kaum den Stellenwert derartiger »autonomer« Systeme treffen. Eine Sicherheit des Urteils können wir hier aber nur schwer gewinnen, denn inzwischen fällt es uns ganz allgemein nicht mehr leicht, die außerordentlich wichtige Rolle des Erinnerens als solches und die der tatsächlich geübten mnemonischen Methoden im einzelnen nachzuvollziehen.

4. Schwarzenbergs »Memorial der Tugent«

Zu den zahlreichen Autoren des 16. Jahrhunderts, auf die Brants *Narrenschiff* einen direkten oder indirekten Einfluß hatte, zählt Johann von Schwarzenberg (1463/65–1528). Ab 1501 war er unter verschiedenen Bamberger Bischöfen oberster Richter und Verwaltungsbeamter des Hochstifts Bamberg. »Während der Reichstage von Nürnberg 1522–24 war J.v.S. Mitglied des Reichsregiments, in Abwesenheit Kaiser Karls V. sogar Statthalter des Reiches«. ⁵² Schwarzenberg ist Autor der *Bambergischen Peinlichen Halsgerichtsordnung* (1507), des wichtigsten deutschen Strafgesetzbuches vor der *Carolina* von 1532. Daneben hat er »moralisch-satirische Gedichte, Übersetzungen und reformatorische Schriften« verfaßt. ⁵³ Zur ersten dieser drei Werkgruppen rechnet Ingeborg Glier sein *Memorial der Tugent*. Schwarzenbergs Biograph Willy Scheel setzt die Abfassungszeit dieses Werkes zwischen 1510 und 1520, Ingeborg Glier vor das Jahr 1512. ⁵⁴ Es wurde erstmals 1534 in Augsburg bei Heinrich Steiner als Teil der zweiten Ausgabe von Schwarzenbergs *Teütsch Cicero* gedruckt (Bl. 96^a-147^b).

Formal ist das Vorbild des Brantschen *Narrenschiffs* wie auch Murners *Narrenbeschwörung* beim *Memorial der Tugent* im Zusammenspiel von Bild und Text deutlich zu erkennen. Schwarzenberg kommentiert genau 100 moralische Lehren mit jeweils einem Holzschnitt und zugehörigen kurzen Reimsprüchen (»mit Figuren vnd reümen«, Bl. XCVI^a) oder mit in die Bilder eingearbeiteten »Sprechblasen« (wie in modernen Comics); ein Verfahren, das er bereits 1507 in den Gedicht-Bild-Teilen seiner *Halsgerichtsordnung* angewandt hatte. ⁵⁵ Scheel kann »für rund 60 Moralsprüche 25 Kapitel des Brantschen *Narrenschiffs* als stofflich verwandt« nachweisen. ⁵⁶ »Eigenartig und vielleicht als unvollkommene Nachahmung des geistreicheren Brant wirkt es«, so bemerkt Scheel, »wenn Schwarzenberg recht oft oberhalb des Holzschnittes das Laster sprechen läßt, dessen Worte und Gesinnung durch den Spruch des Bildes zurückgewiesen und widerlegt werden« ⁵⁷ (vergl. Abb. 10 und 11).

Der Titel *Memorial der Tugent* ist Programm; mit *Tugent* ist hervorgehoben, daß es inhaltlich um »gute warnung / vermanung vnnnd lere« geht. ⁵⁸ Mit dem Begriff

Memorial wird die mnemonische Ausrichtung des Werkes unterstrichen und die Merk-Funktion des Buches hervorgehoben. Schwarzenberg äußert sich deutlicher als Brant zu den bei der Buchgestaltung in Erwägung gezogenen Prinzipien. Das Ziel seiner literarischen Bemühungen ist, wie es auch Brant klargestellt hatte, dem »tugentsiechen menschen« zur moralischen Besserung zu verhelfen. Anders als Brant geht er aber auch auf die Funktion des Buches im praktischen Gebrauch ein, indem er es vor allem als einen Erinnerungsträger bestimmt (»zû güter gedächtnuß / vnd gedenckzetteln der Tugend / merckung und hüt«). Diese mnemotechnische Seite des Gebrauchs besteht sowohl in der Hilfe beim Memorieren als auch im Reaktivieren der Erinnerung. Die Leser sollen aus dem Buch im Lauf der Zeit immer wieder »etwas Memoriern / und zû gedächtnuß fassen«, mit Hilfe der Bilder aber darüber hinaus immer wieder erinnert werden, was die »rechte ware tugendt« ist. Das *Memorial* ist deshalb auch als Anregung zu größeren Bildwerken gedacht: wer »derselben possen / Historien vnd reümen [. . .] wol an tücher vnd wende malen vnd schreyben lassen mag«, zieht den Vorteil daraus, daß sie ihm zur moralischen Mahnung »dester baß vor augen steen / vnd emmsige gedächtnuß geben«.

Die Erinnerungsfunktion müssen, das spricht Schwarzenberg ganz klar aus, Bild und Wort gleichermaßen übernehmen. Um immer dann wieder an den rechten Weg erinnert zu werden, wenn man im Leben üble »anfechtung vnd bewegung« hat, sind Bilder (»gemeel«) rechte Helfer: »Also ist vnns auch not / vnuergessenlicher güter vermanung / darumb pesserliche gemeel nit on güte vrsach an vil orten der menschen wonung gemacht / vnd für der vngelernten bücher geacht vnd gehalten werden.« Aus dieser Überlegung ergibt sich die mnemonische Funktion der Holzschnitte im *Memorial*. Schwarzenberg fügt in diesem Zusammenhang ausdrücklich einen Hinweis auf die wichtige Rolle bildlicher Darstellungen im Mnemonik-Unterricht der zeitgenössischen Schulen und Universitäten ein:

So haben die gemelten figur / possen vnd Historien / vergleychung vnd gemeynschafft / mit vorgemelter sondern kunst / die man auff den schülen zû sterckung menschlicher gedächtnuß lernet / vnnd nach Teütscher sprach / ein kunst der gedächtnuß / oder kunstreycherer gedächtnuß / genannt wirdt / Wann durch solche kunst die ding / so man beständig Memoriern vnd mercken will / zû hilff der gedächtnuß / auch inn etliche synnliche / vergleychlich / materliche figur gesetzt / vnnd dabey der gedächtnuß schnell zûfallent / vnd behältlich gemacht werden.

Zu den Bildern treten aber mit gleichem Gewicht die Spruchgedichte als Erinnerungshilfen. Daß man sie ebenfalls mnemonisch verwenden kann, beweisen laut Schwarzenberg einerseits wiederum ihr Gebrauch im universitären Mnemonik-Unterricht, andererseits aber auch die Tatsache, daß man sich selbst bei alltäglichen Begebenheiten (»geschichten«) Merktzettel mit Sprüchen macht: »Wer wayß dann nit / das man auff den hohen schülen / durch vil gleichnuß kunstreyche gedächtnuß lernet / vnd die menschen sonst inn jren geschichten (damit sie der nit vergessen) gedenckzetteln machen / vnd bey jnen tragen?« Nach diesem Vorbild will auch

Schwarzenberg in »kurtzen sprüchen / als inn kleinen gedenckzettlein / zier vnnnd lob / vil gütter ding / auch straff vnd schand der laster / inn mancherley ständen / künsten / handwercken vnd leüten / auff das kürtzest« notieren.

Schwarzenberg ist sich darüber im klaren, daß Spruchgedichte nur dann mnemotechnisch wirksam sind, wenn sie prägnant und mit Geschick verfaßt wurden. Darum hat er sie »so kurtz gemacht«, wie es ging, und in gute deutsche Verse gebracht. Letzteres hebt er wiederum ausdrücklich als mnemotechnisch wichtig hervor: »Vnd werden solch greümpfte Teütsche verß auch darumm gemacht / das die leychtlicher dann ander vngereümpft schriffthen / mercklich vnd behältlich sein / wie darauff befunden wirt.«

Schwarzenberg rechnet damit, daß seine Verse abgeschrieben und so weiterverbreitet werden. Er fürchtet, daß dabei die beabsichtigte Wirkung Schaden nehmen könnte, wenn die Abschreiber seine kunstgerecht geformten Verse nach eigenem Gutdünken verändern. An den Schluß seiner Vorrede stellt er deshalb eine Warnung vor willkürlichen Eingriffen in die Verse. Auch hierin erweist sich Schwarzenberg als Kenner und Nachfolger Brants, der dem *Narrenschiß* 1499 eine »Verwahrung« gegen willkürliche Textveränderungen bei Nachdrucken beigegeben hatte. Schwarzenberg schreibt:

Item wem solche nachuolgende Reümen abzschreyben gefallen / der soll eben wissen vnd mercken / das er darinnen nit mer oder mynder wörter / sylben / oder büstaben mache / dann wie inn disem recht Corrigierten Exemplar funden wirdt / damit das gedicht deß Reümen wercks (das deßhalb sein aygene art hat) durch solche veränderung der schreyber / nit gefälschet vnd geschendt werde / Wann die zier des Reümen werckes steet darauff / das solchs inn Reümen / büchstaben vnd syllaben / vngenötet vnd gerecht sey / Vnd darzû nutzlich artlich synne / mit wenig dieffen / weytgriffigen worten beschliessen / Vnd das solche Reümen inn lesen vnd reden ordenlich vnd leychtlich fallen (oder als es etlich nennen / springen).

Die einzelnen Seiten des Buches sind von Schwarzenberg jeweils als kompositionelle Einheit gefaßt worden. Anders als für Brant, der bewußt oder unbewußt ein mnemonik-gerechtes Gesamtkonzept entwickelt hatte, reichten für Schwarzenberg offenbar allein schon die motivisch unverbunden nebeneinanderstehenden und nur auf den Einzeltext bezogenen (meist szenischen) Bilder als Gedächtnisstützen aus. Als der Augsburger Drucker Heinrich Steiner das *Memorial der Tugent* dann 1534 endlich herausbrachte, ließ er eigene Holzschnitte von den Reißern Schäufelein und Breu herstellen.⁵⁹ Wir wissen also nicht, wie die Bildvorgaben Schwarzenbergs tatsächlich beschaffen waren, ob sie mündlich, schriftlich oder per Vorskizzierung erfolgten. Scheel geht von mündlichen Absprachen aus: »Kein einziger Holzschnitt, den das »Memorial der Tugent« enthält, ist jedoch von Weiditz [dem mutmaßlichen »Petracameister«], so dass also eine Illustrierung dieses Werkes erst nach dessen Weggang [um 1521] seitens unseres Schwarzenberg mit dem Verleger besprochen

sein mag. Dass eine solche Anweisung stattgefunden hat, zeigt die Vorrede [zum *Teütsch Cicero*].«⁶⁰

Diese Feststellungen Scheels sind dahingehend zu korrigieren, daß entgegen seiner Beobachtung doch vier Holzschnitte von Weiditz aus dem Fundus der *Glücksbuch*-Druckstöcke im *Memorial* verwendet wurden. Es handelt sich um folgende Holzschnitte (Abb. 12-15):

<i>Glücksbuch</i>	<i>Memorial</i>
Kap.I/CXIX	Bl.CXXXIII ^a
Kap.II/CVIII	Bl.CXLIIII ^b
Kap.II/XXI	Bl.CXLV ^b
Kap.II/XVI	Bl.CXLVI ^b

Daß solch eine Mehrfachverwendung der *Glücksbuch*-Stöcke möglich war, hängt mit der thematischen Nähe beider Werke zusammen. Noch vor dem Druck des Petrarca-Werkes waren dementsprechend bereits in der ersten Ausgabe von Schwarzenbergs *Teütsch Cicero* im Jahre 1531 Weiditz-Holzschnitte verwendet worden. In allen drei Werken gibt es thematische Überschneidungen. Hier wie dort geht es um die Vermittlung sittlicher Anschauungen, die Festigung des moralischen Denkens, die Erörterung ethischer Fragen und lebenspraktische Anleitung zum rechten Handeln.

5. *Alciatis ›Emblematum liber‹*

Die von Schwarzenberg formulierte Auffassung, daß die moralischen Lehren nur wirksam sein können, wenn sie dem Gedächtnis eingepägt sind, und daß deshalb ein Zusammenspiel von Wort und Bild am besten ist, hatten offenbar bereits die Augsburger Verleger Grimm und Wirsung geteilt. Bildbücher gehörten zum besonderen Profil ihres Verlagsprogramms.⁶¹ Hinsichtlich der wichtigen Funktion von Bildern sahen sie sich mit Sebastian Brant einig und konnten ihn deshalb nach 1517 beauftragen, die Bildprogramme für die deutsche Übersetzung des *Glücksbuchs*, dem moralphilosophischen Hauptwerk Petrarcas, für den Gebrauch des ausführenden Petrarcameisters [Weiditz] zu entwerfen.⁶² Brant konnte in Fragen der Bild-Text-Verbindung als Fachmann gelten, hatte er doch diese Art des Bildbuchs seit dem *Narrenschiff* immer wieder erprobt (z. B. beim *Äsop* 1501, dem Straßburger *Vergil* 1502 oder dem *Freidank* 1508). Im Einzelfall hatten sich dabei Bildblätter ergeben, auf denen im Ansatz bereits die emblematische Trias von Inscriptio, Pictura und Subscriptio ausgeführt ist (Abb. 16).

Das aufwendige *Glücksbuch*-Projekt konnte zunächst nicht in der beabsichtigten Weise verwirklicht werden. Nach dem Tode Grimms im Jahre 1527 gelangte das

gesamte Typen- und Druckstockmaterial der Grimm/Wirsungischen Unternehmung an den Drucker Heinrich Steiner, darunter auch Schwarzenbergs Oeuvre. Erst Steiner gelang es, die beiden seit mehr als einem Jahrzehnt geplanten Pracht-Bildbücher des *Teütsch Cicero* (1531) und des *Glücksbuchs* (1532) herauszubringen.

Wahrscheinlich während der Vorbereitungsphase zu diesen Druckwerken gelangte Steiner auf bislang nicht völlig geklärtem Wege (wohl infolge eines Diebstahls) in den Besitz einer Sammlung von 104 italienischen Epigrammen mit Widmung an Konrad Peutinger aus der Feder des berühmten italienischen Juristen Andrea Alciati (1492–1550).⁶³ Dieser hatte schon in den 20er Jahren des 16. Jahrhunderts geplant, »emblemata« (d. h. Epigramme) in Basel bei Amerbach drucken zu lassen. 1525 war bereits in Köln bei Johannes Soter eine erste nichtautorisierte Ausgabe von Epigrammen aus seiner Feder erschienen, die keine Illustrationen enthielt.

Als sich Steiner entschloß, Alciatis Gedichte zu drucken, müssen ihm Schwarzenbergs Äußerungen zum Verhältnis von Bild, Wort und Mnemonik aufgrund der Vorbereitungen zu den Schwarzenberg-Drucken gegenwärtig gewesen sein. Er beauftragte Jörg Breu, der auch einen Teil der Illustrationen zum *Memorial der Tugend* geschaffen hat, zu jedem Alciati-Epigramm einen Holzschnitt zu fertigen. Die Motive gaben die Gedichte selbst vor, und die Widmung des Autors an Peutinger legte nahe, sie im Sinne der Renaissance-Hieroglyphik, wie sie in Augsburg verstanden wurde, symbolhaft zu reduzieren, so daß Breu als Motive etwa auch ein paar ihm bekannte Druckerzeichen verwenden konnte. Der Druck war am 28. Februar 1531 fertiggestellt.

In gewisser Weise schließt sich hier nun der Kreis zwischen dem älteren deutschen Bildbuch und dem Beginn der Emblembuchtradition. Man kann beim ersten Druck von Alciatis Emblemen nur bedingt von der bei Homann geforderten ideellen Priorität der *Pictura* ausgehen,⁶⁴ eine zeitliche Priorität aber lag überhaupt nicht vor. Ganz im Gegenteil, die Holzschnitte sind erst in Augsburg entstanden (vergl. Abb. 17 und 18).

In einer jüngst erschienenen beachtenswerten Arbeit hat Johannes Köhler darauf hingewiesen, daß Alciati nur Epigramme verfertigt hat, deren immanente oder »intentionale *Pictura*« von den »tatsächlich beigefügten Bildern (Holzschnitten und Kupferstichen)« zu unterscheiden ist.⁶⁵ Alciati interessierte sich offenbar nicht für die Holzschnitte, als er den Erstdruck zu Gesicht bekam, sondern nur für die Textverderbnis und sandte deshalb umgehend ein Errataverzeichnis nach Augsburg (spätestens bis Juni 1532). Noch in einem Brief von 1535 an Bembo ist er voll Unmut über die schlechte Textqualität der ersten Augsburger Drucke, die er zunächst nicht autorisieren wollte und deshalb geringschätzig »Foetus« nannte.⁶⁶

In der älteren Forschung wird zurecht betont, daß Alciati mit seinen Epigrammen

sowohl an die ältere Epigramm- und Sprichworttradition als auch an die Renaissance-Hieroglyphik anschließt.⁶⁷ Fälschlicherweise wird aber gewöhnlich vorausgesetzt, daß der von ihm intendierte Bezug zur Hieroglyphik in den später realisierten Holzschnitten oder Kupferstichen verwirklicht sei. Tatsächlich ist das emblematische Epigramm Alciatis ein literarisches »Bildgedicht«, als solches allerdings offen für eine graphische Umsetzung. Dies gilt auch für die vorbildgebende Sammlung der *Hieroglyphica* des Horapollon,⁶⁸ für die Dürer versuchte, Bildumsetzungen zu schaffen.⁶⁹ In den von Alciati verfaßten Epigrammen »wird ein Bezug zum ›Bild‹ immer in dem Sinn gebraucht, daß damit die geistige Tätigkeit des Lesers bzw. Betrachters angesprochen wird. – Läßt man für einen Augenblick das hinzugekommene Emblem weg und achtet nur auf das Epigramm, dann wird dieses ohne Bild keineswegs unverständlich. Hinzu kommt, daß viele Embleme antike Kunstwerke zum Gegenstand haben und antike Künstler beim Namen nennen. Diese Kunstwerke sollen in der Vorstellung des Lesers evoziert werden.«⁷⁰

Der Augsburger Drucker Heinrich Steiner, um das Jahr 1530 mit großen Bildbuchplänen befaßt, verstand Alciatis Widmungsgedicht an Konrad Peutinger also wohl weiterreichend als vom Autor beabsichtigt. In der Widmung werden die Emblemata wie folgt erklärt:

Wir haben in freien Stunden diese Embleme und Signete der Künstler (Drucker), die mit kunstvoller Hand gemacht werden, geschmiedet. Wie man sonst Schleifen an Kleider und wie man Schilde an Hüte heftet, so soll nun ein jeder fähig sein, mit Hieroglyphen zu schreiben.⁷¹

Alciati wollte nicht unbedingt über die dichterische Bildlichkeit seiner Epigramme hinausgehen, sondern sah seine Sammlung, wie gesagt, eher in Horapollon-Nachfolge. Dementsprechend bestimmt er seine dichterischen Embleme bereits 1522/23 in einem Brief ähnlich: »In den einzelnen Epigrammen beschreibe ich etwas, was entweder aus einer Historia oder aus Naturgegenständen etwas Elegantes bedeutet, woraus Maler, Goldschmiede und Metallgießer die Art herstellen, die wir kleine Schilde nennen und als Schilder anheften oder als Insignien gebrauchen.«⁷²

Für Heinrich Steiner fügten sich solche Äußerungen bruchlos in das Konzept der unter seiner Hand entstehenden Bildbücher ein, und er gestaltete deshalb den *Emblematum liber* strukturell nach dem ihm vertrauten Modell der Abfolge von Titel, Holzschnitt und Text. Ob der beauftragte Reißer Jörg Breu die kleinen Bild-Tafeln (»tabellae«) völlig selbständig entworfen hat, ist unbekannt. Jedenfalls nimmt Steiner zu ihnen ausdrücklich in der bei seinen Drucken üblichen Vorrede Stellung. Dabei wird klar, daß die Illustrationen eigenverantwortlich geschaffen wurden:

»Dem redlichen Leser Heil in Fülle!

Zu Recht, lieber Leser, erwartest du von uns Gründlichkeit in Bezug auf die kleinen Tafeln [»in hijs tabellis«], die diesem Werk beigelegt wurden, nämlich die vorzüglichen Bilder [»elegantiores nanque picturas«]. Die Autorität des so bedeutsamen Verfassers und die Würde des kleinen Buches verdienen es – wir bekennen und wünschen es –, daß wir diese Bilderfindungen so übergeben, daß an der Sache nichts fehlt, wenn wir sie so kunstgerecht wie möglich vor die Augen hinstellen [. . .].«⁷³

6. Resümee

Im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts erschien auf dem sich in Deutschland lebhaft entwickelnden Markt gedruckter Bücher eine ganze Reihe von Mnemoniken, die das zu dieser Zeit unvermittelt anhaltende Interesse an der Gedächtniskunst belegen. Wie die antike Tradition es vorgab, stand bei Mnemonik-Traktaten zumeist eine Bildtheorie im Mittelpunkt der Ausführungen, bei Büchern mit angewandter Mnemonik waren Bilder die mnemotechnischen Hauptinstrumente.

In der um 1490 in Augsburg erschienenen *Ars memorativa* (deutsch) des Johannes Hartlieb hat der Drucker im Anhang Bildtafeln beigegeben, die die einfachste Form von mnemonischen Wort-Bild-Verknüpfungen vorstellen (Abb. 19 und 20).⁷⁴ Je einem Begriff ist ein ikonographisch nur aufs Wesentlichste reduziertes, aus alltäglichen Bildquellen gezogenes Bildmotiv zur Seite gestellt. Strukturell ist hier die symbolische Verdichtung der *Pictura* späterer Emblematik bereits vorgeprägt (vgl. etwa Abb. 19), hinzutreten mußte im Lauf der Entwicklung nur noch das Spruchgedicht, das dem Bildmotiv in der Emblematik dann eine spezifische Semantik zuzusprechen hatte.

Daß sich Sebastian Brant in den 1490er Jahren mit der Mnemonik beschäftigte, kann allein schon aus seiner zeitweiligen Basler Poetik-Dozentur geschlossen werden, zu deren Lehrpensum ganz selbstverständlich auch die rhetorische Überlieferung und mit ihr das Kapitel »memoria« zählte. Aus dem Jahre 1494 hat sich aber mit seinem Lob der Memoria im *Dekretalen*-Druck ein sehr viel direkteres Zeugnis seiner Beschäftigung mit der Gedächtnislehre und seiner Hochschätzung dieser Kunst erhalten. Der zu dieser Zeit im Hauptberuf als Rechtslehrer wirkende Brant hebt darin die Memoria in ungewöhnlicher Weise hervor und unterstreicht ausdrücklich die wichtige Funktion des Memorierens für die Jurisprudenz.

Brant dachte also in der Entstehungsphase des *Narrenschiffs*, das wie dieses Lob der Gedächtniskunst im Jahre 1494 in Basel erschien, über mnemonische Zusammenhänge nach. Ohne bei der Deutung des *Narrenschiffs* derartige mnemonische Erwägungen über Gebühr in den Vordergrund rücken zu müssen, kann man deshalb wohl davon ausgehen, daß für Brant auch mnemonische Erwägungen bei der Konzeption des Buches eine Rolle spielten und zusätzlich Anlaß gaben, für die vielen längeren

Spruchgedichte einen formalen Rahmen zu wählen (das Schiff), den Spruchgedichten auch je ein Bild und später sogar noch kurze Memorierversen/Motti beizufügen.

Brant kannte mnemoniktheoretische Quellen der Antike und praktisch mnemonische Lehrwerke wie die xylographische *Ars memorandi* zum Bibelstudium (ca. 1470), bei deren Neudruck von 1502 er selbst mitwirkte. Die vielfältigen anderen Bildungseinflüsse der Zeit, von deren Kenntnis sein gesamtes Werk zeugt, haben sich allerdings mit vergleichbarer Wirkung in der endgültigen Fassung des *Narrenschiffs* niedergeschlagen. Insofern kann eine Untersuchung der Beziehungen zwischen den theoretischen Äußerungen Quintilians zur Memoria, auf die sich Brant im *Dekretalen*-Druck ja ausdrücklich bezogen hat, und dem Bildkonzept des *Narrenschiffs* nur einen, wenn auch wichtigen Aspekt herausarbeiten. Bezieht man die formalen Grundelemente der antiken Mnemoniktheorie aufs *Narrenschiff*, dann stehen die Vorstellung vom Schiff für den mnemonischen »Hauptort« und die Narrenholzschnitte für die mnemonischen »Bilder«, die ihre »Position« an verschiedenen Stellen des Schiffes haben.

Brant hat nach dem *Narrenschiff* noch an zahlreichen anderen durchgängig bebilderten Drucken mitgewirkt und sich auch ab und zu über den Wert der Bilder geäußert, nicht aber zu ihrer spezifischen Funktion. Historisch bedeutsam für die weitere Entwicklung des Bildbuches ist allerdings auch nur, wie die Zeitgenossen das *Narrenschiff* gesehen haben und welche Wirkungen tatsächlich von ihm ausgingen. Eine der hier interessierenden Wirkungen war, daß in Deutschland die Verbindung von moral-didaktischem Text (vor allem auch »Spruch«) mit einem zugehörigen Bild zum festen und verbreiteten Prinzip der Buchgestaltung im Bereich der Moralistik und Satire wurde. Zumindest hat das *Narrenschiff* diese Entwicklung wesentlich verstärkt.

Ein Werk, bei dem sich die genannte Wirkung mit Händen greifen läßt, ist Johann von Schwarzenbergs wohl weniger als zwei Jahrzehnte nach dem *Narrenschiff* im Manuskript entstandenes *Memorial der Tugent*. Schwarzenberg sah schon beim Abfassen seiner darin enthaltenen 100 Tugendlehren die Kombination von Bild und Text als Einheit und hat seine Sprüche dementsprechend auf die Illustrationen hingedichtet.

Bemerkenswert sind aber vor allem seine einleitenden Reflexionen zur Funktion der Bilder und der ihnen zugeordneten Sprüche. Die Holzschnitte definiert er nämlich als mnemonische Bilder und die Sprüche als Merkverse. Argumentativ stellt er dabei interessanterweise einen Zusammenhang zum zeitgenössischen Mnemonik-Unterricht an Schulen und Universitäten her. Diese Äußerungen Schwarzenbergs stammen aus einer Zeit, in der das *Narrenschiff* bereits eine Art »Klassiker« mit zahlreichen Druckausgaben war und sich auch in seiner Nachfolge schon viele moralistische Bildbücher auf dem Buchmarkt fanden. Wenn er die Bilder ohne weiteres als Gedächtnisstützen einsetzen möchte und dabei an die Mnemoniklehre anknüpft, so

zeigt das, daß die Zeitgenossen hierin eine naheliegende Bildfunktion sahen. Schwarzenberg meint dabei sogar, auf ikonographisch einheitstiftende Elemente, wie im *Narrenschiff*, verzichten zu können.

In Büchern wie dem *Narrenschiff* und dem *Memorial der Tugend* werden von der Mnemonik-Theorie beeinflusste Text-Bild-Kombinationen variiert, die auf die Emblematisierung im Wege einer historisch stufenweise verlaufenden Ausfaltung von Bildbuch-Strukturen hinführen. Dabei ist die emblematische Trias (Inscriptio, Pictura, Subscriptio) zunächst nur eine Strukturvariante, die sich 1531 in Augsburg in einer ganz bestimmten Situation ergab. Ihre Fixierung als emblematische Grundstruktur war eine Folge der Wirkungsgeschichte des ersten Emblemabuches, das bald als normatives Modell verstanden wurde.

Die Entstehung dieses epochemachenden *Emblematum liber* Alciatis (ebenfalls eines berühmten Juristen) steht zunächst noch in einem historisch durchaus greifbaren Zusammenhang mit den älteren deutschen Bildbüchern und den Autoren Brant und Schwarzenberg. Geknüpft ist dieser Zusammenhang an die Person des Augsburger Druckers Heinrich Steiner, der zwischen 1530 und 1534 verschiedene Bildbücher herausbrachte, an deren Manuskripten und Holzschnittentwürfen die drei genannten Autoren ursprünglich mitgearbeitet hatten.

Die Druckvorlagen für die Werke Schwarzenbergs übernahm er ca. 1527 ebenso vom Grimmschen Verlag in Augsburg wie diejenigen zum *Glücksbuch*, für dessen Holzschnitte Brant noch die Bildprogramme hatte entwerfen können. Steiner war mit dem in beiden Fällen angestrebten Bildbuchkonzept wohl vertraut und brachte Schwarzenbergs *Teütsch Cicero* 1531 und das *Glücksbuch* 1532 heraus. Aber auch das Manuskript Alciatis lag ihm um 1530/31 bereits vor, nur fehlten dort die Illustrationen. Er beauftragte deshalb Jörg Breu, der auch beim *Memorial der Tugend* mitarbeitete, für die Epigramme Alciatis kleine Holzschnitte zu reißern, die dann im Druck gemäß dem vertrauten Kombinationsmuster nach den Titel und vor den Text gestellt wurden. Alciatis selbst hatte also keinen Einfluß auf die Bebilderung seiner zudem illegal herausgebrachten Epigrammsammlung. Steiner weist selbst auf diesen Umstand der nachträglichen und unabhängigen Illustrierung in seiner Vorrede zum ebenfalls 1531 fertiggestellten *Emblematum liber* hin.

Während Brant narrative, »handelnde« Bilder bevorzugt, was die antike Mnemoniklehre durchaus auch vorsah, haben Steiner und Breu diesen Typus bei ihrem Emblemabuch nur selten verwandt (etwa bei Abb. 17). Dem Epigramm als hochkomprimierter Kurzform angepaßt sind die Bildprogramme zumeist stark reduziert und in der Regel auf wenige oder vereinzelt Bildsymbole begrenzt. Das hatte Alciatis in seiner Widmung mit den Hinweis auf die Hieroglyphik auch schon so ähnlich vorgegeben. Die Holzschnitte zum *Emblematum liber* nähern sich damit allerdings deutlich an jene Bildvorschläge an, die die älteren Mnemoniken enthalten hatten (vgl. das Schiff in Abb. 1 und 18 oder die Tiertafel in Abb. 2 sowie die Abb. 19 und 20).

Anmerkungen

- 1 M. Praz: *Studies in Seventeenth-Century Imagery*. Rom 1964 (= *Sussidi Eruditi* 16), S. 286.
R. J. Clements: *Picta Poesis. Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books*. Rom 1960 (= *Temi e Testi* 6), S. 9. Gert Hübner danke ich für seine Mitarbeit bei den Vorbereitungen zu diesem Beitrag.
- 2 H. Homann; *Emblematisches in Sebastian Brants ›Narrenschiff?‹* In: *Modern Language Notes* 81 (1966), S. 463–475. Zuletzt in S. Penkert (Hrsg.): *Emblem und Emblematikrezeption*. Darmstadt 1978, S. 110–121.
- 3 ebd., S. 114.
- 4 ebd., S. 112.
- 5 ebd., S. 120.
- 6 B. Tiemann: *Sebastian Brant und das frühe Emblem in Frankreich*. In: *DVjs* 47 (1973), S. 598–644. B. Tiemann: *Fabel und Emblem. Gilles Corrozet und die französische Renaissance-Fabel*. München 1974 (= *Humanistische Bibliothek, Reihe I*, 18).
- 7 Tiemann; *Sebastian Brant*, S. 598 f.
- 8 A. Schöne: *Emblemata. Versuch einer Einführung*. In: *DVjs* 37 (1963), S. 202 f.
- 9 Tiemann; *Fabel*, S. 52 ff.
- 10 »Omnis disciplina: vt ait M. Fabius Quintilianus: memoria constat: Frustraque docemur si quicquid audiuius: preterfluat. Inanis quoque est omnis diligentia lectionis: nisi ea que lecta sunt memoria ipsa veluti spiritu contineantur [...].
Magis autem necessaria huius memorie virtus ijs esse videtur: qui iuribus ac legibus siue discendo: siue docendo: siue causas agendo studium et laborem impendunt.
Canones namque: decretales: leges: constitutiones: facta: dicta atque responsa: que veluti quasdam copias quibus abundare: quasque in promptu semper multa acturos habere oportet: eadam illa vis ipsis presentat. Unde et non immerito apud oratores: thesaurus eloquentie hec virtus nuncupatur.«
Zitiert nach dem Bamberger Exemplar der ›Dekretalen‹-Ausgabe Brants, Basel, Johannes Froben, 1494.
- 11 Vgl. dazu etwa H. Fuhrmann: *Die antike Rhetorik. Eine Einführung*. München/Zürich 1984, S. 78
- 12 Quintilian: *Institutio Oratoria* XI 2,1.
- 13 Hrsg. v. J.-C. Margolin. In: *Opera omnia Erasmi Rotero dami* I, 2. Amsterdam 1971, S. 118. Siehe dazu H. Hajdu: *Das mnemotechnische Schrifttum des Mittelalters*. Wien/Amsterdam/Leipzig 1936, S. 116.
- 14 Im folgenden zitiert nach: Johannes Hartlieb: *Ars memorativa*. Faksimileausgabe des Druckes von 1490, mit einem Vorwort hrsg. v. E. Weil 1922. Zur ›Kunst der Gedächtnüß‹ siehe K. Grubmüller: *Hartlieb, Johannes*. In: *Verfasserlexikon* ²³ (1981), Sp. 484 f.
- 15 Zur Rolle der Mnemonik im Jurastudium siehe K. H. Burmeister: *Das Studium der Rechte im Zeitalter des Humanismus im deutschen Rechtsbereich*. Wiesbaden 1974, S. 231.
- 16 G. Kisch: *Die Anfänge der Juristischen Fakultät der Universität Basel 1459–1529*. Basel 1962, S. 86 ff.
- 17 L. Volkmann: *Ars memorativa*. In: *Jb. d. kunsthistorischen Sammlungen in Wien N.F.* 3 (1929), S. 111–200, hier S. 135 ff.
- 18 ebd., S. 143 ff.
- 19 K. Giehlow: *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I. Ein Versuch*. In: *Jb. d. kunsthistorischen Sammlungen d. allerhöchsten Kaiserhauses* 32 (1915), S. 1–232. Fortgesetzt von L. Volkmann: *Bilderschriften der Renaissance. Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen*. Leipzig 1923. Zum Bildbuch siehe auch H. Rosenfeld: *Das deutsche Bildgedicht. Seine antiken Vorbilder und seine Entwicklung bis zur Gegenwart*. Aus dem Grenzgebiet zwischen bildender Kunst und Dichtung. Leipzig 1935 (= *Palaestra* 199).
- 20 Volkmann (Anm. 17), S. 149; Tiemann (Anm. 9).

- 21 Daneben existieren zahlreiche mnemotechnische Werke in Handschriften. In Deutschland waren aber auch schon ca. 1477 und 1478 einschlägige Druckwerke erschienen (GW Nr. 2566 und 2567). Hierzu und zu den im folgenden genannten Werken siehe Volkmann (Anm. 17) und Hajdu (Anm. 13).
- 22 Gedruckt von Anton Sorg. So Weil (Anm. 14) und Volkmann (Anm. 17, S. 159), der sich gegen eine Zuschreibung an Johann Bämle um 1480 ausspricht, wie sie auch der GW (Nr. 2569) hat.
- 23 Volkmann (Anm. 17), S. 148.
- 24 W. Fraenger: *Altdeutsches Bilderbuch*. Hans Weiditz und Sebastian Brant. Leipzig 1930 (= *Denkmale d. Volkskunst* 2). A. Virmond: *Das Verhältnis von Text und Illustration in Sebastian Brants Narrenschiff*. Magisterarbeit (masch.) FU Berlin 1979. J. Knappe: *Die ältesten deutschen Übersetzungen von Petrarca's ›Glücksbuch‹. Texte und Untersuchungen*. Bamberg 1986 (= *Gratia* 15).
- 25 Volkmann (Anm. 17).
- 26 Volkmann (Anm. 17). Vergl. dazu auch die Ausführungen Fraengers (Anm. 24).
- 27 Volkmann (Anm. 17).
- 28 ed. Margolin (Anm. 13), S. 118.
- 29 W. L. Schreiber: *Basels Bedeutung für die Geschichte der Blockbücher*. Strassburg 1909 (= *Studien z. dt. Kunstgesch.* 106). S. 29 f. siehe auch F. X. Thoma: *Die Beziehungen des Petrus von Rosenheim zu den Xylographen der Ars Memorandi und zu den Frühdrucken des Rationarium Evangelistarum*. Eine bibliographische Studie zur Mnemonikliteratur. In: *Zentralbl. f. Bibliothekswesen* 46 (1929), S. 533–546. Das Blockbuch wurde nach dem Pariser Exemplar als Faksimile hrsg. v. A. Pilinski/G. Pawlowski: *Ars Memorandi*. Paris 1883 (= *Monuments de la Xylographie* 3).
- 30 A. Hagelstange: *Die Holzschnitte des Rationarium Evangelistarum*. In: *Zs. f. Bücherfreunde* 9 (1905/06), S. 1–21, hier S. 18.
- 31 H. Alberts: *Reuchlins Drucker Thomas Anshelm unter besonderer Berücksichtigung seiner Pforzheimer Presse*. In: *Reuchlin-Gedenkschrift 1955*. Hrsg. v. M. Krebs. Pforzheim 1955. S. 205–265. (Mit Bibliographie der Drucke).
- 32 Alberts Nr. 10 und 11.
- 33 Zu den Holzschnitten siehe Alberts S. 230. Ausgabe: *Ars Memorandi. A Facsimile of the Text and Woodcuts Printed by Thomas Anshelm at Pforzheim in 1502*. Hrsg. v. R. S. Wiece, The Houghton Library – Harvard University. 1981.
- 34 Die Verse geben dem Leser nämlich eine kurze Anleitung zur Benutzung des Buches. ›Möchtest Du dir die Kernsätze der Evangelien leicht einprägen‹, heißt es dort, ›und rasch im Gedächtnis behalten, so betrachte dieses Bildwerk, lies die Gedichte, präge Dir die bedeutungstragenden Zeichen ein, so daß Du durch sie die heiligen Glaubensinhalte kennenlernen mögest. Die Zählung der Figuren führt dich selbst, wobei am Anfang jeweils Materie und Ort der Kapitel angegeben sind.‹ (›*Quisquis percipies facile euangelica dicta / Seruare: & memori mente tenere cito: / Picturam hanc cernas: lege carmina: mystica signa / Imprime: ut ex illis dogmata sacra scias. / Ipse figurarum numerus te ducet: ab intro / Ostendens capitum materiam: atque locum.*‹)
- 35 Hagelstange (Anm. 30); Volkmann (Anm. 17).
- 36 Zur Bibelmnemonik und Petrus von Rosenheim siehe F. Falk: *Die Bibel am Ausgang des Mittelalters, ihre Kenntnis und ihre Verbreitung*. Köln 1905. F. X. Thoma: *Petrus von Rosenheim und die Melker Benediktinerformbewegung*. In: *Studien u. Mitt. z. Gesch. d. Benediktinerordens* 44 (1927), S. 94–222 und F. X. Thoma (Anm. 29).
- 37 Hierbei handelt es sich um eine variierende Umsetzung jenes berühmten Satzes von Papst Gregor dem Großen: ›Denn was den des Lesens Kundigen die Schrift, das bietet den betrachtenden Laien die Malerei, weil in ihr auch die Unwissenden sehen, was sie zu befolgen haben, und in ihr die lesen, welche die Buchstaben nicht kennen. Daher denn ganz besonders dem Volke die Malerei an Stelle des Lesens dient.‹ (ep. 11; Migne PL 77, Sp. 1027 f; MGH Ep. II, S. 195; zitiert nach der Übersetzung bei Volkmann, S. 118.) siehe

- dazu J. Kollwitz: Bild und Bildertheologie im Mittelalter. In: Das Gottesbild im Abendland. Hrsg. v. G. Howe, Witten/Berlin 1959. S. 109–138. Brant kannte diese Äußerungen Gregors, wie aus dem Vorwort zur Methodius-Ausgabe, Basel 1498, hervorgeht.
- 38 Cicero: De Oratore. II, 87 (357). Übersetzung nach der zweisprachigen Ausgabe von H. Merklin, Stuttgart 1976.
- 39 Überblick zu dieser Frage bei Klaus Manger: Das »Narrenschiff«. Entstehung, Wirkung und Deutung. Darmstadt 1983 (= Erträge der Forschung 186), S. 45 ff. und Beat Mischler: Gliederung und Produktion des »Narrenschiffs« (1494) von Sebastian Brant. Bonn 1981 (= Studien z. Germanistik, Anglistik und Komparatistik 103), S. 33.
- 40 Quintilian geht ebenfalls von der sagenhaften Simonides-Geschichte aus. Nach der Tradition galt Simonides von Keos (Anf. 5. Jh.) als Erfinder der Mnemonik, weil er aufgrund der ursprünglichen Sitzordnung einer Tafelrunde die einem Unglück zum Opfer gefallen Gäste des Festmahls identifizieren konnte. Hieran knüpft die später immer wieder variierte Loca-Lehre an.
- 41 »Wie kann ein Mensch geboren werden, wenn er alt ist? Kann er auch wieder in seiner Mutter Leib gehn und geboren werden?«
- 42 Hagelstange (Anm. 30, S. 3) findet, daß die hier abgebildete »Vagina eines Weibes« in »merkwürdiger Naivität« an Jesu Antwort erinnere. Tatsächlich scheint dieses Bild aber weniger naiv, als vielmehr mnemotechnisch kunstgerecht zu sein, hatte doch der Autor »Ad Herennium« (III, 20) empfohlen, möglichst drastische Bilder zu wählen und als Beispiel dafür die Hoden eines Widders (»testes«) genannt, wenn an Zeugen einer Tat (»testes«) erinnert werden soll. Vergl. auch Abb. 1 (oben).
- 43 Quintilian greift auch das auf.
- 44 Im folgenden zitiere ich Quintilian nach der Übersetzung von Helmut Rahn in seiner zweisprachigen Ausgabe, Darmstadt 1975 (= Texte zur Forschung 3).
- 45 Überblick bei Mischler (Anm. 39), S. 33 f.
- 46 Ebenso andere Illustratoren der Zeit. Siehe Abb. 1, 18 und 4.
- 47 Zitiert nach der Übersetzung von Volkmann (Anm. 17), S. 115.
- 48 Zitat nach Volkmann (Anm. 17), S. 166.
- 49 L. Geiger: Renaissance und Humanismus in Italien und Deutschland. Berlin 1882, S. 368 f.
- 50 Auf dem Innentitel wohl eher als Fahne zu identifizieren.
- 51 Im »Glücksbuch« kommen fast ein Dutzend Schiffsdarstellungen vor, an Hand derer sich die zeitgenössische Vorstellung vom Schiff gewinnen läßt.
- 52 I. Glier: Johann von Schwarzenberg. In: Verfasserlexikon ²⁴ (1983), Sp. 737-742, hier Sp. 738.
- 53 ebd.
- 54 ebd., Sp. 739; W. Scheel: Johann Freiherr zu Schwarzenberg. Berlin 1905, S. 315.
- 55 F. Kohler/W. Scheel (Hrsg.): Die Bambergische Halsgerichtsordnung unter Heranziehung der revidierten Fassung von 1580 [. . .]. Halle 1902. Reprint 1968.
- 56 Scheel (Anm. 54), S. 316.
- 57 ebd., S. 317 f.
- 58 Dieses und die folgenden Zitate finden sich in dem Druck Steiners auf Bl. XCVI(b)-XCVII(b). Im folgenden zitiert nach dem Augsburger Exemplar.
- 59 Scheel (Anm. 54), S. 315. Zu Schäufelein siehe M. C. Oldenbourg: Die Buchholzschnitte des Hans Schäufelein. 2 Bde. Baden-Baden/Straßburg 1964.
- 60 Scheel (Anm. 54), S. 315.
- 61 Zur Verlagstätigkeit von Grimm und Wirsung sowie zur äußerst begrenzten einschlägigen Forschungsliteratur siehe Manfred Lemmers Nachwort zum Faksimiledruck: Franciscus Petrarca: Von der Artzney Bayder Glück / Des Guten Vnd Widerwertigen. Augsburg, Heinrich Steyner, 1532. Leipzig-Hamburg 1984, S. 195 ff.
- 62 Wie man sich die Zusammenarbeit von Brant und dem Petrarcameister in etwa vorstellen muß, erläutert Lemmer ebd., S. 200. Siehe zu diesem Komplex auch die Arbeiten von

- Fraenger (Anm. 24) und Knappe (Anm. 24), S. 70 ff., sowie die 3. Aufl. v. Lemmers Narrenschiffausgabe. Tübingen 1986, S. xxvi ff.
- 63 Zur Vorgeschichte siehe Johannes Köhler: Der »Emblematum liber« von Andreas Alciatus (1492–1550). Eine Untersuchung zur Entstehung, Formung antiker Quellen und pädagogischen Wirkung im 16. Jahrhundert. Hildesheim 1986 (= Beitr. z. hist. Bildungsforschung 3), S. 14 ff. Zu Alciati siehe den vor allem wegen seiner Bibliographie wichtigen Artikel von R. Abbondanza: Aciato (Alciati), Andrea. In: Dizionario Biografico degli Italiani 2. Rom 1960, S.69–77.
- 64 Homann (Anm. 2), S. 112.
- 65 Alciati hatte danach »wenig mit der Bebilderung zu tun. An der Gestaltung der Bilder waren vielmehr jeweils die Herausgeber bzw. die von ihnen beauftragten Künstler beteiligt. Sie haben für sich eine erstaunliche Freiheit der emblematischen *Pictura* gegenüber in Anspruch genommen. Die unter sich deutlich verschiedenen Bildtypen der jeweiligen Editionen des Emblembuches belegen diese Aussage. Ferner ist nicht zu übersehen, daß es – zu Lebzeiten von Alciatus und danach – Ausgaben des Emblembuches gab, in denen ganz auf Bilder verzichtet wurde.« Köhler (Anm. 63), S. 78.
- 66 »Ich schicke dir dies kleine Geschenk. Ich hatte es als Jugendlicher zusammengestellt und weiß nicht, durch welchen Zufall dieses Verlorengegangene derart verderbt in Augsburg herausgegeben werden konnte. Die Sache verhielt sich so, daß ich diesen »Foetus« nicht anerkennen will. Vor kurzem jedoch erhielt ich aus Paris eine gereinigtere Ausgabe eines sorgfältigeren Herausgebers und habe sie meinen besten Freunden geschickt [. . .] Ich bitte dich, lies die Lieder eines Gesetzeskrämers mit Wohlwollen oder lach über den Esel, von dem das alte Sprichwort sagt, er habe von sich aus zur Leier gegriffen.« Diesen Brief an Bembo vom 25. Februar 1535 zitiere ich in der Übersetzung Köhlers (Anm. 63), S. 17.
- 67 Giehlow (Anm. 17); Volkman (Anm. 19); E. F. v. Monroy: Embleme und Emblembücher in den Niederlanden 1560–1630. Diss. (masch.) Freiburg 1942. S. 8 f.; W. S. Heckscher/K.-A. Wirth: Emblem, Emblembuch. In: Reallexikon z. deutschen Kunstgeschichte 5. Stuttgart 1967, Sp. 85–228; Tiemann: Fabel und Emblem (Anm. 6), S. 88 ff.
- 68 Giehlow (Anm. 19), S. 149 f.
- 69 Edition ebenfalls bei Giehlow im Anhang.
- 70 Köhler (Anm. 63), S. 81 f.
- 71 »Haec nos festiuis emblemata cudimus horis / Artificum illustri signaque facta manu. / Vestibus ut torulos, petasis ut figere parmas / Et ualeat tacitis scribere quisquis notis.« Faksimileausgabe des Erstdruckes von 1531 im Emblematischen Cabinet Bd. 10. Hrsg. v. D. Tschizewskij und E. Benz. Hildesheim 1977. Die Widmungsverse hier auf Bl. A2^a. Übersetzung nach Köhler, S.29; zu den Übersetzungsproblemen siehe ebenfalls Köhler, S. 25 ff.
- 72 »[. . .] singulis enim epigrammatibus aliquid describo quod ex historia 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 [. . .]«. Abgedruckt bei Köhler S. 25 f. Übersetzung nach Köhler, S. 29.
- 73 Im Druck Bl. A1^b. Übersetzung nach Köhler, S. 16.
- 74 Der Drucker leitet die Tafeln mit dem folgenden Hinweis ein: »Nun haben wir gesagt von den steten, das mann die mit etlicher bildung mag malen / das du nun des mügst des leychter thün, So hab ich dir söllich figur hernach gepild, die du magst einpilden auff Drëyzehen stet«. (Anm. 14).

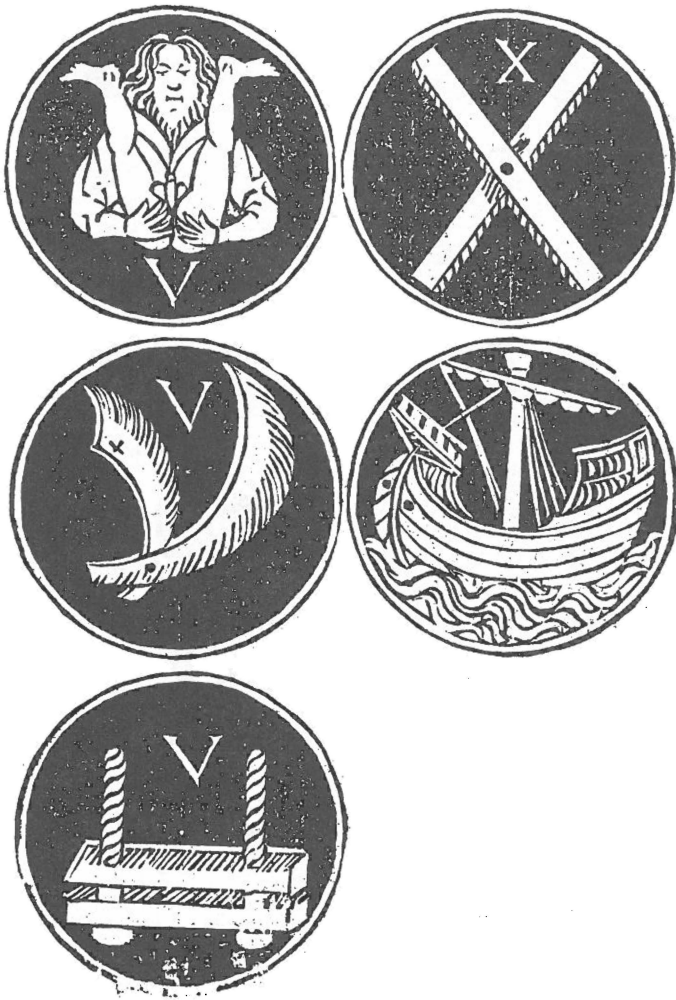


Abb. 1

Mnemonicche Bildtafel mit Ordnungsbildern aus Jacobus Publicius: *Ars oratoria* [...] *Et Ars memoratiua*. Augsburg, Erhard Ratdolt, 1490. Abb. n. d. Bamberger Exemplar.



Figura locoz fictoz: cui tres alij p̄siles p̄ cētū locis igenio c̄libet cōpari facile erit.

Erhard⁹ Ratdolt augustensis ingenio miro ⁊ arte p̄polita im-
pressioni mirifice dedit. MD. cccc. xc. xiiij. kal. Februarij. Aug.

Abb. 2

Mnemoniche Bildtafel aus J. Publicius ›Ars oratoria‹. Augsburg 1490. Abb. n. d. Bamberger Exemplar.

des guten Glücks:
Vonder gedechtnus/Das
Achtend Capitel.

VII



Freud. Dir ist ein grosse gedechtnus verlihe. Ver
nunft. Darumb auch ein weittes hauf des verdruß/vnd ein sale bes
tenchter bilder/alda dir vil miß fallē. Freud. Ich hab vil geschickter
gedächtnus. Vernunft. In vil dingen erlustigt wenig/aber vil heinige/vñ die
lustbarlichen gedächtnus/hat offte ein traurigs ende. Freud. Ich hab in mir mā
cherley sachen gedächtnus. Vernunft. Sein die güt/so ifts recht/wo aber böß
was frewest du dich der: ift das wenig traurens/böse ding erliten oder gesehē
haben/dañ das sy täglichen herfür lauffen/vnd allweg vor den augen sein müß
sen. Freud. Vilerley sachen gedächtnus kompt mir zū steur. Vernunft. Derglei
chen auch der schuld verwickung/laster/schmach/versagung/schmerzenn/ar
beit/vnd gefärligkeit/gedächtnus/Wiewol diser letzten gedächtnus sey (als
man spricht) ein wollust zugefügt/In dem doch verstanden wirt/das nicht als
lein vergangner böser ding /gedächtnus/sonder auch des gegenwertigē gūten
wollustigkeit wunßsam sey/hierumb hilfft keinen gedächtnus seiner arbeit/vnd
gefärligkeit der rüh hat/vnd sicher ist/ Der reich gedencket frölich der armut/
Ein gesunder der krankheit/ Ein freyer der dienstbarkeit/ Ein entrunnener d
gesemcknus/ Ein widerberüßter des ellends/allain gedächtnus augethaner
schmach/auch mitten in ehren vnd wūden/ist trawrig/also gar ist nichts zart
lichers oder vnhaillamers/dañ das geruch. Freud. Mein gedächtnus ist vil ge
stältig/von mancherley zeitē. Vernunft. In vilfaltiger gedächtnus/ist manig
faltige bekümmernus/ Etliche ding kugeln/ Etliche stopffen/ Etliche verwuntē
B ein

Abb. 3

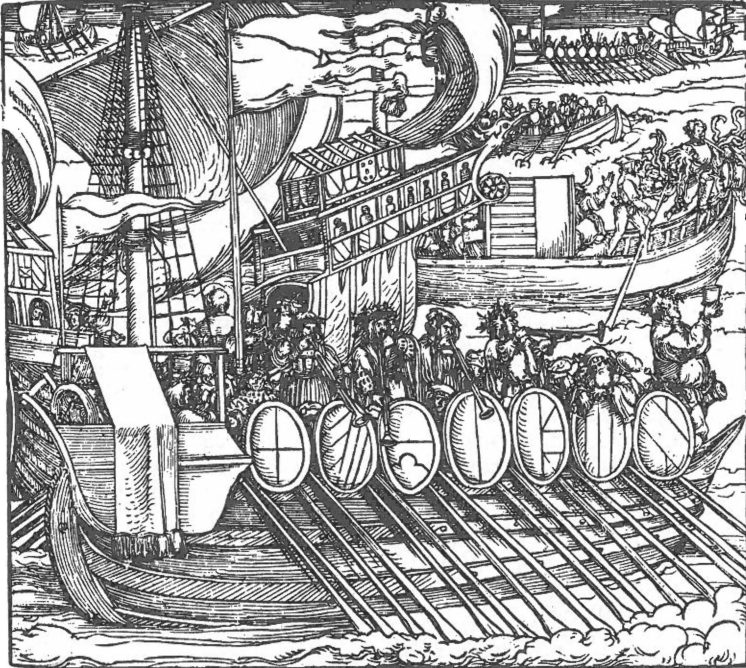
Franciscus Petrarca: Von der Artzney bayder Glück des guten vnd widerwertigen. Augsburg,
Heinrich Steyner, 1532. Abb. n. d. ersten Buch des Bamberger Exemplars.

Des güten Glücks:

CIII

zeit ist ganz nutz/vnd von viln/aber in sunderhait von Cicrone pillich gelobt worden. Freud. Lustpatlich ist der luste/vnd wolte got/das er sich nit verwardete. Vernunft. Du waisst nicht/wie bald sollicher lust verdrieff sein selbs die pringen mag/nichts ist so lustig/das nit die vilfaltigkeit vnlustig mache/Kein freystigere erznei/ist wider verdriessung des lebens/dann der zeit vnd wongenn verwandlung/durch die würdet menschliche gemüthe enthalten vnd gespeyft/Vnd als Augustinus sagt/der in geschickligkeit der ding nichts mag/sol doch durch wandelparligteyt ersetztigt werden.

Von glückseliger Schyffart/ Das LXXXVII. Capitel.



Freud. Ich schyffe glückselig. Vernunft. Ich empfinde wol Neptunus/ ein got des meers/legt dir die stryck. Freud. Das meere erzaigt sich styll. Vernunft. Ein hinderlistige styll/vnd also zu sagen/ein speyß des schyffspruchs/were das meere allweg vngestüme/so schyffete kein mensch. Freud. Das meere ist mir schmaichlend vnd süß.

S Vernunft

Abb. 4

F. Petrarca: Von der Artzney bayder Glück. Abb. n. d. ersten Buch des Bamberger Exemplars.

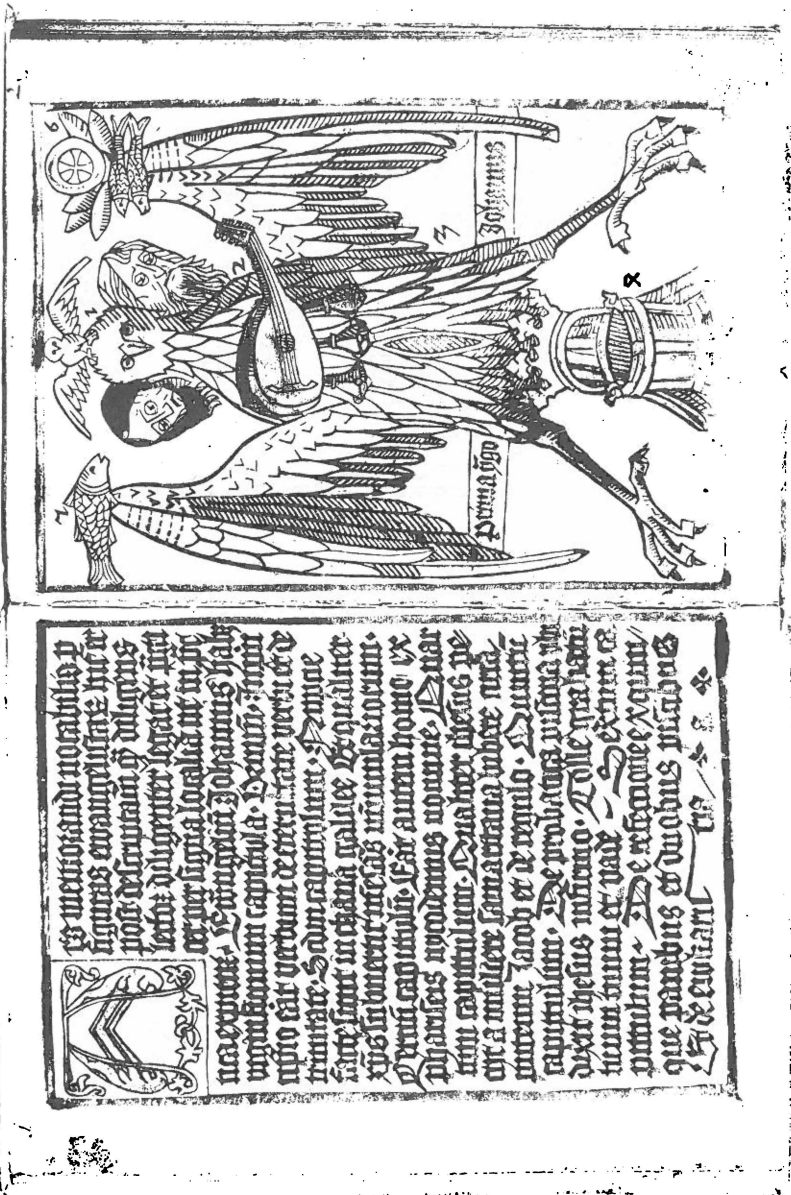


Abb. 5
 Xylographische ›Ars memorandi‹. (Basel) ca. 1470. Abb. d. ersten Seite und d. ersten
 Holzschnitts nach dem Bamberger Exemplar.

Abb. 6
 Memorabiles euangelistarum figure. Pforzheim, Thomas Anshelm, 1502. Abb. d. ersten Seite
 und d. ersten Holzschnitts n. d. Basler Exemplar.

Prima Ymago Iohannis

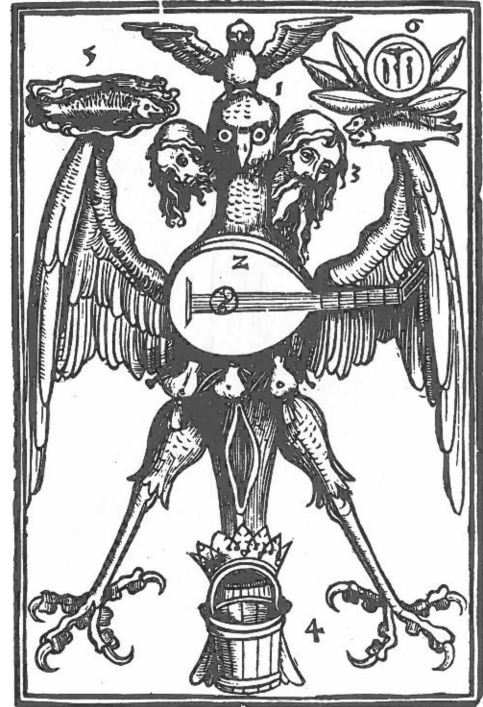
Vna vigena distichoꝝ loīs claudī euangeliū hoc est
 Viginti capitibus & vno.
 Primū De trinitate et de verbo incarnato &c. II. De
 nuptijs in chana galilee et numularijs extra templum
 pulsīs. III. De nicodemo. IIII. De muliere samaritana
 circa fontem et de regulo. V. De probatica piscina
 VI. De quinqꝝ panibus et de eukaristia

Que singula subiectis remiscimur versibus

Alta docens aquila : verbum caro fit : veniuntꝝ
 Vox testis : alij tres quoꝝ Nathanael.
 Bis tria vasa replent noua vina : fugat quoꝝ fune
 Vendentes : templum soluite signat eis.
 Cęlica dogmata dat Nicodemo . tingit uterꝝ
 Prefert baptista . predicat atꝝ Hiesum.
 Dum lassus fonte Residet : se Samaritane
 Pandit : curatur regule filius hic
 Extra piscinam iussit tibi languide surge .
 Nil sine patre facit : credite vel Moisi.
 Fœna iacent ubi millia quinqꝝ cibat : fieri vult
 Rex : mare calcat : amen est caro vita cibus .

Prima viden Aquile facies : sed imago Iohānis
 Hec docet immēsi de genitura dei

aiij



Das Narren Schyff.



Gen Narragonien.

Hi sunt qui descendunt mare in nauibus
faciētes opationem in aquis multis.

Ascendūt vsq; ad cēlos / & descēdunt vsq;
ad abyssos: aīa eorū in malis tabescebat

Turbati sunt & moti sunt sicut ebrius: &
omnis sapientia eorū deuorata est .

Psalmo .Cvi.

Abb. 7

Sebastian Brant: Narrenschiff. Basel, Johann Bergmann von Olpe, 1494. Innentitel n. d.
Faksimile, hrsg. v. Hans Koegler, Basel 1913.

Den vordantz hat man mir gefan
Dann ich on nutz vil bücher han
Die ich nit lyß/ vnd nyt verstan



Von vnnutzē buchern

Das ich sytz vornan in dem schyff
Das hat worlich eyn sundren gryff
On vrsach ist das nit gethan
Vff myn libry ich mych verlan

Abb. 8

S. Brant: Narrenschiff. Abb. d. Holzschnitts vom ersten Kapitel.

DAS KONZEPT DER URFASSUNG

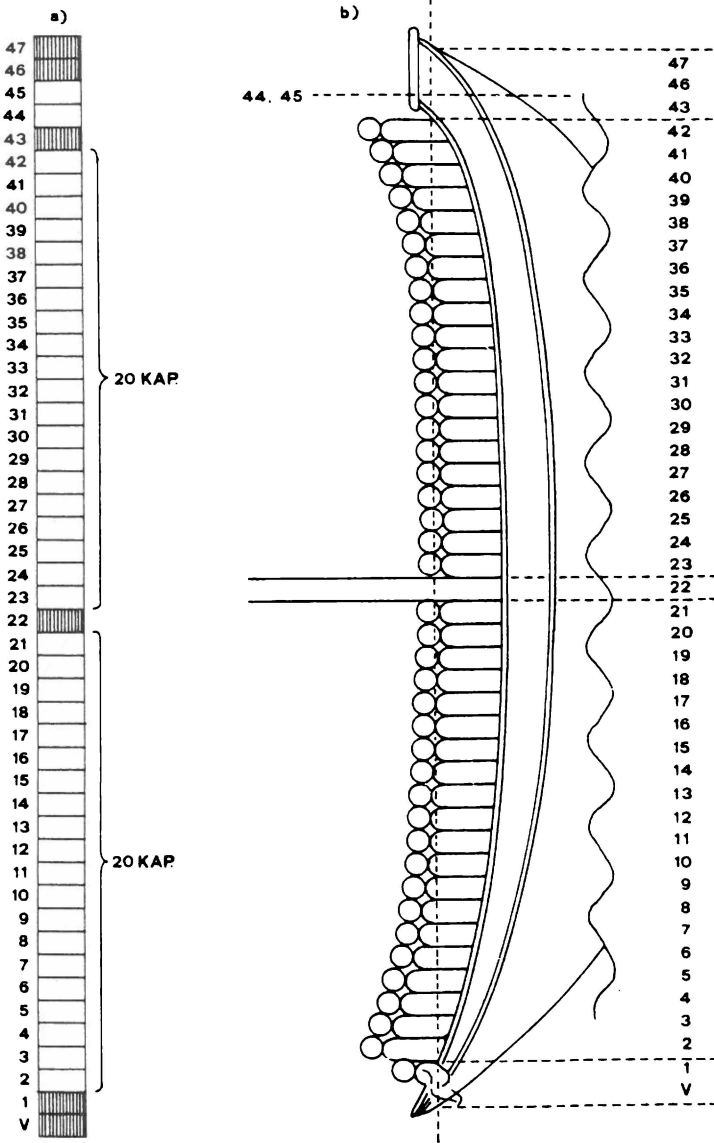


Abb. 9

Beat Mischler: Gliederung und Produktion des »Narrenschiffs« (1494) von Sebastian Brant. Bonn 1981. Abb. n. Tafel 32.

Memorial der

vil leren wie man recht sol thon/
Vnd ist jr leben weit dauon.
Ich halt jr sagen für ein meer/
Vnd mich daran/gar wenig ker.

Dann wölder artz kanzgüten grund/
Der macht sich billich selbs gesund:
Darumb lach ich mich solcher straff/
Die oft der traumer thüt im schlaff.



Die lehr get aller bast zü müt/
Kath ainer das er selber thüt.
Doch ob der böß sagt güte meer/
Die hört man billich vnbeschwer.
Ein plinder haltet wol ein liecht/
Das mancher dabey recht gesiecht.
Der wirt mit warheyt weyß geacht/
Den fr emdder schade wigig macht.
Auch der sich bessert an der schmach/
Vnd allem gütem volget nach.
Manch bößer ist durch Gott bewegt/
Das er das güt hat aufgelegt.
Cayphe Balanis prophecey /
Sie diser warheyt vrtunt sey.

Memorial der

Ah alter das mich fast beschwert/
 Wann dein zu freuden niemant gert/
 Vil fürchten etwo meinen zant/
 Durch dich hat solchs den wüßgant/
 Vnd wann ich vmb die püßschafft grein/
 So sagt man mir sy spoten mein/
 O das ich yetzt nit Jungen mag/

Vnd leben an den Jüngsten tag/
 Erst wolt ich sein ein güt gefell/
 Vnd manch mal rennen für die hül/
 Dauon dy Pfaffen sagen mer/
 Vnd ihre taschen machen schwer/
 Ich fürcht dy franchheit vnd der toh/
 Scheid ab by welt mit grosser noh.

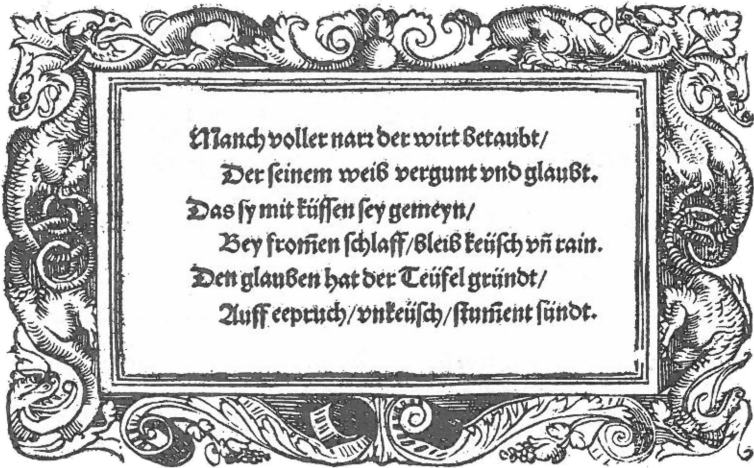


O armer alter narz vnd troßf/
 Du hast den teüfel inn dem schopff/
 Auf grosser bosheit du beclagst/
 Das du vil alter sünd nit magst/
 Gar manchem alten yngeleich/
 Die alter machet tugentreich/

An wizen bistu tauß vnd blind/
 Vnd gar gewiß des Teüfels kind/
 Zeichstu nit ab dy alten haut/
 Hetstu oft tugent recht gepawt/
 Jetzt wer dir recht thün leicht vnd si/
 Du alter narz bald peicht vnd süß.

Abb. 11

J.v. Schwarzenberg: Memorial der Tugent. Abb. n. Bl. CXLl^b d. Augsburger Exemplars.



3 4

Abb. 12

J.v. Schwarzenberg: Memorial der Tugent. Abb. n. Bl. CXXXIII^a d. Augsburger Exemplars.

Memorial der

Ein wütkunß bring ich dir hiemit/
für mein gesellen ich dich bitt.
Das er hab bald das nechst von dir/
Vnd also kompt inn kundtschafft schier
Recht streichmaß wöll wir trincken ab
Lang ich dich nit gesehen hab.

Seyt wir am nechsten wasen wol.
Was weyns wir öften waifku wol.
Vnd wann ich nach daran gedenc/
So lach ich mir der gütten schwenck.
Bey solchem biß ich gern bin/
Das gilt dir gar vnd geht dahin.



Den menschen schadet von dem thier/
Das er bezwing sein böß Begier.
Als durch vernunfft geschehen mag/
Dumb ist es wol ein grosse klag.
Na wer sich selbs der wiz beraupt/
Vnd einem vollen narren glaubt.

Als etwas güts dabey solt sein/
Inn füllerey durch Bier vnd wein.
Nit vil auß ich das fragen will/
Was disem thorbayt ist zünil.
Wer sich vil füllt/als man offte thüt/
Das schadet seel/eer/laib vnd güt.

Abb. 13

J.v. Schwarzenberg: Memorial der Tugent. Abb. n. Bl. CXLIII^b d. Augsburger Exemplars.

Memorial der

Wir fürchten das der tod vns schayd/
Vnd Bald auß ließ werd machen layd.

Lief vns Gott also hie bey ein/
Vnd het sein hymel dort allein.

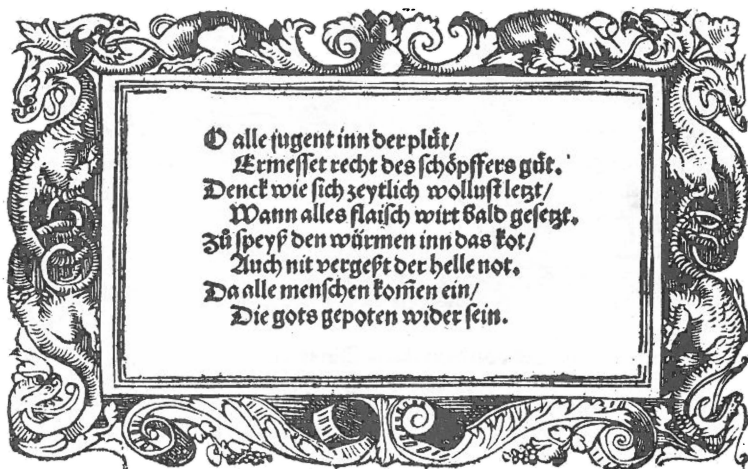


Abb. 14

J.v. Schwarzenberg: Memorial der Tugend. Abb. n. Bl. CXLV^b d. Augsburger Exemplars.

Memorial der

Glück hilff mir durch würffels fal/ Sonst lufft ich inn der Säben zal.



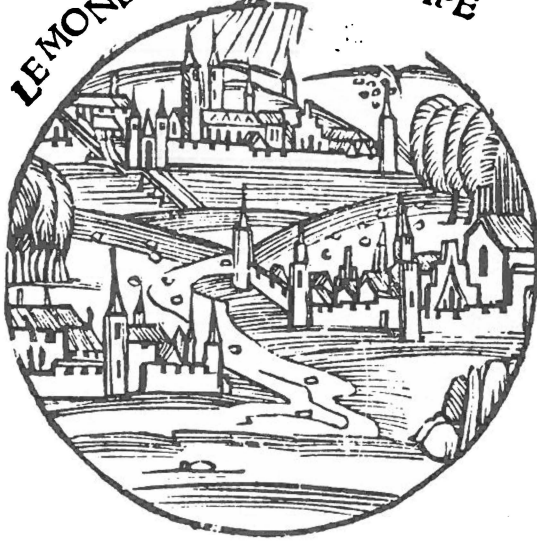
Merck grosser spiler inn der welt/
Die hell gewinstu mit dem gelt.
Verpilstu dann dein güt vnd haß/
An eer vnd sãlgeayt get dir aß.
Wann Gott der Herz verbieten thãt/
All böß begyrb nach frembdem güt.
Vnd ist kein sünd so schwer vnd scharpff/
Als wõliche widerkerung darff.
Zã dem das mancher ee er styrbt/
Durch spil an eer vnd güt verdirbt,
Als man vil dich gesehen hat/
Hüt dich darvor das ist mein rat.

Abb. 15

J.v. Schwarzenberg: Memorial der Tugent. Abb. n. Bl. CXLVI^b d. Augsburger Exemplars.

Von der welt

LE MONDE ME TROMPE



Von der welt

Qui regit
pice inquit
nabit ab ea
Eccl. 13

Dundus
rotus i ma
ligno postu
tus est.
Job. 5

Er mit der welt stetes vmbgat
w Vnd doch keinen zuchtmeister hat
Wag der den sünden wider ston
Sen will ich für ein weisen hon
One nachred nieman mag gesein
Sas ist in aller der welte schein
Man sehent wie die ganz welt stee
Man sieht yetz lüzgel recht thün mee

Abb. 16

Aus Freidank: Bescheidenheit. Hrsg. v. Seb. Brant. Straßburg, Johann Grüninger, 1508. Abb. n. d. Exemplar d. Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. Inscriptio/Motto: »Die Welt betrügt mich«.

CONCORDIA



*In bellum ciuile duces cum Roma pararet,
Viribus & caderet Martia terra suis.
Mos fuit in partes turmis coëuntibus hasdem,
Coniunctas dextras mutua dona dare,
Fraderis hæc species, id habet concordia signum,
Vt quos iungit amor iungat & ipsa manus.*

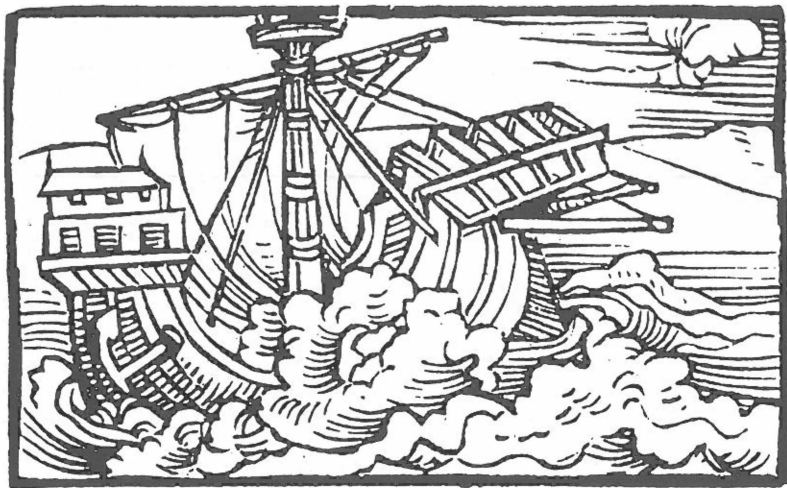
Abb. 17

Andreas Alciatus: Emblematum liber. Augsburg, Heinrich Steyner, 1531. Abb. n. d. Faksimile, hrsg. v. Dimitrij Tschizewskij/Ernst Benz, Hildesheim-New York 1977 (= Emblematisches Cabinet 10). In der Pariser Ausgabe von 1542 ist das Epigramm wie folgt übersetzt:

»Eynigkayt. |

Wann die Rhoemer krieg vnder in | Selbs fuerten, vnd die sach gericht, | Zu zaychen daß alls ab
vnd hin, | Poten sy fur gewisse pflicht | Ainr dem andern die hand, vnd gschicht | Noch heut bey
freunden solchs mit ehrn, | Dan hyerauß hat man guet bericht, | Wan zwayer hertz zusam
begern.«

SPES PROXIMA



*Innumeris agitur respub. nostra procellis,
Et spes uentura sola salutis adest.
Non secus ac nauis medio circum æquore uenti,
Quam rapiunt, falsis iamq; fatiscit aquis.
Quod si Helenæ adueniant lucetia sidera fratres,
Amisos animos spes bona restituit.*

Abb. 18

A. Alciatus: Emblematum liber. Augsburg 1531. Die Pariser Ausgabe von 1542 übersetzt das Epigramm wie folgt!

»Nehiste hoffnung. |

Mayland vnser haymat, vnd stat | Drenget vil vngluck, bschwer, not vnd plag, | Vnd doch hoffnung zu peßern hat: | Gleych wie ain schif das sich kaum mag | Erretten vor der wellen schlag, Erscheinn im die zwen liechten sternn | Helenæ brueder, alle klag | Sich einnd, vnd ist das hayl nit fernn.«

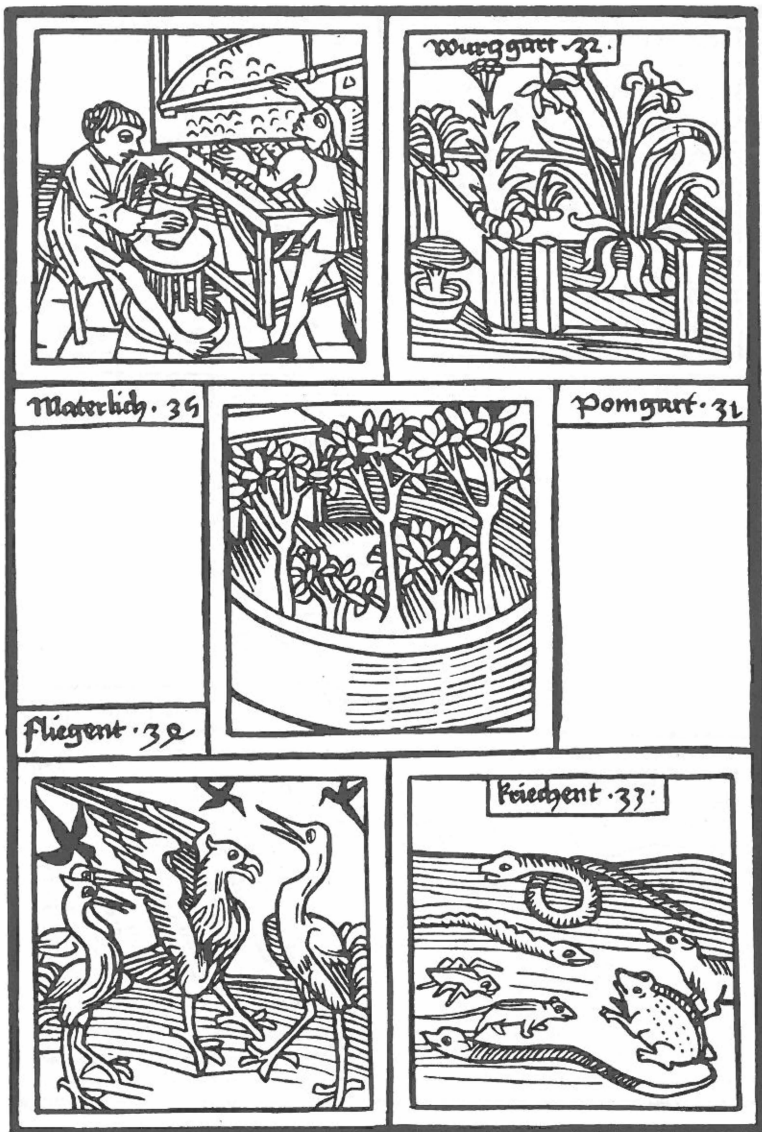


Abb. 19

Mnemonic Bildtafel aus Johannes Hartlieb: Die Gedächtniskunst zu latein genannt Ars memorativa. Augsburg, Anton Sorg, ca. 1490. Abb. n. d. Faksimile, hrsg. v. E. Weil, Augsburg 1922.

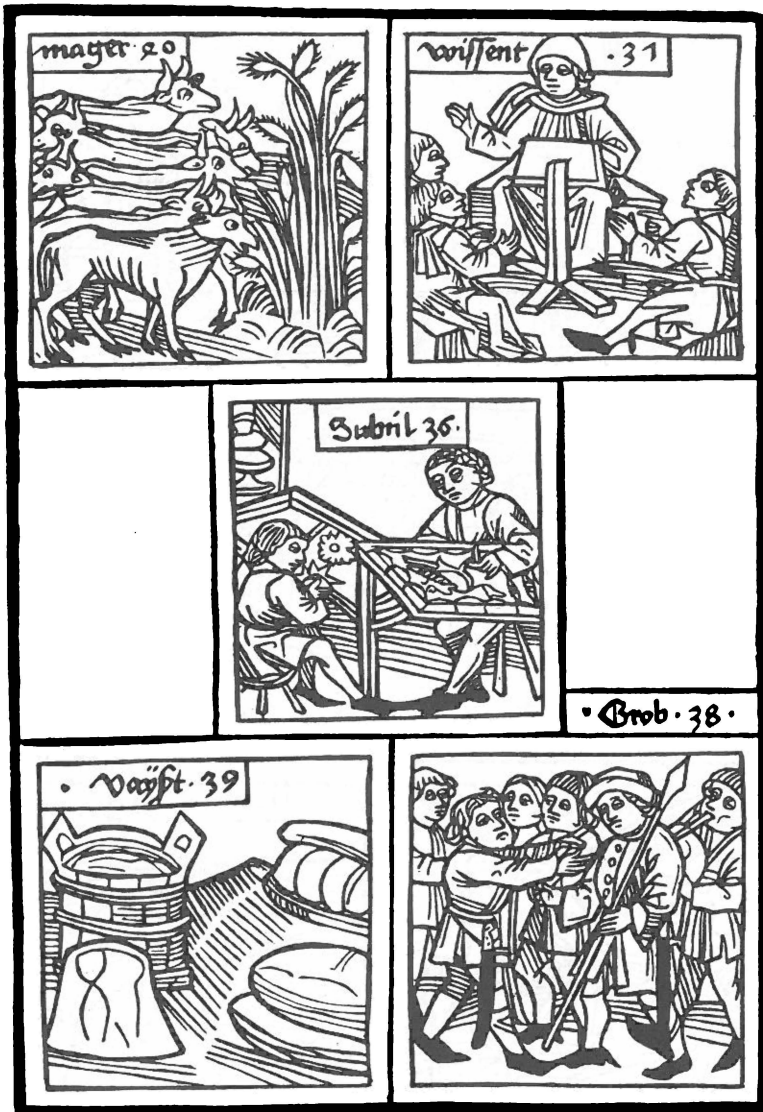


Abb. 20
Mnemonicische Bildtafel aus J. Hartliebs ›Ars memorativa‹.

ZAHLEN UND ZAHLENSYMBOLIK IN DER MUSIK

Ein Forschungsbericht

Omnia mensura et numero et pondere disposuisti.
(Weish 11, 20)

*Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se
numerare animi.*
(G. W. Leibniz)

Vorsicht, nicht voll beweisbar!
(H. H. Eggebrecht)

Die Musikwissenschaft steht den Beziehungen zwischen Klang und Zahl mit symbolischem Hintergrund skeptisch gegenüber. Das hat seinen guten Grund. Neben ernst zu nehmenden wissenschaftlich fundierten Untersuchungen gibt es eine große Anzahl von Arbeiten recht laienhafter Provenienz. Während der professionelle Forscher sich im allgemeinen der Wahrscheinlichkeit seines Tuns und der Vorläufigkeit seiner Ergebnisse bewußt ist, kritische Erwiderung erwartet, oft ganz bewußt provoziert, um Erkenntnisse voranzutreiben, sieht der von symbolischen Phänomenen faszinierte Laie oder ein mit geringer Distanz zur Sache agierender Fachmann in seinen Beiträgen dogmatische Ergebnisse. Seine endlich, erstmalig und endgültig erreichten »Entschlüsselungen« müssen angenommen werden, sie sind zu glauben, aber nicht zu diskutieren oder gar in Frage zu stellen.

Der *lusus ingenii*, zwar geistreich und mitunter auch tiefsinnig, im Grunde aber nutzlos und ohne weiterwirkende Resonanz, scheint sich hier oft zu verselbständigen. Der »Forscher« verfängt sich bei bester Absicht in den Netzen seines von ihm errichteten Systems und seiner eigenen Dogmatik. An diesem Dilemma krankt allgemein die Beschäftigung im Bereich der Symbolik, insbesondere was die Wechselbeziehungen von Klanggestalt und Zahlensymbolik betrifft.

Walter Blankenburg,¹ Theologe und Musikhistoriker, sieht auf dem weiten Feld der Zahlensymbolik zwischen Rationalität und Spekulation fast schon resignierend ein Zuviel an Aktivität. Ludwig Finscher² exemplifiziert an einem konkreten Beispiel der Messen Jakob Obrechts den spekulativen Charakter von Symboluntersuchungen und verweist sie gar in die »peripheren Bezirke des Kunstwerkes«. Hans Heinrich Eggebrecht³ dagegen sucht die Symbolforschung, insbesondere die Zahlensymbolik zu retten, in dem er vor ihr warnt (»Vorsicht, nicht voll beweisbar!«) und sie zugleich auf zwei Schwerpunkte eingegrenzt haben möchte: auf die »reine Zahlensymbolik« und auf die »Symbolik des Zahlenalphabets«.