

Architekturgeschichte als Differenzgeschichte – eine Selbstreflexion

Robert Stalla (Hg.)

Kunstgeschichte an Polytechnischen Instituten, Technischen Hochschulen und Technischen Universitäten. Geschichte – Positionen – Perspektiven.

Wien/Köln/Weimar, Böhlau Verlag
2021. 640 S., 72 s/w Abb.
ISBN 978-3-205-20914-0. € 75,00

MONOGRAFISCH VERSUS SYSTEMATISCH

Der Band versammelt 27 Beiträge, bei denen es sich um die ausgearbeiteten Referate handelt, die Mitte Januar 2019 auf einer Tagung an der TU Wien gehalten wurden. Da die Konferenz zum 200-jährigen Jubiläum der TU stattfand, an der auch der Herausgeber Robert Stalla als Kunsthistoriker lehrt, wird die Wiener TU verständlicherweise mit mehreren Aufsätzen ins Licht gesetzt. Ihr widmen sich aus unterschiedlichen zeitlichen und inhaltlichen Perspektiven fünf Beiträge. Insgesamt konzentriert sich der Band auf den deutschsprachigen Bereich, für den elf Universitäten mit einem oder mehreren Aufsätzen vorgestellt werden (Aachen, Berlin-Charlottenburg, Braunschweig, Darmstadt, Dresden, Graz, Hannover, Karlsruhe, München, Wien, Zürich). Willkommen und sinnvoll ist es, dass einzelne osteuropäische Hochschulen Berücksichtigung finden, die mit Wien und Berlin verbunden waren (Bratislava, Budapest, Istanbul, Riga). Die Beiträge sind in drei Sektionen zusammengestellt: Gut die Hälfte bietet institutionengeschichtliche Kurzmonografien; dann widmen sich zwei Aufsätze den Lehrsammlungen in München und Zürich; in der dritten Sektion finden sich mehrere personenmonografische Porträts neben Aufsätzen zu methodologischen Problemen des Historismus, zur Installation des Promotionsrechts an Polytechnischen Hochschulen und zu Exkursionsgepflogenheiten. Ein letzter Beitrag in dieser Sektion schildert die 1968er Protestaktionen an der TU Wien und schließt damit in etwa auch den chronologischen Bogen des Bandes, dessen Untersuchungszeitraum mit einzelnen chronologischen Vorgriffen, der Hauptentwicklung der Institutsgründungen folgend, in den 1860er Jahren einsetzt.

Die Übersicht verdeutlicht, dass der Herausgeber und die beteiligten AutorInnen hauptsächlich auf das Prinzip der Kurzmonografien setzen,

Das vorliegende Handbuch ist ein informativer, gründlicher, lehrreicher und – zumindest wenn man wie der Rezensent als Dozent an einer TU mit von der Partie ist – manchmal amüsanter Lesestoff. Ein paar meiner Lieblingszitate mit Seitenangaben zum Nachlesen: „Der Kunsthistoriker [...] wird dem eigentlichen Fachmanne es überlassen müssen, die strengen Baukenntnisse zu überliefern“ (126, Polytechn. Hochschule Karlsruhe 1884). „Die Darmstädter Kollegenschaft [der Architekten] müsste mir den Ausschluß ihrer sämtlichen [gebauten] Leistungen schwer verübeln. Für den Kunsthistoriker einer Tech. Hochschule ist die Gelegenheit zu heikel“ (76, Wilhelm Pinder über ein Buchprojekt zur Architekturmoderne an seinen Verleger 1912). „Der Vertreter der Kunstgeschichte muss sich harmonisch zu seinen Architektenkollegen einstellen“ (323, ETH Zürich 1934). „Die Kunstgeschichte [ist] nicht das fünfte, sondern das siebente Rad am Wagen der Hochschule“ (309, TU Stuttgart 1935). Zu den Kunstgeschichtsvorlesungen wird „passende Musik [...] mit Schallplatten über die Stereoanlage abgespielt“ (99, TU Graz ca. 1968). Erzählen die Anekdoten nur von den alten Zeiten? Nicht unbedingt, wie wir aus dem Buch schlussfolgern können.

seien es Skizzen der Fachentwicklung an einzelnen Hochschulen oder biografische Porträts, während systematische Problemstellungen demgegenüber zurücktreten. Als Vorteil eines solchen Zugriffs erweist es sich, dass fast alle Beiträge in einem ganz außergewöhnlichen Umfang aus archivalischem Material gearbeitet werden konnten – die Quellen der Hochschularchive sprudeln reichlich. So gibt der Band detailliert Einblicke in die Entwicklung einzelner kunsthistorischer Lehrstühle und Institute, wobei die Personen und Strukturen, also die FachvertreterInnen mit ihren Forschungen und ihrem organisatorischen Handeln, in den Beiträgen meist eher erzählerisch zueinander ins Verhältnis gesetzt werden. Einen Nachteil des monografischen Prinzips mag man darin sehen, dass es angesichts analoger Strukturentwicklungen gerade in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts notgedrungen zu einigen Redundanzen in den Einzeldarstellungen kommt und dass auch die vorgeschlagene Sektionseinteilung für die Unterbringung mancher Aufsätze nicht wirklich einleuchtet. Mehr Mut zu einer, womöglich auch wissenssoziologisch angeleiteten, Systematik hätte nicht geschadet, und ebenso wenig wäre es ein Fehler gewesen, den Kreis der beteiligten AutorInnen über die Runde der spezialisierten ArchitekturhistorikerInnen hinaus zu öffnen.

HISTORISCHE INTERESSEN UND APORIEN

Ein zentraler Befund, der sich in fast allen Beiträgen dokumentiert, besteht darin, dass über die Kunstgeschichte im Fächerkanon von Polytechnischen Instituten, Technischen Hochschulen und Technischen Universitäten, wie sich die Institutionen sukzessive nannten, ausführlich debattiert wurde und sie schwierig zu integrieren war. Der Status des Fachs ist rückblickend nicht leicht auf den Begriff zu bringen, die normativen Bezeichnungen als Außenseiter oder Minderheit sind ebenso problematisch wie der neutrale Begriff der Sonderkultur. Leider wird in dem Band nicht der Versuch gemacht, dieser begrifflichen Schwierigkeit und den sich darin abzeichnenden Interessenlagen näher zu treten.

Wie die Lektüre der Fallstudien klar macht, waren die Beteiligten historisch mit einem doppelten Dilemma konfrontiert: Während sich einerseits das Fach selbst erst in den beiden Jahrzehnten nach 1850 methodisch und institutionell zu konstituieren begann, blieben andererseits die gleichzeitigen Außenerwartungen an die Kunstgeschichte von Seiten der technischen Lehr- und Forschungsanstalten auffallend divergent. Zu konstatieren ist immer wieder ein geringer zeitlicher Vorsprung bei der Einrichtung entsprechender kunsthistorischer Lehrinhalte an Polytechnischen Instituten, bis dann die Universitäten vor Ort nachzogen und auch die kunsthistorischen Ordinariate zum Teil erst später installiert wurden. Die beiden bekanntesten Beispiele sind, zusammen mit den nicht minder berühmten Fachvertretern, Wien 1849 mit Rudolf Eitelberger und Zürich 1855 mit Jacob Burckhardt. Auffällig ist darüber hinaus, dass Professuren für Kunstgeschichte an einigen Hochschulneugründungen von Anfang an Teil der Stellenausstattungen waren, so in Graz 1856, Budapest 1864, Karlsruhe 1868, München 1868, Darmstadt 1869, Aachen 1876, Berlin-Charlottenburg 1879.

Man kann in dieser Priorisierung ein Indiz dafür sehen, dass für das Fach eine prinzipielle bildungspolitische Nachfrage bestand. Sie war ihrerseits von einem unmissverständlichen zweckgerichteten Pragmatismus bestimmt. Denn es bestand das etatistische Interesse der Gewerbeförderung auf der einen Seite und das der Ausbildung von Staatsbeamten auf der anderen. Konkret hieß das, dass die Kunstgeschichte einen Betrag zur „allgemeinen Geschmacksbildung“ für die Studenten der Architektur, aber auch der Ingenieursfächer leisten sollte. Die Relevanz der Kenntnis des historischen Repertoires war bekanntermaßen in Anbetracht der formverarbeitenden Strategien des Historismus umso dringlicher. Dabei war bei den Adressaten gerade nicht an die „Privatarchitekten“ mit eigenem Büro gedacht, sondern vorrangig an Baubeamte in den Verwaltungen. Diesbezüglich schloss man in den Polytechnika direkt an die Tradition der älteren Fachschulen und Militärakademien an.

Unterhalb dieser beiden generellen Zielsetzungen der Gewerbeförderung und der Beamtenrekrutierung war freilich bei der Organisation der kunstgeschichtlichen Lehre und Forschung so ziemlich alles offen. Die Lektüre des vorliegenden Bandes gleicht diesbezüglich dem Blick durch ein Kaleidoskop mit immer neuen Facetten: Diskutiert wurde die Zuordnung der Kunstgeschichte zur Architektur oder zu den übrigen technischen Fächern oder zu den Geisteswissenschaften; offen war der Status als Nebenfach oder als eigener Studiengang; umstritten war, ob sie Teil einer Fachausbildung oder des *Studium generale* sein sollte; unklar war das Angebot von prüfungsrelevanten Pflicht- oder von Wahlfächern; unterschiedlich wurde die Frage beantwortet, ob das Fach Teil eines allgemeinen Bildungsauftrags oder der bloßen Berufsausbildung sein sollte. Von Fall zu Fall unterschiedlich war darüber hinaus die Regelung in Bezug auf die Spezialisierung und auf das Verhältnis zu den Nachbarwissenschaften. Hier gab es ein eminentes Maß an Varianz: Bei der Architekturgeschichte wurde ausführlich debattiert, ob das Fach vor allem die älteren Epochen zu behandeln hätte, wobei dies die Architektur der antiken Hochkulturen einschloss, und wie sich die Kunstgeschichte zur Gegenwart des 19. Jahrhunderts stellen sollte. Damit ergab sich die Frage, wie sich die Architekturgeschichte zu Baugeschichte und Archäologie positioniert. Immer wieder wurde die Auseinandersetzung darum geführt, ob sich die Architekturgeschichte auf systematisch-theoretische Inhalte, wie Bautypologien oder Stilentwicklungen, zu konzentrieren oder im Gegenteil kulturgeschichtliche Begründungen zu vermitteln habe. Und nicht zuletzt: Soll sich die Kunst- auf die Architekturgeschichte, für die aber auch die Architekten lautstark Kompetenz und Deutungshoheit beanspruchten, beschränken oder soll sie sich auf dem konkurrenzfreien Feld der Bildkünste bewähren? Fast alle diese Fragen sind bis heute virulent.

Es spricht vieles dafür, dass gerade die Aporien und Kontroversen hinsichtlich des Status der Kunstgeschichte dazu geführt haben, dass sich insbesondere die Architekturgeschichte sehr zügig in ihren Inhalten und Methoden ausdifferenziert hat.

Auch dies wird in dem Band eindrücklich nachvollziehbar vor allem durch den Bezug auf die ausführlich in den einzelnen Aufsätzen referierten individuellen Forschungsleistungen – erst seit etwa Mitte der 1950er Jahre ist überhaupt von bis heutzutage deplorablem vereinzelt gebliebenen Kolleginnen die Rede. Die fachliche Ausdifferenzierung betrifft zunächst die Ausweitung der Tätigkeitsfelder von der Universität aus in die Bereiche von Museum und Denkmalpflege. Verbunden ist die Erweiterung des Aktionsradius in manchen Fällen mit der Zuständigkeit für die baulichen Hinterlassenschaften in der Hochschulregion, die in entsprechenden Inventaren erfasst wurden. Inhaltlich geht es unter anderem um die Aushandlung von Epochenzuständigkeiten, wobei sich das Fach von seinem Anspruch, sich buchstäblich um die ganze Architekturgeschichte seit den Pyramiden zu kümmern, allmählich verabschiedet hat. Methodisch bildet sich ein differenziertes Instrumentarium der kulturvergleichenden Stillehre, der Bauaufnahme, der Bautypologie und der Auseinandersetzung mit dem Quellenbestand der Architekturtheorie heraus.

Es mag bislang eher Spekulation bleiben festzustellen, mit welcher Intensität und in welchem Umfang sich die Kunst- und Architekturgeschichte durch die Auseinandersetzung mit dem fachlichen Milieu der akademischen Mehrheiten in den Technischen Hochschulen und Universitäten modernisiert hat. Das vorliegende Buch stellt diese zentrale Frage nicht explizit, einzelne Aufsätze bieten aber implizite Antworten. Programatisch deutlich wird dieser Sachverhalt für die Nachkriegszeit etwa beim Plädoyer von Klaus Lankheit, der als damaliger Rektor der TU Karlsruhe 1965 für eine „Kunstgeschichte unter dem Primat der Technik“ plädiert hat und dabei insbesondere die Reproduktionstechniken der Industrialisierungsepoche im Blick hatte.

Man hat es in der überwiegenden Mehrzahl der Beiträge mit retrospektiven Betrachtungen zu tun, und man tut dem vorliegenden Band wohl nicht ganz unrecht, wenn man ihm das Flair einer

gleichsam antiquarischen Geschichtsschreibung attestiert. Dies gilt selbst für die Schlusspassagen vieler Beiträge, welche fast bis an die Gegenwart heranführen. Eine ideengeschichtliche Diskussion der Kunstgeschichte der letzten beiden Jahrzehnte an Technischen Universitäten wird in dem umfangreichen Band bestenfalls beiläufig angesprochen. Schwerer wiegt, dass die Auseinandersetzung mit der „anderen Seite“ in den Fakultäten nicht stattfindet – das heißt mit den dort mehrheitlich vertretenen KollegInnen auf den Entwurfsprofessuren und den Planungsfächern. Denn auf der einen Seite wirken viele der in dem Buch angesprochenen Eigentümlichkeiten in der Kommunikation der Kunstgeschichte innerhalb und außerhalb der Universitäten als Mechanismen bis heute weiter. Auf der anderen Seite ist gerade die Kunstgeschichte kompetent, mit dem Blick auf die Architektur selbst auch die beteiligten AkteurInnen in Entwurf und Planung unter die Lupe zu nehmen. Sind – soziologisch gesagt – ArchitektInnen nur im Stande, systemloyale Selbstbeobachtungen von ihrem Handeln zu geben, so ist die Kunstgeschichte in der Lage zu systemkritischer Außenbeobachtung.

DIE SITUATION HEUTE:

DIE ANDEREN SIND IN DER ÜBERZAHL!

Ohne Angst vor Verallgemeinerungen hierzu ein paar Einschätzungen aus eigener Erfahrung. ArchitektInnen an Architekturfakultäten haben ein, sagen wir, „komplexes“ Verhältnis zu KunsthistorikerInnen. Sie begegnen uns eher selten mit Aversion, manchmal mit offenem Desinteresse und meist mit einem etwas ratlosen Wohlwollen. All diese Reaktionen lassen sich darauf zurückführen, dass sie die Kunstgeschichte nur aus der Ferne in ihrem eigenen Studium kennen gelernt haben, dass sie sich aber danach nie wieder in ein kunsthistorisches Buch verirrt haben. Sie wissen schlicht nicht, was wir eigentlich so tun.

Man sollte allerdings in Betracht ziehen, dass auch die meisten KunsthistorikerInnen und die eigensinnige Stammesgruppierung der ArchitekturhistorikerInnen einander ziemlich aus den Augen verloren haben. Bei der Marginalisierung der Ar-

chitekturgeschichte, deren deutlichstes äußeres Zeichen deren weitgehende Einhegung in den Reservaten der Technischen Universitäten ist, wirken offenbar die idealistischen Traditionen des Fachs bis heute nach. Der Bogen spannt sich von Neuplatonismus und der *idea-* und *disegno*-Lehre über den Hegelianismus bis hin zur Ikonologie: Je weniger materielle Schwere ein Werk besitzt und je mehr es, wie das klassische Gemälde, zur Imagination auffordert, desto relevanter ist es für die Kunstgeschichte. Wir Architekturhistoriker haben uns allerdings aufgrund der nicht ganz unüblichen Spezialisierung und des partiellen Unwillens, die methodische Pluralisierung des Fachs mitzugehen, auch in eine selbstverschuldete Isolation hineinmanövriert. Mir scheint es jedenfalls so, dass die Architekturgeschichte immer wieder aufs Neue von den Nicht-Spezialisten inspiriert wurde, seien es die kunsthistorischen Generalisten oder die medien-, kultur- und bildwissenschaftlich informierten KollegInnen. Statt Dutzender von guten Büchern aus den letzten Jahren aufzuzählen, verweise ich stattdessen nur auf einige Klassiker der *Pelican History of Art*.

Die Kunstgeschichte an den Architekturfakultäten ist selbstverständlich nicht nur den dortigen Mehrheitsverhältnissen unterworfen, sondern sie hat sich auch, zusammen mit den Fakultäten (so es sie denn überhaupt noch gibt), in der Großwetterlage der aktuellen Universitätspolitik warm anziehen. Im Präsidium meiner eigenen Universität ist es beliebt, über das hauseigene Architekturmuseum und dessen Ausstellungen als von einem „Schaufenster der TUM in der Stadt“ zu reden, so als hätte ein Museum seine Sammlungsobjekte in den Auslagen nicht nur zu zeigen, sondern auch gleich noch zu verkaufen. Gemeint ist die viel beschworene „Sichtbarkeit“ von Universitäten, mitgedacht ist aber auch die aktuelle Ökonomie des Lehr- und Forschungsgeschäfts. Ganz unzweifelhaft rückt bei einer Technischen Universität das *product placement* ihrer Forschungsentwicklungen im Zeichen des neoliberalen Haushaltens über Drittmittel und des Selbstverständnisses als „unternehmerische Universität“, die sich mittels Unternehmensausgründungen im Wettbewerb be-

hauptet, immer weiter nach vorn in der Prioritätenliste. Dabei sollte man sich gerade aus geisteswissenschaftlicher Sicht klar machen, dass dies in den „Realienfächern“ nie grundsätzlich anders war. Die ehemalige Förderung des „Gewerbefleißes“ hat den Namen gewechselt und heißt heute Neoliberalisierung, was für alle Fächer an den Technischen Universitäten Folgen hat.

Aus fakultätsinterner Sicht kann es vielleicht nicht schaden, noch einmal ein paar grundlegende Differenzen zu benennen: Wir sind und handeln verschieden und deshalb reden wir auch verschieden. So besteht das Hauptinteresse der auch an den TUs tätigen AkteurInnen in marktformig organisierten Professionen wie der Architektur in der materiellen, gebauten Produktion von Umwelt. Das Hauptinteresse der AkteurInnen in den bisher noch meist körperschaftlich organisierten Geisteswissenschaften ist hingegen die problemorientierte Analyse von Wirklichkeit und die gesellschaftliche Kommunikation dieser Analyse. Nicht die Produktion, sondern das „Verstehen“ von Umwelt ist von uns beabsichtigt, und Verstehen ist eher eine machtfreie Form der Kommunikation. Deshalb haben ArchitektInnen kein Interesse, nach uns zu fragen. Das sollte uns aber nicht daran hindern, uns bei ihnen ab und an zu erkundigen, wie’s so zugeht beim Bauen, bei den Geschäften, in den Vorzimmern der Macht, bei den „Realien“ eben.

Verstehen hat mit Verständigung zu tun. Mit VertreterInnen einer Profession, welche die Begriffe „Stil“ und „Form“ weit von sich weisen, weil sie als Verallgemeinerungskategorien die marktstrategisch als „Haltung“ positionierte Subjektivität und Originalität des eigenen Tuns durchkreuzen, ist es nicht leicht ins Gespräch zu kommen. Das gilt – wie ansatzweise in jeder Kommunikation zwischen verschiedenen Disziplinen – für die speziellen wie für die allgemeineren Redeweisen. Doch alle unterschiedlichen Sprachfelder, der umfangreiche Wortschatz der Fachsprache (Fenster, Dachüberstand, Wasserhahn etc.), die Grundbegriffe der Theoriesprache (Entwurf, Funktion, Typologie etc.) und die jargonhaft fluide Standessprache („Haltung“, „Bauen für den Menschen“,

„Ort“ etc.) sind es allesamt wert, dass man sich darüber austauscht.

Diese Differenz von Umweltproduktion versus Umweltbeobachtung und von den damit verbundenen sprachlichen Zugängen betrifft darüber hinaus das Geschichtsverständnis. Es steht außer Zweifel, dass der Umgang mit Geschichte nicht nur jene „zwei Kulturen“ (Charles Percy Snow) der Naturwissenschaften einerseits und der Geisteswissenschaften andererseits voneinander trennt, sondern dass für die Architektur die Paradigmen der Moderne maßgeblich das Geschichtsverständnis bestimmt haben. Zu notorischer Berühmtheit gebracht hat es die im vorliegenden Buch auch zitierte Forderung von Sigfried Giedion, die Aufgabe des Historikers sei es, aus „dem ungeheuren Komplex einer vergangenen Zeit jene Elemente herauszuschälen, die zum Ausgangspunkt der Zukunft werden.“ (328) Plädiert wird hier in einer geradezu absurden Zuspitzung für ein Denken in Referenzen, das bis heute in der Entwurfsproduktion gang und gäbe ist – man sucht sich selektiv das heraus, was man für die eigene Entwurfsentscheidung gebrauchen kann. Allerdings mag es gar nicht so klar sein, was einem solchen instrumentellen Geschichtsverständnis, das auf selektive Identifikation abzielt, kritisch entgegenzusetzen wäre. Mein Vorschlag wäre Differenzbildung. So wurde in der Geschichtstheorie mittlerweile eine deutliche Skepsis gegenüber dem eigenen Fach als Legitimationswissenschaft angemeldet und stattdessen, etwa von Wolfgang Reinhard (Geschichte als Delegitimation, in: *Jahrbuch des Historischen Kollegs* 2002, 27–37), für eine aktiv betriebene Delegitimation der Geschichte mittels Differenzbildung zwischen Gegenwart und Vergangenheit plädiert. Eine solche Geschichtsforschung betont nicht primär die Kontinuitäten, sondern arbeitet vor allem Alteritäten heraus.

Vielleicht sollten wir uns gerade angesichts der deutlich benennbaren Differenzen bei der Frage, warum es immer noch vereinzelt Kunstgeschichte an Architekturfakultäten gibt, nicht mit der eben-

so schlichten wie berechtigten Vermutung zufriedengeben, dass wir für das Selbstverständnis und für die Außerdarstellung der ArchitektInnenenschaft einen Betrag dazu leisten sollen, Architektur als „Baukunst“ zu legitimieren. Andernfalls könnte es nämlich passieren, dass nicht mehr im gehobenen Ton der Ästhetik von „Architektur“ die Rede ist, sondern bloß noch in sozialgeschichtlicher Begründung vom „Bauen“. Man kann solche Differenzen aber auch immer wieder zum Ausgangspunkt machen, den Grenzstreifen zwischen Kunstgeschichte und Architektur zu erkunden. Wenn man die Differenz der Disziplinen anerkennt, könnte das „Dazwischen“ den realitätsge-

rechten Raum für die Lehre und für ein gelegentliches gemeinsames Arbeiten mit den KollegInnen an Architekturfakultäten bilden. Es mag schon sein, dass in Anbetracht der Überzahl der andern das Ergebnis immer schon feststeht, aber das Spiel bleibt spannend.

PROF. DR. DIETRICH ERBEN
 Lehrstuhl für Theorie und Geschichte
 von Architektur, Kunst und Design
 der Technischen Universität München,
 Arcisstr. 21, 80333 München,
 erben@tum.de

Wider die vermeintliche Dominanz der religiösen Emblematis

Michael La Corte
**Emblematis als Teil der profanen
 Innenraumgestaltung deutscher
 Schlösser und Herrenhäuser.**
Vorkommen – Form – Funktion.
 Göttingen, Cuvillier Verlag 2019.
 801 S., 501 meist farb. Abb., Pläne.
 ISBN 978-3-7369-7125-7. € 144,90

Seit Jahrzehnten gehört die Emblematis zum Forschungsgebiet verschiedener Disziplinen, ebenso der Germanistik wie der Anglistik, Romanistik und Kunstgeschichte. Die eigentümliche Faszination, die von dieser Kunstform seit ihrer Erfindung im späten Humanismus ausgeht, hat nicht nur zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert eine große Zahl gelehrter Autoren dazu veranlasst, sich in dieser Kunst zu versuchen, sondern auch später zu einer umfangreichen Forschungsliteratur über Theorie und

Praxis dieser Ausprägung „uneigentlicher Rede“ geführt, bei der sich Wort und Bild ergänzen und zusammen einen allegorisch verrätselten Gedanken anschaulich machen. Der dreiteilige Aufbau des Emblems war seit den frühen Ausgaben der *Emblemata* des berühmten Mailänder Rechtsgelehrten Andrea Alciato (1492–1550) charakteristisch für die mit seinem Buch begründete Gattung. Ob von Anfang an die komplementäre Kombination aus Wort und Bild beabsichtigt war, ist nicht geklärt, doch wurde diese Verbindung vorbildhaft für spätere Nachahmer, erst recht, nachdem man die zusammengehörigen Elemente eines Emblems auch im Druckbild auf einer Buchseite zu einer Einheit zusammengefasst hatte wie in der Pariser Alciat-Ausgabe von 1534.

Die Rezeptionsgeschichte des Buchs ist die Geschichte seines Erfolges. Viele Autoren, die dem Vorbild Alciatos nacheiferten, nutzten dafür literarische und bildliche Motive aus unterschiedlichen Quellengattungen (Hieroglyphik, Fabel, Exempel, Devise und Imprese). Es entstand eine Fülle emblematischer Literatur, teils allgemeiner