

Walter Kroll

Wie „übersetzt“ man Embleme? Am Beispiel der Emblem- und Emblemantikrezeption im Kiever Kulturmodell der Barockzeit

Rocznik Komparatystyczny 5, 197-225

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Walter Kroll

Georg-August-Universität Göttingen

**Wie „übersetzt“ man Embleme?
Am Beispiel der Emblem- und Emblematikrezeption
im Kiever Kulturmodell der Barockzeit**

Wenn man von der Voraussetzung ausgeht, daß das Emblem „eine im Regelfall dreigliedrige typographische Anordnung von Wort und Bild“¹ (Inscriptio – Pictura – Subscriptio) darstellt, so stellt sich bei der Rezeption der westeuropäischen Emblematik im slavischen Kulturraum, die zur Übersetzung und zur Entstehung von (neuen) Emblemen führte, die Frage, was geschieht mit der *Pictura* des Emblems? Wird die *Pictura* als *Sinnbild* einfach *reproduziert* und als Darstellung lediglich anders gedeutet? In der emblematischen Praxis polnischer Dichter des 16. und 17. Jahrhunderts läßt sich diese „reproduzierende“ Aneignung des Emblems nachweisen.² In der Wiederholung bildlicher Motive im Bereich der *Pictura* des Emblems erreichen sie dann den

¹ Bernhard F. Scholz: *Emblem*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grabmüller und Jan-Dirk Müller, herausgegeben von Klaus Weimar. Berlin, New York: De Gruyter, 1997. Bd. I, S. 435.

² Einen Überblick liefern die fundierten Arbeiten von Janusz Pelc: *Obraz – słowo – znak. Studia o emblematyce w literaturze staropolskiej*. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1973; *Słowo i obraz. Na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*. Kraków: Universitas, 2002.

Status visueller Topoi³, auf die die Emblematiker oft zurückgreifen. Auf der anderen Seite verweist die Geschichte der polnischen (und westeuropäischen) Emblematik auf die Existenz verschiedener Varianten bzw. Grenzfälle⁴ des Emblems, die den traditionellen Gattungsrahmen des Emblems sprengen. Diese Varianten sind keine Reproduktionen mehr, sondern das Ergebnis von Transformationen im Bereich der *Pictura*. In der slavischen Forschung zur Emblematik ist allerdings der Mechanismus dieser Transformationen, die sich bei einer *intermedialen Übersetzung* ergeben, bisher kaum untersucht worden, wobei man auch übersehen hat, dass diese Praxis gerade ein Spezifikum der Emblem- und Emblematikrezeption im ostslavischen Kulturraum ausmacht, genauer in den östlichen (orthodoxen) Grenzlandschaften (*kresy*) der polnischen Adelsrepublik (*Rzeczpospolita szlachecka*), die im 16. und 17. Jahrhundert aufgrund ihrer politischen Machtstellung in Teilen der heutigen West-Ukraine und Weißrusslands die Kulturhoheit besaß und bedeutende bildungspolitische Entscheidungen traf.

Nach einem historischen und kultursemiotischen Exkurs über die Entstehung des Kiever Kulturmodells der Barockzeit sollen nunmehr an einigen Beispielen aus der emblematischen Theorie und Praxis der Kiever Gelehrsamkeit intermediale Spezifika dieser Rezeption typologisch aufgezeigt werden.

1. Als der aus Moldawien stammende Fürst Petro Mohyla (1596–1647) nach der Ausbildung an der orthodoxen Bruderschaftsschule in Lemberg und seinen Studien an der Akademie in Zamość, Paris und Holland nach Kiev zurückkehrte, setzte mit seiner bildungspolitischen Reformtätigkeit als Archimandrit des Kiewes Höhlenklosters (1627) und als Metropolit von Kiev, Galizien und ganz Russland (1632) an der *Peripherie* der expandierenden *Rzeczpospolita*

³ Vgl. den Sammelband *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*. Hgg. Ulrich Pfisterer, Max Seidel. München, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2003.

⁴ Vgl. Paulina Buchwald-Pelcowa: *Na pograniczu emblematów i stemmatów*. In: *Słowo i obraz*. Red. Agnieszka Morawińska. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1982, S. 73–95; auch Rostysław Radyszewski: *Polskojęzyczna poezja ukraińska od końca XVI do początku XVIII wieku*. Część I: *Monografia*. Kraków: Wydawnictwo Oddziału PAN, 1996; Carsten-Peter Warncke: *Symbol, Emblem, Allegorie. Die zweite Sprache der Bilder*. Köln: Deubner, 2005.

eine Entwicklungsphase ein, die in dem heterogenen Raum zwischen Wilna – Kiev (Kyïv) – Lemberg (L'viv) zur Herausbildung einer neuen kulturellen *Semiosphäre*⁵ führte. Die bereits seit dem 16. Jahrhundert existierenden Bruderschaftsschulen (*bratskie školy*) in Lemberg (1585), Brest (1591), Mogilëv (1590–1592)⁶ und ihre Druckereien kamen dabei den Reformplänen von Petro Mohyla entgegen. Durch Privilegien der polnischen Könige (Zygmunt III. und dann Władysław IV.) organisierten die Bruderschaftsschulen ihren Unterricht nach dem Vorbild der „Septem artes liberales“, eingeteilt in die Klassen des Triviums (Grammatik, Rhetorik, Dialektik) und des Quadriviums (Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie), in denen Griechisch, Latein, Hebräisch, Polnisch und Kirchenslawisch vermittelt wurde, wobei die belorussischen und ukrainischen Dialekte noch nicht den Status einer Standardsprache besaßen und primär der „umgangssprachlichen“ Kommunikation dienten.⁷ Ihr Einfluss ist jedoch gerade in den Wappenversen unübersehbar; sie vermitteln den Eindruck einer (nichtkodifizierten) „Mischsprache“.⁸ In der Organisation der Unterrichtspraxis zeichnet sich somit schon im 16. Jahrhundert die Vorstufe eines semiotischen Systems ab, das dann mit der Gründung des „Kiever Collegiums“ durch Petro Mohyla im Jahre 1632 und die offizielle Umwandlung zur *Kievo-Mohylianischen Akademie* im Jahre 1701 durch Peter den Großen zum Modell der kulturellen Semiosphäre heranreift.

Welche Merkmale zeichnen die neue Semiosphäre aus, die Jurij M. Lotman in seinem Spätwerk formulierte, und welche Funktion kommt dabei dem Transfer der Emblematisierung zu?

⁵ Lotman versteht darunter die Gesamtheit der Zeichenbenutzer, der Texte und der Codes einer Kultur. Vgl. Jurij M. Lotman: *Die Semiosphäre*. In: ders.: *Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur*. Hgg. Susi K. Frank, Cornelia Ruhe, Alexander Schmitz. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010, S. 163–290; russische Ausgabe – ders.: *Semiosfera*. Sankt Petersburg 2000.

⁶ Konstantin V. Charlampovič: *Zapadno-russkie pravoslavnye školy XVI i načala XVII veka*. Kazan⁴ 1898.

⁷ Vgl. dazu Peter Rehder: *Altostslavisch – Altukrainisch – Altrussisch. Zur Problematik der drei Bezeichnungen*. In: Zeitschrift für Slawistik 35 (1990) 5, S. 754–761; Jaroslav Isajevyč: *Der Buchdruck und die Entwicklung der Literatursprachen in der Ukraine (16.–1. Hälfte des 17. Jahrhunderts)*. In: ebd., 86 (1991) 1, S. 40–52.

⁸ Vgl. Giovanna Brogi Bercoff: *Zum literarischen Gebrauch der Mischsprache im ostslavischen Bereich im 17.–18. Jahrhundert*. In: Ricerche slavistiche 43 (1996), S. 183–208.

Die räumlichen Koordinaten der Semiosphäre lassen sich aus der Interdependenz zwischen *Zentrum* und *Peripherie* erklären. Die polnische Adelsrepublik des 16. und 17. Jahrhunderts bildet die *imperiale Sphäre*, das Zentrum, den Kern, in dem die dominierenden semiotischen Systeme angesiedelt sind; die bildungspolitische Funktion übernehmen dabei die katholischen Ordensgemeinschaften, vor allem die Jesuiten. Ihre Mission an der Peripherie fördert über den Import der Rhetorik als Mechanismus der Sinngenerierung und über die Jesuiten-Emblematik, die im Dienst der Macht des Bildes steht, die Entstehung eines *binären* Systems, das strukturelle Oppositionen prägen. Das (strukturalistische) Prinzip der *Binarität*, das sein frühes „dualistisches Kulturmodell“⁹ begründet, erweitert der späte Lotman, indem er Binarität als *Pluralität* auffasst, aus der neue „binäre Aufspaltungen“¹⁰ entstehen können. Aus der schon ohnehin brisanten Opposition *orthodox/katholisch* (oder katholisch/arianisch) entsteht nach der Revision der Kirchenbücher im Jahre 1653 eine neue binäre Aufspaltung innerhalb der orthodoxen Kirche, der *raskol*¹¹, die Spaltung in die „Latinisierenden“ (*latinščiki*) und die Altgläubigen (*staroobryadcy*). Die Entwicklung von kulturellen Systemen, vor allem in Russland, verläuft in zwei sich bedingenden antithetischen Prozessen: einerseits als kontinuierliche Bewegung, deren Ausgang voraussagbar ist, andererseits als Veränderung, die sich als Bruch, als nicht voraussagbare Explosion (*vzryv*) manifestiert. Die Kategorie der Nicht-Voraussagbarkeit von explosionsartigen Prozessen bedingt bei Lotman die Logik der Explosion, aus der die Einsicht folgt, dass „vollkommen stabile, invariante semiotische Strukturen“¹² offenbar gar nicht vorkommen. Welchen Anteil an diesem explosionsartigen und nicht voraussagbaren Prozess der Spaltung die importierten Emblem- und Wappenbücher in Kiev hatten, die

⁹ Vgl. Jurij M. Lotman, Boris A. Uspenskij: *Die Rolle dualistischer Modelle in der Dynamik der russischen Kultur (bis zum Ende des 18. Jahrhunderts)*. In: *Poetica* 9 (1977) 1, S. 1–40.

¹⁰ Lotman: *Die Innenwelt des Denkens*, S. 164.

¹¹ Vgl. dazu Boris A. Uspenskij: *Raskol i kul'turnyj konflikt XVII veka*. In: ders.: *Izbrannyye trudy*. Tom I: *Semiotika istorii. Semiotika kul'tury*. Moskva: Gnozis, 1994, S. 333–367.

¹² Jurij M. Lotman: *Kultur als Explosion*. Hgg. Susi K. Frank, Cornelia Ruhe, Alexander Schmitz. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010, S. 147. Vgl. auch Wolfgang Eismann, Peter Grzybek: *Kultur*. In: *Lexikon der russischen Kultur*. Hg. Norbert P. Franz. Darmstadt: Primus, 2002, S. 248–257.

gerade nach der Spaltung der Kirche im Bereich der panegyrischen Literatur eine Hochkonjunktur erleben, soll anschließend erörtert werden.

Neben der *Binarität* erweisen sich *Heterogenität* und *Asymmetrie* als weitere Kennzeichen der Semiosphäre. Das Merkmal der Heterogenität resultiert aus der Präsenz und der Funktion des Lateinischen, des Polnischen und des Kirchenslawischen in dem Kiever Kollegium: „Ihr Verhältnis zueinander reicht von vollständiger Übersetzbarkeit bis zu ebenso vollständiger Unübersetzbarkeit“.¹³ Das Verhältnis zwischen Zentrum und Peripherie ist *asymmetrisch*. Während im Zentrum das Polnische und das Lateinische bereits als hochentwickelte Standardsprachen fungierten, waren im 16. und 17. Jahrhundert das Kirchenslawische als fremde, sakrale Sprache und die belorussischen und ukrainischen Dialekte „Partialsprachen, Sprachen mit eingeschränkten kulturellen Funktionen [...]“¹⁴, allerdings schon potentielle Träger der Semiose. Aus der Heterogenität und Asymmetrie an der Peripherie ergibt sich die Notwendigkeit der *Übersetzung*. Die Übersetzung ist somit für Lotman ein Grenzphänomen.¹⁵ Die Bildungszentren im ostslawischen Raum liegen an der Peripherie der Rzeczpospolita. Peripherie als *Grenze* der Semiosphäre bedeutet allerdings nicht eine unüberschreitbare Trennlinie:

Der Begriff der Grenze ist ambivalent: Einerseits trennt sie, andererseits verbindet sie. Eine Grenze grenzt immer an etwas und gehört folglich gleichzeitig zu beiden benachbarten Kulturen, zu beiden aneinandergrenzenden Semiosphären. Die Grenze ist immer zwei- oder mehrsprachig. Sie ist ein Übersetzungsmechanismus, der Texte aus einer fremden Semiotik in die Sprache ‚unserer eigenen‘ Semiotik überträgt; sie ist der Ort, wo das ‚Äußere‘ zum ‚Inneren‘ wird, eine filternde

¹³ Lotman: *Die Innenwelt des Denkens*, S. 166. Als Beispiel dafür mag Feofan Prokopovič dienen, der im Auftrag Peters des Großen das Emblembuch von Diego de Fajardo Saavedra *Idea de un principe politico christiano* (Amsterdam 1659) übersetzen sollte und daran scheiterte. Indem er das Werk als unübersetzbar erklärte, schrieb er u. a. an den Zaren: „Многажды и слово его темному облаку или возмущенной водѣ подобствуетъ и со немалымъ трудомъ едва уразумѣши, что провъщаетъ и чего учить“ (Oft gleicht sein Wort einer dunklen Wolke oder dem trüben Wasser, und nur mit großer Mühe kann man begreifen, was er verkündet und lehrt). Zit. nach: Pavel V. Verchovskoj: *Učreždenie Duchovnoj Kollegii i Duchovnyj reglement*. Rostov 1916. Tom II, S. 25.

¹⁴ Lotman: *Die Innenwelt des Denkens*, S. 169.

¹⁵ Vgl. dazu Susi K. Frank, Cornelia Ruhe, Alexander Schmitz: *Jurij Lotmans Semiotik der Übersetzung*. In: ebd., S. 383–416.

Membran, die die fremden Texte so stark transformiert, dass sie sich in die interne Semiotik der Semiosphäre einfügen, ohne doch ihre Fremdartigkeit zu verlieren.¹⁶

Dieser Übersetzungsmechanismus vermittelt nicht allein fremde Texte, wozu die Psalmenparaphrasen eines Simeon Polockij¹⁷ als Beispiel dienen können. Übersetzung ist für Lotman auch Überwindung von Grenzen zwischen verschiedenen Kulturen und nicht allein der Bedeutungstransfer von einer Sprache in die andere:

Uns interessiert gerade die Kommunikation mit jenem Bereich, der die Kommunikation erschwert – und sie im äußersten Fall verunmöglicht. Mehr noch, je schwieriger und inadäquater die Übersetzung eines sich überschneidenden Raums in die Sprache des anderen ist, desto wertvoller wird die Tatsache dieser paradoxen Kommunikation in informativer und sozialer Hinsicht. Man kann sagen, die Übersetzung des Nichtübersetzbaren ist Träger hochwertiger Informationen.¹⁸

In diesem Prozess müssen auch fremde, aus westeuropäischen Quellen stammende „Bilder“ transferiert werden, die einerseits in den Text eingeschrieben sind und der Konkretisation durch den Leser unterliegen, andererseits als visuelle Reproduktionen von Wappen, Emblemen, Impresen oder Icones übernommen werden, um dann als Fremdes und Angeeignetes neue intermediale Beziehungen in der Semiosphäre herzustellen. Die emblematische Praxis in Kiev pflegte beide Varianten. Die *trilinguale Sprachkompetenz* der Kiever Gelehrsamkeit ermöglichte zwar Dichtern wie Lazar Baranovič, Stefan Javorskij, Silvestr Kossov, Pylyp Orlyk, Jan Ornowski, Simeon Polockij, Feofan Prokopovič die lateinischen Emblembücher im Original zu lesen, es gab jedoch auch konkrete Versuche, (religiöse) Emblembücher ins Polnische zu übersetzen, um den jesuitischen Missionsgedanken an der (orthodox geprägten) Peripherie zu fördern; auch die Sprache des Zentrums sollte die Peripherie beherrschen. Beispiel dafür ist die Übersetzung der *Pia desideria* (Gottselige Begierden), Antverpiae 1624,

¹⁶ Lotman: *Die Innenwelt des Denkens*, S. 182.

¹⁷ Vgl. dazu Rainer Georg Grübel: *Literaturaxiologie. Zur Theorie und Geschichte des ästhetischen Wertes in slavischen Literaturen*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2001. Kap. XI: *Metaphrase, Paraphrase und Variation im Wertfeld. Russische Psalmenparaphrasen des 17. und 18. Jahrhunderts*, S. 439–483; ferner: Susanne Strätling: *Allegorien der Imagination. Lesbarkeit und Sichtbarkeit im russischen Barock*. München: Fink, 2005, S. 372 ff.

¹⁸ Lotman: *Kultur als Explosion*, S. 13.

des belgischen Jesuiten Herman Hugo (1588–1629) durch den (polonisierten) *Ruthenus* Mikołaj Mielezko (Мелешко, 1607–1667) – *Nabożne westchnienia Duszy poczynającej, postępującej, doskonałej służące [...] wierszem polskim opisane Roku Pańskiego 1657*.¹⁹ Mielezko kopiert die *Picturae* aus den *Pia desideria* und übersetzt die lateinischen Subscriptionen. Diese Transfervariante von Emblembüchern verdient zwar als literarische Übersetzungsleistung Anerkennung, ist aber nicht Gegenstand meines Beitrags, zumal auch die Subscriptionen in diesem bimedialen Verbund in vielen Emblembüchern unterschiedliche Auslegungen des Dargestellten aufweisen. Uns interessieren hier in erster Linie Transformationen ikonographischer Zeichen emblematischer (und heraldischer) *Picturae* in den emblematischen Werkrealisierungen einiger Kiever Dichter und die Bild-Äquivalenzen (*образи эквиваленты*).²⁰ Auf Fragen der *intermedialen Übersetzung* gehen wir in den Abschnitten (2–4.2) ein.

Nach Jurij M. Lotman ist die „höchste Stufe der strukturellen Organisation eines semiotischen Systems [...] das Stadium der Selbstbeschreibung“.²¹ Das geschieht in der grammatischen Selbstbeschreibung, in der Schaffung einer Grammatik, die eine normative *Metasprache* der Beschreibung darstellt. Dieses Stadium bezeugt ein Rezeptionszeugnis, das im Jahre 1596 in der Druckerei der Bruderschaftsschule in Wilna erschien, die *Hrammatyka Slovenska* von Lavrentij Zizanij.²² Es handelt sich um die Beschreibung des Kirchenslawischen, das auf dem Areal belorussischer und ukrainischer Dialekt adaptiert wurde; ein „eigenes“ Grammatikmodell gab es dort noch nicht. Die wichtigste Vorlage für die „slawische“ Zizanij-Grammatik lieferten griechische und lateinische Grammatiken, darunter Philipp Melanchthons *Institutiones Graecae grammaticae* (1518).²³ Im Kiever Kollegium und später in der Kiewo-Mohylanischen Akademie folgten

¹⁹ Vgl. die neue kritische Edition in: M. Mielezko: *Emblematy*. Wyd. i oprac. Radosław Grzeskowiak, Jakub Niedźwiedź. Warszawa: Neriton, 2010, S. 71–167; vgl. die fundierte Einleitung der Herausgeber, in der relevante Kontexte und Beziehungen zur westeuropäischen Emblematik erklärt werden. Vgl. auch Zbigniew Morsztyn: *Emblemata*. Oprac. Janusz i Paulina Pelc. Warszawa: Neriton, 2001.

²⁰ Terminus nach Lotman: *Die Innenwelt des Denkens*, S. 183 ff.

²¹ Ebd., S. 170.

²² Vgl. Michailo Voznjak: *Hrammatyka Lavrentija Zyzanija z 1595 r. Lemberg 1911*. Hg. Gerd Freidhoff. München: Sagner, 1990 (= *Specimina philologiae Slavicae* 88).

²³ Die Vorlagen untersuchte ausführlich Voznjak.

dann weitere Grammatiken des Kirchenslawischen, die neben lateinischen und polnischen Grammatiken die Spezifik der trilingualen Selbstbeschreibung des Kiever Kulturmodells des 17. Jahrhunderts kennzeichnen: Während im Zentrum das Polnische zur Standardsprache einer Nation heranreift, entfaltet sich im 16. und 17. Jahrhundert an der Peripherie die *Mehrsprachigkeit* und beherrscht die Ebene der Kommunikation und Textproduktion. Die *Trilingualität* der Kiever Akademie ist in Europa ein einmaliges Phänomen, das sich in dieser Form nicht mehr wiederholen sollte.

2. Die Zizanij-Grammatik soll nunmehr als Übergang zu Fragen der Aneignung der Emblemik, der „fremden Sinnbilder“ führen.



Auf zwei Innenseiten des Titelblatts der *Hrammatyka Slovenska* (1596) befindet sich – in Widmungsfunktion – das älteste Emblem der Ostslawen. Das Emblem ist dreigliedrig aufgebaut und entspricht (in geradezu idealtypischer Weise) der Emblemdenition des 16. Jahrhunderts, die eine Einheit aus der *Inscriptio – Pictura – Subscriptio* als strukturellen Gattungsrahmen fordert. Auch

wenn die *Pictura* zunächst eine Priorität in der Wahrnehmung erzeugt, entsteht das Sinnganze erst aus der Vernetzung aller drei Teile. Der kirchenslawische Vers (Elfsilber) in der *Inscriptio* signalisiert dem Leser die Beziehung zum Gegenstand, indem ihm eine präsumtive Information vorgelegt wird: „Vergeblich wird sich derjenige bemühen, die Schrift zu beherrschen,/ der mich nicht verstehen will“ („*Прожно ты ся кушии писмо умѣти,/ которій не хоч мене розумѣти*“). Anders ausgedrückt, die Fähigkeit, Texte zu schreiben, erfordert eine neue *Einstellung zur Regel*, die in der *Pictura* die weibliche Gestalt der Grammatik aus dem Trivium der „*Septem artes liberales*“ versinnbildlicht. In der deutenden *Subscriptio* (Epigramm auf die Grammatik), die hier aus Platzgründen nicht abgedruckt wird, erfolgt die auslegende Selbstbeschreibung; das Grammatikmodell wird auf die Teile „Orthographie, Prosodie, Syntax und Etymologie“ begrenzt. Bei der Verbildlichung der Grammatik greift Zizanij auf die visuelle Topik zurück. Dadurch entsteht eine Beziehung zum *Fremden*, das in der ostslawischen Semiosphäre verortet wird. Die Verortung der fremden *Pictura* erzeugt eine bildliche Äquivalenzbeziehung zu Visualisierungen der „Grammatik“ in der Emblematik und Ikonologie, die dort stets als weibliche Gestalten mit einem Schlüssel modelliert werden.²⁴

Der Übersetzungsvorgang besteht hier in der Herstellung von Bild-Äquivalenzen. Dabei handelt sich nicht um eine Äquivalenzbeziehung nach dem Prinzip der Analogie oder Gegensätzlichkeit, obwohl diese Sinnbeziehungen möglich sind, sondern um Identifikation. Aus der Vernetzung aller drei Teile des Emblems lässt sich ein Bekenntnis zur Regel, zur *Grammatikkultur* ableiten, die dem bisherigen (byzantinisch geprägten) Konzept der *Textkultur* der Altgläubigen gegenübersteht.

Der kulturelle Code der Textkultur der Altgläubigen, die sie nach der Spaltung unnachgiebig verteidigen, beruht auf *semantischer Organisation* und ist autokommunikativ ausgerichtet.²⁵ Der Text (Bibel, Schriften der Kirchväter)

²⁴ Vgl. das Emblembuch von Guillaume de la Perrière: *Le théâtre des bons engins, auquel sont contenuz cent Emblèmes moraux*. Paris 1593 (Nr. 18), ferner die Allegorie-Sammlung von Cesare Ripa: *Iconologia*. Rom 1603, S. 35.

²⁵ Vgl. Juri M. Lotman: *Zeichen und Zeichensystem in bezug auf die Typologie der russischen Kultur (11. bis 19. Jahrhundert)*. In: ders.: *Kunst als Sprache*. Hg. Klaus Städtke. Leipzig: Reclam, 1981, S. 149–174; dort die Typologie von Kulturcodes (semantisch, syntaktisch,

wird als originäre Gegebenheit aufgefasst, als ein Faktum, das ausschließlich in seiner authentischen, „endlichen“ und unabänderlichen Form existiert. Die Wahrheit des Textes ist mit der sich wiederholenden Konstanz seiner Rezeption identisch. Die Textlektüre gleicht daher einem transzendierenden Akt, der den Leser in die Einfluss-Sphäre der Gott-Materie versetzt. Bereits die kleinste Korrektur des überlieferten Textes, sogar eines Buchstabens, bedeutet eine Verletzung des Inhalts. Die textbasierte Kultur zielt auf statische Bewahrung des Textbestandes im Kulturgedächtnis. Die Textexegese wird nach der Denkform „Frage – Auslegung“ (*vopros – tolk*) vorgenommen und ist auf die Auslegung der Symbole begrenzt. Die Privilegierung des Dogmas von der Inkommensurabilität des Göttlichen legt den Übersetzern zum Teil unüberwindbare Hindernisse in den Weg. Die Restriktionen bei der Übersetzung betreffen vor allem den Bereich der Elocutio, aus dem Metaphern und Allegorien als Sünde verbannt werden, weil es nur die Option falsch oder richtig gibt.²⁶

Durch die Gründung des Kollegiums und der Akademie etabliert sich in Kiev die *Grammatikkultur* der „Latinisierenden“ als Gegenmodell, das sich an der Peripherie von 1632 bis etwa 1712 zum geistigen Zentrum der Ostslawen entwickelt. Der kulturelle Code ist *syntaktisch* organisiert und *heterokommunikativ* ausgerichtet; „das Denken in Zeichen verdrängt das Denken in Symbolen“.²⁷ Neben der Selbstbeschreibung via Grammatik fördert die neue Einstellung zur Regel im Unterrichtskontext der „Septem artes liberales“ auch die Vermittlung der Rhetorik, Poetik und Philosophie. Im Rhetorikunterricht, der nach der Grammatikklasse einsetzt, übt man nicht nur die Kunst der Rede. Im System der Rhetorik, die im Barockzeitalter mit der Poetik gleichsam verschmilzt, zeichnet die Theorie der *Praecepta*, der *Exempla*-Kanon und die *Imitatio*-Lehre die Verfahrensschritte der Textherstellung vor. Die Textherstellung orientiert sich an den Regeln der Inventio, der Dispositio, der Elocutio, der Memoria

asemantisch/asyntaktisch, semantisch-syntaktisch); ferner: Světa Mathauserová: *Drevnerusskie teorii iskusstva slova*. Praha: Univerzita Karlova, 1976.

²⁶ Avvakum z. B lehnt kategorisch den Unterricht in Rhetorik und Philosophie ab, „denn ein Rhetor und Philosoph kann kein Christ sein“ („Понеже риторъ и философъ не можетъ быти христянинъ“. Zit. nach Uspenskij, S. 347); Latein als Sprache wird direkt mit dem Teufel in Verbindung gebracht (ebd., S. 343).

²⁷ Julia Kristeva: *Der geschlossene Text*. In: *Textsemiotik und Ideologiekritik*. Hg. Peter V. Zima. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, S. 197.

und der Actio. In dieses Textherstellungssystem sind Bild-Text-Kombinationen integriert.

In den Kapiteln „poesis epigrammatica“ der polnischen und lateinischen Poetiken und Rhetoriken²⁸ des 17.–18. Jahrhunderts finden wir eine Vielfalt von Definitionen von Bild-Text-Kombinationen (Emblem, Symbolum, Hieroglyphicum, Allusiones ad stemmata – Wappengedichte). Viele Autoren übernehmen zum Teil ohne Quellenangaben Emblem-Definitionen aus jesuitischen Rhetoriken (Jacobus Pontanus, Cipriano Soarez), vor allem aus Jacob Masens Rhetorik-Kompodium „Spiegel der Bilder verborgener Wahrheit“ (*Speculum Imaginum Veritatis occultae*. Köln 1650, ²1681), der auf die Emblembücher von Alciatus und die Impresensammlung von Typotius *Symbola divina et humana pontificum imperatorum regum* (Prag 1601–1603) Bezug nimmt und die Heraldik (Kap. 42) behandelt. Hier seine Definition des Emblems, die in zwei ukrainischen Rhetoriken auftaucht:

Emblema est imago figurata, ab intelligentium rerum natura ad mores vitamque rei intelligentibus uno conceptu exponendum translata.²⁹

(Das Emblem ist ein [Sinn]bild, das in einem Begriff von der idealen Natur auf die Sitten und das Leben des Erkennenden übertragen wird.)

Dem Emblem kommt in dieser Definition nach der hermeneutischen Sensus-Lehre³⁰ die Funktion des *sensus moralis* und *sensus anagogicus* zu. Relevant für Masens Emblem-Konzept ist die Tatsache, dass er schon im einleitenden Teil, der Synopsis, bei den *imagines figuratae* (Emblem, Symbolum, Hieroglyphe)

²⁸ Vgl. Pelc: *Obraz – słowo – znak*, S. 16–37; Teresa Michałowska: *Staropolska teoria genologiczna*. Wrocław, Warszawa, Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1974. V. P. Masljuk: *Latynomovny poetyki i rytoryki XVII-peršoї polovyny st. ta їх rol' u razvytku teorii literatury na Ukraïni*. Kyïv 1983.

²⁹ Jacob Masen: *Speculum Imaginum Veritatis occultae*. Köln 1681, S. 656. Zit. nach der digitalisierten Version unter: <http://www.uni-mannheim.de/mateo/camenaref/masen.html>; bei Masljuk, S. 176.

³⁰ Über die Lehre vom „vierfachen Schriftsinn des Wortes“ (sensus literalis vs. historicus, sensus allegoricus vs. spiritualis, sensus moralis vs. tropologicus, sensus mysticus vs. anagogicus) vgl. Friedrich Ohly: *Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966; Horst-Jürgen Gerigk: *Der vierfache Schriftsinn*. In: ders.: *Lesen und Interpretieren*. 2. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2002, S. 119–139.

von dem „Vorrang der *res picta* vor den *verba*“³¹ ausgeht. Der Vorrang der *res picta* („Priorität des Bildes“)³² im Emblem war für die Aufnahme der Emblematik im Kiever Kulturmodell des 17. Jahrhunderts sicherlich rezeptionsstiftend. Neben der Hermeneutik des Emblems, nach der die Deutung der *Subscriptio* vorgenommen wird, erscheinen mir in diesem Zusammenhang seine Strukturmerkmale und ihr historischer Wandel im Zeichen des barocken Gattungssynkretismus, der am Ende des 17. Jahrhunderts im Ergebnis zur Herausbildung neuer Bild-Text-Kombinationen führte, nicht minder wichtig. Ich fasse daher die Ergebnisse der Emblem- und Symboldefinitionen aus den Poetiken und Rhetoriken des 17. Jahrhunderts (Polen und ukrainischer Kulturraum) nach Teresa Michałowska³³ zusammen, um die *gattungsstrukturellen* Spezifika des Emblems in Polen und in der Kiever Akademie synchron herauszustellen.

Das **Emblem** besitzt einen dreigliedrigen Aufbau: *Inscriptio* (Lemma, Epigraphus) – *Pictura* – *Subscriptio* (Epigramm, Carmen), die das Dargestellte deutet (*explicatio picturae*). In Anlehnung an die stilistische Terminologie wird manchmal das Emblem im Aufbau in *Protasis* (*Pictura*) und *Apodosis* (*Subscriptio*) gegliedert. Das Emblem darf in der *Pictura* belebte Gegenstände (*res vivantes*), menschliche Figuren und narrative Motive aus Märchen (*Apologus*) und Fabel (*Fabula*) darstellen. Das *Symbolum* (*coniectura*) kann einen dreigliedrigen Aufbau haben, in einigen Poetiken wird allerdings ein zweiteiliger Aufbau (*Pictura* – *Subscriptio*) offeriert. Dem **Symbolum** liegt (wie bei Jacob Masen)³⁴ das Ähnlichkeitsprinzip (*similitudo*) zugrunde. Im *Symbolum* dürfen – im Unterschied zum Emblem – nur unbelebte und irrationale Dinge (z. B. Honig, verwelkte Blume; Engel, die Abstrakta wie Mut, Tugend darstellen) verwendet werden; menschliche Figuren dürfen nicht zentral, sondern lediglich im Hintergrund vorkommen. Das **Hieroglyphicum** (Hieroglyphe) wird lediglich als Sinnbild (*imago figurata*) ohne *Inscriptio* und *Subscriptio*

³¹ Masen, S. 1–10; vgl. Barbara Bauer: *Jesuitische „ars rhetorica“ im Zeitalter der Glaubenskämpfe*. Frankfurt am Main, Bern, New York: Peter Lang, 1986, S. 461.

³² Albrecht Schöne: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*. München: C. H. Beck, 1968, S. 26.

³³ Michałowska, S. 168–169, 187–188.

³⁴ *Symbolum* – „*Imago figurata similitudine rei non intelligentis, vitam moresque rei intelligentis uno conceptu clarè repraesentans*“ (Masen, S. 546).

definiert und in den Poetiken empfohlen, es nur in Vorworten oder Werken in Widmungsfunktion zu verwenden.

In der literarischen Praxis des 17. Jahrhunderts kam es dann zu einer Überkreuzung von Stemmata (Wappen) – Emblemen – Hieroglyphen – Icones. Der praktizierte Gattungssynkretismus lässt keine eindeutige Zuordnung zu. Die „idealtypische“ Form des Emblems, die A. Schöne³⁵ favorisiert, ist in der emblematischen Praxis der Kiever Gelehrsamkeit nicht mehr erkennbar. Herausgebildet haben sich Bild-Text-Kombinationen, die eher den „*imagines figuratae*“ des Jakob Masen entsprechen und einen *dreiteiligen Aufbau* aufweisen. Die Kiever Bild-Text-Kombinationen lassen sich in folgende Grundtypen einteilen, die in der Tradition der Gelegenheitsdichtung stehen und auf die antike Kultur der Lob- und Prunkrede (*genus demonstrativum*) verweisen: (A) Wappenverse³⁶, (B) *Emblematicae declamationes*, (C) heraldisch-emblematische Panegyrika, (D) Emblem-Ensembles (Tradition der mehrständigen Embleme), (E) Emblematische Predigten, (F) Emblem als Exemplum für theologische Diskurse (Skovoroda), (G) Wort-Embleme³⁷ und Wort-Wappen. Da es sich hierbei um einen Transfer der Bilder (und nicht nur Texte) handelt, stehen Fragen der *Intermedialität* im Vordergrund. Hansen-Löve entwickelte für diese Betrachtungsweise ein Analysemodell, in dem er drei Transformationsformen ikonographischer Zeichen unterscheidet: (1) TRANSPOSITION, (2) PROJEKTION, (3) TRANSFIGURATION.³⁸

Von den aufgezählten Grundtypen der Bild-Text-Kombinationen erkläre ich an dieser Stelle exemplarisch die Praxis bildlicher Transformationen in den *Emblematicae declamationes*, in einem *Epithalamium* von Pylyp Orlyk und

³⁵ Schöne, S. 18–50.

³⁶ Zur Poetik der Wappenverse vgl. Walter Kroll: *Heraldische Dichtung bei den Slaven*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1986.

³⁷ Über Wort-Embleme („emblematische“ Komposita, den „Genitivus emblematicus“) vgl. Schöne, S. 143 ff; ferner A. A. Morozov: *Metafora i allegorija u Stefana Javorskogo*. In: *Poëtika i stilistika ruskoj literatury. Panjati akademika Viktora Vladimiroviča Vinogradova*. Red. Michail P. Alekseev. Leningrad: Nauka, 1971, S. 35–44.

³⁸ Aage A. Hansen-Löve: *Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst. Am Beispiel der russischen Moderne*. In: *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Hgg. Wolf Schmid, Wolf-Dieter Stempel. Wien: Wiener Slawistischer Almanach, 1983, S. 304.

in einer Predigt („Vinograd Christov“) von Stefan Javorskij (Emblem als Exemplum für Predigten); die Ausführungen bilden hier die Fortsetzung meiner Arbeit über die emblematische Praxis von Stefan Javorskij.³⁹

3. *Emblematicae Declamationes*. An der Kiever Akademie pflegte man diese Tradition im Unterricht der Rhetorik, um die erworbene *poetische Kompetenz* zu beweisen. Sie waren fester Bestandteil des Rhetorikunterrichts und dienten als Abschlußleistung. Es waren Deklamationen auf Embleme *und* Wappen. Sie werden im szenischen Darbietungsmodus präsentiert. Albrecht Schöne sieht unter Berufung auf Bohuslav Balbinus in den *Emblematicae Declamationes* eine „vermittelnde Zwischenform“ für die „emblematische Struktur des Schauspiels“. ⁴⁰ Die Definition dieser Gattung in einer Kiever Rhetorik lautet:

Emblematica declamatio est, in qua emblematica aut symbola picta vel sculpta repraesentantur.⁴¹

(Eine emblematische Deklamation liegt vor, wenn Embleme und Symbole mit Hilfe der Malerei oder Skulptur dargestellt werden.)

Die ersten gedruckten Rezeptionszeugnisse dieser Kiever „declamatio“-Tradition sind die Text-Bild-Kombinationen: *Eucharisterion* (Kiev 1632) – in kirchenslawischer Sprache – und *Mnemosyne* (1633)⁴² – in polnischer Sprache; beide Werke sind Petro Mohyla gewidmet, wobei *Eucharisterion* szenischen Charakter aufweist. In *Mnemosyne* (siehe Abbildung) unterliegt der Transfer der ikonographischen Zeichen im Zusammenspiel mit dem Text einer besonderen Kombinatorik.

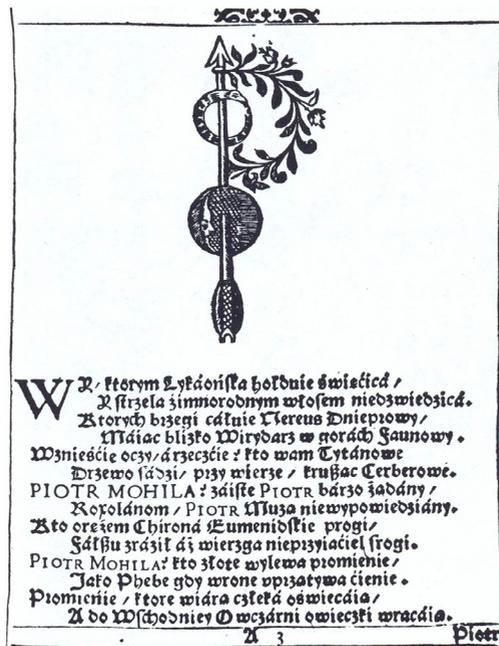
³⁹ Vgl. Walter Kroll: *Ėmblematika i topika v panegirikach Stefana Javorskogo*. In: *Okkazional'naja literatura v kontekste prazdničnoj kul'tury Rossii XVIII veka*. Hgg. Petr Bucharkin, Ulrike Jekutsch, Natal'ja Kočetkova. Sankt-Peterburg: Universitätsverlag, 2010, S. 55–77; ferner: ders.: *Stefan Javorskij's „emblematische Vita“ über Varlaam Jasinskij*. In: *Herrscherlob und Herrscherkritik in den slavischen Literaturen. Festschrift für Ulrike Jekutsch zum 60. Geburtstag*. Hgg. Britta Holtz, Ute Marggraff. Wiesbaden: Harrassowitz, 2013, S. 15–42.

⁴⁰ Schöne, S. 208; dort die Definition von Bohuslav Balbinus.

⁴¹ V. I. Rezanov: *K voprosu o starinnoj drame. Teorija škol'nych deklamacij po rukopisnym poetikam*. In: *Izvestija Otdelenija Russkago Jazyka i Slovesnosti Imperatorskoj Akademii Nauk* 18. Sankt-Peterburg 1914, S. 7.

⁴² *Mnemosyne sławy, prac i trudów [...] Piotra Mohyły [...]*. Kijów 1633 (Mikrofilm der Biblioteka Narodowa).

In dem zweiteiligen Bild-Text-Gebilde bestehen die *Picturae* aus den Buchstaben PIOTR MOHYLA; jedem Buchstaben folgt eine *Subscriptio* mit einer Deutung des Dargestellten in Versen; insgesamt also 11 Bild-Texte. Jeder Buchstabe in der *Pictura* ist allerdings aus *Emblem-Picturae* modelliert, die vorwiegend aus dem Emblembuch von Claudius Paradinus *Symbola heroica* (Antwerpen 1567) entnommen sind; daneben werden auch heraldische Zeichen aus dem Mohyla-Wappen verwendet. Die Transformierung ikonographischer Zeichen zu Buchstaben ist hier ein Akt der Verbalisierung zu einem *emblematischen Anagramm* und kann als *Transfiguration*⁴³ bezeichnet werden. Die Verketzung der „emblematischen“ Buchstaben verläuft nach dem (bereits erwähnten) Prinzip der Bild-Äquivalenzen. Es entsteht eine anagrammatische Sinnlinie, in der die „Über-Setzung“ Mohylas in ein neues (fremdes) semantisches Feld und die Identifikation im neuen Kontext sichtbar werden.



⁴³ Hansen-Löve, S. 304.

4. *Emblematisch-heraldische Panegyrika*. Mit der Expansion der Emblematik im 17. Jahrhundert nimmt die Transformation von Bild-Zeichen zu. Den Kiever Dichtern steht nunmehr ein ganzes Arsenal an Emblembüchern, Emblemenzyklopädien und Wappenkompendien zur Verfügung. In den Bibliotheken der Kiever Dichter befand sich der Kanon westeuropäischer Emblembücher (Alciatus, Bosch, Camerarius, Cats, Cramer, David, Drexel, Engelgrave, Givovo, Haefen, Hugo, Paradin, Picinelli, Reusner, Saavedra, Typotius, Veen, Valeriano, Zingref).⁴⁴

Als ikonographische Zeichen liefern sie einen Paradigmenvorrat, der eine eigene semantische Welt darstellt:

Aus diesen Paradigmata werden ikonographische Zeichen(-Komplexe) selektiert und zu konkreten Ensembles im Bild vereinigt, die ihrerseits paradigmatischen Status erhalten können, wodurch feststehende ikonographische Syntagmata als heraldische, emblematische, allegorische Zeichenkomplexe entstehen [...]. Die ikonographischen Zeichen(-Komplexe) werden durch ihre konkret syntagmatische Position im Bild-Text zu ikonologischen Zeichen der Bildsemantik und darüber hinaus zu sinntragenden Einheiten einer vielschichtigen Bildaussage.⁴⁵

Der intermediale Übersetzungsvorgang mit Verfahren der Transformation lässt sich in einigen Kiever Panegyrika feststellen, unter anderem bei Syl'vestr Kossov (1607–1657), dem Nachfolger von Petro Mohyla, in seinem kirchenslawischen Funeralgedicht *Stolp cnot* (1658)⁴⁶, bei Stefan Javorskij (1658–1722) in einem seiner vier Panegyrika – *Echo głosu wotaiącego na puszczy od serdeczney reflexyj pochodzące a przy solennym powinszowaniu Ianowi Mazepie* [...] (Kijów 1689) und bei Pylyp Orlyk (1672–1742) – *Hippomenes sarmacki* [...] (Kijów 1698).⁴⁷

⁴⁴ Diesen Kanon, der aus ca. 62 Emblembüchern besteht, erschloss Dmitrij Tschizewskij. Vgl. dazu W. Kroll: *Dmitrij I. Tschizewskij und die Emblematik. Versuch einer Rekonstruktion*. In: *D. I. Tschizewskij. Impulse eines Philologen und Philosophen für eine komparative Geistesgeschichte*. Hgg. Angela Richter, Brigitte Klosterberg. Berlin: LIT, 2009, S. 61–84.

⁴⁵ Hansen-Löve, S. 307.

⁴⁶ Das Werk untersuchte eingehend Martin Erdmann: *Heraldische Funeralpanegyrik des ukrainischen Barock. Am Beispiel des „Stolp cnot“ Syl'vestra Kossova*. München: Sagner, 1999; dort auch die Reproduktion des Werks, das 100 Seiten umfasst.

⁴⁷ *Hippomenes sarmacki*. In: Pylyp Orlyk: *Konstytucija, manifesty ta literaturna spadščyna. Vybrani tvory*. Hgg. M. Trofymuk, V. Ševčuk. Kyiv: MAUP, 2006, S. 511–607; Reproduktion – S. 529.

Diesen (umfangreichen) Panegyrika ist gemeinsam, dass sie ihr Text-Bild-Gebilde mit Wappen und Emblemen konstruieren. Die Transformation geschieht über die *Projektion* der Wappenzeichen in (fremde) Emblem-Picturae aus der westeuropäischen Emblemik und via *Transfiguration* emblematischer und heraldischer Zeichen zu einer neuen Bild-Kombination.

4.1. Hier ein Beispiel aus einem panegyrischen Gedicht, dem Epithalamium *Hippomenes sarmacki* von Pylyp Orlyk⁴⁸, dem Anführer des Kosakenheeres unter Mazepa und einem Schüler von Stefan Javorskij, der Orlyk in Kiev auch in den Fächern Rhetorik und Poetik unterrichtete.

Der Werktitel verweist auf zwei Kontexte, auf einen polnischen und auf einen mythologischen. Das Epitheton *sarmacki* verbindet den Namen Hippomenes mit der sarmatischen Ideologie⁴⁹ der Rzeczpospolita, deren Macht und Größe im 17. Jahrhundert der Glanz (und das Verhängnis) der „Goldenen Freiheit“ (*złota wolność*) umstrahlen. Zweitens alludiert der Werktitel an die griechische Sage um Atlante, der jagenden Jungfrau, die jeden Freier, der sie begehrte, zu einem Wettrennen herausforderte. Gewann er es, nahm sie ihn zum Mann; wenn er das Rennen verlor, tötete sie ihn. Auch Hippomenes, der vermutlich der Sohn des Ares war, erlag dem Charme der lauffreudigen Schönheit und forderte sie zum Wettlauf auf. Um allerdings das Rennen nicht zu verlieren, bat er Aphrodite um Hilfe. Sie gab ihm drei goldene Äpfel, die er während des Rennens fallen lassen sollte. Hippomenes folgte dem Rat der Aphrodite. Während des Rennens, als seine Kräfte nachließen, warf er Atlante einen goldenen Apfel vor die Füße. Atlante hielt vor Neugierde an, wodurch Hippomenes einen Vorsprung erzielte. Er gewann das Rennen und heiratete Atlante. Der (orthodoxe) Sarmate und *stolnik* (Truchsess) Jan Obidowski (1676–1701), ein Neffe und Schützling des Hetmans Jan Mazepa, gewann

⁴⁸ Vgl. dazu Oleksandra Trofymuk: *Literarna tvorčist' Pylypa Orlika*. In: ebd., S. 623–703, die auch eine detaillierte literarhistorische Analyse der Werke vornimmt; allerdings bleibt die Präsenz westlicher Emblembücher unberücksichtigt. Vgl. auch Rostysław Radyszewski: *Hetman Mazepa w polskojęzycznych panegiricach Jana Ornowskiego i Filipa Orłyka*. In: *Mazepa e il suo tempo. Storia, cultura, società/Mazepa and his time. History, culture, society*. A cura di/edited by Giovanna Siedina. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2004, S. 489–502.

⁴⁹ Vgl. dazu Janusz Maciejewski: *Sarmatyzm jako formacja kulturowa. (Geneza i główne cechy wyodrębniające)*. In: *Teksty* 4/1974, S. 13–42.

einst die Gunst der schönen Anna Koczubejówna⁵⁰ und heiratete sie im Januar 1698. Das Paar wurde in einer (pompösen) Hochzeitszeremonie von Stefan Javorskij getraut; er hielt auch die Hochzeitspredigt, auf die anschließend kurz eingegangen wird.



⁵⁰ Anna Vasil'evna Kočubej (Lebensdaten unbekannt) war eine der drei Töchter von Vasilij Leontovič Kočubej (1640–1708), der tatarische Vorfahren hatte; die jüngste Tochter war Motrja (Matrona) Vasil'evna (1688–1738), in die sich Mazepa nach dem Tod seiner Frau verliebte; in Puškins Gedicht *Poltava* heißt sie Marija. Kočubej war Generalsekretär und Generalprokurator des Kosakenheeres und kämpfte bis 1708 an der Seite von Mazepa, den er dann bei Peter dem Großen denunzierte, weil dieser sich mit den Schweden verbündete. Peter der Große glaubte dieser Nachricht nicht und ließ ihn zusammen mit dem Oberst Ivan Iskra köpfen; erst die Schlacht bei Poltava (1709) brachte die Wahrheit ans Licht, und beide wurden rehabilitiert.

Das Epithalamium besitzt einen rhetorischen Grundaufbau (Exordium – Narratio – Conclusio). Das Exordium enthält ein Gedicht auf das Wappen der Obidowski-Familie, das zweiteilig aufgebaut ist. In der oberen Feldhälfte steht ein (statischer) Adler, in der unteren drei mittig angeordnete und angeheftete viereckige Steine. Die Subscriptio deutet das Wappen über den *sensus literalis* hinaus zum *sensus allegoricus*, indem eine mythologische Beziehung hergestellt wird, aus der wir erfahren, dass der Adler von Jupiter selbst stamme und die Diamantsteine von Juno geschenkt wurden. Das Wappen sei göttlichen Ursprungs; Jupiter und Juno sind die Schutzpatronen der Familie Obidowski.

Patrzcież Dom OBIDOWSKICH w iak wysokiey Cenie,
Gdy od Bogów Niebieskich ma swe Urodzenie.⁵¹

(Schaut, welch hohen Wert das Obidowski-Haus besitzt,
da es doch von den himmlischen Göttern herstammt.)

Es folgt die Narratio des Gedichts, die in eine vierteilige Bild-Text-Kombination zerfällt. Die obige Reproduktion zeigt die erste Kombination; der Kupferstecher war Ivan Ščyrs'kyj, der übrigens auch für Stefan Javorskij tätig war. In der Mitte der Pictura stehen als *Projektionen* das „Y-Kreuz“⁵², der Stern und der Halbmond aus dem Wappen von Jan Mazepa, der Obidowski-Adler nistet auf dem Kreuzzeichen des Mazepa-Wappens. Neben dem Kreuz stehen zwei Figuren, die, denkt man an die Deutung des Obidowski-Wappens im Exordium, mehrfach kodiert sind: links Anna Koczubejówna (= Atlante = Juno) und rechts Jan Obidowski (= Hippomenes = sarmatischer Ritter = Jupiter); beide halten den Wappenschild. Dadurch entstehen über Bild-Äquivalenzen neue Sinnbezüge, die den „Mechanismus der Verdoppelung“⁵³ erkennen lassen, aufzufassen als eine *zeichenhafte* Photographie der Wappenträger.

⁵¹ Orlyk, S. 512.

⁵² Die auseinanderstehenden „Arme“ des Buchstabens Y sollen bedeuten, dass das Haus Mazepa aus zwei Geschlechtern entstanden sein soll. In den Wappenbüchern heißt es: „Jan Mazepa herbu Kurcz“, also aus der Familie Kurczewicz (Kurczewiczowie) aus Wolhynien, die zwei Linien vereint. Vgl. Bartosz Paprocki: *Herby rycerstwa polskiego*. Kraków 1584, S. 677: „Klejnotu takim kształtem używają na Wołyniu Kurczowie.“

⁵³ Über den „Mechanismus der Verdoppelung eines Objekts“ in der Literatur und in den bildenden Künsten, der in der Spiegelmetapher seinen Ursprung hat, vgl. Lotman: *Die Innenwelt des Denkens*. Kap. *Ikonische Rhetorik*, S. 78–89.

In die heraldischen Zeichen hineinprojiziert erscheint nun der Obidowski-Wappen-Adler, der sich in einen Adler verwandelt, der mit seinen Jungen gegen die Sonne fliegt. Der Betrachter stellt in der Bild-Interferenz auch einen Wechsel der Perspektive fest, eine Grenzverschiebung in einen kosmischen Raum, die im Ergebnis eine Bild-Äquivalenz zur Emblematik herstellt, unterstützt durch die Präsenz der Inscriptionen (*Sol ad solem* u. a.).

Der Adler, der mit seinen Jungen gegen die Sonne fliegt, ist ein beliebtes Motiv, das in einigen Emblembüchern⁵⁴ zur Darstellung gelangt; vgl. die Reproduktion des Emblems von Camerarius (unten). Durch die Häufigkeit in der Verwendung erlangt das Adler-Motiv den Status eines *visuellen Topos*, der auch in die poetische Lexik einiger russischer Dichter des 18. Jahrhunderts eingeht und dann als *Wort-Emblem* durch das Transformationsverfahren der *Transposition* realisiert wird.⁵⁵

Es ist die Sonnenprobe, um die Sehkraft des Adlers (und seiner Jungen) zu stärken; sie kann aber auch Verjüngung bedeuten.

In dem Transformationsverfahren der *Projektion* und der *Transfiguration* heraldischer und emblematischer Zeichen entsteht aus der Perspektive des Betrachters des „Hochzeitsbildes“ von Orlyk eine komplexe *Pictura*, die in der *Subscriptio* als Darstellung zur Deutung gelangt.

⁵⁴ Joachim Camerarius: *Symbolorum & Emblematum ex Volatilibus et Insectis desumptorum centuria tertia collecta* [...]. Nürnberg 1597, Bd. III, Nr. 4. Die Inscriptio lautet: „Per tela, per ignes“ (Durch Pfeile und Blitze hindurch); die Subscriptio: „Nec me praerupti montes, nec fulgura terrent./ Quo minus in summo vertice conspiciat“ (Weder jähe Felsen noch Blitze können mich davon abschrecken, mich auf dem höchsten Gipfel sehen zu lassen). Verschiedene Adler-Embleme vgl. auch: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Hgg. Arthur Henkel, Albrecht Schöne. Sonderausgabe. Stuttgart: Metzler, 1978, S. 773–774.

⁵⁵ Ein anonym er Dichter des 18. Jh. schreibt: „[...] Орел ко солнцу ныне возлетает./ Радость в Россию всем ниспосылает, [...]“. In: *Russkaja sillabičeskaja poëzija 17–18 vv.* Red. Varvara P. Adrianova-Perec. Leningrad: Sov. pisatel', 1970, S. 258; Stefan Javorskij in einer Predigt aus dem Jahre 1710: „Мысленный наш орел, царь Петр Алексеевич, не зажмуренными очами смотрит [...] на солнце предвечное Христа [...]. In: *Propovedi, blažennyja pamjati Stefana Javorskogo* [...]. Čast' 3. Moskva 1805, S. 255; ebenso bei Aleksandr N. Radiščev in dem Gedicht *Ošmnadcatoe stoletie*: „[...] Выше и выше лети ко солнцу, орел ты Российский,/ Свет ты на землю снеси, молнии смертельны оставь“, zit. nach: *Liry i truby. Russkaja poëzija XVIII veka*. Red. Dmitrij D. Blagoj. Moskva: Gosud. Izdat. Detskoj Literatury, 1976, S. 272.



Die zweiteilige Subscriptio des Epithalamiums von Orlyk orientiert sich bei der Auslegung der Zeichen an den *loci a persona*, die Äquivalenzbeziehungen zur Mythologie und Gegenwart herstellen. Im ersten Teil der Subscriptio (Text siehe oben I–III) werden *Ruhm* und *Altertümlichkeit* des Hauses Obidowski aus der Verortung im Mazepa-Wappen unter dem Schutz von Mars und Lucina (= Juno) abgeleitet („Przy kurczu MAZEPIANSKIM, Marszem y Lucina/ DOM OBIDOWSKICH świeci [...]“); den Ruhm trägt der Adler in die Höhen des Sonnengottes Phoebus Apollo. Der zweite Teil der Subscriptio besteht aus einem 116 Dreizehnsilber umfassenden anagrammatischen Gedicht aus den Buchstaben „JAN Z OBIDOWA OBIDOWSKI STOLNIK IEGO CARSKIEI PRZESWIETNEI MOSCI“. Dem Gedicht geht als Motto ein (verkürztes) Zitat von Horaz voraus: „Fortes creantur fortibus & bonis, nec imbellum progenerat Aquilae columbam“.⁵⁶ Es stammt aus den *Carmina* von Horaz (Liber IV, *Carmen IV*, Zeilen 28–31) und lautet vollständig:

[...]

fortes creantur fortibus et bonis:
est in iuencis, est in equis patrum
virtus neque inbellem feroces
progenerant aquilae columbam.

Von den Tapferen und Guten werden
die Tapferen erschaffen; / in Stieren
und Pferden lebt der Väter Tatkraft /
und niemals bringen wilde Adler ruhige
Tauben hervor.

⁵⁶ Orlyk, S. 530.

Horazens *Carmen IV*, das Drusus, dem Stiefsohn des Kaisers Augustus, gewidmet ist, bildet den *Prättext* zu dem anagrammatischen Gedicht von Orlyk. Horaz vergleicht in den 75 Verszeilen, die aus alkäischen Strophen bestehen, den römischen Heeresführer mit dem Adler, der dem Jupiter seine tödlichen Geschosse reicht, und rühmt seine Tapferkeit im Kampf gegen germanische Stämme. Orlyk greift dieses Motiv in seiner Auslegung der transfigurierten Zeichen der *Pictura* auf. Der zur Sonne fliegende Obidowski-Adler impliziert in der Überschreitung der Grenze Ereignishaftigkeit.⁵⁷ Die Ereignisse in der Erzählung der 2. *Subscriptio* finden in einem kosmisch dimensionierten *mythologischen Raum* statt, der im Gegensatz zum Horaz-Text keinen synchronen Bezug zur Gegenwart bildet. Der Adler agiert in einem immerwährenden (panchronen) Zeitkontinuum mit Figuren aus der griechischen Mythologie, und es heißt, er werde unter ihrem Schutz kämpfen:

ORZEŁ Twoy wyleci, Orion gdzie
swieci, Scythijską żeby krwią swe
szpony spławił, Sykańskie postrzały
Spuści na zuchwały Centawrow
Thrackich narod, harde rogi
[...].⁵⁸

Dein Adler wird dort hinfliegen,
wo Orion leuchtet, um seine Krallen
im skythischen Blut zu tränken.
Phönizische Pfeile wird er abschießen
gegen die stolzen Hörner der Zentauren
des dreisten thrakischen Volkes.

Es folgen drei weitere Bild-Text-Kombinationen, die in der transfigurierten *Pictura* das Adler-Thema variieren. Interessant ist die zweite Kombination. Den Obidowski-Adler projiziert Orlyk zwischen den russischen Doppeladler und den polnischen Adler, die im Jahre 1698 (noch) einträchtig über den Wolken von Kiev und Warschau schweben. Beide halten in ihren Krallen Insignien der Staatsmacht (Reichsapfel) und Füllhörner mit Geschenken (Ämter und Waffen), die mit Inschriften (*A honoribus – Ad honores*)⁵⁹ ausgestattet sind und dem Obidowski-Adler Ehre zuteil kommen lassen. Bei der Transfiguration des russischen Doppeladlers ist eine Affinität zu Javorskijs panegyrischem Gedicht *Echo głosu wołającego na puszczy od serdeczney reflexyj pochodzące*

⁵⁷ Vgl. Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie*. 2. Aufl. Berlin, New York: De Gruyter, 2008, S. 11–18.

⁵⁸ Orlyk, S. 534.

⁵⁹ Ebd., S. 535.

a przy solennym powinszowaniu Ianowi Mazepie [...] (Kijów 1689) feststellbar, zumal der Kupferstecher Ščyrs'kij beide Werke mitgestaltete. Die Vorlage für das (neue) Doppeladler-Bild war das Emblem Nr. 22 aus dem Emblembuch *Idea de un principe politico christiana* (Amsterdam 1659) von Saavedra, das Javorskij als emblematisches Exemplum diente.⁶⁰ Bei Orlyk dient die zweite Bild-Text-Kombination der panegyrischen Erhöhung der Ruhmestaten von Jan Obidowski, der an der Seite des russischen Heeres bei der Eroberung der Festung von Azov im Jahre 1696 kämpfte. Ruhm und Tapferkeit des Jan Obidowski im Kampf gegen die Osmanen werden über den *sensus allegoricus* expliziert, der Bild-Äquivalenzen in forcierter Amplifizierung von Metaphern und Vergleichen aus der Mythologie erzeugt. Die von der Sensus-Lehre geleitete Deutung begrenzt sich dabei auf die Herausstellung der Merkmale des Wappenträgers: Altertümlichkeit, Tugendhaftigkeit, Weisheit, Tapferkeit und Religiosität. Das komplizierte Geflecht von mythologischen Verweisungen und Vergleichen bildet in allen vier Bild-Text-Kombinationen, die 47 Seiten umfassen, gleichsam *Paraphrasen mythischer Erzählungen* im Dienste der Heroisierung des sarmatischen Ritters Jan Obidowski. An der Peripherie der Rzeczpospolita sind somit Emblem und Wappen an dem *medialen Transfer* des *sarmatischen Initiationsmythos* beteiligt, der auf den Anfang, den Ursprung der Polen in dem ostslawischen Areal verweist und ein Zeugnis der Existenz darstellt. Denn nur das „existiert, was einen Anfang hat“.⁶¹ In dem Transfer dieser Zeichen in Orlyks Bild-Text-Kombination lässt sich außerdem eine Verbindung zwischen *Gedächtnis* und Raum erkennen. Emblem, Wappen, Hieroglyphe und Imagines sind in den Rhetoriken im Bereich der *Inventio* angesiedelt, die dem Dichter visuelle Topoi für die Textherstellung als Findungshilfe zur Verfügung stellt. Indem der Dichter Orlyk die ERINNERUNG als zeichenhafte Projektionen und Transfigurationen in den *Picturae* verortet, übernehmen Wappen und Emblem

⁶⁰ Javorskij projiziert in diesem Werk Zeichen aus dem Wappen von Mazepa in eine „fremde“ *Pictura* und transfiguriert sie zu einem dreiteiligen Emblem; es entsteht ein „serieller Emblemsatz“. Vgl. dazu Kroll: *Emblematika i topika*, S. 55–77.

⁶¹ Jurij M. Lotman: *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Hg. Rainer Grübel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973, S. 320, der daraus den *Rahmen* eines künstlerischen Werkes (Textanfang – Textende) ableitet; den Kategorien *Anfang* und *Ende* kommt dabei eine modellierende Funktion zu: „Der Akt der Schöpfung – des Schaffens – ist ein Akt des Anfangs“ (S. 320).

Funktionen der *ars memorativa*, die sie in das kulturelle Gedächtnis⁶² der Polen, Ukrainer und Russen überführt. Dass aus der Imagination des sarmatischen Ritters aus dem Jahre 1698 schon wenige Jahre später Ambivalenzen in der Wahrnehmung in Russland entstehen, ist bekannt.⁶³

4.2. *Emblematische Predigten*. Doch kehren wir abschließend zur Hochzeit des Jan Obidowski zurück, um auf die Hochzeitspredigt von Stefan Javorskij *Vinograd Christov*⁶⁴ einzugehen, die er 1698 in der Heiligen Dreifaltigkeitskirche in Baturyn bei der Trauung in ukrainisch-kirchenslawischer Sprache hielt („при вѣнчании супружества [...] панна Иоанна у Обѣдова Обѣдовского [...] столника и полковника нѣжинского проповѣдию церковною почтенный в церкви Свято-Троецкой Батуринской от иеромонаха Стефана Яворского игумена монастыря Свято-Николского Пустынного Киевского“).⁶⁵

In der Regel liegen Predigten als Prosatexte vor. Die Predigt *Vinograd Christov* ist dagegen als eine *mehrgliedrige* Bild-Text-Kombination überliefert. Neben der Abbildung und Deutung der Wappen von Mazepa und Obidowski enthält die Predigt eine kunstvoll gestaltete Darstellung mit *Picturae* und *Inscriptionen* aus der Bibel (siehe Reproduktion).

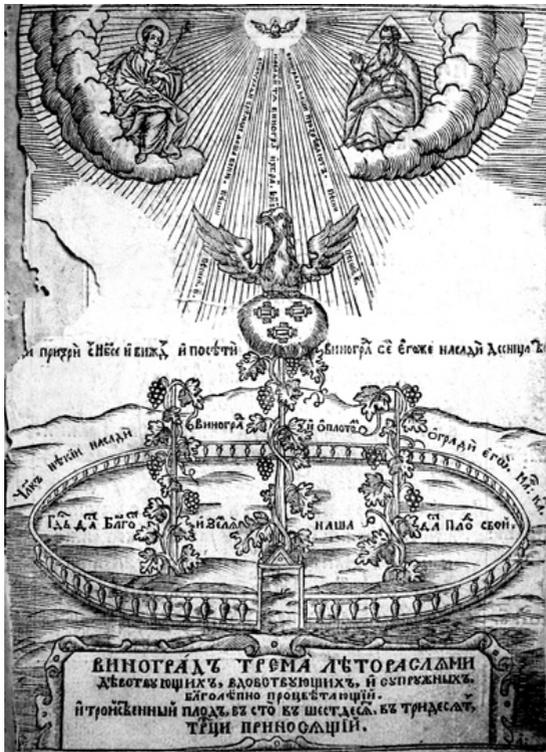
Die Auslegung dieser Zeichen steht im Mittelpunkt der Predigt, die insgesamt 15 Seiten umfasst. Aus der horizontalen Anordnung der *Pictura*-Zeichen entsteht die Einteilung in drei Welten: der umzäunte Garten als das Irdische, der zum Himmel aufstrebende Adler als die Zwischenwelt und die Trinität als das Überirdische, Himmlische, Transzendente. Unübersehbar sind dabei

⁶² „Der Kern der *ars memorativa* besteht aus ‚imagines‘, der Kodifizierung von Gedächtnisinhalten in prägnanten Bildformeln, und ‚loci‘, der Zuordnung dieser Bilder zu spezifischen Orten eines strukturierten Raums“ (Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. 4. Aufl. München: C. H. Beck, 2009, S. 158).

⁶³ Obidowski hat diese Entwicklung nicht mehr erlebt; er fiel 1701 im Nordischen Krieg. Mazepa und Orlyk schlossen sich dem schwedischen König an; ein Seitenwechsel, der in der Poltava-Schlacht (1709) mit einem Desaster endete. Für die Russen gelten sie bis heute als Verräter, in der Ukraine hält dagegen die Wirksamkeit des Mazepa-Mythos bis in die Gegenwart an.

⁶⁴ Stefan Javorskij: *Vinograd Christov*. Kyiv 1698. Reproduktion in der Zeitschrift *Siverjans'kyj Litopys* 6/2009, S. 114–131, herausgegeben von Igor Sytyj und Sergej Gorobec.

⁶⁵ Ebd., S. 114.



die Bild-Äquivalenzen (*obrazy-ekvivalenty*): die drei Weinreben stellen einen Sinnbezug zur Trinität dar, während der Adler die Sinnlinie zum Heiligen Geist fortführt. Der Betrachter erkennt in der vertikalen Perspektive den stufenweise angeordneten Weg vom Irdischen zum Himmlischen, vom *sensus allegoricus* zum *sensus mysticus*, zur Vereinigung mit der Trinität.

Die Bildsemantik der *Pictura* ist das Ergebnis von drei Transformationsverfahren, der Transposition, der Projektion und der Transfiguration biblischer, heraldischer und emblematischer Zeichen. Die Darstellung des Weingartens ist das Ergebnis der *Transposition* eines Wortzeichens bzw. Worttextes in einen „narrativen Bild-Text“. ⁶⁶ Javorskij greift hier auf den Garten-Topos (*hortus*) zurück, der in der Literatur weit verbreitet war, ablesbar schon an den Werktiteln

⁶⁶ Hansen-Löve, S. 304.

Wirydarz poetycki, Viridarium, Vertograd mnogocvetnyj (Simeon Polockij), *Ogród fraszek* von Waclaw Potocki oder *Sad bożestvennych pesen* von Hryhoryj Skovoroda; seine Präsenz ist auch in der Emblematik⁶⁷ unübersehbar.

Die *Projektion* des Obidowski-Wappens auf die mittlere Weinrebe verortet den Adler nicht nur im Zwischenbereich des Irdischen und Himmlischen. Der „statische“ Wappenadler verwandelt sich zu einem *transfigurierten* (dynamischen) Zeichen, zu einem *emblematischen* Adler (vgl. das Adler-Bild in Orlyks *Hippomenes sarmacki*), der, sich zum Himmel erhebend, die Vereinigung anstrebt. Bei der Deutung der drei Weinreben im Garten greift Javorskij auf Josefs biblische Traumdeutung zurück. Der oberste Mundschenk des Pharaos erzählt Josef in der Gefangenschaft:

Ich sah einen Weinstock vor mir. Er hatte drei Ranken. Kaum wuchs er, da trieb er auch schon seine Blüte, und seine Trauben reiften heran.⁶⁸

Die drei Weinreben versinnbildlichen für Javorskij die drei Stände: die Jungfräulichen, die Verwitweten und die Verheirateten („Виноградъ трема лѣторасцями дѣвствующихъ, вдовствующихъ и супружныхъ [...]“⁶⁹). Indem jedoch diese Weinreben als Standesvertreter der Kirche im Garten agieren, aktualisiert Javorskij bei der Deutung die nächste Sinnstufe und erklärt explizit seinen hermeneutischen Interpretationsansatz, die Sensus-Lehre der Kirchenväter:

Еднакже аллегорическим разумѣніемъ, еще иначе той сонъ толкуютъ учителя с(вя)тыи ц(е)рковныи, Афанасій и Епифаній, в такой способъ: виноградъ той въ снѣ видѣнный, знаменуетъ Ц(е)рковь с(вя)тую, которую аки прекрасный виноградъ насадилъ делатель н(е)б(ес)ный, и оплотомъ заповѣдей своихъ Б(о)же(с)твенныхъ оградилъ непреклонно.⁷⁰

⁶⁷ Vgl. die Emblemenzyklopädie von Filippo Picinelli: *Mundus symbolicus in Emblematum universitate formatus* [...]. Coloniae 1681, Bd. I, S. 653 („Hortus“, Kap. IX, 85); über das Garten-Motiv im russisch-europäischen Kontext schreibt ausführlich Lidija I. Sazonova: *Poëzija russkogo barokko*. Moskva: Nauka, 1991, S. 163–186.

⁶⁸ 1. Mose (Genesis) 40, 9–10.

⁶⁹ Javorskij, S. 116.

⁷⁰ Ebd., S. 120. Vor Javorskij propagierte die „Lehre vom vierfachfachen Schriftsinn des Wortes“ Simeon Polockij in dem Gedicht *Pisanie*; vgl. dazu A. M. Pančenko: *O smene pisatel'skogo tipa v petrovskuju epochu*. In: *XVIII vek. Sbornik 9*. Leningrad: Nauka, 1974, S. 114; Bernd Uhlenbruch: *Die Lehre vom „vierfachen Schriftsinn“ in Rußland*. In: *Arbeitstreffen des Seminars für Slavistik der Ruhr-Universität Bochum anlässlich des*

(Im allegorischen Sinn deuten jedoch die Kirchenväter Athanasius und Epiphanius diesen Traum in folgender Weise: der im Traum sichtbar gewordene Garten bedeutet die heilige Kirche, die der himmlische Schöpfer als schönen Garten pflanzte und mit dem Zaun seiner göttlichen Gebote festigte.)

Über den *sensus allegoricus* erschließt sich dem Betrachter die Kirche und die drei Stände der Gläubigen. Es folgt eine Charakteristik der drei Stände, wobei die Verheirateten im Vordergrund stehen. In intertextueller Hinsicht ist die Präsenz biblischer Zitate unübersehbar, die in die Predigt eingeflochten, die Bedeutung des Ehestandes unter dem Schutz der Trinität herausheben, worauf in diesem Beitrag nicht mehr eingegangen werden kann.

Javorskijs Hochzeitspredigt als Bild-Text-Kombination, entstanden als Ergebnis der *intermedialen Übersetzung* via Transposition, Projektion und Transfiguration, stellt ein einmaliges Zeugnis der Aneignung fremder Sinnbilder dar. Orlyks Epithalamium und Javorskijs Predigt bewahren zweifellos ihre Emblematisität, die konstatierten Transformationsverfahren ikonographischer Zeichen zeigen jedoch auch an, dass das Emblem im Kiever Kulturmodell der Barockzeit eine Flexibilität in der Gestaltung aufweist, aus der ein offenes, multivalentes und multifunktionales Kunstwerk⁷¹ entstehen kann.

Die hier aufgezeigten Transfer-Modelle der Aneignung fremder Sinnbilder (Embleme) existierten im Kiever Kulturmodell als Dominanten in der Zeichenpraxis der neuen Semiosphäre. Sie bilden sowohl die Bestandteile der Binartität dieses Kulturmodells (Novatoren versus Archaisten) als auch die Indikatoren der *Bilderflut* aus heraldischen und emblematischen Zeichen, die explosionsartige (nicht voraussagbare) Entwicklungen in der Literatur und der Gesellschaft⁷²

Christianisierungsmillenniums Russlands. 18.11. 1988 und 25. 11. 1988. Hg. H. Jachnow. Hagen: Rottmann Medienverlag, 1990, S. 253–267; Strätling, S. 262–382.

⁷¹ Vgl. Rüdiger Zymner: *Das Emblem als offenes Kunstwerk*. In: *Polyvalenz und Multifunktionalität der Emblematik/Multivalence and Multifunctionality of the Emblem*. Teil I. Hgg. Wolfgang Harms, Dietmar Peil. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2000, S. 9–24.

⁷² Man darf in diesem Zusammenhang auch nicht die grausame, an die Tyrannei Ivan des Schrecklichen erinnernde Verfolgung der Altgläubigen vergessen, denen man die Hand abschlug, damit sie sich nicht mehr mit dem alten Zeichen (Zweifingrigkeit contra Dreifingrigkeit) bekreuzigen dürfen, denen man die Zunge abschnitt, damit sie nicht mehr bestimmte Wörter oder rituelle Formeln aussprechen dürfen, und die schließlich qualvoll am Scheiterhaufen endeten; vgl. dazu Uspenskij.

auslösten. Sie sind integrativer Teil der intermedialen Übersetzung in eine neue semantische Welt, die sich dem Leser nur dann erschließt, wenn er das komplizierte (rhetorische) System der Verweisungen und Vernetzungen in historischen Kontexten begreift, und das setzt das Vorhandensein einer gemeinsamen „literarischen Kultur“⁷³ voraus, die als Orientierungssystem ein Kompetenzkriterium für die Interpretation darstellt. Diese Interpretationsgemeinschaft hat sich in Kreisen des Kiever Kulturmodells der Barockzeit und der Aufklärung herausgebildet, da Dichter *und* Leser eine gleichwertige Ausbildung in den Unterrichtsfächern der „Septem artes liberales“ erhielten; in folgenden Epochen ist diese Übereinstimmung nicht mehr gegeben. Die Kritik an der Rhetorisierung der Literatur in der Aufklärung traf dann gleichermaßen auch das wirksamste Bild-Text-System der Barockzeit, die Emblematik, die als Sinnbildkunst im Kiever Kulturmodell mit dem Philosophen Hryhoryj Skovoroda (1722–1794) ihren letzten Verfechter findet, der das Emblem mit Symbolum, Fabel, Hieroglyphe und Wappen gleichsetzt und als Exemplum für theologische und philosophische Diskurse verwendet.⁷⁴

⁷³ Vgl. Janusz Sławiński: *Literatursoziologie und historische Poetik*. In: ders.: *Literatur als System und Prozeß. Strukturalistische Aufsätze zur semantischen, kommunikativen und historischen Dimension der Literatur*. Hg. Rolf Fieguth. München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1975, S. 192.

⁷⁴ Vgl. Dmitrij Čyževskij: *Filosofija H.S. Skovorody*. Warszawa 1934, S. 26–49, Wiederabdruck in: ders.: *Filosofsky tvory u čotyřoch tomach*. Tom I. Kyiv: Smoloskyp, 2005, S. 163–388. Vgl. auch Elisabeth von Erdmann: *Unähnliche Ähnlichkeit. Die Onto-Poetik des ukrainischen Philosophen Hryhorij Skovoroda (1722–1794)*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2005, die Skovoroda im Kontext der *philosophia perennis*, der immerwährenden, ewigen, universalen Philosophie untersucht.

**How to Translate Emblems:
The Example of the Reception of Emblems and Emblematics
in Kievan Baroque Culture**

Summary

When we define the literary genre of the emblem as a threefold composition, consisting of the *inscriptio*, *pictura* and *subscriptio*, we confront the question of the way the *pictura* had been translated in the XVII century. Did intermedial translation mean the simple reproduction of the *pictura*? Or did it mean that the *pictura* was also subjected to alterations and transformations? The paper argues that the reception of emblems by scholars and students of the Kievo-Mohylanska Akademia was combined with a transformation of the *pictura* of the emblem, which was formed into a new threefold combination by a process of “projection”, “transposition” and/or “transfiguration” (A. Hansen-Löve) of heraldic and emblematic signs. The trilingual – Polish, Latin and Churchslavonic – emblems of Kievan authors are here described 1) in the context of Jurij Lotman’s semiotic concept of “semiosphere”, and 2) in comparison with the description of neighbouring genres like *symbola*, *hieroglyphica*, *stemmata* in seventeenth-century treatises on rhetorics and poetics. Finally, the paper interprets emblems of Filip Orlyk (*Hippomenes sarmacki*, 1698) and Stefan Jaworski (*Vinograd Christov*, 1698) as innovative results of intermedial translation, i. e., of a process of “projection”, “transposition” and “transfiguration” of the *pictura*.

Walter Kroll

Keywords: comparative literature, intermedial translation, emblematics, Kievan baroque culture, trilingual Kievan culture, rhetorics, visual poetry, iconography, panegyrics, emblematic sermon, *ars memorativa*