

165—184; K. Lankheit: *Jacques-Louis David. Der Tod Marats*. Stuttgart 1962; W. Sauerländer: Davids „Marat à son dernier soupir“ oder Malerei und Terreur. In: *Idea* 2, 1983, 49—88; A. Schnapper: *David. Témoin de son temps*. Fribourg 1980; E. Stolpe: *Klassizismus und Krieg. Über den Historienmaler Jacques-Louis David*. Frankfurt u. New York 1985; W. Szambien: *Les projets de l'an II. Concours d'architecture de la période révolutionnaire*. Paris (ENSBA) 1986.

INGRID HÖPEL, *Emblem und Sinnbild. Vom Kunstbuch zum Erbauungsbuch*. Frankfurt a. M., Athenäum 1987, 320 S.; Geb. DM 88,—.

Daß die wissenschaftliche Forschung zur Emblematik in den vergangenen Jahrzehnten neue Erkenntnisse erbracht hat, ist unbestreitbar. Es entstanden u. a. nicht nur Monographien zu einzelnen Emblembüchern und Autoren, sondern auch übergreifende Studien, in denen Entwicklung, Zusammenhänge und Abhängigkeiten geklärt wurden. Das Buch von Frau Höpel gehört zweifellos zu dieser zweiten Art.

Titel und Untertitel stecken den Rahmen der Untersuchung ab. Und dies, wie durch die Lektüre bestätigt wird, in mehrfacher Hinsicht. „Kunstbuch“ und „Erbauungsbuch“ sind Hinweise auf den behandelten Zeitraum, genauer: zwischen 1531, dem Erscheinen des ersten Emblembuches von Andrea Alciato (1492—1550), und ca. 1658, dem Erscheinen des letzten Buches von Johann Saubert. Neben dieser zeitlichen Einschränkung enthält der Untertitel auch eine inhaltliche Präzisierung: Frau Höpel richtet ihre Aufmerksamkeit vor allem auf den deutschen (nicht nur deutschsprachigen) Beitrag zur Emblematik, besonders auf den protestantischen. Sie sieht „die Emblembücher als Spiegel künstlerischer Entwicklung und kunsttheoretischer Kontroversen“ (224 ff.). Die Studie hat zwei Teile, die Emblembücher zuerst als „Kunstbuch“ und dann als „Sinnbild“ und „Erbauungsbuch“ vorstellen.

Vorläufig noch wird jede Studie zur Emblematik, die nicht Detailfragen lösen will, nicht umhin können, auf den Anfang der Emblematik im technischen Sinn eingehen zu müssen: auf Andrea Alciato. So behandelt auch Frau Höpel im ersten Kapitel von Teil A die Entwicklung vom „Emblem-Epigramm“ zum „Kunstbuch“. Die vier Unterabschnitte (39—66) verfolgen wichtige Stationen der Entwicklung des *Emblematum liber* von Alciato: „erste Verwendung des Wortes“, erste Ausgaben, Wendung zum Kunsthandwerk, das Kunstbuch. Die Spannung zwischen diesen vier Phasen ist größer, als es eine erste Lektüre vermuten läßt. Ich erwähne hier nur die sog. Entstehungsgeschichte des Emblembuches von Alciato. Veranlaßt durch den „Beitrag zur Frühgeschichte des Emblems“ von Vera Sack, „*Glauben im Zeitalter des Glaubenskampfes*, Freiburg (Univ.-bibl.) 1988, 126—149 wird die Diskussion darüber erneut zu führen sein. Vgl. J. Köhler, Warum erschien der „emblematum liber“ von Andrea Alciato 1531 in Augsburg? (Erscheint Ende 1989 in einem Sammelband von Beiträgen anlässlich der Glasgower Konferenz über das European Emblem 1987, im Brill Verlag Leiden).

„Mit dem Emblem entstand in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine hybride Kunstform, die textliche und bildliche Teile enthielt und sie auf bestimmte Weise miteinander verband“, lautet der erste Satz der Einleitung (11) von Frau Höpel. Dreierlei ist daran bemerkenswert: zuerst, daß das Emblem eine hybride Kunstform genannt wird:

das Emblem — ein Bastard? Die Eltern so unterschiedlich? Die Eltern sind Literatur und bildende Kunst. An dieser versuchten Bindung beider Künste wird die Emblemik später auch scheitern, aber nicht ohne zuvor hochtalentiertere Kinder erzeugt zu haben (Bastarde können ja besonders erfolgreich werden). Also wird der Ausdruck „hybride Kunstform“ nicht negativ abwertend zu lesen sein; er macht nur auf die Ausgangslage dieser Kunstform aufmerksam. Im Verlauf der Studie, besonders in den Abschnitten über die Emblemtheorien, wird immer wieder die Frage erörtert, wann der Text oder das Bild einen Vorrang erhalte. Ein ausgewogenes, gleichberechtigtes Verhältnis zwischen beiden scheint selten geglückt zu sein.

In diesem Zusammenhang scheinen mir auch die Auseinandersetzungen von Frau Höpel mit dem „idealtypischen Emblemmodell“ (26–33 und *passim*) zu verstehen zu sein: sie zeigt erneut, wie schwer es ist, daß ein solches Modell der Vielfalt der Emblembücher gerecht wird. Stattdessen verfolgt Frau Höpel *einen* Weg, den die Entwicklung der Emblemik gegangen ist.

Der Vergleich sei erlaubt: man stelle sich vor, die Emblembücher stehen ungeordnet in den Aufbewahrungsräumen der Wissenschaft (also in den Kellern). Ein Forscher, eine Forscherin arbeiten sich durch den Berg an Primär- und Sekundärliteratur durch. Als Ergebnis dieser mühseligen Suche stellen sie dann nach ihren Einsichten eine „Ausstellung“ zusammen: manches wird unberücksichtigt bleiben müssen, weil sonst die gerade gewonnene Einsicht undeutlich dargestellt würde. Der Leser aber erfährt zumindest in einer Hinsicht etwas von den Entwicklungen der hybriden Kunstform: wie nämlich zweitens bei einzelnen Büchern die textlichen oder bildlichen Teile den Vorrang erhielten. Drittens bekommt der Leser Einblick in die „bestimmte Weise“ der Verbindung von Text und Bild. Frau Höpel stellt drei Weisen vor: das Kunstbuch des 16. Jahrhunderts, das „Sinnbild“ und das (protestantische) Erbauungsbuch.

Eine der Thesen von Frau Höpel ist, daß eine Verlagerung *von Bild zum Text* nachgewiesen werden kann. Allerdings macht sie berechtigt die Einschränkung, daß vor dem Druck des ersten Emblembuches von Alciato der Text, das Epigramm, im Vordergrund stand, daß dann vollends durch das „Kunstbuch“ von Jeremias Held von 1567 das Bild hervorgehoben wurde. Daß im „Kunstbuch“ von Held das Bild vorherrscht, kann Frau Höpel damit begründen, daß bereits bei Alciato in Briefstellen und im Widmungsgedicht an Konrad Peutinger, den Augsburger Stadtschreiber und Humanisten, die Embleme *als Vorlagen* für Maler, Goldschmiede usw. genannt zu werden scheinen. Einmal auf diese Fährte gekommen, findet Frau Höpel (Teil A, 2. Kapitel) weitere Spuren und Zeugnisse, wie „aus der Bildwelt von Architektur und Kunsthandwerk“ Emblemtheorien entwickelt werden (als Beispiele: J. Basilius Herold und J. Fischart). Gerade am Biespiel von Fischart wird deutlich, daß Frau Höpel die Embleme selbst — hier die von M. Holtzwardt — nicht näher untersucht, weil ihre Aufmerksamkeit nicht auf die Interpretation einzelner Embleme gerichtet ist, sondern auf die Produktion und Präsentation von *Büchern*.

Frau Höpel erkennt „ein EmblemBuch als Ort theoretischer und künstlerisch-technischer Profilierung der bildenden Künste“ (so lautet zwar die Überschrift zum 3. Abschnitt von Teil A, damit ist jedoch auch inhaltlich und thesenartig eine Aussage gemacht). Folgerichtig untersucht Frau Höpel den EmblemBuchmarkt“. Sie stellt detailliert dar, wie gerade an der Gestaltung der Titelblätter „Buchmarktgesetze, Druck-

techniken und die Reflexion auf den Leser" gegen Ende des 16. Jahrhunderts die Emblembuchentwicklung beeinflussten.

Teil B der Studie (in drei Abschnitten) gilt den beiden anderen Formen, dem „Sinnbild“ und dem Erbauungsbuch. Sozusagen als kritischer Übergang von dem Vorrang des Bildes zu dem des Wortes gelte das Emblemwerk von M. Merian und Julius W. Zingref. Spricht die Qualität der Kupferstiche Merians noch einmal für das „Kunstabuch“, so ist durch die Einführung des Ausdrucks „Sinnebild“ von Zingref die Verlagerung auf den Text vorbereitet. In diesem einen Werk scheint einmal eine ausgewogene Beziehung zwischen Bild und Wort erreicht.

Überzeugend stellt Frau Höpel dann den endgültigen Übergang zum Vorrang des Wortes dar: es ist die „deutsche Sprachtheorie und Poetik“ in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die den theoretischen Boden für eine neue Auffassung vom Emblem als „Sinnbild“ schafft. Alle Einzelheiten dieser Entwicklung müssen hier nicht referiert werden. Zu nennen ist noch deren Fortgang: am Beispiel der Emblembücher von Johann Saubert könnte der Eindruck entstehen, daß noch einmal das Bild mehr betont werde, aber gerade hier deutete sich im protestantisch-geistlichen Emblembuch an, daß das Wort im Vordergrund stehe, die „geistliche Belehrung“. So ende die Emblemik im Erbauungsbuch. Wenn dies als eine weitere These der Studie gelten soll, dann erscheint sie gerechtfertigt, wenn die Untersuchungsabsicht, die Frage „nach den Gründen für die rasche Ausbreitung, für die Produktivität und für die Langlebigkeit der Kunstform Emblem“ (225) nicht vergessen wird. Denn gerade vom Ende des 17. Jahrhunderts an „weicht“ die literarische Emblemik in die sog. außerliterarische oder angewandte Emblemik „aus“. Diesen Bereich untersucht Frau Höpel nicht mehr, braucht es auch nicht, zumal die meisten bekannten Beispiele der außerliterarischen Emblemik ohnehin Emblembücher zugrundelegen, die in dem dargestellten Zeitraum entstanden.

Zugestanden, die Aufgabe war schwer, die Frau Höpel zu lösen unternommen hat, nämlich „die Vielfalt, die jeweilige historische Eingebundenheit und Wandlungsfähigkeit einer Kunstform zu beschreiben“ (224).

Zwei grundsätzlichere Bemerkungen versuchen dieser Studie zu antworten.

Frau Höpel beschränkt ihr Buch auf den jeweils „deutschen Beitrag“, d. h. nicht, daß ihr die übrige Emblemik unbekannt sei, diese wird durchaus in den Anmerkungen deutlich. Es heißt wohl, daß die Studie nur einen Teilbereich der Emblemik vorstellt. Man kann fragen, ob damit das „europäische Emblem“ nicht zu sehr in den Hintergrund gerät? Ob nicht Einflüsse der italienischen, niederländischen und französischen Emblemik zu wenig berücksichtigt werden? Das gilt auch, wenn Frau Höpel (97—101) Jean Jacques Boissard vorstellt. Denn dessen Emblembuch soll nicht als typisch französisch gelten (es schien in Frankfurt), sondern an Boissard wird die „Personalunion von Zeichner und Dichter“ gezeigt. — Diese Fragen wären überflüssig, wenn nicht Titel und Untertitel die Erwartung einer umfassenden Darstellung weckten. In diesen Zusammenhang gehört auch die Frage, warum z. B. die Jesuitenemblemik, und sei es als Kontrapunkt zur protestantischen, nicht dargestellt wird.

Eine weitere Eigenart der Studie von Frau Höpel fällt bei der Lektüre auf und wird durch die Abbildungen (227—315) bestätigt: sie konzentriert sich auf Vorreden und Titelblätter der Emblembücher; sicher nicht ausschließlich, aber überwiegend. Beiden ent-

nimmt sie wichtige, aufschlußreiche Erkenntnisse über die Entwicklungsphasen der (deutschen) Emblemik. M. E. kommen dabei die Embleme selbst zu kurz. So wäre es schon beim EmblemBuch von Alciato wichtig zu erkennen, daß die Titelblätter der über 180 Editionen geändert wurden, die Texte (nicht die Anzahl) der Embleme jedoch gleich blieben. J. Held nannte seine Ausgabe „Kunstbuch“ — wird jedoch durch diesen, für die Untersuchung von Frau Höpel wichtigen, Ausdruck auch etwas Neues zum Verständnis einzelner (oder aller) Embleme oder über eine Zeichen- und Emblemtheorie gesagt? Im Fall von Alciato haben dann aber Theorie und *corpus emblematicum* nicht viel gemeinsam. Daß dies nicht eine marginäre Bemerkung ist, erhellt aus dem Umstand, daß das EmblemBuch von Alciato von 1531 bis 1661, also fast genau in dem Zeitraum, den Frau Höpel vorstellt, immer wieder gedruckt wurde.

Diese Bemerkungen schmälern nicht die Leistung von Frau Höpel. — Was nach der Lektüre als Haupteindruck bleibt, ist m. E. ein straff ausgewählter und vorgestellter Gang durch einen Bereich, der sonst nicht nur von seinem Ursprung als hybrid erkannt würde, sondern unübersichtlich und zusammenhangsarm bleiben würde.

Johannes Köhler

## Varia

### BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Gerhard Hallmann: *Russische Realisten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Rosenheimer Verlagshaus Alfred Förg 1989. 256 S. mit 138 Farbtafeln, davon 24 doppels., 48 Bildausschnitte mit den Porträtausschnitten sämtlicher Maler (s/w). DM 140,—.

Wolfgang Hesse: *Ansichten aus Schwaben. Kunst, Land und Leute in Aufnahmen der ersten Tübinger Lichtbildner und des Fotografen Paul Sinner (1838—1925)*. Tübingen, Metz 1989. 188 S. mit mehr als 200 s/w Abb. (davon 70 ganzseitige Tafeln). DM 35,—.

Evelyn Hils: *Johann Friedrich Christian Hess. Stadtbaumeister des Klassizismus in Frankfurt am Main von 1816—1845*. Studien zur Frankfurter Geschichte, Bd. 24. Hrsg. v. Wolfgang Klötzer und Dietrich Rebentisch. Frankfurt a. M., Waldemar Kramer 1988. 294 S. mit zahlr. s/w Abb.

Georg Himmelheber: *Deutsche Möbelporlagen 1800—1900*. Ein Bilderlexikon der gedruckten Entwürfe und Vorlagen im deutschen Sprachgebiet. München, Beck 1988. 558 S. mit 3485 s/w Abb. auf 449 Tafeln im Text. DM 298,—.

Heinz Hindorf: *Glasfenster*. Mit Beiträgen von Suzanne Beeh-Lustenberger, Regine Dölling, Dieter Stoodt. Farbbilder: Wolfgang Müller. Freiburg/Basel/Wien, Herder 1989. 176 S., davon 80 S. mit 102 Farb- und 29 s/w Abb. DM 49,80.

Gertrud Hochstätter/Brian Bagnall: *Kunst & Antiquitäten*. Ein fröhliches Wörterbuch für Kenner und Könner, Sammler und Liebhaber und alle, die mit ihnen zu tun haben. München, Tomus 1989. 96 S. mit zahlr. s/w Abb. DM 18,—/ÖS 138,—.

René Hocke: *In der Abenteurlichkeit der Welt, zum künstlerischen Frühwerk von Bernhard Gillersen*. In: *Contrast* Febr./März 83, S. 32—42. München, Procontra Verlag, Jahresabonnement DM 20,—, Einzelpreis DM 2,—.

Janez Höfler: *Die Kunst Dalmatiens. Vom Mittelalter bis zur Renaissance (800—1520)*. Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1989. 338 S. mit zahlr. s/w u. Farbbabb. DM 98,—.

Andrea Hofmann: *Künstler auf der Höri. Zuflucht am Bodensee in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Beiträge zur Singener Geschichte, Bd. 19; Hegau-Bibliothek, Bd. 65. Konstanz, Friedrich Bahn 1989. 171 S. mit zahlr. s/w u. Farbbabb. DM 48,—.

Hans H. Hofstätter: *Die Fürstlich Fürstenbergischen Sammlungen in Donaueschingen*. München/Zürich, Schnell & Steiner 1980. 96 S. mit zahlr. s/w u. Farbbabb.