

196. Zugehörig zu diesem Bild (*Abb. 3b*) sind dasjenige des „Petrus“ (Nr. 197) und zehn weitere Bilder des Apostolado in der Academia de San Fernando in Madrid. Ursprünglich „Schule des Ribera“ genannt, hält Perez Sanchez diese Serie für neapolitanisch um 1630–40 und Francesco Francanzano nahestehend. Letzteres überzeugt nicht ganz. Auch fragt sich, ob er die Serie nicht etwas zu früh datiert. Der derbe, summarische Gewandstil mit den eigentümlich breit hingestrichenen und duff vertrieben modellierten Gewandbahnen (im Gegensatz zu den markant geformten und kräftig modellierten Gesichtern und Händen) deutet auf etwas spätere Entstehung um 1650 und ist für Neapel ungewöhnlich. Der Autor wird wohl in Neapel gearbeitet haben, weist aber gewisse Affinitäten, eben im Gewandstil, zu Rom auf. Er bewegt sich gewissermaßen halbwegs zwischen Ribera (und Novelli) und Brandi. Zweifellos von der gleichen Hand ist der auch ehemals zu einer Apostelserie gehörige „Jacobus“, der 1958 als Schenkung in die Münchner Pinakothek gelangte (Inv. Nr. 12779, als „Römisch, 1. Viertel 17. Jh.“; die Kenntnis des Bildes verdankt der Rez. Dr. Jutta Held) (*Abb. 3c*), und offenbar auch das Bild des „Täufers“, ehemals in der Sammlung Gasparrini in Rom und heute im Elvehjem Art Center in Madison, Wisconsin (*Abb. 3d*), dort bezeichnenderweise als Werk Francesco Cozzas, also eines in Rom tätigen Meisters (siehe *Art Journal* Fall 67 XXVII/1, S. 70 mit *Abb.*), und als solches auch publiziert von Luigi Cunsolo (Francesco Cozza, *Pittore e Acquaretista*, Cosenza 1966, S. 90–92, fig. 12). Möglicherweise stammen von diesem noch unidentifizierten Maler auch das Halbfigurenbild des „Stephanus“ im Nationalmuseum in Valletta, Malta (als spanische Schule), und das Bild eines „Franziskanermönchs“ in der Sammlung der Queens University in Kingston, Ontario (frdl. Hinweis von Anthony Clark).

Erich Schleier

REZENSIONEN

GRETE LESKY, *Schloß Eggenberg. Das Programm für den Bildschmuck*. Graz Wien Köln, Verlag Styria, 1970. 308 Seiten, 62 *Abb.* und 55 *Tafeln*. DM 30, –.

Für das westlich vor Graz gelegene Eggenberg (erbaut seit 1625 unter den Fürsten Hanns Ulrich † 1634, Johann Anton † 1649 und Johann Seyfried † 1713) liegen einige Arbeiten vor, auch aus den letzten Jahren, die sich mit der Architektur dieses barocken Prachtschlusses befassen und an der Beschreibung und Erklärung seines ‚Bildschmucks‘ versuchen. Die zahlreichen emblematischen Darstellungen freilich, die neben den Freskogemälden größeren Formats an Decken und Wänden der Prunkräume des zweiten Stockwerks sich befinden, blieben dabei nahezu völlig außer Betracht – obgleich man doch, durch Erfahrungen mittlerweile klüger geworden, nicht nur vermuten dürfte, daß diese Sinnbilder integrierende Bestandteile einer Bildfolge darstellen, sondern geradezu von der Hypothese ausgehen müßte, daß sie die Schlüsselworte eines ikonographischen Textes abgeben, deren Entzifferung allererst zu belehren vermöchte über einen Sinnzusammenhang der Bilder und den Stellenwert des einzelnen Bildes in solchem Kontext.

In die Lücke, welche die zünftige Kunstwissenschaft hier bestehen ließ, tritt jetzt die Arbeit einer Außenseiterin, die sich mit einer ganzen Reihe früherer Publikationen freilich nicht nur als enthusiastische Liebhaberin, sondern zugleich als vorzüglich orientierte Sachkennerin im Bereich der Emblemkunst bekannt gemacht hat. Grete Lesky's kunstpublizistische Anfänge liegen in der Fremdenführer-Literatur (*Barocke Embleme in Vorau und anderen Stiften Osterreichs. Ein Vademecum für den Kunstwanderer*. Graz (1962). – *Erklärung der Deckenbilder*. In: Joseph Scherer/Joseph Zemp: *Geschichte und Beschreibung der Wallfahrtskirche Hergiswald*. Luzern 1964), und noch ihr Eggenberg-Buch ist, im Sinne einer ‚einfachen Form‘, ganz entschieden von dieser publikumsbezogenen Gattung bestimmt – in seiner Gesamtanlage ebenso wie in Einzelzügen seiner Diktion. Auf einen Rundgang durch die Prunkräume des vierflügeligen Schlosses führt Frau Lesky ihre Leser, beschreibt und erklärt ihnen, was es da zu sehen gibt. „Betrachten Sie bitte die ...“ (S. 53), „Sie werden wissen wollen, warum ...“ (S. 56), „Sie sehen, daß ...“ (S. 279). Selbst die umfangreichen, ins gelehrte Detail wie in persönliche Erinnerungen ausschweifenden Anmerkungen wirken wie halblaut geplauderte Zusatzbemerkungen des Fremdenführers für die besonders Anteilnehmenden und Wißbegierigen.

Die Eigenart des Gegenstandes freilich ist einem solchen Besichtigungsrundgang, ist der Gattung Fremdenführer überraschend angemessen. Gerade diese hier gleichsam veredelte Zweckform nämlich spiegelt (und verdeutlicht so) die ursprüngliche Zweckbestimmung der auf festlichen Rundgang, bewundernde Besichtigung und nachdenkliche Betrachtung abgestellten fürstlichen Räume mit ihren kostbaren Gemälden. Mehr noch. Der Rundgang des Leskyschen Buches folgt, vom Festsaal (Planetensaal) in der Mitte des Ostflügels her, den Enfiladen in der dem Uhrzeigersinn entgegengesetzten Richtung: durch zwölf Räume bis zum Oratorium der Schloßkirche in der Mitte des Westflügels und weiter durch abermals zwölf Räume, bis am Ende der große Planetensaal erreicht wird. Bestimmte Details der Bildsequenzen machen es wahrscheinlich, daß die Folge der Räume und Bilder eben daraufhin programmiert war: nur für den in d i e s e r Richtung verlaufenden Rundgang enden beispielsweise die durch mehrere Zimmer hin fortgeführten Abbildungen von Stationen aus dem Leben Davids sinnvoll mit der Sterbeszene.

Was die Beschreibungen und Erklärungsversuche der Verf. Schritt für Schritt zutage fördern bei solchem Rundgang (viele scheint dabei eindeutig und endgültig geklärt, andere Deutungen und Nachweise liegen jedenfalls im Bereich des Wahrscheinlichen, einiges bleibt hypothetisch, wenig unerkklärbar), ist der Bedeutungszusammenhang dieser Bilder aus Bibel, antiker Mythologie, römischer Geschichte und der sie begleitenden und kommentierenden Darstellungen allegorischer und emblematischer Provenienz. Sie sind, so zeigt sich, bald lockerer und willkürlicher, bald fester und konsequenter aufeinander bezogen, treten – zunächst innerhalb der einzelnen Räume – zu Themenkreisen, Motivreihen und Bedeutungskomplexen zusammen. Ein einfaches Beispiel für strengere Programmierung gibt etwa der (nach Frau Leskys Zählung) 19. Raum: zwei große Deckengemälde zeigen die Kentauren im Kampf mit

Herakles und in der Schlacht am Hof des Peirithoos, der sie arglos zu seiner Hochzeit geladen hatte; drei emblematische Darstellungen führen die Sirene vor (mit der inscriptio FORMOSA SUPERNE), einen Lorbeerzweig unterm Schild (SUB CLYPEO), zwei zum Handschlag sich nähernde Hände, deren eine auf ihrer Innenfläche und an den Fingerspitzen Augen hat (FIDE ET DIFFIDE) – Frau Lesky spricht vom „Aufder-Hut-sein-Zimmer“ (S. 113).

Über solche in sich geschlossenen Bild-Bedeutungs-Komplexe einzelner Räume hinaus stellen weiterreichende Sinnzusammenhänge sich her und wird nach und nach ein das Ganze übergreifendes Leitmotiv erkennbar, dem die verschiedenartigen Unterthemen auf mehr oder minder strenge Weise zugeordnet sind: MARTE ET ARTE lautet die devisenartige Formulierung, die Grete Lesky dafür einsetzt. In der Tat läßt sich diese Doppelformel (bei der das ET eine ganze Reihe unterschiedlicher Zuordnungen von MARS und ARS zusammenfaßt: kopulative, adversative, temporale, konsekutive, finale, instrumentale) nicht allein aus dem verschiedenartigen Material konkreter Bildbedeutungen als übergeordneter Aspekt abstrahieren, sondern in einigen Fällen auch als Primärbedeutung unmittelbar ablesen von den Eggenberger Bildern. Das gilt für Einzeldarstellungen (den emblematischen Pfeilstab etwa, aus dem Rosenblüten treiben – Zimmer 25) wie für komplementäre Bild-Paare (die allegorische Figur der Victoria mit einem besiegten Türken und eine weibliche Gestalt als Personifikation der freien Künste – Zimmer 6), gilt aber auch für die lockere Folge der Szenen aus dem Leben Davids (Zimmer 5, 8, 11, 12), der als Kriegsheld und Harfenspieler das fürstliche MARTE ET ARTE gleichsam in Personalunion verkörpert und so als eine der großen Vorbildfiguren fungiert in der von den Bildern ihres Schlosses formulierten Selbstdarstellung der Fürsten von Eggenberg. Von normativem Denken ist diese Selbstdarstellung bestimmt; sie überformt und stilisiert die Wirklichkeit. Denn diese ebenso mächtigen wie reichen Herren waren zwar Liebhaber und Förderer der Künste (vgl. dazu jetzt Gerhard Bernd Marauschek, *Die Fürsten zu Eggenberg / unter besonderer Berücksichtigung ihres Kunstmäzenatentums / 1568 – 1717*, Diss. Graz 1968), keineswegs aber Kriegshelden und Heerführer, sondern Bankiers, Minister, Gesandte ihrer Kaiser: Mars und Minerva, deren Statuen schon am Hauptportal des Schlosses auf das Leitmotiv der großen Bildsequenz verweisen, bezeugen die fortdauernde Prägekraft des aus der Antike übernommenen Herrscherlob-Topos, des von Vergil zur fortitudo et sapientia-Formel verfestigten homerischen Heldenideals. In alle Schatzkammern des Kulturkreises greift diese fürstliche Selbstdarstellung aus, mit einer großartigen Unbekümmertheit zitiert sie die antiken Götter und Heroen wie die biblischen Gestalten herbei, bis am Ende, wenn der Rundgang durch die zweimal zwölf Räume den Planetensaal erreicht, in dem die Wappensymbole der Fürsten von Eggenberg erscheinen und zwei Heroldsfiguren noch einmal ihre MARTE ET ARTE-Devise verkünden, bis dort mit Tierkreisdarstellungen, Sternenemblemen und Planetenbildern der Lobpreis des Fürstenhauses ausgreift in den kosmischen Bereich und in einem gewaltigen Deckengemälde mit der Darstellung des Sonnengottes den Zenit erreicht.

Nach dem Abschluß des Leskyschen Manuskripts hat Günther Jontes im Grazer Landesarchiv eine 14 Seiten umfassende gedruckte Beschreibung und Deutung dieses „Hochfürstlich Eggenbergischen Planeten-Saals“ entdeckt (vgl. Mitteilungen des Steirischen Landesarchivs 1968/9, S. 141 ff.), die der für diese Bilder zuständige Hofmaler Hans Adam Weissenkircher dem Fürsten Johann Seyfried 1681 unterbreitet hatte. Sie folgt im Faksimiledruck der Leskyschen Darstellung, in die nicht mehr korrigierend eingegriffen wurde, und gibt neben einigen partiellen Ergänzungen und geringfügigen Berichtigungen eine geradezu glänzende Bestätigung ihrer Deutungen, darüberhinaus ein authentisches Zeugnis für die prinzipielle Richtigkeit ihres exegetischen Ansatzes. Daß eine von der Verfasserin nur beiläufig erwähnte handschriftliche Beschreibung und Erläuterung der Eggenberg-Bilder durch den Historienmaler Anton Konrath aus dem Jahre 1808 nicht wenigstens auszugsweise (etwa, zum Vergleich mit Weissenkirchers Text und Frau Leskys eigener Untersuchung, in seinen den Planetensaal betreffenden Teilen) abgedruckt wurde, ist bedauerlich. Obgleich, ja gerade weil diese Deutungen offenbar völlig unzureichend sind, wären sie für die Rezeptionsgeschichte solcher Programme doch von erheblichem Interesse; 1808 – und der Verfasser hat die emblematischen Bedeutungen „ausnahmslos nicht mehr verstanden“ (S. 249)!

Schon in Weissenkirchers eigener Programm-Schrift freilich finden sich Mißverständnisse und Unklarheiten, werden Bildvorwürfe beschrieben, die der Verfasser nicht erklärt und wohl auch nicht erklären kann. Damit aber wird, wie Frau Lesky vorsichtig andeutet, zumindest zweifelhaft, ob er selbst als der eigentliche Inventor der Planetensaal-Bilder gelten kann. Ihre Quellen hat er offenbar nicht gekannt. Es müssen ihm Notizen oder Entwürfe von fremder Hand vorgelegen haben, und Frau Lesky vermutet, daß sie unmittelbar auf Johann Anton selbst und seinen Lehrer und Ratgeber, den Philosophieprofessor der Grazer Jesuitenuniversität Philipp Allegambe zurückgehen, von denen man weiß, daß sie 1638, als der kaiserliche Gesandte Johann Anton mit einem Prunkzug von unerhörtem Prachtaufwand in den Vatikan zog, die Fassade des Palazzo di Ceri in der Art eines riesigen Triumphbogens mit Habsburgischen und Eggenbergischen Emblemen schmücken ließen. Eine Thesen-Tafel aus dem Jahre 1679, welche den dokumentarischen Teil des Leskyschen Buches beschließt: die auf Seide gedruckte Darstellung eines jungen Doktors der Naturkunde und der Astronomie von der Universität Salzburg, der mit seinen Promotionsthesen vor seinen fürstlichen Gönner und Förderer Johann Seyfried tritt, zeigt neben allegorischen und emblematischen Darstellungen, die dem Ruhme des Fürstenhauses dienen und in einigen Details dem Bildschmuck des Schlosses sehr nahe kommen, zu Füßen des Schloßherrn als Bild im Bilde eine Darstellung eben jenes prunkvollen Gesandtschaftszuges, den sein Vater 41 Jahre zuvor vom Palazzo di Ceri zum Vatikan unternahm und auf den Frau Lesky das emblematische Programm des Schlosses Eggenberg zurückbezieht.

Man hat, durch die Verf. geführt und belehrt, in Eggenberg eines der schönsten und interessantesten Beispiele angewandter Emblematik im weltlichen Bereich der bildenden Kunst vor Augen. Wer immer die Bildprogramme dieser Prunkräume ent-

worfen hat, er war mit Impresensammlungen und Emblembüchern wohlvertraut. Denn aus Büchern dieser Art sind hier, wie in zahlreichen anderen Schlössern und Rathäusern oder Kirchen und Klöstern der Zeit, die Embleme (mitsamt der inscriptio, dem Motto oder Lemma, verkürzt hingegen um ihre subscriptio) farbig auf die Decken und Wände projiziert worden. Wie die Verf. für mehrere der Gemälde mit allegorischen Figuren Baur's *Iconographia* von 1670 als Quelle nachweist, so zieht sie für die emblematischen Darstellungen Bildentsprechungen mit gleichgerichteter (auch kontrastierender) Bedeutung aus einer ganzen Reihe von Impresensammlungen und Emblembüchern heran. Angesichts der oft kaum übersehbaren Verbreitung emblematischer Motive liegt es freilich in der Natur der Sache, daß keineswegs in allen Fällen gesichert ist, oft nur mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit ausgemacht werden kann, ob dabei ein ganz bestimmtes Werk tatsächlich als Vorlage diente – ganz abgesehen noch von der Frage, ob nicht überhaupt ein direkter Rückgriff auf die antiken oder mittelalterlichen Quellen der Emblematischer vorliegt oder aber eine Vermittlung schon über andere, gleichartige Fälle angewandter Emblematischer. Anders liegt das in dem für Eggenberg wichtigsten Fall: die emblematischen Darstellungen in seinen Prunkräumen sind in ihrer Mehrzahl getreue Kopien aus der *Idea de un Principe Christiano* des Spaniers Diego de Saavedra Fajardo. (Wobei anzumerken wäre, daß das vorzüglich ausgestattete und reich bebilderte Buch von Frau Lesky in allen Fällen leider nur das Saavedra-Emblem oder die Eggenbergische Darstellung wiedergibt, deshalb in keinem Falle einen Vergleich der vorzüglichen Kopien mit ihren Vorlagen ermöglicht. Als groben Mißgriff des Verlages muß man überdies rügen, daß die vermutlich von J. Sadeler stammenden Saavedra-Kupfer, auf das Prokrustesbett der Buchseitengröße gespannt, um mehr als das Vierfache des Originals vergrößert wurden: die ästhetische Qualität dieser Kleingraphik ist aufs entschiedenste formatabhängig.)

Daß in den Eggenberg-Bau architektonische Reminiszenzen an spanische Schlösser eingegangen sind, steht außer Zweifel – wenngleich man die gängige These vom „steirischen Escorial“ (so Kryza-Gersch, vorher ähnlich Riehl und Kohlbach) wird erheblich einschränken müssen (dazu auch Lesky S. 290 ff.). Hanns Ulrich, der erste Bauherr, hat sich als Gesandter Ferdinands II. häufig über längere Zeit hin am spanischen Hofe aufgehalten. Damit nun bringt die Verf. auch die den spanischen Reminiszenzen des Schloßbaus korrespondierende spanische Vorlage der emblematischen Darstellungen Eggenbergs in Zusammenhang. Daß Hanns Ulrich den am Hofe Philipps lebenden jungen Saavedra kennenlernte und schon damals der Plan entstand, das künftige Schloß in der Steiermark mit seinen Sinnbildern auszustatten, ist freilich nicht mehr als eine reizvolle Vermutung. Sicher ist aber, daß die *Idea de un Principe politico Christiano*, als sie 1640, also 6 Jahre nach Hanns Ulrichs Tod, im Druck erschien, von seinem Sohn Johann Anton sogleich für die fürstliche Bibliothek erworben und dann als Vorlage für die Bildsequenzen des Schlosses verwendet wurde. Dafür bot dieses Werk sich in der Tat sehr viel eher an als andere Emblembücher. Denn um einen Fürstenspiegel handelt es sich hier, um ein emblematisch aufgemachtes Lehrbuch der Regierkunst und politischen Weisheit für den christlichen Herrscher und

seine hohen Ratgeber, bei dem denn zur *pictura* und ihrer *inscriptio* an die Stelle des üblichen Epigramms die *scriptio* eines seitenlangen Prosatextes tritt. Fast zur Hälfte finden sich die 101 Embleme dieses Fürstenspiegels wieder in den Prunkräumen von Eggenberg, und es zeigt sich, daß alles andere als ein primär dekorativer Zweck ihren ‚Bildschmuck‘ bestimmt: dieses Bildprogramm ist durchaus ein politisches Programm, und noch seine kunstvolle und kostbare Darbietung leitet eben daraus sich ab; diese glanzvolle Repräsentation einer fürstlichen Existenz, die ihre Herrlichkeit aus ihrer Nähe zur Majestät des kaiserlichen Herrn bezieht, ist politische Aktion im Mittel der Kunst. In der Grazer Universitätsbibliothek hat sich ein zweites Exemplar des spanischen Erstdrucks von Saavedras absolutistischem EmblemBuch gefunden, mit goldgeschnittenem Prunkeinband und dem Blindwappen, das die Bücher der kaiserlichen Bibliothek getragen haben. Es liegt nahe, mit der Verf. zu vermuten, daß es als Dankesgabe Ferdinands III. für Johann Antons Gesandtschaftsreise zum Vatikan an diesen fürstlichen Emblemliebhaber ging und so gleichsam die allerhöchste Approbation erteilt für das Bildprogramm des Schlosses Eggenberg.

Für die kunsthistorische Forschung im Bereich der angewandten Emblemik ist nicht allein der an diesem Musterfall geführte Nachweis bedeutsam, daß und auf welche Weise die von Saavedra bezogenen Sinnbilder Schlüsselworte eines ikonographischen Textes abgeben, deren Entzifferung allererst zu belehren vermag über einen Sinnzusammenhang der Bilder und den Stellenwert des einzelnen Bildes in solchem Kontext. Von hohem Interesse ist hier auch der Kontakt der emblematischen Darstellung und Auffassung mit anderen Bildformen. Das betrifft zunächst den Übergang von der Heraldik zur Emblemik. Wie schon 1638 beim Fassadenschmuck des Palazzo di Ceri, in dem Johann Anton als kaiserlicher Gesandter residierte, so werden auch im Festsaal des steirischen Schlosses die Figuren des Eggenbergischen Kombinationswappens, aus dem heraldischen Verband gelöst und ins Sinnbildhafte transponiert, emblematisch ausgelegt. Das Rad etwa, das die Fürsten als Inhaber der Herrschaft Radkersburg in ihrem Wappen führten, erschien – wie ein zeitgenössischer Bericht bezeugt – am Palazzo di Ceri als Sinnbild der Fortuna: *SEMPER CIRCUMACTA SECUNDE*. Im Festsaal wird es auf die *MARTE ET ARTE*-Devise bezogen, und Weissenkirchers Programm besagt dazu: „Ein Radt vom Wasser getrieben / welches das geschöpfte Wasser auff die Felder außgiesset; Überschrift: *Emolumento publico*. Dem Nutzen der Gemein / Ersprießlich zu seyn.“ In gleicher Weise werden auch die übrigen Wappenfiguren, Rabe, Anker und Rosen, emblematisch bezogen auf die Werke des Krieges und des Friedens und den Heroldsbotschaften zweier Fama-Figuren zugeordnet, die auf der Decke erscheinen: „*Exurget belli studiis Martisque trophaeis*“ und „*Muneribus crescet pacis donisque Minervae*“.

Auch zwischen Emblemen und den großen Freskogemälden in Eggenberg stellen Kontakte sich her, bei denen die Bildformen nicht mehr gesondert bleiben. Das Mittelbild des 15. Raumes etwa stellt den Tod Dietrichs von Lothringen dar: ein Auerochse rennt gegen einen Eichbaum an, ein herabstürzender Ast erschlägt den Fürsten. Die Vermutung, daß Emblematisches hier im Spiele sei, muß dem unvoreingenommenen

Betrachter dieses Bildes völlig fern liegen. Tatsächlich aber zeigt Saavedra als LXXX. Symbolum mit ganz entsprechender Anordnung der Bildelemente den gegen eine Eiche anstürmenden Stier; Motto (IN ARENA ET ANTE ARENAM) und Prosa-subscriptio deuten das solcherart auf den Kampf sich vorbereitende Tier als Sinnbild für die vom Fürsten geforderte Planung und Vorbereitung politischer Aktionen. Steht das von Saavedra entlehnte Emblem in anderen Fällen gleichsam als Leseanweisung und Verständnishilfe neben dem Gemälde, so ist es hier völlig aufgegangen im textlosen Großbild. Die sinnbildhafte Bedeutung freilich, die es mit sich führt, fügt sich dieser Verbindung keineswegs, ist auf den Tod des Lothringers (der gerade siegreich hervorgegangen war aus dem Kampf gegen Hermanfried von Thüringen) durchaus nicht anwendbar – so daß das Gemälde denn, wie jene Vexierbilder, die bei leichter Drehung der Bildfläche dem Auge des Betrachters eine andere, zweite Darstellung geben, eine mit der Betrachtungsweise wechselnde Bedeutung zeigt, den *sensus historicus* und einen *sensus emblematicus*.

Im semantischen Zentrum der Eggenberger Bilderfolge steht ein zweites Beispiel solcher Überschreitung der Gattungsgrenzen. Das große Bild in der Deckenmitte des FestsaaIs, in dem der Kreis der Planetendarstellungen gipfelt, zeigt vor einer riesigen Sonnenscheibe Apoll auf dem mit weißen Rossen bespannten Wagen, einem antikisch aufgefaßten Palast sich nähernd, den die Allegorien der Tugenden umlagern und von dem her ein Adler dem Sonnengott und seinem Gefolge entgegenfliegt. Ohne Zweifel leitet der Bilderkontext dazu an, in dieser Sonne das absolutistische Zentralsymbol zu erkennen. Grete Lesky: „Die Sonne ist in unserem besonderen Fall der Kaiser“ (S. 185). Schwierigkeiten für eine immanente Bilddeutung aber bringt der Adler, und es muß immerhin nahe liegen, eine beherrschend große männliche Gestalt auf einer Wolke hinter dem Sonnengott (die Weissenkirchers Programmschrift freilich als Personifikation der Abendröte zu verstehen gibt) als Jupiter aufzufassen, dem der Adler zugehört und zu dem er hier zurückfliegt. Frau Lesky erwähnt eine solche Deutung. Aber diese Emblemkundige weiß es besser. Aus dem *Physiologus* ist der zur Sonne aufsteigende Adler in die Emblembücher eingegangen. Immer wieder erscheint der zur Sonne fliegende hier als Sinnbild kraftvollen und furchtlosen Aufwärtstrebens, wird er, der allein imstande ist, den Anblick der Sonne zu ertragen, ja in ihren Strahlen seine Sehkraft steigert und sich verjüngt, hier als Sinnbild der Erneuerung des Menschen durch Gott dargestellt, vollzieht er hier an seinen Jungen die schon von Aristoteles und Plinius berichtete Sonnenprobe, die darüber entscheidet, ob sie von rechter Art und legitimer Abkunft sind. Die Verf. hat auf Johann Antons Bilder-Arrangement am Palazzo di Ceri hingewiesen, wo schon einmal das Adler-Emblem erscheint und unter dem Motto steht: SOLIS IUBAR UNICA PERFERT; sie hat die dem großen Deckengemälde aus der Emblematik zukommende Bedeutung in den knappen Satz gefaßt: „Ebenso erträgt nur des Kaisers erster Diener den Glanz seines Herrn“ (S. 186). In der Tat liefert Weissenkirchers Beschreibung und Erklärung des Planetensaals eine eindrucksvolle Bestätigung dieses Deutungsversuches: „AUß dem Hochfürstl. Schloß Eggenberg schwebet ein Adler / so seinen Flug richtig nach der

von fernen anglimmenden Sonne führet / vnd selbe mit vnveränderlichen Augen anschaut / so deß Hoch-Fürstl. Regierenden Oberhaupts hohe Scharffsinnigkeit bedeuten will / mit welcher er die außwerffende Hertzens- vnd Gnaden-Stralen der Oesterreichischen Sonnen / als dero Römischen Kayserl. Majestät LEOPOLDI I. mit unverfälschten Augen anschaut / vnd deren helleuchtenden Gnaden-Glantz mit vnverbrüchlicher Treu / standhaftiger Emsigkeit vnd wohlanständiger Erkantnuß zu beglaiten / vnd Weltkündig zu machen trachtet“ (S. 232).

In das große Deckengemälde, das den Planetensaal krönt, mit dem die Bilderfolge der Eggenberger Prunkräume ihren Höhepunkt erreicht, ist das Adler-Emblem auf eine Weise einbezogen, die dem Uneingeweihten seinen Sinnbildcharakter verbirgt. Als integriertes Sinnbild erkannt, mithilfe der Emblematik dechiffriert, bringt dieser Adler freilich eine Bedeutung in das Sonnenbild ein, deren unerhörten Anspruch nicht einmal der Klartext des Weissenkircherschen Programms aufdeckt – sei es einfach aus mangelnder Kenntnis, sei es aus Gründen wohlbedachter Zurückhaltung. Denn in Wahrheit zielt das Emblem ja keineswegs auf jene unverbrüchliche Treue, unbeirrte Tatkraft und dankbare Ergebenheit, welche der Eggenbergische Hofmaler hier aus dem Sinnbild des Adlers ableitet und dem Verhältnis seines fürstlichen Herrn zur kaiserlichen Majestät zuschreibt. Indem die Sonne für den Kaiser steht (der damit an Gottes Stelle tritt) und der Adler für den Eggenberger, definiert und postuliert das Deckengemälde die Position dieses Fürsten in der absolutistischen Hierarchie: Nicht durch Zufall oder bloße Willkür, sondern mit der gleichen Gesetzeskraft einer normativen Weltordnung, die das einzigartige Verhältnis des Adlers zur Sonne bestimmt, erscheint allein der (aus dem Grazer Bürgertum aufgestiegene) Fürst von Eggenberg dem Kaiser zugeordnet, geschaffen dafür, der nächste am Thron zu sein und in der Gnade des Herrschers zu stehen, aus solcher Nähe zur Majestät immer neue Kraft zu schöpfen, ja als einziger (unter den miteinander konkurrierenden, in politischen Richtungskämpfen einander befehrenden kaiserlichen Ratgebern) überhaupt imstande, diese Nähe des Herrschers zu ertragen, ohne daß er Schaden nähme und sich abwendete von seinem Herrn. Selbst die emblematische Sonnenprobe mag als politisches Testament da hintergründig noch im Spiel sein: was für das Verhältnis des „Hoch-Fürstl. Regierenden Oberhaupts“ zur „Kayserl. Majestät LEOPOLDI I.“ gilt, das gilt und soll gelten auch für die künftigen Herren von Eggenberg und späteren Kaiser. Die Sonne am Deckengewölbe des Planetensaals und der Adler, der ihr offenen Auges entgegenfliegt: diese emblematische Konstellation bildet den geistigen Mittelpunkt des barocken Schlosses und seiner Bilder.

Was in Grete Leskys Buch, das solche Beobachtungen mitteilt und solche Einsichten vermittelt, an Substanz steckt unter dem liebenswürdig-lockeren Kunterbunt autobiographischer Reminiszenzen, lokalpatriotischer Fremdenführerplaudereien und gelehrter Exkurse, ist einer der interessantesten und förderlichsten kunsthistorischen Beiträge der jüngsten Zeit zur angewandten Emblematik – die sich in den letzten Jahren zu einer blühenden Provinz interdisziplinärer Forschung entwickelt hat.

Albrecht Schöne