

cher, die erschöpfend über die verschiedenen Emanationen etwa der Kunst des späten 19. und beginnenden 20. Jh. Auskunft geben. In den vergangenen 2 oder 3 Jahrzehnten fällt vornehmlich den Ausstellungs- und Sammlungskatalogen und den von Ausstellungen inspirierten Bänden eine immer bedeutendere Rolle zu: man denke nur an den Düsseldorfer Jugendstilglas-Katalog von 1973, an die Darmstädter Mathildenhöhe-Ausstellung von 1976 oder den Kölner Funke-Kaiser Katalog von 1981. Uns scheint, daß gerade diese Arbeiten die wichtigsten Beiträge zur angewandten Kunst dieser Epoche geliefert haben. Seit einiger Zeit setzt aber auch die „Kleinarbeit“, die so nötige Feineinstellung ein. Die dominanten Stiltendenzen und die Oeuvres der Großen sind jetzt zum überwiegenden Teil erkannt, dokumentiert und beschrieben worden. Was noch fehlt, ist die wissenschaftliche Behandlung lokaler — und z. T. künstlerisch hervorragender — Varianten: etwa die Architektur des Jugendstils in Prag oder Budapest, die Glasfenster des Historismus, des Jugendstils und der 20er Jahre, Gebrauchsgraphik und „Gelegenheitsblätter“ (wie Justus Brinckmann sie nannte) derselben Zeit, oder die Produktion bisher weniger im Rampenlicht stehender Manufakturen, Künstler und Kunsthandwerker (wo bleiben z. B. die umfassenden und brauchbaren Arbeiten über Carrier-Belleuse, Bugatti oder Ruhlmann?)

Zu diesen von der Forschung Unbeachteten gehörte bisher Schneider. Die so sprichwörtliche Lücke hat nun der Verf. durch eine genau recherchierte und mit reichem Bildmaterial versehene Untersuchung gefüllt (wobei die Typographie am Beginn und am Ende des Buches etwas schwerfällig wirkt). Geschichte der Firma und Methoden der Manufaktur werden eingehend beschrieben und sämtliche noch vorhandenen Musterblätter der Firma mit Typen- und Farbangaben in extenso abgebildet. Dann kommen eine ausführliche Beschreibung und Interpretation aller von Schneider benutzten Signaturen (z. B. Schneider, Schneider France, Le Verre Français und Charder [für Charles Schneider]) sowie die endlich mal vom Technischen her richtig beschriebenen 206 Ausstellungsobjekte, insgesamt also ein Kompendium von höchst willkommenem Gebrauchswert zu den Erzeugnissen dieser Glasfabrik. Lägen für die anderen — und bedeutenderen — Glaswerkstätten der 20er Jahre in Frankreich wie diejenigen von Maurice Marinot und François Décorchement, von Henri Navarre und Jean Sala ebenso ausführliche Monographien vor wie die des Verf. für Schneider (und anderer Autoren über René Lalique), wäre das Stilphänomen des Art Déco weitaus besser dokumentiert, als es zur Zeit der Fall ist.

Axel von Saldern

## REZENSIONEN

CARSTEN-PETER WARNCKE, *Die ornamentale Grotteske 1500—1650*. Quellen und Schriften zur bildenden Kunst, Band 6, herausgegeben von Otto Lehmann-Brockhaus und Stephan Waetzoldt. Volker Spiess, Berlin 1979. Band 1: 152 Seiten Text, 725 Abbildungen. Band 2: 136 Seiten Text, 1301 Abbildungen.

Der Autor, der sich heute dem Thema „Ornamentale Grotteske“ zuwendet, hat es schwerer und leichter zugleich, „Umgangsformen“ mit dieser Materie zu finden: schwerer, weil ihm themenverwandte Arbeiten vorliegen, an deren wissenschaftlicher Gültigkeit seine Ergebnisse bemessen werden, und leichter, weil ihm eben diese Arbeiten Methoden und Material anbieten, an die er sich anlehnen und aus dem er auswählen kann. Es sind dies Untersuchungen, die sich, beginnend mit A. Schmarsows bahnbrechendem Artikel von 1881 (Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 2) bemühten, das Phänomen der ornamentalen Grotteske in ihrem Entstehungsland Italien, aber auch im Bereich jener Länder zu durchleuchten, die die Grotteske nicht nur willig unter heimische Ornamentformen aufnahmen, sondern sie über längere Zeiträume hinweg spezifisch weiterentwickelten: Frankreich, die Niederlande und — in begrenztem Umfang — auch Deutschland. Für Italien müssen besonders genannt werden die Untersuchungen von F. Piel (*Die Ornamentgrotteske in der italienischen Renaissance. Zu ihrer kategorialen Struktur und Entstehung*, Berlin 1962) und N. Dacos (*La découverte de la Domus Aurea et la formation des Grottesques à la Renaissance*, London/Leiden 1969; *Le Logge di Raffaello, Maestro e bottega di fronte all'antico*, Rom 1977). S. Schéle (*Cornelis Bos. A study of the origins of the Netherland Grottesque*, Stockholm 1965) und B. Wagner (*Untersuchungen zur Ornamentgrotteske in französischen Vorlageblättern des 16. Jhs. unter besonderer Berücksichtigung der französischen Ornamententwicklung zwischen ca. 1500—ca. 1570*, Diss. Graz 1974) unternahmen es primär, das aus dem Rahmen allgemeinerer Ornamentgeschichte gelöste Untersuchungsmaterial einmal in größerem Umfang vorzustellen, um daran die spezifische stilistische Tonart jener Künstler zu diskutieren, auf deren Formulierungen die jeweilige nationale Spielart des italienischen Urtyps basiert. Die Grotteske in Deutschland kam in jüngster Zeit nur in der Dissertation von G. Juchheim (*Das „New Grotteskenbuch“ Nürnberg 1610 des Christoph Jamnitzer*, München 1976) umfassender zur Untersuchung, hier freilich abgehandelt an einem Thema, in dem sich eine ganze Reihe von Fragen komprimieren, die die Entwicklungsgeschichte im deutschen Umraum den Grundproblemen zur Seite stellt.

Das ist logischerweise nur ein Bruchteil jener großteils allgemeineren Untersuchungen, in denen, wie etwa bei Berliner, Wessely, Lichtwark, Jessen, Hind, Evans, Hedicke oder auch in E. Forssmans wichtiger, den Norden betreffender Publikation (*Säule und Ornament*, Stockholm/Köln 1956) dem Grotteskenornament mit ganz unterschiedlicher Betonung von Analyse und Materialpräsentation Rechnung getragen wird. Schließlich sind zugleich Untersuchungen im Auge zu behalten, die verwandte Ornamenttypen, wie Akanthus, Ohrmuschelornament oder Rollwerk, bezüglich ihrer Wachstumsbedingungen auf deutschem Boden behandeln: die Bücher von F. Rothe, W. K. Zülch, L. Pulvermacher und M. Deri, dessen Überlegungen auch zur Grotteske im Rahmen seiner inzwischen „klassisch“ gewordenen Rollwerk-Studie heute noch Gültigkeit besitzen.

Warncke hat, und das macht ein nicht unerhebliches Plus seines Buches aus, neben kleineren, oft wichtigen Artikeln, die genannten Arbeiten nicht nur zitiert und,

soweit in Zusammenhang mit seiner Methode stehend, in Text und Anmerkungen kommentiert, sondern darüberhinaus der Forschung ein Kompendium zusammengestellt, das auf Vollständigkeit ausgerichtet ist. Zugleich zeigt es auch deutlich, daß Warnckes Arbeit Gesichtspunkte verfolgt, denen seine Vorgänger in der Grotteskenforschung — etwa im französischen Bereich — vergleichsweise geringes Gewicht eingeräumt oder die sie aufgrund anderslautender Fragestellungen ganz ausgeklammert hatten. Für alle genannten Autoren deckte sich der Terminus „Grotteske“ mit jenem Dekorationselement, das, ob als antiker Wandschmuck, als Pilasterfüllung oder in seiner Raffaelischen Metamorphose, ob im italienischen, niederländischen oder französischen Vorlageblatt des 16. Jhs., bei letzterem noch im 17. Jh., trotz nationaler Spielarten und Wandlungen des Erscheinungsbildes innerhalb der allgemeinen Stilentwicklung nie die Zugehörigkeit zur Gattung Ornament leugnet.

Trotzdem riefen seine spezifischen Eigenheiten Forscher aus ganz unterschiedlichen methodischen Lagern auf den Plan, um Genese und Phänomenologie des Antikenspröblings aufzudecken. Dacos wählte 1969 für die italienische Grotteske den naheliegenden Problembereich der Gegenüberstellung von neuentdeckten oder kaum bekannten antiken Urbildern und deren Rezeptionsstufen im 15. und 16. Jh.; Raffael und seine Schule bilden ein wichtiges Thema, die Vorlagengrafik aber entfällt weitgehend zugunsten eines ausgezeichneten Überblicks über die literarische Grotteskenspekulation des 16. Jhs. in Italien: ein Fundus von Ansatzpunkten, um die Grotteske außerhalb des rein ornament-, bzw. entwicklungsgeschichtlichen Ambientes zu befragen. Piels Buch widmet sich noch ausschließlicher der Raffaelischen Grotteske, unterscheidet sich aber durch den strukturanalytischen Ansatz Sedlmayrscher Prägung grundlegend von Dacos' Sehweise. Zudem tendiert Piel stark vom Anschaulichen zu gedanklichen Abstrakta, wie schon von Ch. und G. Thiem kritisiert (Zeitschr. f. Kunstgesch. 28, 1965), aber trotz der etwas artifiziellen Diktion bleiben Bemerkungen gerade zur spezifischen Form-Struktur der Grotteske höchst wichtig. Auch die Einbindung der Grotteske in die Phänomenologie des Manierismus taucht in Piels Werk auf, wofür die weitgehend ausgeklammerte Kunsttheorie (etwa Lomazzo oder Zuccari) jenes Fundament hätte liefern können, auf das Piels philosophische Spekulation weitgehend verzichtet.

Für Forssmans Untersuchung liegt primär hier der Ausgangspunkt, ein umso fruchtbarer Aspekt, als mit „nordischen“ Vorlagen und Säulenbüchern sich das Problem des Rezipierens von vorgeformten antiken, südlichen und nachbarlichen Ornament- und Dekor/Baummodellen durch Künstler der Niederlande, Frankreichs und Deutschlands stellt. Mit der naheliegenden Frage nach den Auswahlprinzipien, nach dem künstlerischen Umgang mit den Ornament-„Formeln“ gelangt man aber fast automatisch wieder zum Manierismus — als Bannerträger der „Electio“: Vorlagen und Musterbücher als eine Art „Kunsthandwerks-Akademie“ (Forssman) hielten einen riesigen Vorrat an Typen bereit, die die Ornamentiker selektieren, variieren oder übernehmen konnten, und die Intensivierung internationalen Austausches tut ein übriges, rascher Verbreitung Vorschub zu leisten, sekundiert von

den Säulenbüchern im 16. und 17. Jh., die dem Ornamenttyp Grotteske im Rahmen ihrer Vitruv-Kommentare mit Argumenten pro und contra begegnen. Forssmans Auseinandersetzung mit den Quellenschriften dieser Zeit, vor allem aber sein methodisches Vorgehen, Piel gegenüber prononciertes Gewicht auf den „Inhalt“ der Grotteskendarstellung zu legen, um auf diesem Wege ihrem „Wesen“ näherzukommen, wurde zu Recht von Bandmann gelobt (Jahrbuch f. Ästhetik u. allg. Kunstwiss. 4, 1958/59). Letztlich dient es aber dem Grundgedanken, den Inhalt als Träger jenes „Dionysischen“ einzusetzen, mit dem die nordische Grotteske eine wohlkalkulierte Gegenwelt zu „apollinischer“ Bau- und Dekorkonzeption im Kontext der Epochenstile von Manierismus und Barock inszeniert. Dem Spezialproblem der Priorität von Floris oder Bos bei der Schaffung des nordisch-antiklassischen Grotteskenstils, dem Hedicke und Schéle nachgingen, gebührt in solchem Konnex folglich kaum breiter Raum. Auch die Grotteske in Frankreich fordert einen spezifischen Fragenkatalog. (Zu Warnckes Literaturangabe zu ergänzen: B. Wagner, *Zum Problem der „französischen Grotteske“ in Vorlagen des 16. Jhs. [I]. Das Grotteskenbuch des J. A. Ducerceau [1550/62]*, in: Jahrbuch des kunsthist. Institutes der Univ. Graz IX/X, 1974/75; Dies., *Zum Problem der „französischen Grotteske“ in Vorlagen des 16. Jhs. [II]. Das Grotteskenbuch von J. A. Ducerceau [1566]*, in: Kunsthist. Jahrbuch Graz XIV, 1979; Dies., „*Französische Grotteske*“ — *Gedanken zur Schwierigkeit einer Definition*, in: Zeitschr. f. Ästhetik und allg. Kunstwiss. 24/2, 1979.) Grundprämisse bildet auch für dieses Land der Importcharakter des Ornamentes, für dessen stilbildende und zielbewußte Orientierung all'antichità nach den Direktiven von Kunsttheorie und imperialem Geschmack Primaticcio in Fontainebleau verantwortlich zeichnet. Wie notwendig aber auch in Frankreich die grafisch im Lande weiterentwickelte Grotteske neben der formbefragenden Stilanalyse der Ikonologie bedarf, macht die Tatsache klar, daß erst durch sie der Entfernungsgrad von italienischen Mustern ausreichend definiert werden kann: durch die Annäherung des im 16. Jh. voll aussagefähigen „Bild-Anteils“ der Grotteske an emblematische Bilderrätsel höfischer Designer (Thiry, Ducerceau 1566) einerseits und durch Befrachtung des Grotteskenpersonals mit satirisch-moralisierenden Anspielungen in den „bürgerlichen“ Varianten Delaunes aus den 60er und 70er Jahren des 16. Jhs. andererseits. Es stellt sich also auch hier die Frage nach Rezeptionsgesetzen, Auswahlvorgängen und dem dadurch bedingten Struktur- und Inhaltswandel des Grotteskenornamentes im Zeitalter intellektualisierter Formenübernahme. Darüber geriet freilich ein Problem ins Hintertreffen, zu dem die Literaturgeschichte inzwischen reichlich Beiträge beizusteuern hat: die gültige Definition „des Grottesken“, das sich in „der Grotteske“ Ausdruck verschafft und damit natürlich auch den Grad ornamentalspezifischer Wahrnehmbarkeit bestimmt. (Zu ergänzen: O. F. Best, [Hrsg.], *Das Grotteske in der Dichtung*, Darmstadt 1980). Für Warnckes Arbeit, 1975 vollendet als Hamburger Dissertation, wird aber gerade diese Frage, entzündet an der Beschäftigung mit E. T. A. Hoffmann „als Dichter des Grottesken“, zu einem Hauptproblem. Den Versuch, ihm im Bereich deutscher Vorlagengrafik zwischen 1500—1650 auf den Grund zu gehen, legitimieren v. a.

die Beiträge Jamnitzers und Dieterlins, die die von Antike und Renaissance gesteckten Artgrenzen mit solcher Vehemenz überschreiten, daß das hier formulierte „Groteske“ nach einer Standortbestimmung verlangt.

Zugleich macht es sich Warncke aber zur Aufgabe, der Stilgeschichte, der Motiv- und schließlich auch der Historismus-Forschung Rüstzeug bereitzustellen, und so bietet sein Werk zugleich umfangreiches Material an, das der Autor in den verschiedenen Museen zusammengetragen, fotografiert und dokumentiert hat: ein in Zukunft unentbehrliches Kompendium für jeden Ornamentenspezialisten, das nur deshalb der Konkurrenz durch etwa Berliners Standardwerk (*Ornamentale Vorlagenblätter*, 3 Bde., Leipzig 1926) oft nicht standhalten kann, da die Abbildungen unter ungenügender Druckqualität leiden. Vor allem bei den schwarzgrundigen Blättern gehen Formendetails zu stark verloren, oder bleibt — noch bedauerlicher — der Text wichtiger Groteskentitel völlig unlesbar (wie bei Nr. 1148). Für die Materialkenntnis ist über die Grafik hinaus die Vorstellung von Groteskenmalereien aus dem deutsch-österreichischen Raum sehr wichtig (z. T. unveröffentlichte Beispiele, wie von der Schallaburg/NÖ. oder dem Stadtmuseum Nürnberg), die sich mit den bekannten durch Gegenüberstellung mit grafischen Vorbildern oder Pendants der Entwicklung und Warnckes Problemstellung gleich aufschlußreich einpassen lassen. Dabei wird die wissenschaftliche Nutzung für das gesamte deutsche Material in hohem Maße erleichtert durch zusammenfassende Bearbeitung in einem kritischen Katalog innerhalb des zweiten Bandes, mit Registern ergänzt, die für Warnckes exakte Arbeitsweise bestes Zeugnis ablegen.

Die Auseinandersetzung mit dem Text in Band 1 macht freilich klar, daß die Materialfülle sich nicht primär als „Ornamentalschatz“ kunsthistorischer Begutachtung darbietet, sondern daß der Autor sie als unumgängliche Prämisse für seine Methode einerseits und für sein Forschungsziel andererseits versteht: Nicht wird hier ja ausschließlich versucht, Groteske als Formaufgabe im Sinne der Antike und zahlreicher Theoretiker zu verfolgen, und nicht steht zur Debatte, an ihr Aussagen zu Manierismus oder Barock im Sinne Forssmans zu demonstrieren. Vor allem letzteres klammert Warncke entschieden aus; die Formanalyse ist v. a. Mittel zum Zweck: Ausgehend von einer für die Literatur gebräuchlichen Definition des Grotesken (W. Kayser, *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, Oldenburg/Hamburg 1961) als „Erlebnis der radikalen Bedrohung der menschlichen Existenz in einer von Grund auf unverständlich gewordenen Welt“, setzt Warncke das Medium Ornamentgroteske zwischen 1500—1650, eingebunden in die Geschichtsphase des Absolutismus „als Surrogat für das zerstörte geistlich-zentrierte Weltbild“, letztendlich zur Überprüfung einer These ein, die für das moderne Drama aufgestellt wurde: Das groteske Bild der Welt = das Bild der grotesken Welt.

Damit scheint sich die Problemstellung in die gefährliche Nähe der Spekulation zu wagen, begegnet ihr aber gezielt dadurch, daß Warncke, eben ein „universales Groteskes“ negierend, sich vornimmt, durch genaue Analyse namengebender Ornamentbeispiele diese vor allem am „kritischen Punkt“ ihres Ausbrechens aus der Tradition in ihrem Erscheinungsbild exakt zu fassen. Das macht die genaue Beob-

achtung eines Entwicklungsprozesses notwendig, fordert ein Optimum an Vergleichsmaterial, gerade auch von Ausformungen, die in den Randbereichen dessen liegen, was sich noch als „ornamentale Grotteske“ gibt. Nur so läßt sich eine gewandelte oder verallgemeinernde Begriffsbestimmung des Grottesken für den gewählten Zeitraum — wie im Sinne des Autors — auch als „Zeitaussage“ genügend absichern.

Für Warncke heißt das, nicht nur Ornamentgrottesken des Typs „Füllung“ oder „Wanddekor“ vorzustellen, sondern er fügt diese in die Gesellschaft — für den Ornamentkritiker — scheinbar disparater Inventionen: von Vasenvorlagen, solche für Masken, Termen, Meerwesen, Allegorien, von Festzugsinventionen, Schnacken, Songes drôlatiques, Flugblättern und Arcimboldesken. Durch die breite Streuung hat dieses „Anschauungsmaterial“ in der Untersuchung aber noch eine übergreifende Funktion: das Sichtbarmachen „der Struktur der Mitteilungsfunktion des Kunstwerks in der Epoche“.

Daß gerade Grafik und Buchschmuck, dem Buch selbst durch Internationalisierung des Kunsthandels vor allem ab dem 16. Jh. die wichtigste Funktion als „Informationsträger“ im weitesten Sinne zukam, bestätigte sich im Dekorationsbereich ja in vollem Maße für die Niederlande, selbst für Frankreich mit seinem eigenen Strahlungszentrum Fontainebleau, und es versteht sich von selbst, daß Austausch, Durchdringung des Materials und damit die Variabilität von Formen und Inhalten sich mit dem Ausmaß seiner Verfügbarkeit intensivieren.

Die Frage nach der Mitteilungsfunktion des hier Geschaffenen, das sehr dissonantes Rezipieren, Adaptieren und schließlich die Loslösung von Tradiertem sichtbar macht, wird für eine Begriffsdefinition natürlich noch unumgänglicher, wenn eine solche, wie im Falle Deutschlands — laut Warncke — für die Grotteske zwischen 1500—1650 nicht existiert und sich die für die anderen Länder geltenden Etikettierungen nicht nahtlos übertragen lassen. Damit dient die durch Anschauungsmaterial gut belegte „Entwicklungsgeschichte“ zweierlei Zwecken: Sie ordnet das Vorhandene, klärt wichtige Meister- und Zuschreibungsfragen, setzt sich bei Datierungsproblemen (Hopfer, Binck oder Georg Pencz) auch mit Forschungsergebnissen auseinander, macht wesentliche stilistische Querverbindungen und Beeinflussungen anschaulich und mit ihnen Herkunft und Genese typischer Sonderformen, wie Schweifwerk, Knorpel- oder Ohrmuschelornament. Zugleich überprüft sie Wege der Vermittlung, der Vulgarisierung des Vorhandenen, Varianten damit verbundener Zweckbestimmung. Warncke arbeitet hier sehr exakt, mit oft stupendem Formengedächtnis und der Fähigkeit, anhand seines Materials die Aufsplitterung nationaler Einflüsse und damit auch Typenmöglichkeiten von den Forderungen der Ornamentgeschichte her zu erfassen.

Gleichzeitig ergibt die Sichtung eine zweite Komponente von höchster Relevanz für das übergeordnete Problem: das „verantwortliche Entwicklungsprinzip“. Es erweist sich für Warncke als „Schalten mit dem Repertoire und die Kunst der Kombination“, d. h., der vom Zwang zur Nouveauté geplagte Vorlagendesigner greift wohl in den Fundus des Repertoires, schafft aber Neues durch die Kombination

seiner Motive (= Einzelteile, Detailverbände oder Grundmuster). Diese aber rekrutieren sich aus den verschiedensten Quellen; daß auch Raffaels Loggienpilaster „motivweise“ ausgebeutet werden, dient für Warncke zugleich als schlagendes Indiz für die Nicht-Existenz der „Struktur“ im Sinne Piels. Wenn nun um 1600 plötzlich das humoristisch-populäre Bildgut der „Schnacken“ innerhalb der Grottesken auftaucht, so erklärt sich dieser Schritt durch die Wertung als „Motiv“ von gleichem Rang wie die tradierten des Fundus. Obgleich oft selbst ein Antikenabkömmling, gibt es sich aber jetzt satirisch, als Anspielung auf eine Verkehrte Welt; das Schnackemotiv in Konsens mit dem Vokabular moralisierender Schwänke; der „kritische Punkt“ ist erreicht. Und mit ihm wird auch Dietterlins Ausbeutung und Kombination der skurrilen Gestalten aus Rabelais' 1565 edierten „*Songes drôlatiques*“ legitim, vermittelt durch die Illustration, die auch Prodigienmischbildung in Umlauf bringt. Obgleich Antike und Mittelalter bekannt, werden sie nun durch die Forderungen der Zeitgeschichte vor allem dazu gezwungen, im Rahmen politischer Bildpropaganda und in dem der Ornamentgrotteske „Verständigungsmittel auch für abstrakte Inhalte“ zu sein, anzuprangern, zu karikieren. Folgerung Warnckes: Die begriffliche Neufassung am „kritischen Punkt“ funktioniert durch die Gleichsetzung des Grottesken und des Monströsen: das Mischwesen ist das „tertium comparationis“ für die Varianten ornamentaler Grotteske und zugleich für „das Grotteske“. Als solches trägt es auch einen Sinn in sich, der sich als politisch-propagandistisch oder als harmlos-ironische Travestie eines antiken Mythos (Janitzer) entschlüsselt. Die Sinnermittlung aber, so Warncke, funktioniert, weil in der Entstehungszeit der Adressat den Auflösungscode kennt, weil er vertraut ist mit der Rolle des Motivs, als Bindeglied „Teil einer Bildsprache“ zu sein: der Emblematik, einem „System bildlicher Zitate, dessen Technik das Kombinationsprinzip“ ist, später gipfend in der Allegorie. Damit wird die Grotteske „rational“; unsere Einschätzung als aussageloses Phantasiegebilde ist erst gerechtfertigt ab dem Ende des Absolutismus.

Die Wichtigkeit eines emblematisch konzipierten „Sprachcharakters“ der Ornamentgrottesken hatte sich für uns schon etwa 1545 bei Thiry, später auch in den Vorlagen von Ducerceau und Delaune dargestellt; unter anderem vergleicht Lomazzos Kunstraktat von 1584 Grottesken mit Chiffren, Hieroglyphen, Emblemen und Impresen (Text bei Dacos, 1969, S. 130), und noch K. F. Flögel ordnet in seiner „*Geschichte des Grottesk-Komischen*“ (Neuausg. v. F. W. Ebeling, Leipzig 1862, S. 415) „äbnigmatische Zeichnungen und Rebus“ diesem Begriff unter. Doch wie in Frankreich existiert auch in den deutschen Beispielen zwischen 1500—1650 ein großer Vorlagenbestand, der auf Concetti und verschlüsselte Programme verzichtet. Sieht man diese Blätter in gesamteuropäischem Konnex, zögert man, Warncke vollinhaltlich zuzustimmen, wenn er hierin einen verkaufstechnischen Trick sieht, um über das Kombinationsprinzip dem Benutzer optimale Anwendungsbreite zu garantieren und ihm die Koordination von Sinngebung und Verwendungszweck zu überlassen. Vielmehr stellt sich hier die Frage, ob Warnckes so aufschlußreiche Spurensicherungen monströser Motive im Gefolge Bandmann-

scher Forderungen nach gesellschaftlicher Relevanz des Ornaments und seiner Wertung als „Träger zeitgenössischer Ideen“ (op. cit., S. 248) ihm nicht auch Hürden auf dem Weg zu jenen Erscheinungsweisen des Grotesken bauten, die eben nur von der rein ornamentalen Konzeption her zu gewinnen sind. Erklärt man, wie Warncke, unter Postulierung einer „Ästhetik des Wissens“ im Kielwasser des Absolutismus das monströse Element im Bildanteil der Gesamtstruktur primär zum kritischen Reflektor einer realen Verkehrten Welt, so wird folgerichtig der Groteskinventor eher zum rational kalkulierenden Satiriker als zum formschöpferischen „Bildner“. Ein Blick aber allein auf Blätter aus Kilians Groteskenbüchern (z. B. 898—900, 1136 ff.), auf Vorlagen von Wechter (1174, 1176) oder Schmischeks Serie (1201 ff.) mit gesicherten Titeln macht klar, daß die Interpretation des angekündigten Genres durch die Modelle selbst keinen konstanten Anspruch auf intellektuelle Entkodifizierung enthält, die Stecher also das angekündigte „Groteske“ wohl auch in anderen Ausdrucksmitteln suchen. Hier tritt aber mehr als ein „Entwicklungszweig“ mit einer Verschiebung im Kräfteverhältnis zwischen Groteskem und Monströsem zutage: eine ganz klar definierte Alternative in der Evozision des Grotesken, die sich sehr wohl auch „manieristisch“ legitimieren ließ. So bringen Serlios Aufforderung in Buch IV an den Inventor, „zu tun, was er wolle“ (Dacos, 1969, S. 126) und Vasaris Appell an die „seltsamste Imagination“ beim Ersinnen von Monstren und all der „fragilen Dinge, in der Luft stehend und ohne Regel“ (ebd.), für groteske „ghiribizzi“ gleich doppelte Lizenz: die zur Aussagelosigkeit und die zur Freisetzung einer Vorstellungswelt jenseits aller Empirie. Die deutschen Vorlagen zeigen, daß man sich neben den atypischen „Extremlösungen“ auch in diesem Land zunehmend mehr der Möglichkeiten bewußt wurde, zur Gestaltung solcher Traumwelten aus der kategorialen Grundprämisse der Ornamentgroteske formales Kapital zu schlagen: aus ihrer Zwitterstellung zwischen bildhafter Anschaulichkeit und ornamentaler Abstraktionstendenz. Unter geschickter Nutzung dieser Janusköpfigkeit schwanken die Gebilde sehr „formbewußt“ zwischen Bekenntnissen zu Fläche oder Raum, zwischen Zonen von Statik und Dynamik, zwischen einem Status als „Bild“ oder als „Muster“. Das Groteske nährt sich primär aus der ebenso gattungsspezifischen „Kombination“ heterogener Bauteile, definiert sich also durchaus auch als „Strukturpotential“ (Kayser). Damit trägt es für den Ornamentiker aber als autonome Gestaltungsaufgabe seinen Sinn zugleich in sich selbst und deklariert mit den Stufen formaler Bewältigung die deutsche Ornamentgroteske zu einem nicht minder gültigen Teil europäischer Stilgeschichte.

Brigitte Wagner

RENATE WAGNER-RIEGER / MARA REISSBERGER, *Theophil von Hansen*. Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1980, 351 S. mit 185 Abb. u. 26 Fig., ISBN 3-515-02676-2. In: Renate Wagner-Rieger (Hg.): *Die Wiener Ringstraße, Bild einer Epoche, Die Erweiterung der inneren Stadt Wien unter Kaiser Franz Joseph*,