

spektiven der Bewertung. Um nur ein Beispiel zu nennen: am bedeutendsten Bau der Epoche, dem Palazzo Farnese, wird das Ausmaß der Einflußnahme des Bauherrn Alessandro Farnese auf das Entstehen seiner Residenz, die er 35 Jahre überwachte, in jeder Gestaltungsphase deutlich. Höchst aufschlußreich ist auch der Zusammenhalt der drei Brüder Massimo beim Erreichen ihrer Palastgruppe in der via Papalis, wiewohl jeder von ihnen in der Wahl der Architekten — Baldassare Peruzzi, Giovanni Mangone, Antonio da Sangallo d. J. — seine eigene Entscheidung traf.

Anderenorts stehen künstlerische Erwägungen neben merkantilen Interessen: der Immobilienhandel blüht, der „Spekulationsbau“ tritt als neuer Typus in Erscheinung (Palazzo Alberini-Cicciaporci u. a.).

Einem so weit gefaßten Rahmen der Stoffbehandlung mußte sich notwendigerweise die Charakterisierung der Künstlerpersönlichkeit einfügen. Wohl gibt Frommel im Kapitel „Stil“ des Textbandes eine umsichtige Entwicklung des römischen Palastbaus von Bramante bis zu Nanni di Baccio Bigio, doch die volle Eigenart der führenden wie der sekundären Meister erschließt sich erst, wenn man die zahlreichen Einzelbeobachtungen hinzunimmt, die über den Inhalt aller drei Bände verstreut sind und sorgsam zusammengesucht werden müssen. Bei einer Neuauflage würde es dem Benutzer eine große Hilfe bieten, aber auch der Publikation selbst zugute kommen, wenn im Index unter dem Namen der Künstler deren gesicherte und zugeschriebene Werke einzeln aufgeführt und auch die biographischen Angaben faßbar gemacht werden könnten.

Andere gleichsam verborgene Informationen von hohem Interesse — wie z. B. über die Verwendung von Spolien oder die Ausstattung von Höfen und Sälen als Antikensammlungen und Galerien — erwecken den Wunsch nach einem Index der Sachbegriffe, der den systematischen Abschnitt des Textbandes ergänzen und ungemein bereichern würde.

Aus diesen letzten Bemerkungen möge jedoch nur noch deutlicher hervortreten, welchen Wissensschatz dieses Werk enthält, das — grundlegend in der Darbietung des Stoffes — durch die Weite seiner Fragestellung geeignet ist, sich auf die künftige Forschung richtungweisend auszuwirken.

Ludwig H. Heydenreich

WOLFGANG HARMS/HARTMUT FREYTAG (Hgg.), *Außerliterarische Wirkungen barocker Emblembücher. Emblematis in Ludwigsburg, Gaarz und Pommersfelden*. München, Wilhelm Fink, 1975, 213 S., 2 Farbtafeln und 101 Abbildungen auf Tafeln, DM 90,—.

Die Kunstform Emblem, untrennbar zusammengesetzt aus Wort und Bild und darin eine originäre Neuschöpfung der Epoche von der Reformation

bis zur Französischen Revolution, hat wegen der hohen Bedeutung des Textanteiles stark literarischen Charakter. Dadurch ist begründet, daß seit der grundlegenden Buchveröffentlichung des italienischen Anglisten Mario Praz bis zum heutigen Tage die „Sinnbildkunst“ als Forschungsgebiet vor allem ihren Platz in den Literaturwissenschaften gefunden hat. Untersuchungen zu Emblemen waren deswegen bisher vor allem Untersuchungen von Emblembüchern. Darüber ist die Emblematik außerhalb der Bücher im grundsätzlichen vernachlässigt worden. Während dort seit mehreren Jahren das monumentale Handbuch von Henkel/Schöne vorliegt, kennzeichnet die hauptsächlich von Kunsthistorikern betriebene Forschung zur sog. Angewandten Emblematik die Auffassung des Emblems als verschlüsselten Bedeutungsträgers, der mit Hilfe des einzelnen Vorbildnachweises in seinem Sinn enträtselt werden kann. Diese Anschauung faßt das emblematische Sinnbild als ikonographische Realie auf, trägt aber seinem eigentlichen Wesen als einer besonderen Kunstform keine oder nur geringe Rechnung. Dementsprechend ist die Forschung in ihren Leistungen hier kaum über den Vorbildnachweis aus Emblembüchern im Einzelfalle hinausgekommen.

Bisher fehlen sowohl sammelnde Bestandsaufnahmen, die eine Übersicht über Art und Umfang des vielschichtigen Materials vermitteln könnten, als auch Untersuchungen, die grundlegende Methoden zur Erforschung der Kunstform Emblem in ihren Verwendungsbereichen erarbeitet hätten.

Um so wichtiger ist das vorliegende Buch. Es ist als Gemeinschaftsarbeit aus mehreren Lehrveranstaltungen des Hamburger Germanisten Wolfgang Harms seit 1970 hervorgegangen. An drei geschickt ausgewählten Beispielen der Anwendung von Emblematik in profanen Innenraumausstattungen werden die Probleme im Lichte verschiedener Fragestellungen behandelt und beispielhafte Lösungswege gezeigt.

Gegenstand der Untersuchungen sind hauptsächlich die 175 erhaltenen oder im Inventarband der Kunstdenkmäler des Kreises Eckernförde beschriebenen emblematischen Malereien der Täfelung von „Bunter Kammer“ und „Kabinett“ des Herrenhauses Ludwigsburg (früher Kohövede) in Waabs, Kreis Eckernförde in Schleswig-Holstein, entstanden zwischen 1673 und 1678. Dieses Beispiel eines Emblemprogramms in einem provinziellen Adelsitz, der doch in Verbindung zur herzoglichen Residenz (Gottorf) und dem Königshof (Kopenhagen) stand, wird ergänzt durch die 54 Emblemgemälde der Täfelung im 1. Stockwerk des noch abgelegeneren Gutshauses Gaarz in Cöhl, östlich von Oldenburg im Kreis Ostholstein. Diesen in sich geschlossenen Emblemprogrammen aus dem Bereich des norddeutschen Landadels stehen die über eine Vielzahl von Räumen der prunkvollen Innenraumgestaltung verteilten emblematischen Grisailen des Schlosses Weißenstein der Schönborn in Pommersfelden als Beispiel von Emblematik in „... einem exponierten fränkischen Adelsitz mit starker Affinität zum Wiener Kaiserhof und zur europäischen Politik. . .“ (S. 9) gegenüber.

Der Textteil des Buches behandelt diese Embleme in 7 Einzelaufsätzen. Leider fehlt hier der Platz, um auf diese Beiträge im Detail eingehen zu können. So müssen wir uns auf eine kritische Würdigung des Buches als Ganzes beschränken, was auch den Intentionen von Verfassern und Herausgebern entgegenkommt. Sie fassen die Einzelarbeiten als Facetten des einen gemeinsamen Zieles grundsätzlicher Überlegungen zum Problem der Angewandten Emblematis auf — nach dem den Ludwigsburger Emblemen entlehnten Motto: „Non omnia possumus omnes“ (Wir alle können nicht alles).

Der eingebürgerte Begriff „Angewandte Emblematis“ ist nicht sehr glücklich gewählt, und es ist den Herausgebern als Verdienst anzurechnen, seine Problematik herausgestellt zu haben (S. 9 und 7 f.). Dieser Begriff reflektiert ja die allgemeine Situation der Emblemforschung, indem er, wie selbstverständlich, eine Dominanz des Einflusses der Embleme in Emblembüchern auf die ganze Skala der Verwendungsbereiche voraussetzt. Dabei ist bekannt — und das vorliegende Buch macht es nachdrücklich klar —, daß die umgekehrte Wirkung vom „angewendeten“ Emblem auf das in Büchern mindestens ebenso bedeutend gewesen ist (S. 161 ff.).

Beide Beiträge zu den Emblemtheorien in ihrem Verhältnis zur Emblematis im Verwendungsbereich zeigen hierbei — anhand sehr sorgfältiger Übersichten über Theorien und Theoretiker —, daß jene differenzierter ist, als es eine hauptsächlich um Rechtfertigung der neuen Kunstform bemühte Theorie vorzuschreiben versuchte (S. 19 ff. und 155 ff.). Es wird erfreulich klar, daß dies nicht zuletzt aus den besonderen Voraussetzungen der Angewandten Emblematis erwuchs. Dem ausgedehnten Textanteil der Embleme in Emblembüchern mußte dort eine Dominanz des Bildes gegenüberstehen. Teilweise konnte sie so weit gehen, daß der Bildteil Funktionen des Textteiles in einer Weise mit übernahm, die von den strengen Wertungen der Theoretiker merklich abwich (S. 22 ff.).

Wir heben dies hier besonders hervor, weil die Konsequenz der Erkenntnis auch im vorliegenden Buch noch zugunsten der Orientierung an den Bewertungen der zeitgenössischen Theorie vernachlässigt scheint (S. 25 ff.). Für eine grundsätzliche methodische Arbeit zur Angewandten Emblematis wird es unerlässlich sein, diesen Umstand besonders miteinzubeziehen, da er ja ein Indikator für die tatsächliche zeitgenössische Bedeutung der Emblematis als lebendiger Kunstform ist.

Das Buch sollte nicht, wie auch die Herausgeber hervorheben (S. 8), als Ersatz für eine solche nach wie vor Desiderat bleibende Arbeit mißverstanden werden. Die Verfasser standen bei ihren interdisziplinäre Gemeinschaftsarbeit in hohem Maße erfordernden Untersuchungen zudem vor der für die heutige Forschungspraxis in den sog. Geisteswissenschaften leider immer noch bezeichnenden Situation, wichtige Nachbardisziplinen auch methodisch mit übernehmen zu müssen. Daß dabei mitunter Mängel

auftreten, mindert nicht den Wert des Buches. (Die Behandlung der kunstgeschichtlichen Voraussetzungen der emblematischen Innenraumgestaltung in Ludwigsburg würde man sich so etwas knapper und straffer wünschen. Die übermäßige Anhäufung kunstgeschichtlichen Allgemeingutes, das zudem allein aus wiederum nur Sekundärliteratur verarbeitenden Übersichtswerken gezogen wurde, verdeckt nahezu den Blick auf das Ergebnis des Beitrages, der für die „Bunte Kammer“ eine Kombination mehrerer Raumausstattungs-traditionen der europäischen Kunstgeschichte mit der landschaftlich dominierenden Innenraumgestaltung der Großbauernkunst nachweist [S. 126 ff.]. Hier hätten raffende Hinweise auf die Sekundärliteratur genügt.)

Wie fruchtbar diese Anregungen durch Methoden mehrerer geisteswissenschaftlicher Disziplinen sein können, zeigen die Erkenntnisse, die zur gesellschaftspolitischen Bedeutung der Emblemik gewonnen wurden. Die Gegenüberstellung der zeitgenössischen Bildungstheorien erbrachte in seltener Klarheit, daß gerade die Emblemik als die Kunstform *sui generis* der hermetisch abgeschlossenen herrschenden Gesellschaftsschichten ihrer Epoche zu sehen ist (S. 73 ff.). Das Bildungsideal der Zeit setzte ein festes Bildungsgut voraus, das den Wissenden als Privilegierten ausweisen konnte, weil es zwar erlernbar war, aber erlernbar nur für die an der Spitze der Gesellschaftspyramide stehenden Schichten, die allein sich den vorgeschriebenen Bildungsweg (Hausbibliotheken, Hauslehrer, Bildungsreisen etc.) leisten konnten (S. 75 ff. und S. 111 ff.).

Einem solchen Bildungsideal, das als Reflex der Herrschaftssituation Legitimationszwang mit Belehrung und Unterhaltung verbinden wollte, mußte die ambivalente Form der Embleme mit ihrer spielerischen Assoziationsweise immer neuer Kombinationen des festen Bildungsgutes in besonderem Maße entsprechen. Davon und von der damit verbundenen Rolle des aristokratischen Auftraggebers ausgehend, gelang der überzeugende Nachweis nicht nur der Entstehungszeit der Emblemtäfelung in Ludwigsburg, sondern auch ihres allein möglichen Auftraggebers und seiner vermutlichen Intentionen (S. 107 ff. und 116 ff.).

In der Anwendung des einmal gefundenen methodischen Ansatzes auf ein politisch viel ambitionierteres Programm (Pommersfelden) konnte für ein der herkömmlichen Kunstgeschichte besonders wichtiges Denkmal gleichermaßen der Nachweis der speziellen familiären und individuell-machtpolitischen Ziele des Auftraggebers Lothar Franz von Schönborn erbracht werden, der in der Selbstdarstellung durch ein Schloß zugleich sich und seine Familie sowohl legitimiert, als auch gleichzeitig aktiv Politik macht (S. 142 ff. und 151 ff.). Daß damit die bisherigen verschwommenen oder direkt falschen Deutungen („kaiserliche Sinngabung“ — W. J. Hofmann) der etablierten Kunstgeschichte berichtet werden, macht den Beitrag über

seine allgemeine Relevanz für die Emblemforschung hinaus zu einem Vorbild für die festgefahrene kunstgeschichtliche Barockforschung.

Das zweite Hauptergebnis des Buches, dem wir eine noch über das engere Gebiet der Emblemforschung hinausgehende Wirkung wünschen, ist der Ansatz zur grundsätzlichen Erkenntnis des künstlerischen Schöpfungsprinzips der normativen, „präskriptiv gesetzte(n) Regeln“ (S. 19) folgenden Kunst der Zeit von der Reformation zur Revolution. (Nebenbei macht das Buch in seiner nur als ungefähre Zeitangabe verstandenen Auffassung des Begriffes „Barock“ einen erfreulichen Schritt zur Abschaffung dieser nach formalen Kriterien gewonnenen Epochenbegriffe. Als Zeitbenennungen sollte man sie besser durch stringente Geschichtsbegriffe ersetzen, um die für formale Beurteilungen im Einzelfall nach wie vor hilfreiche Nomenklatur dort erhalten zu können.) Diese Erkenntnis des Schaffensprinzips ergab sich zwingend — mehr als es die Verfasser deutlich machen (S. 27 ff. und S. 57 ff.) — aus der einmal richtig analysierten sozialen Rolle der Emblemik. Dem Spiel der assoziativen Kombinationen mit Versatzstücken festgeschriebenen Bildungsgutes entsprach die Kombination verschiedener Bild- und Textvorbilder als sowohl geistvolles wie nahezu mechanisch ablaufendes Schaffungsmuster (S. 61 ff.). Demnach ist im Einzelfall nicht nur, wie bisher methodisch angenommen, mit einfacher Übernahme oder Variation eines bestimmten Vorbildes zu rechnen, sondern weit häufiger mit der geistreichen Kombination verschiedener Vorbilder: Erst die detaillierte Kenntnis der Herkunft und der bewußt veränderten Wirkung der Teile zueinander in der neuen Form läßt zu Aussagen über ihr jeweiliges Wesen vordringen. Uns scheint, daß hiermit endlich der Grund gelegt ist für ein vorurteilsfreies Verständnis des künstlerischen Zentralbegriffes der Epoche, der „Invention“, die mehr eine Findung ist als eine Er-Findung, die für unser Verständnis ja immer noch zu sehr mit der Originalitätssucht des Geniebegriffes des 19. Jahrhunderts besetzt ist.

Am Beispiel des schon zitierten Ludwigsburger Emblems „Non omnia possumus omnes“ wurde das Verfahren besonders deutlich. Wie eindringlich nachgewiesen (S. 64 ff.), liegt hier die für das ganze Programm den Schlüssel gebende Aussage in der sinnfälligen Kombination verschiedener Vorbilder. Uns scheint, daß dies Emblem darüber hinaus auch die noch ungeklärte zeitgenössische Bestimmung der „Bunten Kammer“ erschließt. Der so merkwürdig die Embleme selbst verdeckende Schrank kann wohl kaum nur als Hinweis auf die Gefahr ihrer Überschätzung gemeint sein. Die Büstenbekrönung weist ihn vielmehr als Kunstschränk aus, eine reduzierte Sonderform der Kunstkammer. Hält man dazu das geöffnete Kästchen auf dem Tisch, so wird evident, daß der Raum selbst, für den ja alle Bildteile als pars pro toto oder Bestimmungsindikator stehen, als Schatzkästlein angesprochen wird. Damit ist eine doppelte Bestimmung angegeben. Der Begriff „Schatzkästlein“ spielt zum einen auf das Emblem-

programm selbst an (die Bezeichnung war für in Büchern gesammelte Embleme gängig, vgl. etwa den „Thesaurus Philo-Politicus/Politisches Schatzkästlein, Frankfurt, Eberhard Kieser, 1623—1632; zur emblematischen „Schatzkammer“ siehe im vorliegenden Buch S. 165) und zeigt so zum anderen den Zweck des Raumes als Kunstkammer, deren Teil die Emblemtäfelung ist.

Ebenso wie hier wird es wohl möglich sein, für die z. T. nur angeschnittenen Deutungsprobleme der Angewandten Emblematisik weitergehende Lösungen zu finden. Dazu anzuregen, ist eine erklärte Absicht des Buches (S. 17); es schafft dafür wesentlich verbesserte methodische Grundlagen, die es für die Forschung zumindest der nächsten Zeit zu einem unverzichtbaren Arbeitsinstrument machen.

Diesem Charakter entspricht seine vorzügliche Anlage. Der Text gliedert sich dem Leser schon durch das sehr differenzierte Satzbild, das Autor, Quellen und zitierte Sekundärliteratur gegeneinander abhebt, was leider für wissenschaftliche Bücher nicht (mehr) selbstverständlich ist. Den Stoff erschließen die vielfältigen Register, in denen sogar Erwähnungen in Anmerkungen besonders kenntlich gemacht sind — eine erfreuliche Arbeitshilfe —, und Emblemkataloge (hierbei vermißt man nur die Pommersfelder Embleme, die nur im Register aufscheinen). Der Abbildungsteil gibt mit 2 Farb- und 101 Schwarz-Weiß-Abbildungen einen guten Eindruck des im Text Behandelten.

Carsten-Peter Warncke

*Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums, Köln.* Hrsg. von Gert von der Osten und Horst Keller. Bd. I—X, Köln 1964/65—1974. Bearbeitet von Rolf Andree, Rainer Budde, Ursula Erichsen-Firle, Tilman Falk, Irmgard Hiller, Ingrid Jenderko, Annamaria Kesting, Brigitte Klesse, Othmar Metzger, Hella Robels, Johann Karl Schmidt, Horst Vey, Peter Volk, Evelyn Weiss und Hildegard Westhoff-Krummacher.

Das Wallraf-Richartz-Museum verdankt sein Ansehen vor allem der großartigen Sammlung Altkölner Malerei des Kanonikus Wallraf, doch finden sich auch aus anderen Epochen und Kunstkreisen Meisterwerke, wie Rubens „Juno und Argus“, das rätselvolle Selbstbildnis des alten Rembrandt, die sog. „Strandidylle“ von Piazzetta oder Renoirs „Ehepaar Sisley“. Erst nach dem Krieg begründete das Museum seinen Ruf als Sammlung moderner Kunst mit der Stiftung des Rechtsanwalts Dr. Josef Haubrich im Jahre 1946. Es handelt sich vor allem um Bilder der lange verfemten deutschen Expressionisten, die nun in den folgenden zehn Jahren, als es im zerstörten Köln noch kein Museum gab, in mehr als zwanzig Städten des In- und Auslands gezeigt wurden. Für viele bedeuteten diese Ausstellungen die erste Begegnung mit der Moderne. Die letzte Entwicklung der Kunst wird dank der Stiftung von Dr. Peter Ludwig