

Rezensionen

Herbert Karner (Hg.): Die Wiener Hofburg 1521–1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz (= Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse 444; Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte 13; Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg 2), Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2014, 625 S., mit zahlr. Farb- u. sw-Abb., ISBN 978-3-7001-7657-2 (Print Edition), ISBN 978-3-7001-7800-2 (Online Edition)

Der vorliegende zweite Band einer auf fünf Bände angelegten Reihe zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg beleuchtet die bauliche und kulturelle Entwicklung der Hofburg im Zeitrahmen von Ferdinand I. bis Leopold I. (1521–1705). In dieser Zeit fiel die Entscheidung, Wien zur ständigen Haupt- und Residenzstadt für den österreichischen Zweig der Habsburger zu machen, was sich maßgeblich auf den weiteren Ausbau des Gebäudekomplexes auswirkte. WissenschaftlerInnen aus Kunstgeschichte, Bauarchäologie, Gartengeschichte, Theaterwissenschaften und Allgemeingeschichte haben als Team im Rahmen eines mehrjährigen Projekts unterschiedliche Aspekte dieser Entwicklung akribisch erforscht und dargestellt. In der Einleitung verweist der Herausgeber Herbert Karner auf die verwendeten Quellen sowie die unterschiedliche Zugangsweise der AutorInnen (Sibylle Grün, Jaroslava Hausenblasová, Renate Holzschuh-Hofer, Markus Jeitler, Herbert Karner, Jochen Martz, Andrea Sommer-Mathis) und die Problemfelder, die sich für die Fachleute bei ihren Forschungen ergeben haben. Anhand von neuen Funden an Plan- und Bildmaterial konnte Altbekanntes neu interpretiert und mittels Suchöffnungen am Mauerwerk neue Erkenntnisse gewonnen werden. Basierend auf diesen Ergebnissen wurde bereits bekanntes Bild- und Schriftmaterial vom AutorInnenteam nochmals quellenkritisch bearbeitet.

Das Kapitel „Historische Rahmenbedingungen“ bietet einen kurzen Einblick in die Familiengeschichte des Hauses Habsburg und dessen wechselvolle Beziehung zu Wien im Untersuchungszeitraum. Eine wesentliche Weichenstellung bildete die Teilung der Familie in

einen spanischen und einen österreichischen Zweig. Musste Wien im 16. Jahrhundert noch um seine Rolle als Haupt- und Residenzstadt kämpfen, so war diese Position im 17. Jahrhundert unumstritten.

Die eigentliche Bau- und Funktionsgeschichte der Hofburg ist in zwei Kapitel unterteilt: Das erste bietet, neben einem kurzgehaltenen chronologischen Überblick, Pläne und Ansichten von Wien und dem Areal der Hofburg. Zusätzlich werden verschiedene Bauphasen mittels neu gezeichneter Pläne dargestellt, denen entsprechende 3D-Rekonstruktionen – die sich auch in anderen Kapiteln finden – anschaulich gegenüber gestellt sind.

Im zweiten Hauptkapitel wird die „Bau- und Funktionsgeschichte der Gebäude und Gärten“ erläutert. Bereits Ferdinand I. hatte den Wunsch, Wien zu seiner zentralen Residenz auszubauen und begann – als Folge der ersten Türkenbelagerung von 1529 – mit der Errichtung einer neuen Stadtbefestigung. Die erste Bastion entstand 1531/32 bei der Burg, die durch keinen Fluss gegen Angreifer geschützt war. „Die Burgbastei“ zählt zu den ersten frühneuzeitlichen Bastionen nach altitalienischer Manier in Mitteleuropa. Schon bald gab es die ersten Änderungswünsche, die allerdings erst im 17. Jahrhundert (ab 1622) zu einer Neugestaltung und weiteren Umbauten führten. Während der Regierungszeit von Ferdinand I. war die Hofburg eine ständige Baustelle: Treppen wurden errichtet, Eingänge verlegt, Räume dazu- oder umgebaut und/oder deren Funktion verändert. Dabei fällt die hohe Qualität und unaufdringliche Eleganz des Materials und der Architektur auf. Dem in der kunsthistorischen Literatur bisher wenig beachteten Schweizertor als „imperialem Prunkportal und Machtsymbol Ferdinand[s] I. [und] Kleinod der österreichischen Renaissance“ (S. 115) ist ein ausführliches Unterkapitel gewidmet.

Erstaunlicherweise wurden auch während der Regierungszeit Kaiser Rudolfs II., der überwiegend in Prag residierte, mit enormem finanziellen Aufwand Umgestaltungen an der Hofburg vorgenommen, die bis jetzt unbekannt waren. Sein Nachfolger Kaiser Matthias verlegte seine Residenz wieder nach Wien und ließ weitere Renovierungen vornehmen.

1620 wurde unter Kaiser Ferdinand II. Giovanni

Battista Carlone als Baumeister an den kaiserlichen Hof berufen. Die Sanierung der teilweise baufälligen Gebäude war die wichtigste Bauhandlung während Ferdinands II. Regierungszeit. Eine bedeutende Neuerung bildete der Tanzsaaltrakt, ein Anbau an die alte Burg.

Ein umfangreiches Kapitel ist den „Kaiserlichen Rekreationsräumen“ in der Zeit von 1521–1619 gewidmet und beschäftigt sich detailliert mit der Bau- und Funktionsgeschichte der Galerie, der Kunstkammer und des Ballhauses sowie den entsprechenden Erweiterungs- und Renovierungsarbeiten. Der Bau des ersten Kunstkammergebäudes ab 1558 wird als „erster Museumsbau nördlich der Alpen“ (S. 204) bezeichnet. Die weitere Entwicklung der Rekreationsräume von 1620–1705 wird im folgenden Kapitel vorgestellt. Seit der Zeit Kaiser Ferdinands II. arbeiteten bekannte italienische Architekten (Filiberto Luchese, Antonio Continelli, Pietro Ferrabosco, Mitglieder der Familie Carlone u. a.) für den Wiener Hof; der italienische Einfluss machte sich auch bei der weiteren Bautätigkeit bemerkbar. Die erste wichtige Bauhandlung war 1626 die Errichtung eines kaiserlichen Leibbades sowie die Verlegung einer Wasserleitung. Zahlreiche wichtige Erweiterungen, Zu- und Umbauten sowie Sanierungsarbeiten fallen in diese Periode. Als Quellen für diesen Zeitraum dienen Pläne, Zeichnungen und Rechnungen sowie Berichte einiger Augenzeugen.

„Das Hof- und Kaiserspital“ geht auf eine testamentarische Verfügung von Kaiser Maximilian I. zurück und wurde als karitative Einrichtung von König (später Kaiser) Ferdinand I. errichtet; es sollte der Versorgung von invaliden bzw. kranken Hofbediensteten dienen. 1550 wurde der Grundstein gelegt, in der Folge wurde der Bau sukzessive erweitert und zwischen 1893 und 1903 demoliert; Fotos zu diesem Kapitel zeigen interessante Details.

Seit der Gründung wurde das Augustinerkloster bzw. die Augustinerkirche von den Landesherren genutzt und kontinuierlich unterstützt. Im Rahmen der Umstrukturierung der Hofburg und der Organisation des königlichen Zeremoniells nach dem Herrschaftsantritt von Ferdinand I. begann 1550 der Bau des Augustinergangs, der als privater Verbindungsgang zwischen Hofburg und Augustinerkirche diente. Die Anbindung an das Kloster bedingte einige bauliche Veränderungen, die 1554 abgeschlossen waren. In der Augustinerkirche wurde danach die bunte Verglasung der Fenster durch venezianisches Weißglas ersetzt und der Innenraum

geweißt. Die Kirche übernahm zunehmend die Funktion einer Hofkirche; der Hof seinerseits nützte Teile des klösterlichen Areals für seine eigenen Bedürfnisse, was immer wieder zu Konflikten führte.

Ab 1627 erfolgten unter Kaiser Ferdinand II. und seinem Nachfolger Ferdinand III. grundlegende Veränderungen im Bau und in der Ausstattung der Augustinerkirche, die damit zur Hofkirche aufgewertet wurde. Ein neues Kaiseroratorium wurde errichtet, ein neuer Hochaltar aufgestellt, eine neue Kanzel eingebaut und Raum für die Seitenkapellen geschaffen. Diese wurden an Adelsfamilien verkauft, die häufig ihre Familiengruft dort einbauen ließen. 1627 wurde die Loretokapelle als Nachbau der Casa Santa eingeweiht und war als Trauungskapelle für Brautpaare des Hochadels sehr beliebt. Hinter dem Altar ließ Kaiserin Eleonora (I.) eine kleine Gruft errichten, in der die Herzen der Habsburger aufbewahrt werden sollten.

Ein weiteres Kapitel befasst sich mit Sanierung, Umbau und Plänen für Neubauten für „Rosstummelplatz, Reitschule und ein Stallprojekt“. Beleuchtet wird hier auch der medizinisch-botanische Garten, der ab 1573 von dem berühmten Arzt und Botaniker Carolus Clusius angelegt wurde – ein bisher schwer zu fassendes Vorhaben, das bald nach dem Tod von Kaiser Maximilian II. beendet wurde. Bereits Kaiser Leopold I. wollte 1683 der Reitschule zwei Stockwerke aufsetzen lassen; dieses Projekt scheiterte sowohl an den Finanzen als auch der drohenden Türkengefahr.

Die „Stallburg“ zählt zu den bedeutendsten Renaissancebauwerken Österreichs. Sie wurde nicht, wie häufig kolportiert wird, als Residenz für Maximilian II. errichtet, sondern war von Anfang an multifunktional angelegt: Sie sollte Gästeappartements, Werkstätten, Wagenremisen und eine Harnischkammer enthalten. Bereits zwei Jahre nach der Fertigstellung 1569 traten die ersten Baumängel auf, weil das Dach erhebliche Schäden aufwies. Ein wichtiger Umbau betraf die Kunstsammlung von Erzherzog Leopold Wilhelm: 1658 wurden im zweiten Stock der Stallburg wesentliche bauliche Veränderungen vorgenommen – die Arkadengänge wurden geschlossen und mit Fenstern versehen – und seine Gemälde- und Kunstsammlung dort aufgestellt.

„Das Königinnenkloster – eine Stiftung der französischen Königin Elisabeth“ galt im behandelten Zeitraum als Teil der Wiener Residenz und wird daher in einem eigenen Kapitel bau- und funktionsgeschichtlich beschrieben.

Die Erhebung Wiens zur Residenzstadt unter Ferdinand I. bedingte, dass in der Hofburg – neben den Wohnräumen für den Herrscher und seine Familie – auch Platz für „die Verwaltungsräume“ des jeweiligen Hofstaats und der verschiedenen Verwaltungsbehörden geschaffen werden musste. Der Platz in der Hofburg reichte für den wachsenden Personenkreis nicht aus und es mussten immer wieder Häuser in der Nähe gekauft und umgebaut werden, ein langwieriges und teures Unterfangen.

„Die Neue Burg (Amalienburg)“ entstand aus dem Umbau des alten Zeughauses zur Residenz für Erzherzog Ernst. Neben den Appartements enthielt das Gebäude zusätzlich auch Räume für den Verwaltungs- und Wirtschaftsbedarf. Zwischen 1604 und 1612 wurden in der Neuen Burg nicht nur erhebliche Renovierungsarbeiten, sondern auch einige Zu- und Umbauten durchgeführt. Nach dem Regierungsantritt von Kaiser Ferdinand II. entwickelte sich das Gebäude zum Witwensitz und Erzherzoglichen Residenz.

Auf Anregung von Kaiserin Eleonora (I.) wurde 1629–1631 für die bevorstehende Hochzeit Ferdinands (III.) mit der spanischen Infantin Maria ein „Tanzsaal“ errichtet („Vom Tanzsaal zum Saaltheater-Redoutensaaltrakt“). Es entstand ein multifunktionaler Raum, der nicht nur für Tanz-, Theater- und Opernaufführungen genutzt wurde, sondern auch für Festbankette. Berühmte Theaterarchitekten wie Giovanni Burnacini und Francesco Galli Bibiena nahmen im Laufe des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts verschiedene Ein- und Umbauten in dem Tanzsaal vor und gestalteten ihn in einen Theatersaal um.

„Der Leopoldinische Trakt“ bildete ab 1660 eine entscheidende bauliche Vergrößerung des Hofburgareals. Schwerer Schaden entstand durch einen Brand im Jahr 1668; knapp vor der Türkenbelagerung von 1683 war der Bau weitgehend fertiggestellt.

Weitere Kapitel befassen sich u. a. mit der anlässlich der ersten Hochzeit von Kaiser Leopold I. mit der spanischen Infantin Maria im Jahre 1666 geplanten „Theater auf der Kurtine“ wie den dort befindlichen Gärten. Weiters wird die Errichtung und Ausstattung von „Burgkapelle und Kammerkapellen“ behandelt; erstaunlicherweise fanden sich für das 17. Jahrhundert nur wenige aussagekräftige Quellen für die baulichen Veränderungen in der Burgkapelle.

Die rege Bautätigkeit erforderte eine „Bauverwaltung“, die im Untersuchungszeitraum eine rasante Entwicklung der dafür nötigen Ämter bedingte, durch die

sowohl die Bautätigkeit an der Hofburg als auch von Militärbauten, Verwaltungsgebäuden und Schlössern außerhalb Wiens koordiniert wurde. Die „Baustellenlogistik“ betraf die Einrichtung der Baustellen, die Terminplanungen, die Verträge und Kostenvoranschläge, die Beschaffung von Baumaterialien sowie die Entlohnung und Abrechnung.

Das letzte Kapitel behandelt die „Topographie der herrschaftlichen Repräsentation“. Die Entwicklung der Hofbibliothek wird hier ebenso geschildert wie die des habsburgischen Hausarchivs, des sogenannten „Schatzgewölbes“. Für „Musik, Theater und Tanz“, die wesentlich zur höfischen Unterhaltung beitrugen, adaptierte man anfangs Säle in der Hofburg oder errichtete temporäre Holzbauten. Ab 1631 wurde überwiegend der „grosse Tanz- bzw. Comoedisaal“ für theatrale Aufführungen genützt. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts prägten Giovanni Burnacini und danach sein Sohn Ludovico Ottavio die Ausstattung und Inszenierung der festlichen Aufführungen. Andere „Wohn- und Repräsentationsräume“ (Ritterstube, Antecamera usw.) wurden fallweise auch als theatralische Spielstätten genützt. Kaiser Leopold I. überraschte seine jeweiligen Gemahlinnen anlässlich ihres ersten Besuches in der Gemäldegalerie mit theatralen Aufführungen in der Stallburg. Auch der öffentliche Raum wurde für höfische Feste genützt; fielen diese Festlichkeiten zur Zeit Kaiser Maximilians I. in Wien noch eher bescheiden aus, so etablierte sich die Festkultur ab Ferdinand I. auch an Kirchen. Die festlichen Einzüge der Herrscher in die Stadt zur Hofburg wurden zunehmend prunkvoll mit Triumphbögen und ephemeren Festdekorationen ausgestaltet. Der Burgplatz bildete oft das Zentrum für Festlichkeiten – von ritterlichen Turnieren bis hin zum berühmten Rossballett von 1667. Feuerwerke auf der Burgbastei waren im 17. Jahrhundert wichtiger Bestandteil für höfische Feste. Abgeschlossen wird dieses Kapitel mit einem Überblick über die im Hofburgkomplex angelegten Gärten, über „Raum und Zeremoniell im 17. Jahrhundert“ und über die „Ikonologie der Hofburg“ im 16. und 17. Jahrhundert. Das Kapitel „Typologie und Traditionspflege“ widmet sich dem Einfluss der spanischen und burgundischen Residenzarchitektur auf die Bautätigkeit der österreichischen Habsburger in Wien, die sich ihrerseits als fürstlich-imperiales Vorbild auf die Neu- und Umbauten im Heiligen Römischen Reich auswirkte. Das Buch bietet keinen ‚trockenen‘ Blick auf die Fakten und Zahlen der architektonischen Entwicklung

der Hofburg und der umliegenden Bauten und Gärten. Die Texte gewinnen durch eingefügte Augenzeugenberichte zahlreicher zeitgenössischer BesucherInnen an Farbe und Leben. Es werden nicht nur die Baugeschichte sowie die Einrichtung, Reihenfolge und Ausstattung der verschiedenen Räumlichkeiten im untersuchten Zeitraum näher behandelt, sondern auch deren Funktionen im Rahmen des Zeremoniells und/oder der Unterhaltung vorgestellt.

Besondere Erwähnung verdient die reiche Bebilderung des Bandes; alle Beiträge sind mit hervorragendem Bild- und Kartenmaterial üppig ausgestattet und beeindrucken durch umfangreiche Archivrecherchen, welche die neu gewonnenen Erkenntnisse untermauern. Zusätzlich bringt das Buch neben geläufigen Ansichten und Plänen zahlreiche bisher nicht oder wenig bekannte Abbildungen und ist damit insgesamt eine wahre Fundgrube für wissenschaftliche und/oder interessierte LeserInnen.

Renate Schreiber (Wien)

Paul Lévy: Die deutsche Sprache in Frankreich. Band 1: Von den Anfängen bis 1830. Aus dem Französischen übersetzt und bearbeitet von Barbara Kaltz (= Fremdsprachen in Geschichte und Gegenwart Band 11, 1), Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2013, 307 S. ISBN-13: 9783447068970

Ein erstmals 1950 erschienenenes Buch im Jahre 2013 zu übersetzen, mag erstaunen. Es handelt sich jedoch um einen seitdem in Umfang und Detail kaum überbotenen zweibändigen Überblick zu deutscher Präsenz (Sprache, Personen, Kultur) in Frankreich seit dem Mittelalter. Den ersten Band – der zweite ist in Vorbereitung – hat nun die lange Zeit in Frankreich tätige Germanistin und Sprachwissenschaftlerin Barbara Kaltz ins Deutsche übertragen, aktualisiert und mit einer biographischen Einleitung versehen, für die das Familienarchiv eingesehen werden konnte.

Paul Lévy (1887–1962), Sprachhistoriker und Gymnasiallehrer für Deutsch im Elsass und danach in Paris, stellt sein Werk ausdrücklich in die Tradition der monumentalen *Histoire de la langue française* von Ferdinand Brunot,¹ einem der wichtigsten französischen Vertreter der historischen Sprachwissenschaft „nationalphilologischer“² Prägung, will diese aber ergänzen.

Denn, so meint Lévy, Brunot habe wohl „die Geschichte der französischen Sprache umfassend dargestellt, die Sprachgeschichte des französischen Volkes bzw. Frankreichs jedoch nicht erschöpfend behandelt“ (S. 1). Der im akademischen Feld eher randständige Germanist, aufgewachsen als Jude im deutschen, dann französischen Elsass, der sowohl eine Sprachgeschichte des Elsässischen verfasst als auch Jiddisch gelernt hat, am Ende des Ersten Weltkriegs aus der deutschen Armee desertiert ist, um für Frankreich zu kämpfen und im nächsten Krieg die NS-Okkupation nur versteckt überleben konnte, erinnert daran, dass die französische Sprache lexikalisch viel der deutschen (und anderen) verdankt und dass Frankreich ein genuin mehrsprachiges Land war und ist. Daher, so der Autor weiter, leiste man mit der Untersuchung der deutschen Sprache in Frankreich „auch einen Beitrag zur Erforschung der allgemeinen Geschichte Frankreichs“ (S. 1). Es geht also um Kulturtransfer *avant la lettre*, zumindest seinem Vorhaben nach.

Methodisch jedoch bleibt Lévy stark Brunot verpflichtet und legt eine eher deskriptive historische Bestandsaufnahme vor. Einer Einleitung, in der die frühmittelalterliche Sprachenformierung skizziert wird, folgen sieben streng chronologische Kapitel unterschiedlicher Länge. Die Einschnitte werden gemäß einer teils kulturgeschichtlichen, teils politikgeschichtlichen Chronologie bei den Jahren 850, 1100, 1500, 1650, 1750, 1789, 1800 und, als Enddatum, 1830 gesetzt. Jedes dieser Hauptkapitel ist wiederum in drei Abschnitte unterteilt: „Die Deutschen in Frankreich“, „Die Franzosen und das Deutsche“ (Kommentare über die deutsche Sprache, Spracherwerb, Lehrwerke und Deutschkenntnisse sowie Lexikalisches) und die „Besonderheiten in einigen Landesteilen“ bzw. „Grenzgebieten“, womit je nach Zeitraum Flandern, Lothringen und das Elsass sowie die Grafschaft Mömpelgard/Monbéliard, bis 1793 eine dem Reich zugehörige Grafschaft in der Franche-Comté, gemeint sind. Die chronologische Erfassung gewährleistet Übersichtlichkeit, führt aber letztlich zu Redundanzen und lässt thematische Entwicklungslinien (Buchproduktion, Mobilität und deren Soziologie etc.) nur schwer greifbar werden.

Das zentrale Anliegen Lévy ist es, die historische Rolle der deutschen Sprache in Frankreich jenseits der politisch-ideologischen Konfrontationen und Katastrophen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu belegen und zu würdigen; eine bemerkenswerte Unternehmung angesichts der eigener Biographie. Dieser

Rehabilitierungselan liegt wohl auch seinem etwas schwammigen Begriff des „Deutschen“ zugrunde, der Kenntnisse des Flämischen und des Niederländischen unkommentiert miteinbezieht. Interessant sind die Fragen der Fremdwahrnehmung, der sozialen Rolle der deutschen Sprache und Kultur im französischen Kontext sowie jene des „Urteils“ darüber (grober Klang, schwerfällige Syntax, langlebige Topoi wie das Deutsche sei lediglich nützlich, um sich an Dienstboten und Pferde zu wenden), die als Beitrag zur Erforschung des frühneuzeitlichen Stereotypendiskurses gelesen werden können: Waren die Meinungen im Lauf der Jahrhunderte nie einhellig, sei dennoch erst Anfang des 19. Jahrhunderts das Bild der Deutschen in Frankreich „allmählich weniger negativ“ (S. 213) geworden.

Lévys Hauptverdienst ist zweifelsohne seine immense Quellenarbeit. Er konzentriert sich im Wesentlichen auf gedrucktes, wenngleich vielfältiges Material: Grammatiken, Wörterbücher und Sprachlehrwerke, Enzyklopädien, Sprachtraktate, Reiseberichte und Memoiren, politische und historische Abhandlungen, Gesetzgebung, Zeitschriften, literarische Quellen sowie Korrespondenzen. Methodisch scheint gewiss der implizite Versuch problematisch, von der Anwesenheit von Deutschen auf deren „Einfluss“ auf Frankreich zu schließen. Aber gerade diesem Streben nach Vollständigkeit ist es wohl zu verdanken, dass der Untersuchungsgegenstand ungemein breit angelegt ist. So berücksichtigt er z.B. vielfältige soziale Schichten und Situationen, nennt systematisch Diplomaten und Handwerker, Ärzte und Adelige, KünstlerInnen und Studenten, Intellektuelle und Soldaten, Erwachsene und Kinder, mobile Gruppen, unter denen auch Frauen Erwähnung finden: als Prinzessinnen seit dem Mittelalter, aus anderen sozialen Milieus stammend vor allem ab dem 18. Jahrhundert.

Lévy selbst strebt keinerlei Zusammenschau an, lediglich in den knappen Kapiteleinleitungen sind Perspektivierungen zu finden, die jedoch die zahlreichen Beispiele nicht immer ihrer Bedeutung nach zu gewichten vermögen. Welche Entwicklungen lassen sich nun in diesem rasanten Streifzug durch ein Jahrtausend Sprachgeschichte ausmachen? Die Teilung des karolingischen Reiches Mitte des 9. Jahrhunderts und die dadurch beförderte Trennung in einen romanischen und einen germanischen Sprachbereich hätten germanische Elemente im Westfrankenreich nahezu zum Verschwinden gebracht. Aus der Muttersprache ist

eine Fremdsprache geworden (S. 37), womit die Frage nach dem „Deutschen“ in „Frankreich“ überhaupt erst denkbar wird. Bleiben die Informationen zur zweiten Periode (1100–1500) spärlich, hätten die Intensivierung der deutsch-französischen Beziehungen ab 1500 sowie die verstärkte Zirkulation im Kontext von Renaissance, des internationalen Handels, des Buchdrucks (Wörterbücher und Lehrwerke) aber auch der wachsenden Heeresgröße die Verbreitung der deutschen Sprache in Frankreich vorangetrieben. Dadurch seien Deutsche immer zahlreicher und aus immer breiteren Schichten nach Frankreich gekommen. Die Verwüstungen des Dreißigjährigen Kriegs in Deutschland und die gleichzeitige politisch-kulturelle Konsolidierung der französischen Klassik hätten den deutsch-französischen Austausch bis ins frühe 18. Jahrhundert stark beeinträchtigt. Zu eben dieser Zeit setzte jedoch eine erste nennenswerte Lehrbuchproduktion ein, und ab ca. 1700 wuchs auch die Übersetzungstätigkeit. Mit der französischen Rezeption der deutschen Aufklärung entstand ab den 1760er Jahren eine regelrechte „Begeisterung“ (S. 120) für deutsche Literatur und Sprache, Übersetzungs- aber auch privates Unterrichtsweisen nahmen einen spürbaren Aufschwung (S. 132 f.); hier verweist Lévy bereits auf die Rolle von deutschen Gelehrten im Umfeld der *Encyclopédie* (z.B. Grimm, d'Holbach). Dem lange Zeit mit dem Militärischen verbundenen Idiom wurde nunmehr auch allgemein bildender Nutzen zuerkannt (Recht, Wissenschaften, Literatur etc.). Zur Zeit der französischen Revolution sei das Deutsche jedoch mit Ungleichheit (Feudalsystem) und innerer Vielfalt (Dialekte) assoziiert und damit als konträr zu den republikanischen Prinzipien angesehen worden (S. 169). Die politischen Umbrüche stimulierten aber die Mobilität; der französischen Emigration stand die – zahlenmäßig deutlich geringere – Präsenz von bereits vor 1789 anwesenden Deutschen, teils Revolutionsanhänger und politisch tätig (z.B. Anacharsis Cloots, S. 170), entgegen. Auch die Buchproduktion erholte sich Ende der 1790er Jahre. Das erste Drittel des 19. Jahrhunderts schließlich war geprägt von der Rückkehr aus dem oft in Deutschland verbrachten Exil sowie dem teils langjährigen Aufenthalt deutscher SchriftstellerInnen und KünstlerInnen in Frankreich und insbesondere Paris (Schlegel, Brentano etc.). Bedeutend zudem, so der Autor, waren in dieser Zeit sowohl der intensivierte Kulturaustausch – Madame de Staël wird ein eigenes kurzes Kapitel gewidmet (S. 245 f.) – wie auch erste Grundlegungen zu

einem schulischen Fremdsprachenunterricht, der sich jedoch erst nach 1830 langsam durchsetzte.

Die bisweilen gestraffte Übertragung ins Deutsche von Barbara Kaltz ist durchwegs gut lesbar. Dank der Verifizierung und gegebenenfalls Richtigstellung der von Lévy zitierten Literaturangaben, der bibliographischen Ergänzungen sowie dem Sach- und Personenregister ist sie zudem für die Lektüre des Originals von großem Nutzen. Für HistorikerInnen bietet diese vorrangig „externe“ Sprachgeschichte, die historische Erscheinungsformen, Gebrauchssituationen von und Aussagen über Sprache untersucht, zahlreiche Anknüpfungspunkte aber auch wertvolles Material, das für unterschiedlichste Fragestellungen ausgewertet werden kann. Lévy's Langzeitperspektivierung des Deutschen in Frankreich bleibt für Geschichte, Germanistik und europäische Sprachgeschichte ein wertvolles Arbeitsinstrument und stellt gleichzeitig einen hochinteressanten Untersuchungsgegenstand für Transfer- und Verflechtungsforschung dar.

Ulrike Krampl (Tours)

Anmerkungen

- 1 Ferdinand Brunot: *Histoire de la langue française, des origines à 1900*, 13 Bde., Paris: Armand Colin 1905–1938.
- 2 Jochen Hafner: *Ferdinand Brunot und die nationalphilologische Tradition der Sprachgeschichtsschreibung in Frankreich*, Tübingen: Narr 2006.

Manfred Knedlik: Leonhard Müntzer. Ein dichtender Kämmerer der Frühen Neuzeit in Amberg. Eine Edition, Regensburg: Friedrich Pustet 2013, 240 S., ISBN 978-3-7917-2528-4

Das hier anzuzeigende Buch hat einen bemerkenswerten Titel: *Leonhard Müntzer. Ein dichtender Kämmerer der Frühen Neuzeit in Amberg. Eine Edition*. Bemerkenswert ist das, weil durch den Titel gleich eine ganze Reihe von Fragen aufgeworfen werden: 1. Leonhard wer? Wohl nicht nur der Rezensent, sondern gewiss auch die meisten Leserinnen und Leser dieser Zeilen, werden den Namen noch nie gehört haben. 2. Warum „ein“ dichtender Kämmerer und nicht „der“? Zumindest dem Rezensenten ist kein weiterer dichtender Kämmerer der Frühen Neuzeit bekannt – erst

recht nicht in Amberg. 3. und letztens fragt man sich, was denn da ediert wird, wenn zumindest ein Blick ins Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts (VD16) umgehend vorführt, dass dieser Autor offenkundig kein bisher bekanntes gedrucktes Werk hinterlassen hat.

Beginnen wir mit der letzten Frage. Die Unkenntnis über Müntzer liegt schlicht daran, dass er lediglich zwei anonyme Flugblätter mit religiösen Texten publiziert hat, die jenseits der Region um Amberg nicht wahrgenommen wurden. Eine Edition rechtfertigt das natürlich nicht, sondern sein handschriftliches, literarisches Werk, das bisher weitgehend unbekannt war. Es handelt sich dabei um religiöse Gelegenheitsdichtung, um Gebete und Lieder, um Akrosticha und Chronogramme. Der Herausgeber der Edition, Manfred Knedlik, nennt zudem noch „politische Zeitgedichte“ (S. 40f.), doch ließe sich trefflich streiten, wie sehr Müntzers Aussagen hier tatsächlich politischer Natur waren. Diese Gedichte beziehen sich auf zeitgenössische Ereignisse wie Regierungswechsel, die Müntzer freilich nicht als Kämmerer oder Ratsherr, der er in der oberpfälzischen Stadt lange Jahre war, kommentiert. Vielmehr äußert er sich hier immer wieder als entschiedener Lutheraner, der indirekt alle obrigkeitlichen Annäherungen an die Reformierten ablehnte. Seine ‚politischen‘ Gedichte sind also allenfalls ‚religionspolitisch‘.

Mit diesen Hinweisen ist zugleich auch die erste Frage einigermaßen beantwortet. Nachgereicht seien nur wenige Hinweise auf die Biographie. Leonhard Müntzer (1538–1588) entstammte einer bekannten Amberger Familie. Er verfügte über einige Lateinkenntnisse, scheint aber nicht studiert zu haben. Auch wenn sein Großvater bereits in der Stadtverwaltung tätig war, so kann man doch sagen, dass Müntzer erst durch die Einheirat in die Familie Kastner umfassenden Wohlstand und städtisches Ansehen erlangt hat, wie Knedlik überzeugend ausführt. Stadtkämmerer war Müntzer von 1567 bis in sein Todesjahr, als Ratsmitglied wurde er wiederholt zu einem der fünf Bürgermeister gewählt. Das alles veranschaulicht zugleich den Produktionskontext von Müntzers Literatur: Er ist ein typischer Gelegenheitsdichter der Frühen Neuzeit, der über hinreichend viel Bildung und Vermögen verfügte, um sich der Literatur hingeben zu können.

Formal gehorchte Müntzer dabei den Standards seiner Zeit, ohne dass er literaturgeschichtlich besonders Herausragendes vorgelegt hat. Es dominiert der Knittelvers. Humanistisch-spielerische Textsorten wie die

genannten Akrosticha und Chronogramme stehen neben frommen, sowohl motivisch wie theologisch typisch lutherischen Textsorten.

Doch rechtfertigt all das schon eine Edition? Handelte es sich um einen Autor aus dem 17. Jahrhundert, müsste man mit Fug und Recht festhalten: wohl kaum. Immerhin gibt es – zumal in den Jahrzehnten nach Opitz' *Buch von der deutschen Poeterey* – zahlreiche einigermaßen gebildete Protestanten wie Müntzer, die Gedichte vorlegten und die Konfessionalisierung damit kommentierten. Was ihn von diesen unterscheidet, sind in erster Linie die Überlieferungsträger, auf denen seine Lyrik zu finden ist. Aufgezeichnet hat er sie nämlich in zwei Rechnungsbüchern. Knedlik hat die Gedichte daraus transkribiert und redaktionell sensibel bearbeitet. So liegt der Leserin/dem Leser das kleine Gesamtwerk Müntzers in der Blattfolge der Rechnungsbücher vor. All jene, die an materialen Fragen und historischen Kontexten (im wahrsten Wortsinne) interessiert sind, mögen freilich bedauern, dass die Blätter mit den Rechnungen nicht ediert wurden, so dass das historisch bemerkenswerte Ineinander von Müntzers Kämmerer-Arbeit und seinem Dichten bei Gelegenheit leider nur geahnt, nicht aber nachvollzogen werden kann.

Die Verse werden von Knedlik zuverlässig und prägnant in Fußnoten kommentiert. Für Leserinnen und Leser, denen die frühneuhochdeutschen oder dialektalen Wendungen Müntzers Verstehensschwierigkeiten bereiten könnten, hat der Herausgeber zudem 'Übersetzungen' angefertigt, die in den Fußnoten die Sachkommentare ergänzen. Aber nicht nur deswegen ist die Edition eine, die man gerne auch dem nichtwissenschaftlichen Publikum empfehlen kann. Knedlik eröffnet die Edition mit einer zuverlässigen Einführung in die kulturhistorischen Kontexte. Ein solcher Aufbau wäre bei einer Ausgabe, die ausschließlich für ein wissenschaftliches Publikum konzipiert ist, eher überflüssig. In der vorliegenden Edition erweist sich dieser Aufbau als Stärke, weil das Buch so auch fahfernen Leserinnen und Lesern, die beispielsweise an der Amberger Lokalgeschichte interessiert sind, einen guten Einstieg ermöglicht.

Kai Bremer (Gießen)

Christian Wieland: Nach der Fehde. Studien zur Interaktion von Adel und Rechtssystem am Beginn der Neuzeit: Bayern 1500–1600 (= Frühneuzeit-Forschungen 23), Epfendorf/Neckar: bibliotheca academica Verlag 2014, 564 S., ISBN 978–3–928471–92–3

Das vorliegende Buch enthält die überarbeitete Fassung der von Christian Wieland vorgelegten Habilitationsschrift, die von der Philosophischen Fakultät der Universität Freiburg 2009 angenommen wurde. Das Thema ist ein historisches, gleichzeitig aber auch ein juristisches, da – wie der Titel zum Ausdruck bringt – die Beziehungen einer Gesellschaftsgruppe zu dem sich verfestigenden Rechtssystem untersucht werden. Dass dabei Bayern die Grundlage der Studien bildet, bedeutet nicht, dass es sich um eine rein bayrische Materie handelt. Problemlos können die grundsätzlichen Aussagen auf andere Länder des Kaisers umgelegt werden.

Die Fragestellung, die den Studien zugrunde liegt, widmet sich dem Aufbau eines Gewaltmonopols des Kaisers und der Landesfürsten sowie der Rezeption des Römischen Rechts. Diese Entwicklung steht im Gegensatz zu gewohnheitsrechtlichen Traditionen, zu denen auch die private und gewaltsame Durchsetzung eigener Ansprüche des Adels steht. Konflikte sollen nun durch *iudicium* statt *vi armata*, der Fehde, gelöst werden. Dazu enthält die Einleitung eine reizvolle Einführung. Es wird das Grundproblem anhand von Goethes Drama *Götz von Berlichingen* geschildert. In den Personen des Adelbert von Weislingen und des Götz manifestieren sich diese grundlegend verschiedenen Ansichten und Haltungen. Goethe, der bekanntlich selbst Jurist war, beschäftigte sich mit Götz in der Zeit seines Praktikums beim Reichskammergericht.

Obwohl keine Rechtsgeschichte im engeren Sinn erzählt wird, so enthält doch der erste Teil des Werks eine Darstellung der Entwicklung der Rechtspraxis und ihrer Organe, wobei auch die kaiserlichen Gerichte eine bedeutende Rolle spielen. Der Verfasser holt weit aus, er geht zurück zum Wormser Reichstag des Jahres 1495, auf dem der Ewige Landfriede durch den Kaiser verkündet und das Reichskammergericht geschaffen wurde. Dies führte nicht automatisch zu einem Frieden, nur die Formen der Auseinandersetzung änderten sich. In der Folge werden die Eigentümlichkeiten, die Schwerfälligkeit des Verfahrens sowie das Personal des Gerichts besprochen. Das zweite Höchstgericht, der Reichshofrat, wird ebenfalls

umfassend geschildert, wobei die Unterschiede zum Reichskammergericht herausgearbeitet werden. Im Gegensatz zum Reichskammergericht entwickelte sich dieses Gericht aus einem Rat, einem Gremium mit ursprünglich politischen, administrativen und juristischen Aufgaben. In ihm wirkten in zunehmendem Maß juristisch gebildete Räte der Gelehrtenbank, die durch ihr Studium an italienischen Universitäten mit dem Römischen Recht vertraut waren und es in ihre Praxis einbrachten. Außer diesen beiden Gerichten des Reiches wird die Gerichtsorganisation Bayerns und deren Geschäftsabwicklung vorgestellt. Denn der bayrische Rechtszug war in vielen Fällen Voraussetzung für die Inanspruchnahme der Höchstgerichte.

Das zweite Element der Rahmenbedingungen für die konkreten Studien bezieht sich auf den Adel. Abgesehen von den formalen Voraussetzungen für den Adelsstand wird die gesellschaftliche Komponente für ein ‚Adelig-sein‘ herausgearbeitet. Auch das ist aus bayrischer Perspektive geschildert, aber viele generelle Aspekte heben die Betrachtung über den bayrischen Raum hinaus. Es wird darauf hingewiesen, dass die Akzeptanz durch den Landesfürsten, die Standesgenossen und die Untertanen für den Adel eine wichtige Voraussetzung war. Das bedeutete eine gesellige Beziehung unter den Standesgenossen, gegenseitige Beratung und eben auch spezielle Formen der Konfliktaustragung. „Adelig ist, wer für adelig gehalten wird“, ist eine der Thesen des Verfassers. Dies zeigt sich in einer der Studien deutlich.

Die Beziehungen der verschiedenen Schichten des Adels zum Landesfürsten, aber auch untereinander bargen jedenfalls ein Konfliktpotential, das gelegentlich eine Durchsetzung der gegensätzlichen Ansprüche mit den Mitteln des Rechts erforderte. Die Wittelsbacher als herrschendes Geschlecht waren im Begriff ihre Machtposition auszubauen. Wieland beschreibt dies als „Verstaatlichung“ Bayerns, die einer allgemeinen Entwicklung entsprach, wie „Territorialisierung Bayerns, [...] Bürokratisierung seiner Regierung, [...] Juridifizierung der bürokratischen Abläufe“ (S. 118). Dies führte zwangsläufig zu einer Intensivierung der Auseinandersetzung mit dem Landesherrn und einer Veränderung des Einflusses der Adelsgesellschaft, vor allem von deren Spitzenschicht. Die Situation des reichsunmittelbaren Adels in einem weitgehend konsolidierten Territorium der Wittelsbacher war dabei ein spezieller Konfliktpunkt, wenn die Familie auch in Bayern ansässig war.

Aus der Analyse einer Quelle stellt der Verfasser fest, dass auch der Adel Rechtskenntnisse durch Studien an den Universitäten erwarb, vor allem in Hinblick auf den Dienst für den Landesherren, und damit „eine Art von lebensweltlicher Nähe zwischen adeliger Formierung und römisch-rechtlichen System“ (S. 162) entstand.

Nach diesen generellen Erörterungen folgen als Kernstück des vorliegenden Werkes „Zehn Rechthabereien“, Fälle, die der Autor aus den Akten des Reichskammergerichts, des Reichshofrats und des Hofgerichts Landshut destillierte und an denen sich deutlich erkennen lässt, wie der Adel die Gerichte benützte. Es sind vielerlei Sachverhalte, in denen sich die historischen und die juristischen Aspekte die Waage halten. Denn „Gerichtsverhandlungen sind ritualisierte Vorgänge, die in besonderem Maße auf ihnen vorausgehenden Handlungen beruhen: Der gerichtliche Prozess ist ein Vorgang, in dem vergangenes Handeln aus einander widersprechenden Schilderungen rekonstruiert und schließlich bewertet wird.“ (S. 229) Dieser Abschnitt wird durch einen anschließenden Querschnitt der in den Prozessen behandelten Themen (nicht nur der „Rechthabereien“) abgerundet. Es geht um die vor Gericht verhandelten Fragen der Familie (Ehe, Großfamilie), der Konflikte mit Untertanen und Nachbarn. Aber auch ausgeübte Gewalt kam vor Gericht (eine Art späte Fehde) sowie Konflikte mit dem „Staat“, die an einem Beispiel geschildert werden. Interessant ist, dass Frauen in der damaligen Männergesellschaft doch ein beachtliches Selbstbewusstsein zeigten und teilweise selbst aktiv wurden.

Unter den abschließenden Erörterungen sind vor allem zwei Gedanken hervorzuheben, ohne hier die Details dazu auszubreiten. Der Verfasser erwähnt, dass die Gegner der akademischen Rechtskultur diese mit den ihr eigenen Methoden bekämpften. Selbst akademisch gebildet, verwendeten sie schriftlich fixierte Belege oder verbriefte Rechte und Verträge. Dadurch verhalten sie aber dem bekämpften Prinzip zu einer weiteren Verbreitung. Der zweite Aspekt ist die Erkenntnis, dass eine Justizüberwindung selbst nur durch die Justiz möglich wurde.

Das Werk ist für eine Habilitationsschrift selbstverständlich mit einem Apparat ausgestattet, der kaum Wünsche offen lässt. Zu diesem sind auch die 59 Grafiken über die Justiznutzung des bayrischen Adels zu zählen, die sich in der Mitte des Bandes (S. 195–226) befinden.

Es ist ein anregendes Buch, sowohl für ein historisches wie juristisches Fachpublikum. Allerdings ist es wegen manchmal manierter Schreibweise, gelegentlich sehr langer Sätze und fallweise neuer Wortschöpfungen nicht immer leicht zu lesen. Das soll ihm aber keinerlei Abbruch tun, es ist jedenfalls den einschlägig Interessierten sehr zu empfehlen.

Hansdieter Körbl (Wien)

Rainer Hoffmann: Im Zwielficht. Zu Albrecht Dürers Meisterstich *Melencolia I*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2014, 219 S., ISBN 978-3-412-22433-2 Gb

Dürers Kupferstich *Melencolia I* von 1514 ist 500 Jahre alt. Allein schon aufgrund dieses Jubiläums erscheint so angemessen wie erfreulich, dass Rainer Hoffmann die Graphik in Form einer eigenen Monographie würdigte, in der er seine langjährigen Studien zum Meisterstich publizierte.

Dieses Buch mit dem Titel *Im Zwielficht* ist in drei Kapitel gegliedert. Von ihnen behandelt das erste die auf dem Mühlstein sitzende, geflügelte Figur – den „Putto“ – und das zweite die große, sitzende, geflügelte Hauptfigur – die „Melencolia“. Das dritte Kapitel „Grenzerfahrung“ unterstützt oder erläutert erst Hoffmanns Bildlesung dieser Hauptfigur anhand von Quelltexten. Die Betrachtung der Bildfigur des „Putto“ beginnt mit zum Teil schwerwiegenden Vorwürfen gegenüber einer Auswahl an der umfangreichen, sowohl älteren als auch neueren Literatur. In der Tat erscheinen etwa Spekulationen darüber, was der „Putto“ wohl auf seine Tafel schreibt, errechnet oder zeichnet, müßig, da es nun einmal nicht dargestellt ist: Der linke Arm des „Putto“ befindet sich vor der betreffenden Stelle. Hoffmann zufolge werde kein Interpret je erfahren, was der „Putto“ notiert, „weil es da nichts zu erfahren gibt und niemand etwas erfahren soll, sonst hätte Dürer die Notate des Putto auf dem Kupferstich wohl mindestens andeutungsweise als Notate sichtbar gemacht. Der Putto notiert nichts, schreibt nichts, zeichnet nichts, rechnet nichts, kritzelt nichts“ (S. 28). Sein „Putto“ mit „melancholischer *facies nigra*“, ist ein „*Putto melancholicus*“ (Ebd.). Bei ihm habe „dy Melecoley über hant“ genommen“ (Ebd.). Gerade darin unterscheide er sich, so sehr er ihr im Nichtstun gleiche, von der daneben befindlichen Hauptfigur, der „Melencolia“: In

der Wirkung ihrer Blicke – die Augen des „Putto“ werden von Hoffmann als „blicklos-blind“, der Blick der „Melencolia“ als „hell“ und „offen“, als „ruhig, wach und konzentriert beschrieben – würden sich beide zueinander als „Kontrastfiguren“ erweisen (S. 30–39; 75–78).

Der Autor erinnert daran, dass sich eine ähnliche Tafel wie jene des „Putto“ auch im Kupferstich *Hieronymus im Gehäus* findet, wo Dürer sein Monogramm darauf eintrug.

Es handelt sich um eine Schultafel, und dass Dürer in seinem graphischen Oeuvre bis in seine letzten Lebensjahre oft sein Monogramm darauf setzte, ist eine Bescheidenheitsgeste jenes Meisters, der ja auch betonte, ein ewig Lernender zu sein. Also wird der „Putto“ arbeitend gezeigt und ist, über eine Schultafel gebeugt, als lernendes Wesen charakterisiert. Da nicht sichtbar ist, was er mit dem Griffel in seiner Hand auf der Schultafel vermerkt, ist auch weder zu sehen, noch zu vermuten, dass er nichts darauf vermerkt. Vergleicht man dies mit der Hauptfigur im *Hieronymus im Gehäus*, zeigt Dürer jenen Heiligen mit dem Blick nach unten, in Richtung seines Schreibpultes gesenkt, auf dem auch die Hände aufliegen, von denen seine rechte einen Federkiel hält. Man sieht nicht, was er in sein Heft schreibt, wird aber davon ausgehen dürfen, dass er vom Künstler als schreibend intendiert ist.

Bezüglich der Wirkung und des Ausdrucks des „Puttos“ gehen die Meinungen innerhalb der umfangreichen Sekundärliteratur – Hoffmann selbst zitiert einige Beispiele – bisweilen dermaßen auseinander, dass sie unterschiedlicher nicht sein könnten. Diese Divergenz ist nicht als bloße Kuriosität anzusehen, sondern jedenfalls ernst zu nehmen. Sie beruht offenbar auf der Unterschiedlichkeit der Erfahrungen der Interpreten und verweist darauf, dass auf derartige Wirkungen und Ausdrücke keine allzu verlässlichen Fundamente zur Rekonstruktion der Intention des Künstlers zu bauen sind.

Die Meinungen bezüglich des Ausdrucks des Blickes der Hauptfigur der Darstellung sind schließlich nicht weniger kontrovers. Dasselbe gilt auch für die Gesamtwirkung des Bildes. Hierzu erkennt Hoffmann durch eingehende und sorgfältige Betrachtung nicht nur der Lichteinfälle, sondern auch bestimmter einzelner Gegenstände hinsichtlich ihrer Funktionsweise und Praktikabilität, dass Dürers Meisterstich nicht als Genrebild anzusehen ist. So sei zumindest die dargestellte Sanduhr „nicht nur unter dem realistischen Aspekt des

Gebrauches als Stundenuhr zu sehen“, sondern müsse einen „allegorisch-symbolischen Mehrwert“ oder eine „Anderswertigkeit“ implizieren (S. 56).

Diese Beobachtung mutet eigentlich nur aus dem Grund verwunderlich an, da sich die Forschung diesbezüglich bereits auf einem höheren Stand der Erkenntnis befindet: In diesem Kupferstich ist bekanntlich alles im übertragenen Sinn zu verstehen. Dank des Fragments eines Skizzenblattes im British Museum wissen wir, dass es sich selbst bei nebensächlichen Details wie dem Geldbeutel oder dem Schlüsselbund um Sprachbilder handelt. Ebenso überraschend wirkt auch die überholte Ansicht, dass Dürer in der Anordnung seines Zahlenquadrats auf das Entstehungsjahr des Stiches und auch auf den im selben Jahr erfolgten Tod seiner Mutter anspiele: Sein Zahlenquadrat stammt schließlich von Luca Pacioli. Noch immer wird hier über die aus Fledermaus und Wurm-Ende gebildete Kompositfigur, über dieses „ungeheuer zweideutige Mischwesen“, gleich einer „ephemerer Chimäre“ gerätselt (S. 60), wo doch mittlerweile bekannt ist, dass es diese Kompositfigur ikonographisch schon vorher gegeben hat, und Dürer sie nicht erst neu erfand. Aber Bilddetails wie diese sind in Hoffmanns Studie ohnehin „eher sekundär von Bedeutung“ (S. 53).

Der Autor fokussiert seine Betrachtung, bei Hintanstellung der anderen Elemente der Darstellung, auf die Hauptfigur. Jene unzweifelhafte Hauptfigur, die „Melencolia“, wird nun, nach Gegenüberstellung mit dem „Putto“, mit Albrecht Dürers kunsttheoretischen Schriften in Übereinstimmung gebracht.

Die kunsttheoretischen Schriften Dürers als „mit seinem Kunstwerk korrelierende Primärtexte oder als eine Art genauer Bildlegende“ zu postulieren (S. 12), halte ich in diesem Zusammenhang nicht nur für sinnvoll, sondern für unabdingbar: In ihnen vermitteln sich hinlänglich Dürers Ansichten zum Erkenntnispotential des Menschen, zur Ethik der Erkenntnissuche, die Darstellung der Funktionsweise des Erkennens, und man darf davon ausgehen, dass sein Meisterstich keine Inhalte vermittelt, die jenen zum Teil sogar zur selben Entstehungszeit erarbeiteten, schriftlichen Studien widersprechen.

Da diese Lehrmeinungen also vom Entwerfer der Darstellung selbst stammen, bin ich der Überzeugung, dass Hoffmann in seiner Interpretation der Hauptfigur der *Melencolia I* – andere Autoren haben diese Hauptfigur nicht weniger treffend, und darüber hinausgehend auch als „Ratio“ erkannt – den vom Künstler

intendierten Sinngehalt tatsächlich erfasst hat.

Zudem zeichnet sich dieses leicht lesbare und flüssig geschriebene Studienwerk durch seine ausführliche Rezeption der Schriften Dürers und durch Bildbeschreibungen von vorzüglicher Beobachtungsschärfe aus, wie es auch Lesern mit literarischem Anspruch dadurch entgegenkommt, indem es sie durch die kontinuierliche Zunahme besagter Rezeption im Verlauf des Buches auf wohlthuende Weise für sich gewinnt und zunehmend auch mit dem ersten Aufzug versöhnt, der ein wenig ruppig ausgefallen ist.

Rainer Hoffmann hat uns mit dieser Publikation ein im Ganzen erfreuliches Memorandum zum 500 Jahres-Jubiläum geschenkt, das diesem Anlass auch mit größerer Würde gerecht wird, als dies, bezüglich Dürers Aquarell des Feldhasens der Albertina, der bescheidenen Schrift *Der Hase* wird 500, die im Jahr 2002 in Nürnberg herausgegeben wurde, beschieden war.

Ewald Lassnig (Wien)

Caecilie Weissert/Sabine Poeschel/Nils Büttner (Hg.): Zwischen Lust und Frust. Die Kunst in den Niederlanden und am Hof Philipps II. von Spanien (1527–1598), Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2013, 275 Seiten, zahlreiche SW- und elf Farbabbildungen, ISBN 978-3-412-20571-9.

Der aus einem Stuttgarter Studientag im Jahr 2010 hervorgegangene Sammelband verspricht eine Beschäftigung mit dem Kulturtransfer zwischen Spanien und den Niederlanden, wird diesem Anspruch allerdings nicht ganz gerecht, obwohl es sich durchwegs um interessante Beiträge handelt. Der Titel kündigt korrekterweise auch eher Aufsätze zu zwei Kunstlandschaften an, die durch die Person des gemeinsamen Herrschers miteinander verbunden bzw. von einander getrennt wurden. So behandelt Mitherausgeberin Weissert anhand eines vom spanischen König NICHT gekauften Gemäldezyklus des Herkules den Bedeutungswandel der Figur des antiken Helden vom Sinnbild des guten Herrschers zum Symbol des selbstbewussten Bürgers. Vielleicht wäre aber hier auch die Tatsache einzubeziehen, dass im gleichen historischen Zeitraum eine Verschiebung von Herkules als VORBILD des guten Herrschers zu einer Gleichsetzung von Halbgott und Herrscher erfolgte (siehe F. Polleroß: <http://archiv.>

ub.uni-heidelberg.de/artdok/1367). Auch der zweite Herausgeber Büttner liefert bemerkenswerte Informationen zu den Anfängen der niederländischen Landschaftsmalerei, ohne die Frage zu beantworten, ob das von Philipp II. angekaufte Landschaftsgemälde des calvinistischen und damit anti-habsburgischen Malers Cornelis van Dalem nur als der Erquickung dienender Gartenersatz oder als Hinweis auf die Allmacht des Schöpfers dienen sollte. Um eindeutigen Kulturtransfer geht es dann im Aufsatz von Ursula Härting, die der Tätigkeit niederländischer Gartenspezialisten und dem Ankauf flämischer Pflanzen und Geräte am Madrider Hof nachspürt. Der Garten in Aranjuez galt dementsprechend als „a la manera de Flandes“. Um ebenso eindeutigen Export vom Norden in den Süden geht es bei den wertvollen flämischen Tapisserien Philipps II., die Katja Schmitz-von Ledebur vorstellt. Direkte Einflüsse zwischen den beiden Teilen des Herrschaftsgebietes gab es auch im Bereich der Festkultur, die nicht zuletzt durch entsprechende Publikationen vom Norden in den Süden vermittelt wurde. David Sánchez Cano verweist aber auch auf die juristischen Unterschiede zwischen den beiden Territorien. Titia de Haseth Möller und Frits Scholten stellen den für den spanischen Hof tätigen niederländischen Bildhauer Paludanus vor. Der Aufsatz von Sabine Poeschel über die italienische Malerei in Spanien und vor allem Tizians Tätigkeit für Philipp II. weicht ebenso vom Hauptthema ab wie der Beitrag von Bettina Marten über die Bedeutung der italienischen Kunst für die Ausbildung einer eigenständigen spanischen Kunst. Als typisch spanisch gilt schließlich das Palastkloster El Escorial, welches von Michael Scholz-Hänsel und Ulrich Schulze vorgestellt wird. Während ersterer die Forschungsgeschichte aufrollt und den Bau zurecht an den Beginn der Barockkunst setzt, analysiert der letztere den Klosterpalast sowohl architektonisch als auch ikonographisch sehr überzeugend und betont die an diesem Bauwerk deutlich werdende Verbindung von Vitruvianismus und Gegenreformation. Ungeachtet meines Einwandes, dass der niederländische Kulturtransfer etwas zu kurz kommt, handelt es sich doch um einen sehr anregenden Band zur Kunst in Spanien.

Friedrich Polleroß (Wien)

Sandra Hertel: Maria Elisabeth: Österreichische Erzherzogin und Statthalterin in Brüssel (1725–1741) (= Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 16), Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2014, 386 S., ISBN 978-3-205-79480-6

Sandra Hertel hat sich viele Jahre, auch im Rahmen ihrer Dissertation, mit der wenig erforschten Statthaltertschaft von Erzherzogin Maria Elisabeth (1680–1741) in den Österreichischen Niederlanden beschäftigt. Der vorgestellte Band präsentiert die Ergebnisse ihrer Forschungen.

Das familiäre Umfeld, die Kindheit und Erziehung der Prinzessin werden ausführlich beleuchtet. Erläutert wird auch, warum die Erzherzogin – ebenso wie ihre Schwester Maria Magdalena – am Kaiserhof in Wien eher ein „Schattendasein“ führte (S. 192). Hier lebten zu dieser Zeit drei Kaiserinnen: Die beiden Witwen nach Leopold I. und Josef I. sowie die Gemahlin von Karl VI., diese standen im Rang über den Erzherzoginnen und genossen daher mehr Aufmerksamkeit. Beide Schwestern blieben unverheiratet und wurden häufig pauschal als „Leopoldinische Erzherzoginnen“ bezeichnet. Maria Elisabeth, dies streicht Hertel hervor, war sehr gebildet und äußerst fromm. Zeitlebens war sie stark durch die Jesuiten beeinflusst. Bereits vor ihrer Statthaltertschaft in den Österreichischen Niederlanden war sie zweimal für wichtige Ämter vorgesehen gewesen (als Statthalterin in Barcelona bzw. Tirol), diese Pläne wurden jedoch nicht umgesetzt.

1725 änderte sich für Maria Elisabeth dieses „unsichtbare“ Leben in Wien. Im Alter von 45 Jahren trat sie im Auftrag ihres Bruders, Kaiser Karl VI., die Statthaltertschaft in den Österreichischen Niederlanden an. Nach dem Spanischen Erbfolgekrieg war das Gebiet, das etwa dem heutigen Belgien und Luxemburg entspricht, an Österreich gekommen. Die Probleme in Brüssel waren vielfältig, es bedurfte erheblicher Anstrengungen, die neue österreichische Herrschaft und Verwaltung im Land zu etablieren.

Ihr Amtsvorgänger, Prinz Eugen (1716–1724), war aus militärischen Gründen meist abwesend gewesen; sein Stellvertreter Marquis de Prié hatte daher de facto die Rolle des Statthalters in den Ländern eingenommen. Er war bei der Bevölkerung äußerst unbeliebt und unter seiner Aufsicht besserte sich auch die katastrophale und unübersichtliche Finanzlage nicht. Mit der Einsetzung seiner Schwester erfüllte Kaiser Karl VI. den immer wieder geäußerten Wunsch der Niederländer,

eine „Prinzessin von Geblüt“ bzw. ein Mitglied des Herrscherhauses für dieses Amt auszuwählen. Durch die neue Statthalterin sollte nicht nur die österreichische Herrschaft gefestigt und etabliert, sondern auch das finanzielle Chaos beseitigt werden.

Zu Beginn ihres Buches befasst sich Sandra Hertel ausführlich mit den komplizierten Reisevorbereitungen für die neue Statthalterin in den Österreichischen Niederlanden. Sowohl die Auswahl der Mitglieder und die Aufrichtung des notwendigen Hofstaates, als auch die logistischen Herausforderungen einer Reise mit bis zu 260 Personen werden anhand zahlreicher Quellen beschrieben. Auf die Auswahl ihres Gefolges nahm die Erzherzogin immer wieder Einfluss. Die Reise war protokollarisch besonders heikel, da unverheiratete Erzherzoginnen normalerweise nicht als „Oberhaupt“ einer Reisegesellschaft unterwegs waren und einige Vorgaben des Zeremonialprotokolls deshalb nicht so einfach umgesetzt werden konnten. Die Autorin bringt zahlreiche Details über die Bemühungen des Wiener Hofes, eventuell auftretende Klippen durchaus kreativ zu umschiffen. Beispielsweise wurde der Bischof von Würzburg aufgefordert, während des Aufenthalts der Erzherzogin aus protokollarischen Gründen die Stadt zu verlassen. Es wäre unschicklich gewesen, wenn ein unverheirateter Mann einer unverheirateten Frau aus der Kutsche hilft, wie es dem Protokoll entsprochen hätte (S. 45ff).

Grundsätzlich orientierte sich die Zusammensetzung des Hofstaates von Maria Elisabeth an einem Kaiserinwitwenhofstaat – sie war damit „als Statthalterin in eine politische Herrschaftsposition aufgerückt und nun frei von der Vormundschaft des Familienoberhaupts Karl“. Sie konnte in dieser Stellung „über eigenes Geld verfügen und alleine Geschäften nachgehen“ (S. 89).

Graf Wirich Daun war als Interimsstatthalter in Brüssel für die Vorbereitungen zur Ankunft der Erzherzogin verantwortlich, diese stellten ihn immer wieder vor fast unlösbare Herausforderungen. Graf Guilio Visconti wurde Maria Elisabeth von ihrem Bruder als Obersthofmeister mitgegeben. Dieses Amt wurde damit am Brüsseler Hof erstmals geschaffen und sollte die Einrichtung eines österreichischen Hofes mit entsprechendem Zeremoniell befördern. Die Instruktionen aus Wien für die Statthalterin und ihren Obersthofmeister ließen einigen Spielraum für Interpretationen, die von beiden genutzt wurden. Visconti, so die Einschätzung Hertels, war Maria Elisabeth sehr ergeben und widmete sich mit großem Eifer der Durchsetzung

des Protokolls. Er galt als unbestechlich und es gelang ihm, einen festen Platz in den verschiedenen Räten zu erringen, die in früheren Zeiten nur vom Niederländischen Adel besetzt worden waren. Ordnung in die katastrophalen Finanzen konnte allerdings auch er nicht bringen. 1733 legte er sein Amt nieder. Zu seinem Nachfolger in Brüssel wurde – mit Zustimmung von Maria Elisabeth – Graf Friedrich August Harrach bestimmt. Dieser war erst Mitte dreißig und deutlich dynamischer und gestaltungswilliger als sein Vorgänger, was zu einigen Komplikationen nicht nur mit der Statthalterin führte. Sowohl Visconti als auch Harrach beschrieben den Fleiß und unermüdlichen Einsatz der Erzherzogin für ihr Amt. Ihre Religiosität und ihr unbittlicher Kampf gegen die Jansenisten in den Niederlanden – der wohl auch dem starken Einfluss der Jesuiten geschuldet war – brachte sie immer wieder in Konflikt mit ihrem Bruder Kaiser Karl VI. und mit ihrem Obersthofmeister Harrach. Der Kaiser akzeptierte bzw. duldete jedoch weitestgehend die Handlungsfreiheit seiner Schwester.

Zweimal gab es in Wien Pläne, die Erzherzogin ihres Amtes zu entbinden und durch einen Herzog von Lothringen (1736 durch Franz Stephan bzw. 1740 durch dessen jüngeren Bruder Karl Alexander) zu ersetzen. Sowohl die Statthalterin als auch Obersthofmeister Harrach versuchten 1736 den Kaiser von seinem Vorhaben abzubringen. Nach einigem Gezerre um ihren weiteren Aufenthalt nach einer eventuellen Abdankung erübrigte sich das Thema, da Franz Stephan die Toskana erhielt und nicht nach Brüssel ging. Von den Plänen Maria Theresias ihren Schwager nach Brüssel zu schicken, war die gesundheitlich angeschlagene Statthalterin genau so wenig angetan. Im Verhältnis zu ihrer Nichte zeigt sich, dass Maria Elisabeths familiärer Rückhalt in Wien deutlich nachgelassen hatte. Die Statthalterin starb 1741 in Brüssel, erst knapp acht Jahre später wurde ihr Leichnam nach Wien überführt und in der Kapuzinergruft bestattet.

Neben den biographischen Schwerpunkten zur Statthalterin beleuchtet Sandra Hertel anhand einiger Fallbeispiele die Situation der „einfachen“ Hofangestellten in Brüssel. Dazu zählen ihre Arbeitsbedingungen, welche Versorgung (mit Lebensmitteln, medizinischer Art usw.) sie erwarten konnten und wie sie bei Streitfällen zu ihrem Recht kamen.

Das vorliegende Buch erweitert die ständig wachsende Forschung über das Leben und Wirken von Frauen in den verschiedensten Positionen bei Hof. Außerdem

belegt die Autorin, dass es über die Statthalterschaft von Maria Elisabeth deutlich mehr zu berichten gibt, als den Brand des alten Herzogspalastes Coudenberg im Jahre 1731, wie einige belgische Historiker im 20. Jahrhundert geringschätzig meinten (S. 269). Erstaunlicherweise reihte sich Maria Elisabeth nicht unter die zahlreichen Sammler und Sammlerinnen aus dem Hause Habsburg ein, die während ihres Aufenthalts in den Niederlanden nahezu alle eine beträchtliche Kunstsammlung zusammentrugen. Es wäre interessant zu wissen, warum die Erzherzogin dieser Tradition nicht folgte. Der Anhang des Bandes enthält neben einer ausführlichen Bibliographie und Quellenangabe die Hofstaatslisten von 1725 bzw. 1741 mit Namen, Einstellungsdatum und Herkunft sowie zusätzlich noch drei Briefe aus der persönlichen Korrespondenz der Erzherzogin.

Renate Schreiber (Wien)

Péter Farbaky u.a. (Hg.): Mátyás-templom. A budavári Nagyboldogasszony-templom évszázadai (1246–2013) [Matthiaskirche. Jahrhunderte der Liebfrauenkirche auf dem Budaer Burgberg (1246–2013)], Ausstellungskatalog, Budapest: Historisches Museum 2015, 776 Seiten, ISBN 978-615-5341-18-2.

Die Budapester Matthiaskirche ist – wie der Wiener Stephansdom für die Österreicher, der Prager Veitsdom für die Tschechen, die Wawel-Kathedrale für die Polen, etc. – nicht nur einer der wichtigsten, sakralen Orte der ungarischen katholischen Kirche, sondern auch ein Symbol der nationalen Staatlichkeit. Die Kirche steht seit mehr als 750 Jahren im Herzen des Budapester (bis 1873 des Budaer) Burgviertels und ihre Geschichte ist eng mit der Geschichte Ungarns verbunden. Die vom 15. April bis 18. Oktober 2015 im Historischen Museum Budapest und in der Empore der Matthiaskirche veranstaltete Ausstellung und der beinahe 800-seitige Katalog sind ein großes Desiderat und eine weitgehende Aufgabe der ungarischen Geschichts- und Kunstgeschichtswissenschaft gewesen, auf die nicht nur das wissenschaftliche Publikum schon lange gewartet hat. Der Katalog (sowie die Ausstellung) begann mit dem größten Ereignis, welches in der Kirche stattfand. Am 8. Juni 1867 wurde in der Matthiaskirche das ungarische Königspaar, Franz Joseph I. und Elisabeth,

gekrönt. Die Krönung war der symbolische Abschluss der neuen Verfassung. Darstellungen der anlässlich der Krönung von hochberühmten ungarischen Künstlern geschmückten Kirche füllten die europäischen Zeitungen. Zu diesem Zeitpunkt war die Matthiaskirche ein uneinheitlicher Bau, welcher die Spuren einer 600-jährigen Bautätigkeit in sich vereinte.

Gegen die irrtümliche aber langlebige Tradition, welche die Errichtung der Kirche durch Stephan I., dem ersten christlichen Monarchen Ungarns im Jahre 1015 betont hat, ist heute sicher, dass die erste Kirche auf dem Budaer Burgberg unter der Herrschaft Béla IV. (1235–1270), nach dem Tatarensturm in den Jahren 1246/47 gebaut wurde. Die Baugeschichte der ersten Kirche wurde schon früher, vorwiegend von József Csemegi dargestellt.*Die 1270 fertiggestellte Kirche wurde wahrscheinlich von zwei Werkstätten (eine heimische, spätromanische und eine, die die neuen Errungenschaften der französischen Gotik nach Ungarn vermittelte) gebaut. Vom Ende des 14. Jahrhunderts bis zum Beginn des 15. Jahrhunderts wurde die dreischiffige Basilika zur Hallenkirche umgebaut. Kapellen und ein gotisches Turmpaar wurden ebenfalls im 15. Jahrhundert an die Kirche angebaut. Der heutige Name der Kirche geht auf König Matthias Corvinus (1458–1490) zurück, dessen Wappen 1470 am Turm angebracht wurde. Die Aufsätze von Krisztina Havasi und András Végh fassen die mittelalterliche Baugeschichte der Kirche zusammen (S. 68–79, 79–86).

1541 eroberten die Osmanen die Stadt Buda. Die Kirche wurde bis 1686 als Moschee verwendet und *Büyük Camii* oder *Süleyman Camii* (Große Moschee, Süleyman Moschee) genannt. (Über die Moschee im Katalog: S. 139–147). Bei der Befreiung Budas am 2. September 1686 durch die Truppen der Heiligen Liga wurde die Kirche fast völlig zerstört. Auf den Ruinen der Kirche und unter Verwendung der verbliebenen gotischen Wände errichteten die Jesuiten, die neuen Besitzer der Kirche, einen barocken Bau. Sie bauten auch ein Kolleg nördlich und ein Konvikt- und Seminargebäude südlich der Kirche. Ein wesentliches Ergebnis des Kataloges ist die umfassende Darstellung der jesuitischen Ära der Kirche. Aufsätze beschäftigen sich mit der Organisation und mit dem alltäglichen Leben des missionarischen Zentrums (András Koltai, S. 152–159), mit der Baugeschichte und mit der barocken Einrichtung und Ausstattung der Kirche (Péter Farbaky, S. 162–168, 169–175, und Anna Rákossy, S. 175–180. [und Kat. 5.1–5.49]). Nach der Auflösung des Jesuitenordens

fiel das Patronat der Kirche an die Stadt Buda.

Nach der Krönung 1867 bot der neue König 100.000 Forint für die Restaurierung der Kirche an. Frigyes Schulek (1841–1919) wurde mit der Wiederherstellung beauftragt. Durch den im Lauf des Jahres 1896 großteils abgeschlossenen Wiederaufbau bekam die Matthiaskirche ihr heutiges neogotisches Aussehen. Der monographische Aufsatz von Lilla Farbaky-Deklava (S. 267–315) und die verschiedenen Pläne, Entwürfe und Dokumente des Wiederaufbaus (Kat. 7.8–7.30, 7.33–7.44) geben einen ausführlichen Überblick über diese architektonisch und auch denkmalpflegerisch hochinteressante Periode. Ein großer Teil des Kataloges beschäftigt sich mit der Ausmalung, der neuen Ausstattung und den neuen Fenstern der Kirche (S. 386–531). Im Zweiten Weltkrieg wurde die Matthiaskirche schwer beschädigt, jedoch bis 1966 nach den Originalentwürfen von Schulek wiederhergestellt. Im letzten Teil des Kataloges, welcher die Nachkriegszeit behandelt (S. 613–715), wird der Leser/die Leserin nicht nur über die Restaurierung(en) der Kirche, sondern auch über die seelsorgliche Arbeit der Pfarre informiert, die während des Kommunismus und Sozialismus nicht einfach waren.

Die letzte große Restaurierung (und Reinigung) der Kirche wurde vor der Ausstellung beendet. Die Kirche erwartet heute die Gläubigen und die Besucher mit ihrem vollen – und früher nie gesehenen – Glanz. Parallel zur Restaurierung hat die Wissenschaft ihre Rekonstruktion der Geschichte der Matthiaskirche durchgeführt und vorerst abgeschlossen.

Bálint Ugrý (Budapest)

Anmerkung

- * József Csemegi: A budavári főtemplom középkori építéstörténete, Budapest 1955.

Herbert Seifert: Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge, hg. v. Matthias J. Pernerstorfer (= Summa Summarum 2), Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2014, 1088 Seiten, ISBN: 978-3-99012-178-8.

Der vorliegende Band bietet auf mehr als 1000 Seiten (mit Beiträgen in Deutsch, Englisch und Italienisch)

einen Überblick auf das Œuvre des Musikwissenschaftlers Herbert Seifert. Es konnten darin nicht alle Vorträge oder Artikel des Autors berücksichtigt werden; aufgrund der Anzahl seiner Forschungsarbeiten wäre das kaum durchführbar gewesen. Bei jedem Beitrag (insgesamt 72 nicht chronologisch, sondern thematisch angeordnete Aufsätze) wird in der ersten Fußnote angeführt, wann und wo ein Artikel zuerst erschienen ist bzw. der Vortrag gehalten wurde. Da es unmöglich ist, im Rahmen dieser Besprechung auf jeden einzelnen Beitrag einzugehen, werden einige zentrale Aspekte des Bandes vorgestellt.

Seifert hat mit der Verwendung von privaten Briefen adeliger Mäzene an Familienmitglieder oder an Künstler bereits früh eine bis dahin kaum genützte Quelle für die kulturhistorische Forschung erschlossen; zahlreiche Entdeckungen sind ihm hier zu verdanken. Die im Band enthaltenen biographischen Untersuchungen zu wichtigen Künstlern und ihren Förderern spiegeln die akribische Arbeit Seiferts in zahlreichen Archiven und Bibliotheken des In- und Auslands wider. Musik spielte am Wiener Kaiserhof von Beginn an eine wichtige Rolle und wurde auch durch die beiden komponierenden Kaiser Ferdinand III. und Leopold I. in besonderem Maße gefördert. Der Fokus des Bandes liegt auf der Geschichte und Entwicklung der italienischen Musik an den Habsburgerhöfen, berücksichtigt aber auch die vorangehende Epoche niederländischer Einflüsse auf die habsburgische Hofkapelle.

Seiferts Studien werden in drei Hauptkapiteln gebündelt: 1. Aus Italien über Salzburg nach Europa; 2. Oper am Wiener Kaiserhof; 3. Sakrale und profane Musikdramatik. Im ersten Teil beleuchtet Seifert den Einfluss italienischer Komponisten und Interpreten auf die Gebiete nördlich der Alpen, wobei ein besonderer Schwerpunkt auf Salzburg liegt. Im „Vorspiel“ erläutert er die Entwicklung in Italien (z. B. in Venedig und Neapel) um 1600. Die „Frühgeschichte der Monodie in Österreich“ bietet Beispiele für die engen – familiär begründeten – Verflechtungen und den kulturellen Austausch der oberitalienischen Fürstenhöfe mit den Habsburgerhöfen. In Salzburg beschäftigte und förderte Fürsterzbischof Marcus Sitticus von Hoheems zahlreiche italienische Musiker auf Grund seiner engen Beziehungen nach Mantua. Ergänzt wird dieses Kapitel durch einen Anhang mit Stammtafeln zu seiner Familie und Angaben zum Spielplan während seiner Regierungszeit. Eng verbunden mit dem Fürsterzbischof von Salzburg, der selbst italienische Wurzeln

hatte, ist der Erfolg von Francesco Rasi, „dem bedeutendsten Sänger des frühen 17. Jahrhunderts“, aber auch anderer Musiker dieser Zeit. Salzburg entwickelte sich unter Marcus Sitticus zu einem kulturell bedeutenden Brückenkopf für die Rezeption italienischer Musiker nördlich der Alpen.

Die direkten und indirekten Auswirkungen der Musik Claudio Monteverdis an den Habsburgerhöfen erhellt der Beitrag „Monteverdi und die Habsburger“. Der Aufsatz „Das frühe italienische Musikdrama nördlich der Alpen“ beleuchtet die ersten musikdramatischen Aufführungen in Salzburg, Prag, Wien, Regensburg und Innsbruck; dazu zählten nicht nur Opernaufführungen, sondern auch durchkomponierte Intermedien und Ballette. Die Ballettaufführungen, an denen immer wieder Mitglieder der kaiserlichen Familie und des Hofadels beteiligt waren, entwickelten sich zum fixen Bestandteil der musikalischen Unterhaltung an den Höfen der Habsburger, und auch hier spielten die Familienbande zu italienischen Höfen eine entscheidende Rolle. Ausführlich zitierte Berichte geben einen Eindruck von diesen Aufführungen auf das zeitgenössische Publikum (z. B. in dem Artikel „Early reactions to the new genre opera north of the Alps“).

Viele „italienische Gesangsvirtuosen reisten im 17. Jahrhundert nordwärts“, um ihre Künste bei Hof darzubieten und/oder eine gut bezahlte Anstellung zu finden – auch hier spielten Empfehlungen eine entscheidende Rolle. Seifert stellt einige reisende Virtuosen sowohl biographisch als auch anhand ihrer Auftritte und Rollen anlässlich von Hochzeiten, Geburtstagen und anderen festlichen Gelegenheiten vor. Ein Beitrag ist den „Musikzentren in Österreich im Barock“ gewidmet; dazu gehörten die Städte Wien, Salzburg und Innsbruck. Der aus der Toskana stammende Sänger und Komponist Antonio Cesti wurde sowohl in Innsbruck als auch in Wien sehr geschätzt und verbrachte mehr als 18 Jahre in habsburgischen Diensten. Ihm sind zwei Kapitel gewidmet: „Cesti and his opera troupe in Innsbruck and Vienna ...“ mit fünf Appendices zu den Werken, den Sängern und zehn persönlichen Briefen sowie Cestis „bewegtes Leben zwischen Italien und Österreich“, das anhand neuer Quellen dargestellt wird.

Mit seiner 1981 vorgelegten und 1985 im Druck erschienenen Habilitationsschrift „Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert“ hat Seifert ein Grundlagenwerk verfasst. Die in der Zwischenzeit entdeckten Ergänzungen und Korrekturen zum Spielplan

1622–1705 werden im zweiten Hauptteil auf den aktuellen Forschungsstand gebracht und die dafür verwendeten Quellen angeführt. Im Unterkapitel „Die kaiserliche Hofoper“ liegt der Schwerpunkt auf den italienischen Libretti sowie den theatralen Festen und Opern, die für den Kaiser und seinen Hof in Prag bzw. Linz geschaffen wurden oder anlässlich einer Krönung zur Aufführung gelangten. Die folgenden Unterkapitel sind in chronologischer Abfolge den Kaisern von Matthias bis Karl VI. gewidmet. Das Libretto des ersten Musikdramas des Kaiserhofes, das am 5. Februar 1617 in Prag zu Ehren von Kaiser Matthias und seiner Gemahlin aufgeführt wurde, ist in dem Beitrag komplett (einschließlich Übersetzung) wiedergegeben.

Der Abschnitt zu Kaiser Leopold I. bietet einen ausführlichen Überblick über die Hofopern anlässlich von Familienfeiern und insbesondere über die musikalischen Festlichkeiten bei seinen drei Hochzeiten. Im Kapitel „Festlichkeiten zur ersten Hochzeit“ des Kaisers findet sich als Anhang eine Aufstellung aller Aufführungen zwischen Juli 1666 und Juli 1668. Zu Zeiten der italienischen Kaiserinnen Eleonora I. und Eleonora II. di Gonzaga fanden am Kaiserhof immer wieder *Commedia dell'arte*-Aufführungen statt („Rapporti tra commedia dell'arte e musica alla corte Cesarea“). Auch Leopold I. liebte diese Vorstellungen, wobei allerdings während seiner ersten Ehe mit der spanischen Infantin Margarita Teresa derartige Darbietungen fehlen. Mit Antonio Draghi, der in Wien Karriere machte und zum kaiserlichen Opernintendanten und Hofkapellmeister von Leopold I. aufstieg, befassen sich zwei Kapitel, die mit einem Register seiner Werke und Berichten von Zeitzeugen ergänzt werden.

Der Aufstieg des Steirers Johann Joseph Fux am Hof von Kaiser Karl VI. zeigt, dass nicht nur italienische Musiker Karriere machen konnten. Seifert behandelt diesen einflussreichen Künstler in mehreren Beiträgen; in einem davon findet sich auch ein Werkverzeichnis. Der italienische Komponist Giovanni Valentini folgte Ferdinand II. von Graz nach Wien und unterrichtete dessen Söhne in Musik und italienischer Poesie. Zwei Aufsätze beleuchten sein Wirken am Hof der Kaiser Ferdinand II. und Ferdinand III. Letzterer schätzte ihn nicht nur als Musiker, sondern auch als Lehrer und musikalischen Ratgeber.

Im dritten Hauptteil beleuchten zwei Artikel das sogenannte „Sepolcro“, ein Spezifikum der kaiserlichen Hofkapelle in Wien. Diese musikdramatische szenische Aufführung – meist als „Rappresentazione sacra

al Santissimo Sepulcro“ bezeichnet – fand jeweils am Karfreitag und/oder Gründonnerstag am Heiligen Grab in der Hofkapelle statt. Sie ist erstmals für 1640 belegt und wurde wahrscheinlich von Giovanni Valentinini initiiert, der zu Beginn für Text und Musik verantwortlich zeichnete. Vier weitere Kapitel befassen sich mit dem Ordens theater, davon drei speziell mit Aufführungen der Jesuiten.

Zahlreiche musikalische Beispiele, ausführliche Quellenzitate und Illustrationen ergänzen den Band. Im Anhang des Buches findet sich ein umfassendes, chronologisches „Verzeichnis der wissenschaftlichen Veröffentlichungen“ von Seifert. Das ausführliche Register bietet detaillierte Informationen sowohl zu „Orten und Institutionen“ als auch zu den „Personen“. Das Titelregister enthält weiterführende Angaben zu Autoren, Vorlagen und Komponisten.

Der Band versteht sich als Beitrag zur Theater- und Kulturgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts und bietet zahlreiche gattungsgeschichtliche Hinweise und Erläuterungen. Das Buch erleichtert Studierenden und Fachleuten – nicht nur der Musikwissenschaft – das mühsame Suchen nach den unselbständig erschienenen Fachartikeln des Autors und bietet mit seinen bis dato ungedruckten Vorträgen sonst nicht greifbare Informationen.

„Kein anderer hat so viel für die Erforschung der Geschichte der italienischen Oper nördlich der Alpen im frühen 17. Jahrhundert geleistet wie Herbert Seifert“, stellt der Herausgeber Matthias Pernerstorfer in seinem Vorwort fest. Dem ist nichts hinzuzufügen.

Renate Schreiber (Wien)

Barbara Stollberg-Rilinger/Tim Neu/Christina Brauner (Hg.): Alles nur symbolisch? Bilanz und Perspektiven der Erforschung symbolischer Kommunikation, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2013, 472 Seiten, 36 Farb- und zahlreiche SW-Abbildungen, ISBN 978-3-412-21061-8

Der Band bildet sozusagen den inhaltlich-zeremoniellen Abschluss des zwölfjährigen Sonderforschungsgebietes (SFB) der Universität Münster, der die „fundamentale strukturbildende und sinnstiftende Wirkung symbolischer Kommunikation auf verschiedenen Feldern“ vom frühen Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert

herausarbeiten sollte (S. 15). Die Forschungsgeschichte und Ergebnisse werden in der Einleitung von Barbara Stollberg-Rilinger und Tim Neu unter anderem am Beispiel der Krönung Josephs II. 1764 skizziert, wobei der Begriff der „Kommunikation“ näher erläutert wird. Im Sinne eines Rück- und Ausblickes werden danach die Ergebnisse der Schwerpunkte des SFB jeweils durch zwei Referate und einen Kommentar vorgestellt und bewertet. Im ersten Abschnitt wird auf das Früh- und Hochmittelalter eingegangen. Gerd Althoff widmet sich der Frage der „Ambiguität“, Steffen Pezold dem Verhältnis von ritueller Kommunikation und sozialer Praxis sowie Frank Rexroth den Veränderungen im 12. Jahrhundert. Die Forschungen waren jedoch nicht nur zeitlich, sondern auch fachlich übergreifend, weshalb sich ein zweites Kapitel mit dem mittelalterlichen Recht beschäftigt. Peter Oestmann behandelt Gerichtsverfahren und Susanne Lepsius die Rechtsstellung des sitzenden Richters auch unter Heranziehung von Bildquellen, während Joachim Rückert die Beiträge als Fortschritt gegenüber der älteren rechtsgeschichtlichen, auf das „Volk“ abzielenden Ritualforschung hervorhebt.

Das dritte Kapitel beschäftigt sich mit der Diplomatie, die ja einen Schwerpunkt des frühneuzeitlichen Zeremoniells und der Kommunikation darüber bildete. Der französische Spezialist Lucien Bély verweist auf die traditionellen Distinktionsformen wie Ort und Rang, die sich unter anderem an der Zahl der Kutschen und der Form der Sitzgelegenheiten manifestierte. Schon 1619 bzw. 1649 fanden die französischen Zeremonialregeln in gedruckten Werken von Théodore Godefroy ihren Niederschlag (während die kaiserlichen Zeremonialprotokolle vielleicht nicht zufällig erst kurz danach bzw. nach dem Westfälischen Frieden, nämlich 1653 einsetzen). Bélys Eindruck aus den französischen Quellen, dass es um 1700 zu einer Reduktion des Zeremoniells gekommen sei, lässt sich wohl im Deutschen Reich nicht bestätigen; siehe zum Beispiel die Rangstreitigkeiten des Botschafters Lamberg in Regensburg und Rom.¹ Die Rolle des Westfälischen Friedens als Epochengrenze für das Zeremoniell diskutiert auch Christian Windler. Er betont in seinem Beitrag darüber hinaus die Differenz zwischen sozialem Status und völkerrechtlicher Souveränität sowie zwischen Adligen und Beamten im diplomatischen Dienst. Auch der Unterschied zwischen Monarchien und Republiken sei nicht zu vernachlässigen. Beide Autoren verweisen außerdem auf die Bedeutung der Bildquellen zur

frühneuzeitlichen Diplomatie, die erst allmählich erschlossen werden.² Demgegenüber betont Heinz Schilling in seinem Kommentar zu den beiden Vorträgen, dass sich etwa die Holländer bei wichtigen Verhandlungen des Hauses Oranien bedienten und die Venezianer im europäischen Verkehr den Königstitel von Zypern beanspruchten. Vor allem aber seien zahlreiche bürgerliche Diplomaten durch ihre Tätigkeit an einem fürstlichen Hof geadelt und dadurch ins höfische System integriert worden. Erst allmählich seien diesem „absolutistischen“ Rangsystem Fläche und Einwohnerzahl der Staaten als entscheidende Kriterien gegenübergestellt und ein nationaler Souveränitätsbegriff ausgebildet worden. Dass in diesem Zusammenhang die französische Revolution eine entscheidende Rolle spielte, wird wohl von niemandem angezweifelt werden. Dieser Epoche ist daher ein eigenes Kapitel mit Beiträgen von Jean-Clément Martin, Christina Schröder und Jürgen Martschukat gewidmet. Denn auch die Revolutionäre und ihr Terror hatten bzw. brauchten ein Zeremoniell und setzten Gewalt als symbolische Kommunikation ein.

Die nächsten drei Abschnitte sind den Künsten gewidmet: Jürgen Heidrich, Katelijne Schiltz und Laurenz Lütken erläutern die Grenzen symbolischer Kommunikation in der Musik unter anderem durch musikalische Rätsel. Joachim Poeschke beleuchtet die Darstellung der „Virtus“ in den Herrscherporträts der Renaissance; insbesondere jenen von Karl V. In diesem Zusammenhang wird mit Erstaunen auch die Nacktstatue des Kaisers von Leone Leoni erwähnt. Dabei ist die ungewöhnliche Nacktheit meiner Meinung nach gerade das Sinnbild für den politischen Körper des Herrschers und für die Tugendhaftigkeit im Sinne eines antiken Heros.³ Wolfgang Brassat verweist zunächst auf die zeremonielle Funktion des frühneuzeitlichen Bildnisses, dann auf die kommunikative Rolle der Tapissereien im Rahmen des Zeremoniells. Als dritten Aspekt nennt er die gesellige Aufgabe von Kunst, in Studiolen und Galerien Kommunikation anzuregen – aber das war eigentlich immer schon weniger eine Funktion „an der Peripherie des Zeremoniells“ als autonomer Kern von Kunst (S. 316). Klaus Krüger geht nicht auf die beiden Beiträge ein, sondern betont aus der Sicht seines eigenen bildwissenschaftlichen SFB die Eigenständigkeit der Kunst. Analog dazu verweist Jan-Dirk Müller auf den funktionellen Zusammenhang des mittelalterlichen Theaters mit Liturgie und Fest, da sowohl beim geistlichen Spiel als auch beim höfischen

Fest die Grenzen zwischen Bühne und Zuschauerraum sowie zwischen „fictum“ und „factum“ fließend waren und damit im Kontrast zum frühneuzeitlichen bzw. „modernen“ Theater stünden. Doris Kolesch führt die Frage am Beispiel des Gartens von Versailles ins 17. Jahrhundert, der ebenso zu einer Bühne wurde, wo die Grenzen zwischen Akteuren und Zuschauern verschwammen. Cornelia Heberichs betont, dass gerade diese unklare Grenze neue Möglichkeiten im Sinne des „performative turn“ biete.

Der letzte Themenbereich ist schließlich der symbolischen Kommunikation in der vom SFB lange vernachlässigten Wirtschaft gewidmet. Werner Freitag beschreibt dies am Beispiel des städtischen Marktes, Tim Neu theoretisch am Cocktail Martini als Sinnbild für die Vermischung von symbolischer Kommunikation und wirtschaftlichem Handeln, während Simon Teuscher neuere Trends der Wirtschaftsgeschichte und weitere Möglichkeiten für die Symbolforschung in diesem Rahmen aufzeigt. Eine leider nicht vollständige Bibliographie des SFB – darunter allein 45 Bände der eigenen Schriftenreihe! – sowie eine Liste der AutorInnen mit deren wichtigsten Publikationen zum Thema runden den Band ab. Einer der vermutlich erfolgreichsten SFB der deutschen Geschichtswissenschaft hat damit jedenfalls einen würdigen Abschluss gefunden, der jedoch auch Ausblicke und Anregungen für weiterführende Forschungen bereit hält.

Friedrich Polleroß (Wien)

Anmerkungen

- 1 Friedrich Polleroß: Die Kunst der Diplomatie. Auf den Spuren des kaiserlichen Botschafters Leopold Joseph Graf von Lamberg (1653–1706), Petersberg 2010.
- 2 Siehe ergänzend z.B. Friedrich Polleroß: Gesandte im Bild. Repräsentationsformen der Diplomatie, in: Gunda Barth-Scalmani/Harriet Rudolph/Christian Steppan (Hg.): Politische Kommunikation zwischen Imperien. Der diplomatische Aktionsraum Südost- und Osteuropa (= Innsbrucker Historische Studien 29), Innsbruck 2013, S. 41–67.
- 3 Siehe dazu Friedrich Polleroß: From the „exemplum virtutis“ to the Apotheosis. Hercules as an Identification Figure in Portraiture: An Example of the Adoption of Classical Forms of Representation, in: Allan Ellenius (Hg.): Iconography, Propaganda, Legitimation (=The Origins of the Modern State in Europe 13th–18th Centuries 7), Oxford/ New York 1998, S. 37–62.

Rainer Stillers/Christiane Kruse (Hg.): *Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinos „Galeria“* (= *Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung* 48), Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2013, 488 S., mit acht Farb- und mehreren SW-Abbildungen, ISBN 9-783447-066280

Der auf den Vorträgen einer Tagung des Jahres 2006 in Wolfenbüttel basierende Sammelband beschäftigt sich mit dem Werk *La Galeria* von Giambattista Marino (1569–1625) aus dem Jahre 1619. Die 624 Gedichte in der Tradition der *Eikones* des Philostratus beschreiben reale und fiktive Gemälde sowie Skulpturen, wurden aber bisher kaum bearbeitet, da sie sich sozusagen zwischen den Stühlen von Literatur- und Kunstwissenschaft befinden. Es war also höchste Zeit, sich der Publikation mit neuen bildwissenschaftlichen und kulturanthropologischen Zugängen zu widmen. Denn Marinos Titel „Galerie“ wurde vermutlich vom Turiner Galeriebau der Jahre 1605–1607 angeregt, aber dann wohl für Gemäldesammlungen sowie für literarische Kompendien des Barock ebenso beispielhaft und gattungsbezeichnend wie der Architekturtypus, der in den letzten Jahren ebenfalls in den Blickpunkt der Forschung trat.

Victoria von Flemming geht zunächst mit Marinos Traktat *Dicerie sacre* der Frage nach, „was ist ein Bild?“. Der Autor propagierte Welterkenntnis durch die Sinne und daher war es im Rom des frühen 17. Jahrhunderts naheliegend, dass er von der Spiegelmetapher des Hl. Paulus ausgehend eine Analogie zwischen den rätselhaften Bildern Gottes und der menschlichen Kunst forderte. Da Marino seine Kunsttheorie (wie auch Henry Keazor an anderer Stelle des Buches ausführt) am Leichentuch Christi abhandelte und bis auf die Genesis zurückführte, wo vom Menschen als „Imago“ Gottes geschrieben wird, ist es erstaunlich, dass Frau von Flemming zwar Hans Beltings *Bild und Kultur* zitiert, aber Christian Hechts ebenso grundlegendes Werk *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock* (1. Aufl., Berlin 1997) bzw. *Katholische Bildertheologie der frühen Neuzeit* (2. Aufl., Berlin 2012) nicht erwähnt. Tatsächlich wird dort nicht nur auf die *Dicerie sacre* eingegangen, sondern gleich als erste Abbildung auf einen *Speculum Passionis* von 1633 verwiesen. Der in Text und Bild gleichermaßen wichtige „Spiegel“ spielte sicher für die sakrale Kunst eine noch größere Rolle als Gattung und Bezeichnung der „Galerie“. Dass der Intellektuelle Marino nicht

ohne die Diskussionen der römischen Gegenreformation denkbar ist, bestätigen zwei später folgende Aufsätze des Bandes: Ingo Herklotz erkennt aufgrund der prosopographischen Analyse von Marinos Porträtssammlung einen „gegenreformatorischen Impetus“ (S. 188), da es Anliegen der Sammlung gewesen sei, ältere und neuere Streiter für den katholischen Glauben zu dokumentieren. In einem ausführlichen Exkurs bietet Herklotz darüber hinaus einen interessanten Überblick über die Porträtssammlungen des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts. Ulrich Heinen betont in seinem an sich dem Interesse Marinos an der Kunst von Rubens gewidmeten Aufsatz ebenfalls, dass der Dichter „in einer Linie mit der nachtridentinischen Bewegung“ stand (S. 390). Und wenn die Literaturwissenschaftlerin Christine Ott in ihrem Beitrag über die metaästhetische Reflexion des Pfeils bei Marino Treffsicherheit und Affektappell in Rede und Kunst thematisiert, so denkt der Kunsthistoriker natürlich sofort an Berninis vom Pfeil des Amor Divinus getroffene Hl. Theresia. Die zeitgenössischen Adelssammlungen und die eigene Sammlung – zunächst von lasziven und schließlich von ikonographisch-mythologischen Zeichnungen nach Ovid – als Ausgangspunkt theoretischer Überlegungen bzw. für den Paragone zwischen den beiden Interessen des Autors hebt Barbara Marx hervor. Doch nach 1614 sei zunehmend der sinnliche Bilderreiz und die Affektrezeption der Bildbetrachtung in den Focus der Dichtung getreten, während die ursprünglich angestrebten Kupferstiche der Publikation nicht realisiert wurden. Der hier bereits angeschnittenen Frage, wie es den Bildern gelingt, Leidenschaft im Betrachter zu wecken, spürt auch Christiane Kruse nach. Bei den Mitteln, mit denen leblose Objekte zu Lebewesen werden, spielt zweifellos der Ausdruck der Lebendigkeit eine zentrale Rolle, den Frank Fehrenbach als dialektischen Begriff zum Tod in kunsttheoretischer und naturphilosophischer Hinsicht bei Marino analysiert.

Eine weitere Gruppe von Beiträgen beschäftigt sich mit literarischen Aspekten bzw. Anregungen. So verweist Giovanni Rizzarelli auf die Briefe Marinos als vorbereitende Arbeiten für die *Galeria*. Bodo Guthmüller widmet sich den „Favole“, den mythologischen Bildern, die in der Sammlung Marinos nicht existierten, sondern in seiner *Galeria* durch poetische Verfahren suggeriert wurden. Andere Beiträge des Bandes nehmen hingegen reale Gemälde zum Ausgangspunkt ihrer Überlegungen. Am Beispiel eines Sebastiangemäldes von Tizian erläutert Elisabeth Oy-Marra, dass Marino auch

„stupore“ und „meraviglia“ von der Malerei einforderte, was einerseits mit der Täuschungsmacht der Lebendigkeit einhergehen kann, aber andererseits auch mit der Ent-Täuschung aufgrund der Überschreitung ästhetischer Grenzen. Allerdings hebt sie in diesem Zusammenhang hervor, dass Marino Caravaggios *Medusa* nicht in diesem Sinne interpretiert, sondern durch den Verweis auf den Besitzer Großherzog Ferdinando I. de' Medici politisch und sozial kontextualisiert. Dennoch fallen in diesen Bereich auch die Parallelen zu Caravaggio, die Valeska von Rosen aufzeigt. Denn auch dieser Zeitgenosse wird zunehmend weniger als naturalistischer Maler gesehen, sondern entsprach mit seiner kalkulierten Artifizialität dem von Marino geforderten Kunstprinzip. Henry Keazor untersucht am Beispiel von zwei Madrigalen auf dem Gemälde Ludovico Carraccis das Verhältnis zwischen Bild und Text und kommt ähnlich wie Guthmüller zur Erkenntnis, dass einmal das Gedicht dem Gemälde folgte, ein anderes Mal jedoch diesem vorausging.

Haben schon Barbara Marx und Ingo Herklotz darauf hingewiesen, dass die im Text erwähnten Galerien und Künstler ebenso wie die gesammelten Porträts prominenter Zeitgenossen bewusst das Netzwerk Marinos demonstrieren sollten, so widmet sich Ulrich Pfisterer explizit den versteckten und offenen Selbstdarstellungen. Vor allem an der Beschreibung von tatsächlichen und fiktiven Porträts wird Marinos Arbeit am eigenen Mythos deutlich.

Wie die 18 Auflagen von Marinos *Galeria* allein im 17. Jahrhundert belegen, war das Buch ein Bestseller der barocken Kunsttheorie und HerausgeberInnen sowie AutorInnen ist daher sehr zu danken, dass dieses Werk endlich eine vielseitige wissenschaftliche Würdigung erfahren hat. Wenngleich die Publikation durchaus ein wenig mehr Kooperation der BeiträgerInnen zur besseren Abstimmung der zahlreichen Überschneidungen bzw. Analogien (in den sieben Jahren zwischen Tagung und Erscheinen des Buches) vertragen hätte, werden wohl auch diese Einbettungen derselben Phänomene in unterschiedliche Kontexte weitere Forschungen anregen.

Friedrich Polleroß (Wien)

Karl Möseneder/Michael Thimann/Adolf Hofstetter (Hg.): Barocke Kunst und Kultur im Donauraum. Beiträge zum Internationalen Wissenschaftskongress 9.–13. April 2013 in Passau und Linz, 2 Bde., Petersberg: Michael Imhof Verlag 2014, 712 S., ISBN 978-3-7319-0021-4

Im April 2013 fand in Passau und Linz ein internationaler Kongress statt, der sich der barocken Kunst und Kultur im Donauraum widmete. Die Ergebnisse liegen in dem hier behandelten Werk nun erstmals in gedruckter Form vor. Nach den Festvorträgen von Karl Möseneder zum Passauer Dom und von Rudolf Preimesberger über das Stift Kremsmünster gruppieren sich die Beiträge, dem thematischen Aufbau der Tagung entsprechend, in drei Sektionen. Mit der Frage nach der Vorgeschichte und Entstehung dieses Kulturraumes befasst sich Günther Moosbauer. Am Beispiel der Donau zeigt er auf, dass Flüsse von jeher wichtige Lebens- und Kulturachsen bilden und als Teil eines Verbindungsrouthenetzes verschiedener Handelsräume eine hohe wirtschaftliche, kulturelle und militärische Bedeutung besitzen. Um die begriffliche Klärung der Bezeichnung „Donauraum“ bemühen sich die dem Artikel anschließenden Beiträge. Eine Antwort auf die Fragestellung, inwieweit man diesen als Kulturraum verstehen kann und unter welchen Faktoren und historischen Aspekten eine derartige Eingrenzung möglich ist, versucht Werner Telesko zu finden. Martin Knoll beleuchtet die Rolle medialer Repräsentation als Gegenstand regionaler Identitätsbildung im oberen Donauraum anhand historisch-topographischer Literatur. Sie sei Beleg dafür, dass Flussregionen, als Teil eines gottgewollten territorialen Ordnungsverständnisses, über die politischen Grenzen hinaus nicht nur sehr identitätsstiftend waren, sondern auch als allegorisch-anthropomorphes Element in der barocken Hydrographie zur Legitimierung von Gesellschaftsordnungen eine große Rolle spielten. Den Blick auf die zeitgenössische Rezeption des Donaugebiets lenkt der Beitrag von Simon Paulus. Der Autor geht der Frage nach, ob und inwieweit sich in der damaligen gesellschaftlichen Wahrnehmung, der entstehende Kulturraum bereits als ein solcher abzuzeichnen begann. Der Klärung der Frage nach einer konkreten Funktionsbestimmung von allegorischen Darstellungen der Donau in der Türkenkriegspropaganda widmet sich Eckhard Leuschner. Er betont, dass der Donauraum seit jeher auch ein „Konfliktraum“ war. In diesem Kontext wurde die Donau



1 Anton Wilhelm Ertl: Chur-Bayerischer Atlas, Bd. 1, Nürnberg 1687, Titelpuffer



2 Giovanni Burnacini (Zeichner), Jacob Sandrart (Stecher): Titelbild des Libretto der Oper L'Inganno d'Amore, Regensburg (Christophoro Fischer) 1653, Radierung, ÖNB, Musiksammlung, HB 47 Kk 74 M.

seit der Antike, bei historischen und politischen Darstellungen, oft als allegorisches Element in Form des Flussgottes *Danubius* dargestellt. Die Kombination von Schilderungen propagandistischer Art, angereichert mit allegorischen Elementen, sei eine antike Kompositionsform die im 16. und 17. Jahrhundert, dem Zeitalter der Religionskriege, eine Wiederbelebung erfuhr. Die historisch-politisch-kulturelle Ausformung des Donaumaumes im 17. und 18. Jahrhundert steht im Mittelpunkt des Interesses der daran anknüpfenden Beiträge. Martin Scheutz behandelt in diesem Zusammenhang die Konfessionalisierung im Donauraum. Die Rekatholisierung zu Beginn des 17. Jahrhunderts äußerte sich nicht nur in der Wiederaufnahme der Fronleichnamsprozessionen, sondern auch in der Aufstellung von Marien- und Dreifaltigkeitssäulen. Die Frage der Konfession spielte auch in Ungarn seit dem 16. Jahrhundert eine zunehmende Rolle, wie Orsolya Bubryák aufzeigt. Der durch die osmanische Besetzung entstandenen territorialen Zergliederung Ungarns

folgten Spaltungen politischer und konfessioneller Art, die sich sehr auf die regionale Kunstentwicklung auswirkten. Maximilian Hartwig rückt die Frage nach der Verbindung zwischen der künstlerischen Entwicklung des unteren Donauraums im 17. und 18. Jahrhundert mit jener West- und Mitteleuropas in den Fokus. Ausgehend von den Strukturen künstlerischer Produktivität verdeutlicht er, dass der Barock als einheitliches Kunstphänomen am unteren Donaulauf nicht existiert. Vielmehr sind bestimmte stilistische „Echos“ an die westliche Kunst in architektonischen Einzelementen auszumachen, deren Ursprünge wiederum in Italien wurzeln. Dass zwischen dem Donauraum und Italien ein steter kultureller Austausch bestand, zeigt die folgende zweite Sektion, die sich mit dem transalpinen Kulturtransfer und der Künstlermigration auseinandersetzt. Zunächst rekapituliert Maria Antonietta Crippa die kunsthistorische Auseinandersetzung der letzten 50 Jahre mit den *Magistri Comacini* und liefert neue Erkenntnisse über jene norditalienischen

Künstler die in den transalpinen Raum emigrierten und dort Impulse für die Verbreitung des Barock setzten. Silvia A. Colombo und Simonetta Coppa richten hingegen ihr Augenmerk auf die Künstlerfamilie Carlone. Während Colombo in ihrem Aufsatz versucht die verzweigten verwandtschaftlichen Verhältnisse des oberitalienischen Geschlechts der Carloni di Scaria und deren Kontakte zu anderen Künstlerfamilien aufzuzeigen, folgt Coppa den unterschiedlich verlaufenden Karrieren der Brüder Carlone. Die Autorin betont, dass der Maler und Freskant Carlo Innocenzo, anders als der ältere Diego Francesco, mit der familiären Tradition eines Baumeisters und Stuckateurs brach und dadurch etliche Bauten im Donauraum mit seinen Werken entscheidend prägte. Mit Sergio Marinelli verschiebt sich der Blick nach Venedig. Als wichtiges Bindeglied für den kulturellen Austausch zwischen dem Norden und dem Süden stellt Marinelli den Maler Johann Carl Loth vor. Die vom Künstler unterhaltene Werkstatt in Venedig entwickelte sich im 17. Jahrhundert zu einer Anlaufstelle für etliche Maler aus dem Norden und folglich auch zu einem kulturellen Umschlagplatz. Als weiteres Beispiel eines Süd-Nord verlaufenden Kulturtransfers legt Paolo Delorenzi das Schaffen venezianischer Porträtisten des 16. und 17. Jahrhunderts im transalpinen Raum dar, mit Schwerpunkt auf Sebastiano Bombellis Tätigkeiten für den wittelsbachischen und habsburgischen Hof. Der erste Band schließt mit dem Artikel von Axel Gampp, der den Spuren der Misoxer Baumeister folgt, die im 17. und 18. Jahrhundert in den Donauraum gelangten und für die Ausbreitung des italienischen Barock entlang der Donau von großer Bedeutung waren.

Mit der „Rezeption und Transformation von Kunst und Kultur innerhalb des Donauraums als europäische West-Ost-Achse“ befassen sich die ersten Beiträge des zweiten Bandes. Die barocke Donauregion wird als ein Gebiet präsentiert, das aus einzelnen (teil-)autonomen Kulturräumen besteht, die in Wechselwirkung zueinander stehen. Ulrich Fürst zeigt diese gegenseitige Beeinflussung anhand der barocken Sakralarchitektur Böhmens auf, in dessen Zusammenhang er auf lokale Eigenheiten verweist, die als Resultate eines Rezeptions- und Austauschverhältnisses mit dem Donauraum angesehen werden können. Anders entwickelte sich laut Jiří Kroupa die Barockbaukunst in Mähren, wo keine lokalen Spezifika zu verzeichnen sind. Vielmehr prägten eingewanderte Künstler aus bedeutenden Kunst- und Kulturzentren wie Wien, München oder

Passau das lokale Kunstgeschehen. Mirjana Repanić-Braun verlagert den Fokus auf die historische Region Slawonien. Mit dem Frieden von Karlowitz 1699 und der Wiedereingliederung in die Habsburgermonarchie entstand die Grundlage für die Etablierung eines stark von Wien und dem Donauraum geprägten Barock. Für dessen Verbreitung zeigten sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts maßgeblich das Kaiserhaus und klerikale Orden verantwortlich. Rodica Vârtaciu-Medelet und Robert Born lenken den Blick weiter auf die barocke Kunst im Banat, das nach der osmanischen Befreiung 1716 ebenfalls in den habsburgischen Herrschaftsbereich geriet. Herbert Karner prüft hierauf, inwieweit die Jesuiten in ihren Bauten ordensspezifischen Konzepten folgten und ob nationale oder regionale Einflussfaktoren sich eventuell auch auf die Jesuitenarchitektur in der österreichischen Ordensprovinz auswirkten. Der Ausbildung neuer „Formen sakraler und profaner Repräsentation und ihrer Medien“ im Donauraum der Frühen Neuzeit widmet sich die gleichnamige Untersektion. Petr Fidler verfolgt die stilgeschichtliche Berechtigung des Begriffes ‚Donaubarock‘ in der Architektur und weist auf wesentliche Merkmale hin, die für dessen Entwicklung ausschlaggebend waren. Daran anknüpfend überprüft Hanna Dornieden die damalige Baumeisterpraxis in der Grenzregion zwischen Österreich und Bayern am Beispiel des Passauer Maurermeisters Jakob Pawanger. Es zeigt sich, dass sein Schaffen, welches viele Sakralbauten in der Grenzregion bestimmte, weniger von territorialen Grenzen abhing, sondern vielmehr von den Auftraggebern und ihren Vorstellungen. Wie groß die Vermittlerrolle und der Anteil eines Künstlers am Kulturtransfer sein konnten, zeigt Esther Meier am Beispiel der im späten 17. Jahrhundert vielerorts im Donauraum entstandenen Engelaltäre. Der in Rom entwickelte Typus fand über verschiedene Vermittler den Weg in den transalpinen Raum und führte dort zur Herausbildung einer eigenen Formensprache. Die Beteiligung der Jesuiten an den gegenreformatorischen Bemühungen in der Region des heutigen Oberösterreich hebt Peter Assmann hervor. Mit Konzentration auf deren Missionstätigkeiten in Steyr, Linz und Traunkirchen zeigt der Autor, dass sich die Jesuiten zur Rekatholisierung dieser Gebiete neuer Formen sakraler Bildinszenierung sowie der Etablierung neuer Bildmotive bedienten. Marion Romberg lenkt den Blick auf die Verbreitung von Erdteillallegorien in süddeutschen Dorfkirchen. Im Sinne eines Transferprozesses zeichnet sich ab, dass die

barocke Modernisierungswelle sich nicht bloß auf die herrschende Schicht beschränkte, sondern in ländlich-bäuerlichen Lebenswelten ihre Fortsetzung fand. Austauschprozesse profaner Art sind Gegenstand der Untersuchung von Radka Miltova. Die Autorin zeigt an Deckenfresken böhmischer und mährischer Schlösser mit Szenen aus Ovids *Metamorphosen*, dass sich im 17. Jahrhundert ein ikonographischer und formaler Motivtransfer vollzog. Wie in anderen Ländern Europas unterlag die Auswahl und Auslegung der mythologischen Themen der Prämisse, die Tugenden und den sozialen Rang des Auftraggebers auszudrücken.

Wie entscheidend speziell das Mäzenatentum für die „barocke Kunst und Kultur im Donauraum“ war und welche Bedeutung ein Kunst- und Objekttransfer dabei spielte, beleuchten die Beiträge der letzten Sektion. Friedrich Polleroß zeigt anhand des Wiener Kaiserhofes auf, dass das europäische Kunstgeschehen Anfang des 18. Jahrhunderts verstärkt von Frankreich bestimmt wurde. Zur Verherrlichung des eigenen Egos und der französischen Nation betrieb Ludwig XIV. eine intensive Kunstpolitik, die sich in zahlreichen Repräsentationsformen äußerte und deren Kenntnis und Rezeption sich über verschiedene Importeure bis an den Wiener Hof verbreitete. Wie bedeutend die Rolle der Aristokratie als Auftraggeber und Sammler in Bezug auf einen barocken Kunst- und Kulturtransfer war, legt Erika Kiss am Beispiel der verlorengegangenen Kunstsammlungen von Franz III. Nádasdy dar. Neuere Nachforschungen in den Sammlungsinventarbüchern ermöglichten nicht nur eine fast vollständige Rekonstruktion der Kunst- bzw. Schatzkammer Nádasys in Sárovar und Pottendorf, sondern erlaubten es auch Rückschlüsse über die Herkunft einzelner Kunstgegenstände zu ziehen. Renate Zeidinger widmet sich den von Franz Stephan von Lothringen veranlassten Kulturtransfers aus Lothringen und der Toskana. Bereits Jahre vor der eigentlichen Abtretung des Herzogtums an Frankreich wurden Vorkehrungen zur Sicherung der familiären Kunstsammlung und Archivbestände getroffen, die 1737 auf dem Land- und Flussweg nach Wien, Preßburg und Florenz überführt wurden. Wie wichtig für den barocken Kunst- und Kulturtransfer im Donauraum die Rolle des Adels und seiner Dynastien war, betont auch Stefan Körner am Beispiel der Familie Esterházy. Dank eines ehrgeizigen und generationenverpflichtenden taktischen Vorgehens stieg die Familie um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu einer der einflussreichsten Fürstengeschlechter Europas auf.

Während Martin Hille anschließend feststellt, dass für barocke Kirchen- und Stiftsumbauten im bayrisch-österreichischen Donauraum nicht nur die Baufähigkeit und religiöse Pflichterfüllung ausschlaggebend waren, sondern auch das Streben nach Prestige und Repräsentation eine große Rolle spielte, widmet sich Ingeborg Schemper-Sparholz der Frage nach dem Vertrieb und dem Transport von Baumaterialien im Donauraum. Die Autorin legt dar, dass die Beförderung von Bau- und Bildhauermaterialien auf der Donau nicht nur zur Vermittlung von künstlerischen Ideen führten, sondern auch zu einem Künstler- und Handwerkertransfer beitrugen. Martina Frank liefert hierauf neue Erkenntnisse zur Tätigkeit der Familie Galli Bibiena in den 1730 bis 1740er-Jahren. Durch die Erforschung eines in der *Houghton Library* verwahrten Skizzenbuches ließen sich sowohl wichtige Rückschlüsse auf den Auftraggeberkreis und die Werkstattorganisation der kaiserlichen Theateringenieure Giovanni Maria und Antonio Galli Bibiena ziehen, als auch die große Bandbreite der Tätigkeitsbereiche darlegen. Auf den Umfang und die Bedeutung des Kunst- und Kulturtransfers zwischen Wien und Neapel zu Beginn des 18. Jahrhunderts kommt zuletzt Sebastian Schütze zu sprechen. Über die Vermittlung der österreichischen Vizekönige gelangten zwischen 1707 und 1734 etliche Gemälde von gefragten italienischen Malern nach Wien. Die Hochachtung für neapolitanische Kunst setzte gleichzeitig für junge Maler aus dem Norden die Unerlässlichkeit des Auslandsstudiums voraus, die folglich die Grundsätze neapolitanischer Barockmalerei in den Donauraum übertrugen.

Die Beiträge dieses reich bebilderten Doppelbandes zeigen, dass die Bezeichnung „Donauraum“ ein facettenreicher Begriff ist, dessen Darlegung als ein „Kunst- und Kulturraum“ sich aus wissenschaftlicher Sicht als problematisch erweist. Das breite Themenspektrum der Aufsätze und deren vielfache Fokussierung auf lokalspezifische Betrachtungsweisen – unter Vernachlässigung zentraler Fragestellungen – erschweren häufig deren Einbettung in den Gesamtkontext. Auch erweist sich die Reihung diverser Beiträge als fragwürdig, einzelne Erkenntnisse überschneiden bzw. wiederholen sich stellenweise aufgrund der thematischen Nähe. Dessen ungeachtet reflektiert die umfangreiche Publikation den derzeitigen Forschungsstand und regt zweifelsohne zu weiterer Beschäftigung an.

Michael Hölters (Wien)

Martin Tschiggerl/Thomas Walach (Hg.): *The Simpsons did it! Postmodernity in Yellow*, Vienna: festl & perz 2015, 294 S., ISBN 3902803134.

Ein Tagungsband zu den *Simpsons* hat es heute schwerer als vor einigen Jahren, einer kritischen Rezension stand zu halten, galt es vormals *a priori* als innovativ, sich einer Zeichentrickserie zuzuwenden und als methodologisch avanciert, diese als postmodern auszuweisen und auf ihre Reflexivität, Metafiktionalität, Intertextualität und Intermedialität hinzuweisen. Diese Zeiten sind vorbei. Die *Simpsons* sind fest kanonisierter Gegenstand der Kultur-, Literatur- und Filmwissenschaft, die Debatte um die Postmoderne ist abgeflaut, die genannten Verfahren oft untersucht. Nun gilt es, bei einer Rezension ins Detail zu gehen und strenge Maßstäbe anzulegen.

Nach einer ebenso pointierten wie intelligenten Vorrede von Stefan Zahlmann greifen die Herausgeber, Martin Tschiggerl und Thomas Walach, im Vorwort die bekannten Diskussionen um die Serie zu Postmoderne, Hoch- und Populärkultur etc. auf. Sie stecken damit einen weiten Rahmen innerhalb bereits untersuchter Themenfelder. Man könnte kritisch einwenden, dass die Anlage des Bandes nicht originell genug erscheint. Man könnte lobend hervorheben, dass die Anlage des Bandes mutig in die Mitte zentraler Bereiche führt. So oder so lässt die Einführung auf die Beiträge gespannt sein. Um es vorweg zu nehmen: Die Lektüre ist kurzweilig und lohnend, an einigen Stellen weniger, an vielen sehr erhellend.

Angela Meyer beschäftigt sich in dem Beitrag *Lisa Simpson as the Voice of Double-Coded Critiques of Contemporary Society* mit der dialektischen Kritikfunktion der Serie, die sich besonders an der Figur Lisa zeige. Meyer betont, dass die *Simpsons* als Teil der Massenkultur eben diese zum Gegenstand der Kritik macht. Was im Rahmen dieser Form der Satire mit parodistischen Verfahren zum Ausdruck komme und bei RezipientInnen bewirkt werde, sei eine Sensibilität bzw. Sensibilisierung für Widersprüchlichkeiten, was insbesondere von Lisa figuriert werde, die Kapitalismus, Sexismus etc. attackiere und somit als soziales Gewissen des gesellschaftlichen Mikrokosmos auftrete, die aber so doppeldeutig angelegt sei, wie die Serie insgesamt, weil sie durchaus von bestimmten Machtstrukturen profitiere. Es handelt sich bei dem Beitrag um eine sinnvoll angelegte Revue von Episoden, an denen Lisas Funktion deutlich gemacht werden kann.

Allerdings bleibt der heuristische Zugang unscharf, weil neben aller Umsicht im Umgang mit Begriffen wie Parodie, Satire etc. unterbelichtet bleibt, wie der Gegenstand dieser Verfahren konzeptionell gefasst werden kann: Massenkultur, Popkultur, Kultur und Gesellschaft werden synonym verwendet, obwohl sich bei einer Differenzierung der Begriffe auch die dialektische Struktur der Verfahren auflösen würde. Es wäre nicht dialektisch, Gesellschaftskritik als Partialkritik in einer Fernsehserie ausgehend von einer bestimmten Idealfolie der Gesellschaft zu artikulieren – hier verortet Meyer die Figur Lisa –, während Kulturkritik als Total- oder Fundamentalkritik ebenso Kultur wie deren distanzierte Reflexivität sich ihrer selbst voraussetzt – ähnlich klingen Meyers Erwägungen zu Parodie und Satire. Meyer scheint Letzteres im Blick zu haben, aber nicht begrifflich scharf zu stellen. So wird dann das komplexere Verfahren der kulturkritischen Anlage der Serie gerade anhand Lisa weniger herausgearbeitet, sondern ihr wird teilweise eine eindeutigerer aufklärerische gesellschaftskritische Funktion zugewiesen, was zu unterkomplexen Schlussfolgerungen führt.

In dem Beitrag *Vests, Monorails, 'Springs' and Kwik-E-Marts. Music as Political Discourse in The Simpsons* untersucht Benjamin Franz die innerfiktive und meta-fiktionale Funktion von Liedern in der Serie und zeigt, dass deren Einsatz lokalpolitische Motive in Szene setzt. In einem *close reading* von vier Folgen analysiert Franz dies überzeugend. Er erörtert die Lieder nicht nur immanent, sondern verfolgt die diskursiven Fäden aus der Serie heraus in die Kontexte der amerikanischen Kultur. Der Verfasser weist beispielsweise anhand der Folge *Bart after Dark* auf den Konflikt zwischen puritanischen AbstinenzlerInnen mit von amerikanischen Kleinbürgern gern besuchten halbseidenen Etablissements hin, oder er führt in Bezug auf die Episode *Two Dozen and One Greyhounds* von einer Analyse von Mr. Burns Machtposition zu Mills Utilitarismus... In Franzes informativem Artikel zeigt sich, dass ein mikroskopischer Blick auf einzelne Elemente wie Lieder, Lokalpolitik und Kontext jenseits der großen popkulturellen Bezugnahmen lohnt, dass die Serie noch nicht ausgeschöpft ist, wenn man sie als intertextuelles und interdiskursives Arrangement in den Blick nimmt, sondern dass immer wieder von Neuem damit begonnen werden kann, die entsprechenden Bezüge zu verfolgen.

John W. Heeren und Salvador Jimenez Murguia fragen in dem Beitrag *Faith and Laughter. A Postmodern*

View of Religion in the Simpsons, welchen Stellenwert Religion in den *Simpsons* hat. So einfach wird diese Frage von den Autoren freilich nicht gestellt, sondern zunächst erfolgt eine Auseinandersetzung mit als postmodern deklarierten Medialisierungsmechanismen anhand von Benjamin, Baudrillard und Žižek. Der lesenswerte Überblick wird nicht direkt mit den Ergebnissen in Bezug auf die Serie verbunden, aber das ist auch schon das schlechteste, was man über den Beitrag sagen kann. Zunächst arbeiten die Verfasser mit quantitativen Mitteln. Ein Korpus von 71 Folgen aus den ersten elf Staffeln wurde synoptisch erfasst und einer Inhaltsanalyse unterzogen. 70 % der Episoden bergen religiöse Inhalte. Im qualitativen Teil wird den Kategorisierungen gefolgt, die der Synopse zugrunde liegen. Dadurch können Aspekte herausgearbeitet werden, die beim Sehen einzelner Folgen weniger auffallen. Dass in den *Simpsons* ein traditionelles Gottesbild entworfen wird, stellen Heeren und Murguia zunächst heraus, aber darauf basierend werde Religion profanisiert und subversiv verhandelt. Einmal mehr zeigt sich der Doppelstatus der Serie als anschlussfähiges, für den durchschnittlichen Rezipierenden konsumierbares Produkt, das letztlich aber diesen Konsens entzieht. Der Artikel lebt von Beobachtungen am Material, und obwohl er rund ist, würde man gern noch mehr von den Autoren lesen.

Eric Pellerins Beitrag *The Simpsons and Television. Self Reflexivity and Critique* lenkt den Blick erneut auf die Reflexivität und Intertextualität sowie die darauf basierende zweifache Codierung der Serie. Insbesondere die Episode *Homer the Father* wird von dem Verfasser als intertextuelles Geflecht beschrieben, das die *Cosby Show* mit einer Show in der Show paradiere. Es ist immer eine Freude, die Komplexität einer Folge vor Augen geführt zu bekommen, allerdings handelt es sich dabei eher um ein Erinnern als Offenbaren der in der Folge ostentativ verhandelten Bezüge. Zudem lässt sich kein spezifischerer roter Faden erkennen als der, dass es sich bei der Folge um eine selbstreflexive Parodie der Medienkultur handelt mit dem Zusatz, dass sich dies thematisch um den Diskurs um die amerikanische Mittelklassefamilie rankt. Die Innovationskraft des Artikels muss bezweifelt werden. Interessant sind allerdings Pellerins Hinweise auf stilistische Bezugnahmen, in denen er auf die reflexive und parodistische Verhandlung von Ein-Kamera-Verfahren, Mehr-Kamera-Verfahren, Lachspur etc. eingeht.

Martin Gloger geht in dem Beitrag *No Homer-Society.*

Some Explorations on Springfield Capitalism von dem Doppelstatus der Serie aus, dass sie einerseits in kapitalistische Strukturen eingebettet sei und auf ihnen basiere und andererseits ihre eigenen Voraussetzungen sowie das kapitalistische System kritisiere. Dabei liest Gloger die Serie als theoretischen Metakommentar. Glogers Umkehrung der Perspektiven, die reale Welt anhand der Serienfiguren zu bemessen, ist eine sinnvolle Denkfigur, weil damit jenseits banaler Widerspiegelungstheorien die Schlussfolgerungen nachvollzogen werden können, die die meisten RezipientInnenen tätigen: Lisas Aufstiegswille erweist sich demnach in der Serie als illusorisch und wäre es aufgrund ihres soziodemographischen Hintergrundes auch in unserer Gesellschaft. Homers kindliche Zweitkarrieren scheitern, und am Ende gewinnt stets das anonyme System, wie es auch in unserer Welt der Fall wäre. Neben den inhaltsbezogenen sozioökonomischen Überlegungen nimmt der Verfasser die postmodern-kapitalistischen Medialisierungsbedingungen der Serie in den Blick. Dieser im Grunde zweite Argumentationsstrang des Aufsatzes verbindet die intertextuelle Anlage der Serie mit kapitalistischer Mehrfachverwertung und postmoderner kultureller Saturierung. Leider kommt die entsprechende Argumentation in dem insgesamt sehr lesenswerten und klugen Text ein wenig zu kurz, aber das Potential ist enorm. Immerhin ist Saturierung die Kehrseite der Medaille, auf deren Vorderseite immer die Semantik des Spiels steht.

Der Artikel *Listening to yellow. Music and Musicians as Heard and Seen in the Simpsons* von Tom Zlabinger betrachtet die *Simpsons* als Archiv der Popmusik. Die intertextuelle Verhandlung von Liedern und MusikerInnen bilde den zeitgenössischen Kanon ab und zeige die Relevanzkriterien für Popmusik. Eine Statistik der Referenzen verrät, dass ein Schwerpunkt der ‚Zitate‘ auf den späten 60ern und frühen 70ern liegt. Nun verfolgt der Verfasser die Frage, welche Bedeutung die Figuren Homer, Bart und Lisa der Musik beimessen und was sich daraus in Bezug auf die Figuren ablesen lässt. Zlabinger verortet Homers Umgang mit Musik im Spannungsfeld von Coolness und Loyalität gegenüber seiner Familie, Barts Zuwendung zu Musik wird als Stilisierung seines Außenseiterstatus gedeutet, Lisas Begeisterung für Jazz als Mittel künstlerischen Ausdrucks und Selbstverwirklichung. Der Ansatz ist allzu psychologisch gedacht. Die Figuren erscheinen als psychische und soziale Entitäten, nicht als Projektionsflächen für Zitate und kulturelle Praktiken. Bei der

Analyse einzelner Figuren im Kontext musikalischer Referenzen und popkultureller Diskurse wäre eher zu fragen, ob hier nicht Popkultur, Subkultur und Hochkultur in ihren Funktionsweisen vorgeführt werden.

Joseph H. Herrera geht in dem Beitrag „*Hmm... Abortions for Some, Miniature American Flags for Others*“. *The Simpsons, Cultural Memory & the Unpaid Labor behind 'Oogle Goggles'* davon aus, dass die Serie die Funktion einer postmodernen virtuell-kulturellen Gedächtnisbildung erfüllt und verfolgt die entsprechenden Bedingungen mit Überlegungen zu den Effekten neuer Medien. Diskussionen zur virtuellen Realität fokussierten den digitalen Menschen, jedoch müsse im Blick behalten werden, dass der virtuelle Raum materielle Folgepraktiken nach sich ziehe und selbige unausgesprochen voraussetze, dass es das entkörperte Subjekt nicht gebe. Der Verfasser bezieht nun z. B. die Folge *Specs and the City* als theoretischen Kommentar zu dieser Theoriedebatte ein, weil sich in der Folge anhand des Umgangs mit der Oogle Goggles-Brille kritisch der zwiespältige Umgang mit neuen Medientechniken zeige. Gleichzeitig basiere die Serie auf den kritisierten Mechanismen und sei Teil einer neuen Form der Kulturindustrie, die durch den Verkauf von Merchandising-Produkten aus dem virtuellen Raum herausspringe und materielle kulturelle Praktiken erzeuge. Medialität und Materialität, Konsum, Kommerz und Kritik werden von Herrera theoretisch diskutiert, die *Simpsons* werden als theoretische Texte behandelt, die diese Debatte kritisch und reflexiv mitführen, und die Serie wird in ihrer eigenen kulturindustriellen Verfassung als Gegenstand kritisch in den Blick genommen. Die *Simpsons* sind in der Argumentation Stichwortgeber und Beispiel. Sie werden vielleicht weniger erhellt, als deren Betrachtung dazu beiträgt, größere Zusammenhänge zu erhellen, was Herreras Beitrag höchst lesenswert macht.

Brett Jordan Schmoll praktiziert in seinem Artikel *Slashing the Simpsons. Apu, Lisa, and the Fictionalization of Academic Discourse* eben das Verfahren des *Slashings*, d. h. des Weiterschreibens eines fiktionalen Textes als Fan oder RezipientIn, und er deklariert dies als wissenschaftlichen Beitrag. Nichts spricht dagegen. Und so legt Schmoll Lisa und Apu aus ihrer jeweiligen Perspektive Monologe in den Mund, anhand derer sie sich selbst im Spannungsfeld von Moderne und Postmoderne positionieren. Lisa erweist sich als engagierte, aufklärungsgläubige, moderne; Apu als konsumorientierte, postkoloniale, postmoderne Figur. Die

Resultate des Experiments sind erwartbar. Gerade weil zahlreiche Aspekte aus der Serie aus der Figurenperspektive referiert werden, werden sie nicht weit genug hinterfragt. Vermutlich wäre ein intelligent arrangierter Dialog der Figuren hilfreich gewesen, um eine wechselseitige Demontage vorzunehmen.

Insgesamt handelt es sich um einen konsistenten Band, in dem mancher Konsens ausgemacht werden kann, z. B. der Doppelstatus der *Simpsons* als kulturkritisches Projekt und kulturindustrielles Produkt, Reflexivität und Intertextualität als Qualitätsmerkmal mit kritischer Funktion... Methodologisch wird ein breites Spektrum bedient von quantitativen Analysen bis zu einem *close reading* einzelner Folgen, von den *Simpsons* als Gegenstand oder als Theorie oder der Wissenschaft als Fiktion. Gerade daran zeigt sich, wie sehr einzelne Beitragende zu einem postmodern verspielten Zugang neigen, was zu einer gewissen Epigonalität in Bezug auf den Gegenstand führt. Wenn die *Simpsons* ein postmodernes Projekt sind und Sympathie für postmoderne Verfahren und Analysen seitens der Beitragenden herauszulesen ist, warum könnten die *Simpsons* dann nicht einmal gegen den Strich, also nicht postmodern gelesen werden? Man könnte den Fokus umkehren und den Blick erweitern oder verfremden, also an die Postmoderne-Debatte noch einmal die Frage anschließen, wie die *Simpsons* im gesamten Spektrum von Prä- bis Postmoderne zu verorten sind. Und das ist ein Grund, warum eine Rezension zu einem Band zu einer zeitgenössischen Fernsehserie mit dem Fokus auf Postmoderne in einer Zeitschrift erscheint, die sich der Erforschung der Frühen Neuzeit verschrieben hat. Den Herausgebern und Beitragenden ist in keinem Fall ein Versäumnis anzulasten. Allerdings liefern Auseinandersetzungen mit der Postmoderne eine Vorlage dafür, den Blick zurück zu wenden. Konkret könnte die Satire als menippeische Satire und Intertextualität als vormoderne Signatur betrachtet, Saturierung als wiederkehrendes Phänomen seit der Antike verfolgt, das kritische Potential der Serie mit dem Karnevalesken und Ausbeutung und Stagnation vor dem Hintergrund der Pikaresken diskutiert werden...

Eine kritische Rezension neigt sich dem Ende. Abschließend lässt sich sagen, dass es keine Zeitverschwendung wäre, den von Tschiggerl und Walach herausgegebenen Band zu lesen. Manches kennt man schon, anderes reizt zum Widerspruch, aber insgesamt lohnt sich eine Auseinandersetzung mit den Beiträgen!

Maren Lickhardt (Greifswald)