Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 31 (1974)

Heft: 3

Artikel: Emblemata helvetica : zu einer Sammlung angewandter Embleme der deutschsprachigen Schweizer Kantone

Autor: Graf, Fritz

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-166162

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

EMBLEMATA HELVETICA
Zu einer Sammlung angewandter Embleme der deutschsprachigen Schweizer Kantone

von Fritz Graf

Einführung

Das Emblem sei ein «simbolo populare», so definiert Emmanuele Tesauro, einer der führenden Literaturtheoretiker des Barock, «[che è] esposto per fregio et ornamento nè quadri, nelle sale, negli apparati, nelle accademie, overo impresso ne' libri con imagini e' spiegationi per publico insegnamento del popolo[1]». Heutige wissenschaftliche Betrachtung hat diese Zweiteilung aufgenommen, sie spricht von angewandter («esposto per fregio et ornamento...») und literarischer oder Buchemblematik («impresso ne' libri»). Die vom zeitgenössischen Theoretiker vorausgesetzte Gleichwertigkeit beider Erscheinungsformen spiegelt sich jedoch in der heutigen Forschung nicht wider: zwar wurde die Emblematik als wichtige Quelle zum Geistesleben des Barock erkannt, doch hat dies vor allem zu einer intensiven Beschäftigung mit der Buchemblematik geführt; die angewandte Emblematik fand ungleich weniger Beachtung[2]. Man weiß zwar um das Vorhandensein von Emblemen in Kirchen und Wohnbauten, man restauriert neu gefundene Emblemkreise – ihre Inventarisation aber ist bisher nur in einzelnen Fällen und keineswegs immer befriedigend versucht worden; besonders zurückhaltend steht man der gewiß oft nicht leichten Interpretation dieser voraussetzungsreichen Sinnbilder gegenüber.

Zu einer solchen Inventarisation und zugleich, durch die so gewonnene weitaus größere Anzahl von Parallelfällen, zur Interpretation kann eine Sammlung angewandter Embleme aus dem Gebiet der deutschsprachigen Schweizer Kantone (mit Ausschluß von Wallis und Freiburg, aber mit Einschluß des französischen Berner Juras und der italienischen und romanischen Gebiete Graubündens) beitragen, welche in den Jahren 1969 bis 1972 unter der Leitung von Professor Dr. H. Haffter, Zürich, angelegt worden ist[3]. Das Ziel dieser Sammeltätigkeit allerdings war ein anderes gewesen: es handelte sich darum, zu bestimmen, wieweit der Emblematik eine besondere Rolle zukomme in der nachantiken Neuschöpfung und Überlieferung lateinischer Sentenzen und Sprichwörter; dabei wurde aus verschiedenen, hier nicht weiter zu erörternden Gründen nicht auf die literarische, sondern auf die angewandte Emblematik abgestellt.

Aus dem bezeichneten Gebiet (auf das nach weitergreifenden Ansätzen die Suche beschränkt worden war) sind die Embleme nicht nur in ihrer Verwendung als Bauschmuck, sondern auch in weitern Verwendungsmöglichkeiten, insbesondere in Ofenkeramik, Tafel- und Glasmalerei, Münz- und Medaillenkunst, erfaßt worden, soweit sie lateinische Lemmata tragen; neusprachliche Emblemzyklen wurden wenigstens notiert. Für die weitgehend ortsgebundenen Vorkommen – Bauschmuck, Ofenkeramik, inhaltlich ortsgebundene Ölgemäldezyklen – wurde größtmögliche Vollständigkeit angestrebt. Bauschmuck und Ölgemäldezyklen wurden wenn möglich nach Autopsien, die übrigen Belege auf Grund vorliegender Arbeiten mit gelegentlicher Ergänzung durch Autopsien aufgearbeitet.

Um in wenigen Zahlen den Umfang dieses Materials, das weiteren Untersuchungen Grundlage sein kann und soll, zu umreißen: aus siebenundfünfzig Emblemzyklen in Kirchen, Klosterräumen, Wohnbauten und profanen öffentlichen Bauten, aus fünf Zyklen emblematischer Ölgemälde sowie von siebenunddreißig buntbemalten Öfen der Winterthurer und Steckborner Manufakturen[4] und einem buntbemalten Kastenofen unbekannter Herkunft umfaßt die Sammlung 1435 lateinische Embleme. Dazu treten vier Zyklen von Emblemen mit modernsprachlichen Lemmata, über hundert emblematische Glasgemälde und gegen zweihundert emblematische Münzen und Medaillen.

Auf Grund dieses Materials soll im folgenden versucht werden, einen ersten und vorläufigen Überblick über den Bestand der angewandten Emblematik im betrachteten Gebiet zu geben; es soll dieser Überblick, der die prominentesten Zyklen hervorhebt, viele kleinere beiseite läßt, chronologisch gegliedert werden. Zur Abklärung des historischen Ablaufs freilich bleibt der kunsthistorischen Einzelforschung noch vieles zu tun; vor allem muß noch über die im folgenden gegebenen Ansätze hinaus untersucht werden, wie die Querverbindungen zwischen den einzelnen Emblemkreisen aussahen, wieweit im besonderen solche Verbindungen gegeben waren durch bestimmte Persönlichkeiten, welche als Konzeptoren oder ausführende Künstler hinter den Zyklen stehen konnten.

Zur Theorie angewandter Embleme

Der Terminus Emblem, wie er in diesem Artikel verwendet wird, ist als Fachausdruck in seiner Beschränkung auf eine zeitlich begrenzte Erscheinung der europäischen Kunst- und Kulturgeschichte noch so jung, daß es geraten erscheint, eine Definition vorauszuschicken. Im Anschluß an die zeitgenössisch-barocke Theorie verstehen wir unter Emblem eine sinnbildliche Verbindung von Wort und Bild, bei welcher das Wort zur konkreten und allegorischen Deutung des Bildes (der sogenannten Icon) entscheidend beiträgt. Das kanonische literarische Emblem weist dabei zwei Wortbestandteile auf, nämlich einmal das Lemma, eine kurze, aus wenigen Worten bestehende Formulierung, meist in Latein und oft mit Zitat- oder Sprichwortcharakter, die in prägnanter Fassung einen Hinweis auf das konkrete und allegorische Verständnis des Bildes gibt, und das Epigramm, einen meist metrischen, oft die epigrammatische Form bevorzugenden längeren Text, welcher dieses Verständnis durch faktische und allegorische Erläuterungen eröffnet. Dabei versinnbildlicht das Emblem überindividuell verbindliche moralisch-ethische Einsichten oder Verhaltensregeln.

Historisch einer der Vorläufer des Emblems, doch von ihm unterschieden, ist die Imprese (auch Devise)[5], eine ähnliche sinnbildliche Verbindung von Wort und Bild, die aber im Gegensatz zum Emblem nur aus dem Bild und einem dem emblematischen Lemma ähnlich kurzen Wortlaut, hier Motto genannt, besteht; die Imprese ist immer einer bestimmten historischen Persönlichkeit zugeordnet und bezeichnet eine individuelle Eigenart oder eine bestimmte Absicht, ein bestimmtes, oft amouröses Unternehmen (ital. impresa) ihres Trägers.

Entsprechend ihrem Charakter als persönlichem Abzeichen war für die Imprese die Anwendung als Schildzeichen, Schmuckstück von Kleidung, Geschirr oder Waffen, Ornament von Mobiliar und Gebäuden ursprünglich gegeben[6]. Doch auch der «Vater der Emblematik[7]», der Mailänder Jurist und Humanist Andrea Alciato (1492–1550)[8], bestimmt im Widmungsgedicht seines grundlegenden, 1531 in Augsburg zum erstenmal gedruckten «Emblematum Libellus» seine Schöpfung als Vorlagen zum praktischen Gebrauch:

> vestibus ut torulos, petasis ut figere parmas
> et valeat tacitis scribere quisque notis[9].

Das Vorwort zur 1551 erschienenen Lyoner Ausgabe desselben Werkes aus der Feder des Druckers G. Rouillé (Rovilius) zählt die Anwendungsmöglichkeiten im Einzelnen auf:

> domesticis parietibus, vitreis fenestris, aulaeis, peristromatis, tabulis, vasis, signis, anulis sigillaribus, vestimentis, mensae, fulcro, armis, gladiis, supellectili denique omni nusquam non inscribere et impingere (potes emblemata)[10].

Die Nachfolger Alciatos, wie Gilles Corrozet (1540) oder Georgette de Montenay (1571), verfügen ähnliches[11]; daß für den Theoretiker Tesauro (1655) die Anwendung ein wichtiges Merkmal des Emblems war, sahen wir.

Daß sich Alciato dabei bewußt in die Tradition der Impresenkunst stellte, zeigt sein (aus andern Gründen) häufig zitierter Brief vom 9. Dezember 1522 an den Drukker Francesco Calvo, dessen Text, soweit er hier relevant ist, ausgeschrieben werden muß:

> his saturnalibus, ut illustri Ambrosio Vicecomiti morem gererem, libellum composui epigrammaton, cui titulum feci *Emblemata*. singulis enim epigrammatibus aliquid describo, quod ex historia vel ex rebus naturalibus aliquid elegans significet, unde pictores, aurifices, fusores id genus conficere possint, quae scuta appellamus et petasis figimus, vel pro insignibus gestamus, qualis anchora Aldi, columba Frobenii et Calvi elephas tam diu parturiens, nihil pariens[12].

Dieser Brief, welcher zum erstenmal – neun Jahre vor seiner Drucklegung! – den «Emblematum Libellus» nennt, zeigt, wie Alciato dieses Werk verstand: als eine Sammlung von Epigrammen beschreibenden Inhalts, welche Kunsthandwerkern Vorlagen liefern solle. Der Titel «Emblemata» wird damit begründet, daß jedes Epigramm Vorlage einer Imprese sein soll: die Beispiele, welche angeführt werden, lassen keinen Zweifel darüber aufkommen, daß «insignia» als Impresen, «scuta» als mit einer Imprese verzierte Metallplaketten, wie sie auf Porträts der Zeit erscheinen, zu verstehen sind[12a]. Von daher liegt es nahe, mit Homan[13] «emblema» – von der schon antik gut bezeugten Bedeutung der an metallenen Gefäßen abnehmbar angebrachten Schmuckplatte hergeleitet[14] – ebenfalls als Bezeichnung der mit einer Imprese verzierten Schmuckplakette aufzufassen; ein anderer Brief läßt vermuten, daß ein solcher Wortgebrauch im Mailänder Freundeskreis Alciatos verbreitet war[15].

Aus der Absicht Alciatos, in epigrammatischer Form Vorlagen für Impresen zu beschreiben[16] – ein typischer Einfall gelehrter Poesie, verwandt den Intentionen, welche hinter den hellenistischen Gedichten über so unpoetische Themen wie Bienenzucht, Astronomie oder Gifte und Gegengifte standen –, verstehen sich die Eigenheiten seiner «Emblemata», welche durch die Imitation der Späteren zu den Merkmalen des kanonischen Emblems wurden. Als noch nicht an bestimmte Personen gebundene Impresen hatten diese «Emblemata» allgemeingültige Aussagen oder Vorschriften zu machen, sich an ganze Klassen von Menschen zu wenden: dem geben die Kurztitel wie VIS AMORIS, DESIDIAM ABJICIENDAM, IN AVAROS Ausdruck, welche nicht nur bei Alciato, sondern auch noch in der unmittelbaren Folgezeit oft anstelle der später allgemein gebräuchlichen pointiert formulierten Lemmata stehen (wenn auch diese freilich schon bei Alciato nicht fehlen): es war wohl Absicht des Verfassers der «Emblemata», auch die Motti

seiner Impresen der individuellen Wahl des zukünftigen Trägers zu überlassen. Die später kanonische Dreiteilung des Emblems[17] aber ergibt sich daraus, daß zu Epigramm und Titel seit dem ersten Druck auch die beschriebenen Bilder gesetzt wurden; wie als wahrscheinlich nachgewiesen ist, war dies in Alciatos Druckmanuskript noch nicht der Fall[18].

Die Konsequenz aus dieser Ableitung wäre, daß eine «angewandte Emblematik» völlig in der Impresenkunst aufginge: werden Alciatos «Emblemata» so, wie ihr Autor es intendierte, praktisch verwendet, werden sie zu Impresen. Nun gibt es aber die angewandte Emblematik neben der Impresenkunst, wie schon die eingangs zitierte Stelle aus Tesauro zeigt: ein Vergleich der beiden zeigt den Unterschied. Das angewandte Emblem ist nicht wie die Imprese individuell fixiert, sondern macht eine überindividuell, oft allgemein gültige Aussage meist moralischer Art[19]. Dieser Charakter kommt ihm aus der Buchemblematik zu: nachdem die von Alciato geprägte dreiteilige Form bildlich-literarischer Gestaltung zum literarischen Genus geworden war, für welches sich bald einmal der Name Emblem einbürgerte[20], führte der ebenfalls auf Alciato zurückgehende Wille zur praktischen Verwendung dazu, daß die Embleme als solche – in fruchtbarem Mißverständnis von Alciatos Absicht – ohne die Transformation ins Individuelle abgemalt wurden.

Hindernd war dabei freilich, daß die Epigramme nur schwer in diese Anwendung einbezogen werden konnten. Platzmangel, technische Unmöglichkeit, Abneigung gegen längere Texte innerhalb dekorativer Arrangements führten zu ihrer Weglassung. Darunter litt nun aber das Verständnis der Embleme zumal dort, wo nicht ein eigentliches Lemma, sondern ein Kurztitel vorgegeben war, der allein dem konkreten und allegorischen Verständnis der Icon zu wenig Handhabe bieten konnte: die Ersetzung solcher Titel durch prägnantere Lemmata lag auf der Hand[21].

Damit aber fiel das angewandte Emblem in formaler Hinsicht völlig mit der Imprese zusammen, der es ja an sich schon nahegestanden hatte. Dieser Zusammenfall im Verein mit der in praxi nie ganz scharfen Unterscheidung zwischen den Termini «Imprese» und «Emblem»[22] führte wohl zum Ersatz der Titel durch die motto-ähnlichen Lemmata auch in der literarischen Emblematik spätestens im Buch der Georgette de Montenay (1571), und er führte im Bereich der angewandten Emblematik zu einer dauernden Übernahme aus der Impresenkunst: hatte für Alciato der Weg von seinen Emblemata durch individuelle Fixierung zur Imprese geführt, konnten umgekehrt auch durch Verallgemeinerung der Aussage aus Impresen Embleme gemacht werden. Kein Wunder also, daß uns im folgenden fast weniger Emblembücher als vielmehr die großen Impresensammlungen des 17. Jahrhunderts (Typotius, Ferro, Picinelli) als Vorlagebücher angewandter Embleme begegnen.

Die Anfänge

Wie oben gesagt, hatte die literarische Emblematik ihren Anfang im Jahre 1531 mit Andrea Alciatos «Emblematum Libellus» genommen. Der Aufschwung der Artes symbolicae begann aber erst nach der Mitte des 16. Jahrhunderts, nachdem sich die Lyoner Drucker in die Produktion von Emblembüchern eingeschaltet hatten, und nachdem auch im Jahre 1556 die Basler Erstausgabe der «Hieroglyphica» des Pierio Valeriano und 1559 die erste illustrierte Ausgabe des «Dialogo dell'Imprese militari et amorose» von Paolo Giovio, des für die Impresen- und Emblemtheorie grundlegenden Buches, erschienen waren; und noch zu dieser Zeit wurde die «emblematische Flut» nicht ohne Widerspruch hingenommen[23].

In die Zeit um die Mitte des 16. Jahrhunderts fallen auch die ersten im betrachteten Raum faßbaren Beispiele angewandter Emblematik. Es sind Werke der Kleinkunst, die zuerst emblematisch verziert worden sind. In zwei Exemplaren, von 1546 und von 1555, ist eine Figuren-

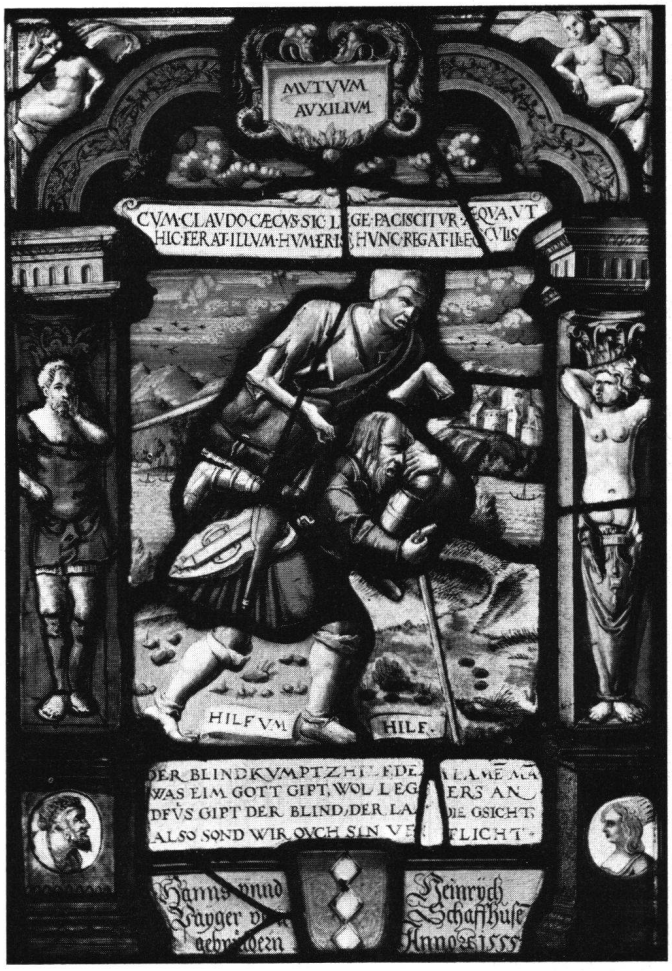


Abb. 1 Niklaus Bluntschli, Scheibe für Hans und Heinrich Peyer, Schaffhausen 1555 (Privatbesitz, Schaffhausen)

scheibe wohl des Zürcher Glasmalers Niklaus Bluntschli erhalten, die zum lateinischen Lemma MVTVVM AVXILIVM und seiner deutschen Übersetzung HILF VM HILF das Bild des Blinden stellt, welcher den Lahmen trägt[24] (Abb. 1). Vorlage ist, wie in dieser Zeit nicht anders zu erwarten, das Buch Alciatos, vielleicht in der 1542 erschienenen Übersetzung durch Wolfgang Hunger, zu welcher die deutsche Fassung des Lemmas, nicht aber das deutsche Epigramm stimmt[25] (Abb. 2). Das Emblem gehört zu den leichtverständlichen Alciatos: die Ikon spricht fast für sich selbst, wäre auch ohne Lemma in allgemeingültiger Weise verständlich.

Gemessen an der großen Zahl von schweizerischen Glasgemälden des 16. und 17. Jahrhunderts scheinen die Glasmaler Embleme zurückhaltend verwendet zu haben. Wappen mit Devisen oder allegorische Bilder ohne Lemmata sind weit zahlreicher[26]. Erwähnung verdienen aus dem späteren 16. Jahrhundert etwa noch zwei Scheiben für das Kloster Rathausen von 1598/99[27]; auf spätere Beispiele wird unten zurückzukommen sein.

Neben den Scheiben gehören zu den frühesten Trägern angewandter Embleme die Medaillen. Das erste datierte Beispiel in unserer Sammlung stammt aus dem Jahr 1565; als Herkunftsort wird (mit Vorbehalt) Basel genannt. Die Medaille trägt auf der einen Seite eine Darstellung der namentlich von Livius berichteten Geschichte vom ungetreuen Schulmeister zu Falerii (Liv. 5, 27); das zugehörige Lemma, PERFIDIAE ET PRODITIONIS IVSTA POENA, steht auf der Gegenseite, bei der Darstellung des Königs Scilurus und seiner Söhne; das hier zugehörige Lemma, eine leicht variierte Sallustsentenz, CONCORDIA RES PARVAE CRESCVNT, DISCORDIA MAXIMAE DILABANT (sic), ist dafür irrtümlich auf die andere Seite gesetzt worden[28]. Weitere emblematische Medaillen setzen in größerer Zahl erst mit dem Aufkommen der Schulpfennige oder «Moralischen Pfennige» von Basel, später von weitern Städten ein; die ersten datierten Stücke mit Emblemen stammen von 1630[29].

Abb. 2 Andrea Alciato, Emblematum Libellus, Paris 1542, Nr. 22

Abb. 3 Hans Holbein d.J., Scheibenriß mit der Imprese des Erasmus, 1525 (Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1662)

Vorläuferin der angewandten Emblematik in der Schweiz war wie anderswo die Impresenkunst: den Anfang markiert Erasmus' Aufenthalt in Basel (von 1521 an). Davon zeugt ein Scheibenriß Holbeins von 1525 mit dessen Imprese, dem Terminus und dem Motto CONCEDO NVLLI[30] (Abb. 3); dieselbe Imprese findet sich schon auf einer 1519 geprägten Medaille, heute im Historischen Museum in Basel[31].

Auch für die in späterer Zeit wichtigste Anwendung der Embleme, diejenige als Bauschmuck, ist die Imprese des Erasmus Vorläuferin. Sie fand sich am Hause der Familie

Abb. 4 Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen. Wandfüllung, nach 1624

Abb. 5 Matthäus Merian, Kupferstich aus einer Emblemserie, 1624

Froben in Basel (Inv. Nr. 3) – zumindest teilweise sicher von der Person ihres Trägers gelöst und als allgemeingültige Aussage im Sinne emblematischer Verwendung verstanden. Als Architekturschmuck verwendet wurde auch die Imprese von Alphons X. von Kastilien, PRO LEGE ET PRO GREGE mit der Icon des Pelikans, einbezogen in jene Komposition, mit der 1568/70 Tobias Stimmer die Fassade des Hauses zum Ritter in Schaffhausen bemalte (Inv. Nr. 48). Stimmers emblematisches Interesse wird auch anderweitig bestätigt[32].

Wichtiger aber, weil einer der frühesten, wenn auch nicht erhaltener Beleg wirklich emblematischer Fassadenmalerei ist die Fassade des Hauses von Felix Platter in Basel, die wohl wenig nach 1575 bemalt worden war (Inv. Nr. 4). Hier waren die Gestalten von Platon, Diogenes und David dargestellt, jede von einem kurzen Lemma und einem lateinischen Text begleitet; dies nimmt die kanonische Dreiteilung des Emblems auf.

Das frühere 17. Jahrhundert

Die größeren Emblemvorkommen gehören erst ins 17. Jahrhundert. Voran gehen acht Grisaillenmalereien (Öl auf Leinwand), die als Wandfüllungen verwendet worden waren; sie befinden sich heute im Museum zu Allerheiligen in Schaffhausen (Inv. Nr. 49). Herkunftsort und Entstehungsdatum sind unbekannt; Vorlagen waren Stiche von Matthäus Merian von 1624, die Malereien werden wohl «wenig später» hergestellt worden sein[33] (Abb. 4/5). Hier ist auf die dreiteilige Form verzichtet zugunsten der in der angewandten Emblematik üblichen zweiteiligen; die Lemmata sind entsprechend sentenzenhaft prägnant formuliert. Das Emblemhafte aber zeigt sich in der oft mehrfigurigen Kompositionsweise, welche auch vor der in der Imprese verpönten Menschendarstellung nicht haltmacht. Die Bilder drücken allgemeinverbindliche moralische Feststellungen oder Forderungen aus – MOREM FACIT VSVS, TECVM HABITA –; ein gemeinsames Thema, unter welchem sie sich zu einem geschlossenen Zyklus zusammenschließen würden, ist nicht mehr festzustellen; daran mag aber unser fehlendes Wissen über den ursprünglichen Kontext schuld sein.

Etwa gleichzeitig oder nur wenig später dürften die ersten geschlossen erhaltenen Emblemkreise des untersuchten Gebietes entstanden sein: die aus der Zeit um 1628 stammende emblematische Innenausmalung der Kapelle St. Antonius Eremita am Friedhof von Balsthal und die wenig jüngere buntbemalte Felderdecke im «Hertensteinchorhof» in Beromünster.

Die Decken von Chor und Schiff der Antoniuskapelle (Inv. Nr. 2) tragen neben anderen, rein ornamentalen Malereien insgesamt vierzehn Embleme, sechs an der gewalmten Felderdecke des Schiffs, acht im Chor. Sämtliche sind erhalten und restauriert, wenn auch bei den Inschriften der Lemmata Lücken und Unklarheiten geblieben sind. Adressat des Programms ist der Kapellenpatron, der heilige Eremit Antonius: dementsprechend kreisen die Embleme zumeist um die Themen von Versuchung und mönchischer Einsamkeit. In zehn Icones ist der Heilige selber dargestellt: dadurch erhält das Emblem, besonders wenn das Bild auf eine Szene der Heiligenvita Bezug nimmt, den Charakter einer bloß erzählenden Darstellung mit bilderläuterndem Titel (Titulus), etwa im Sinne

Abb. 6 Balsthal, Kapelle St. Antonius. Emblem im Chor, um 1628

Abb. 7 Beromünster, Hertensteinchorhof. Allegorische Darstellung, 1630/40

der Biblia Pauperum, einer der Wurzeln der Emblematik. Das gilt beispielsweise für das Bild des Heiligen, der Wasser aus einem Felsen schlägt, mit dem Lemma EX SAXO DAT EREMVS AQVAS (Abb. 6). Allerdings wird man in diesem Wortlaut ein Ausgreifen über die bloße Bildbeschreibung hinaus zu sehen haben: nicht allein Antonius, jeder Eremit «schlägt Wasser aus dem Felsen», was im Sinne der Glaubenserweckung spiritualisiert zu verstehen ist[34]. Im besten Sinne emblematisch hingegen ist etwa die Icon der sturm- und wellenumtobten Klippe mit dem Lemma NON COMMOVEBITVR, zu deuten auf die Bewährung in Anfechtung und Versuchung; das Lemma nimmt dabei ein in der «Vita Beati Antonii Abbatis» des Euagrius zitiertes Bibelwort auf[35].

Die 1960 entdeckte Felderdecke im Hertensteinchorhof in Beromünster wird in die Jahre zwischen 1630 und 1640 datiert (Inv. Nr. 5). Ihre zwanzig hochrechteckigen Bildfelder sind in fünf Viererreihen angeordnet, deren äußerste – also die erste und die fünfte Reihe – vier Embleme, die zweite und vierte vier weibliche Allegorien von Tugenden enthalten, welche ihrerseits Lemmata tragen, formal also mit den Emblemen übereinstimmen. Die zweite Bildreihe enthält die Allegorien der vier Kardinaltugenden, die vierte von vier theologischen Tugenden (Pietas, Spes, Fides und Vera Religio); Allegorien und Embleme sind inhaltlich dergestalt aufeinander bezogen, daß jeder Allegorie ein Emblem zugehört (Abb. 7/8). Die

Abb. 8 Beromünster, Hertensteinchorhof. Zugehöriges Emblem

verbleibende mittlere Bildreihe nehmen Patientia und eine allgemeine Virtus mit ihren beiden jeweils zugehörigen Emblemen ein.

Mit diesen beiden Vorkommen liegen nun bereits zwei Spielformen emblematischer Programmgestaltung vor. In Balsthal finden wir das rein emblematische Programm, dessen Interpretation durch den Anbringungsort – im Falle einer Kirche meist durch ihr Patrozinium – festgelegt wird; im Falle Balsthals gibt der in manchen Icones dargestellte Eremit eine zusätzliche Deutungshilfe. In Beromünster liegt ein gemischtes Programm vor: in einem solchen Programm tragen zur Aussage nichtemblematische Darstellungen bei, welche die Deutung der Embleme bestimmen – im vorliegenden Fall dadurch, daß jedem Emblem eine allegorische Frauengestalt zugeordnet ist, die einen Hinweis auf die Deutung gibt, ihrer Funktion nach somit einem Titel, wie wir ihn bei Alciato fanden, nahesteht.

Die sakrale Emblematik der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts

Nach diesem Vorspiel setzt in den beiden Jahrzehnten nach der Mitte des 17. Jahrhunderts die sakrale Emblematik in größerem Umfang ein. Es entstehen in kurzer Zeit die schönsten und umfangreichsten Emblemkreise des betrachteten Gebietes, die auch, soweit sich das heute überhaupt abschätzen läßt, zu den frühesten erhaltenen des deutschen Sprachgebietes gehören dürften.

Das erste Beispiel führt wieder in den Westen. Im Jahre 1653 wurde die Kapelle St. Peter in Solothurn ausgemalt

Abb. 9 Solothurn, Kapelle St. Peter. Emblem im Chor, 1653

(Inv. Nr. 60). Die zehn Embleme, welche in Grisaillemalerei das Chorgewölbe schmückten, sind vor kurzem erst zusammen mit der umfangreichen scheinarchitektonischen Malerei im Chor freigelegt und restauriert worden. Die hölzerne Flachdecke des Schiffs ist, verbaut in der Emporenbrüstung, nur mehr fragmentarisch erhalten: eine Rekonstruktion führt zu einer Felderdecke von fünf auf fünf Feldern, bemalt mit Emblemen und Kriegerheiligen; erhalten sind noch Teile von vierzehn Feldern.

Soweit aus den erhaltenen Resten der emblematischen Malerei geschlossen werden kann – auch die Embleme im Chor sind nur zur Hälfte völlig gesichert –, bezieht sich ihr Programm auf die Heiligen Ursus und Viktor, Solothurns Stadtheilige, und ihre Begleiter aus der thebäischen Legion: inschriftlich faßbar an der Schiffsdecke sind Mauritius, Innocentius, Maximus. Die beiden Embleme zuhinterst im Chor über dem Altar, die schwimmenden Schwäne mit dem Lemma NON EST MERGVS VBI CANDOR und der Springbrunnen mit LABVNTVR IN ALTVM (Abb. 9), sind dementsprechend auf das Martyrium der Heiligen zu beziehen: der Springbrunnen begegnet auch in einem andern Märtyrerkreis, St. Luzius in Lain[36], und die Brücke, welche jeweils scheinbar als Staffage den Hintergrund der beiden Icones einnimmt, weist wohl auf die Legende, derzufolge die Heiligen auf der Brücke über der Aare geköpft worden seien. An der Schiffsdecke aber wird man um ein zentrales Feld mit dem biblischen SVPER AQVAS MVLTAS PLANTATA EST, VT FACIAT FRONDES ET PORTET FRVCTVM (Ezech. 17, 8) Embleme und Kriegerheilige – die Mitglieder der thebäischen Legion – dergestalt anordnen können, daß sich je ein Emblem und ein Krieger entsprechen, ohne daß man diese Entsprechung weiter verifizieren kann: die Anordnung würde etwa derjenigen von Beromünster entsprechen. Das zentrale, ganz erhaltene Bibelzitat läßt sich jedenfalls auf das Martyrium der Heiligen beziehen, und man mag im lateinischen Wortlaut eine Anspielung auf Grab und Kirche über den «vielen Wassern» der Aare vermuten.

Auf den Auftakt im Solothurnischen folgte unmittelbar als Höhepunkt der sakralen Emblematik der deutschen Schweiz der umfangreichste und im Einzelnen sehr einfallsreiche, im Ganzen freilich manchmal etwas ermüdende Zyklus in der Wallfahrtskirche Maria Loreto in Hergiswald ob Luzern (Inv. Nr. 25)[37]. Die 323 Embleme an Decke und Emporenbrüstung, deren gemeinsames Thema das Lob Mariens ist, wurden von Kaspar Meglinger im Jahre 1654 gemalt (Abb. 10); als Konzeptor wird der Luzerner Kapuziner Ludwig von Wyl genannt, der bis 1644 im Solothurner Kapuzinerkloster gelebt hatte – ob er schon mit den Solothurner Emblemen zu verbinden ist, muß ungewiß bleiben[38].

Einen der Reize der Hergiswalder Embleme bildet ihre qualitätvolle künstlerische Ausführung. In den meisten Icones ist ein einzelner Bildgegenstand – ein Ding, eine

Abb. 10 Hergiswald, Wallfahrtskirche Maria Loreto, Innenansicht

Pflanze, ein Tier – dargestellt, manchmal durch einen Baum als Staffage und einen heraldisch anmutenden grünen Hügel als Standfläche ergänzt; immer aber steht diese Darstellung stark konturiert und farbig vor einem weißen Hintergrund (Abb. 11). Das vermeidet den Eindruck einer kompakten Fläche, läßt die Icon vor dem Hintergrund gleichsam schweben und verhindert trotz der sehr großen Zahl der Embleme den Eindruck erdrückender Fülle.

Die Bevorzugung einfacher Bilder, das Fehlen von Menschendarstellungen (ausgenommen sind Bilder Mariens und des Jesuskindes) und der Ersatz der handelnden Person durch die aus einer Wolke kommende Hand zeigen an, daß die Hergiswalder Embleme weitgehend von der Impresenkunst beeinflußt sind. Tatsächlich läßt sich in einem Falle die Benutzung der italienischen Impresensammlung des Giovanni Ferro wohl schlüssig beweisen, was zahlreiche undeutlichere Fälle, wo mehrere Vorlagebücher in Frage kommen könnten, eindeutig macht[39]; vor allem aber läßt sich über ein Drittel der Hergiswalder Embleme auf die große Sammlung des Italieners Filippo Picinelli, «Mondo simbolico o sia Università d'imprese scelte», in ihrer 1653 in Mailand erschienenen Erstauflage[40] zurückführen: dieses Buch befindet sich denn auch in der Bibliothek des Luzerner Kapuzinerklosters Wesemlin.

Einige Beispiele mögen die Fülle des hier zusammengeströmten symbolischen Materials und zugleich das Vorgehen des Konzeptors beleuchten, der vor keine leichte Aufgabe gestellt war. Abgesehen von jenen Emblemen, die wohl auf eigene Erfindung P. Ludwigs zurückgehen (sie zeichnen sich oft durch eine naive Unbeholfenheit aus), finden sich sehr zahlreich die alten marianischen Symbole, wie der Spiegel mit dem Lemma SINE MACVLA

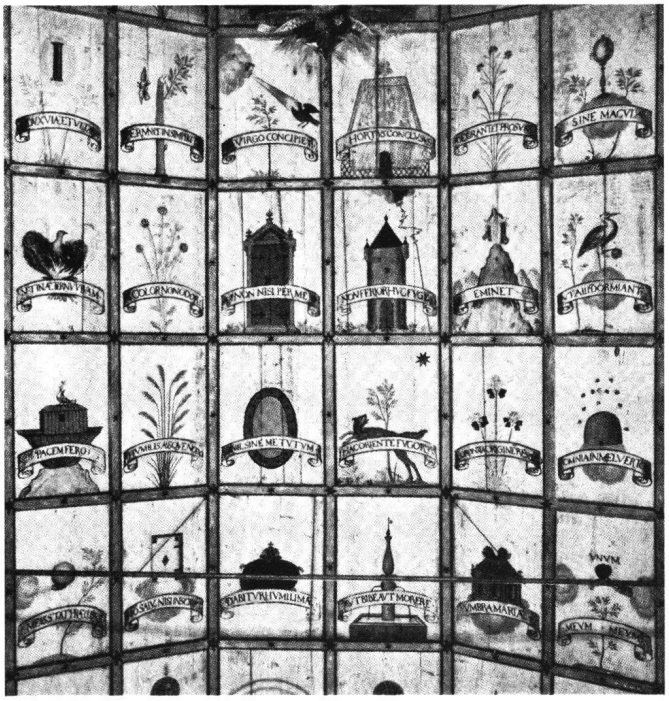


Abb. 11 Hergiswald, Wallfahrtskirche Maria Loreto. Ausschnitt aus der Decke, 1654

oder der Morgenstern, der mehrfach begegnet, so mit dem Lemma SOLA NVNTIA PACIS – Maria wird, wie der Täufer, als Vorläuferin Christi, der Sonne, aufgefaßt[41]. Oft werden auch alte typologische Bilder umgestaltet: die Icon eines Korbes voller Manna mit dem Lemma SAPIDIVS DECOXI etwa stellt sich zu den Versen einer Mariensequenz aus Seckau: «Manna coelo pluit verum / quando venit auctor rerum / virginis in uterum[42].» Schließlich werden marianische Symbole auch aus ursprünglich anders verstandenen emblematischen Bildern herausgelesen: so im Falle eines aufgehenden Sterns, der einen Wolf verscheucht, mit dem Lemma HAC ORIENTE FVGOR – die Vorlage, Picinelli, Buch 5, Nr. 363 (S. 189), sprach vom Hundsstern, vor dessen Aufgang die Wölfe des Taurusgebirges fliehen (nach Oppian. cyneget. 3, 314); in Hergiswald hingegen muß man den Stern als Stella matutina verstehen.

Daneben steht die große Zahl jener Embleme, die (oft ohne Rückhalt in früherer Symbolik) aus Impresen entwickelt wurden. So – um nur weniges hervorzuheben – findet sich die Icon einer Kristallkugel, die einen Lichtstrahl bricht, mit dem Lemma CANDOR ILLAESVS: hier ist die Beziehung auf Mariens jungfräuliche Empfängnis und Geburt leicht herstellbar. Vorbild war die Imprese von Papst Clemens VII. Medici; dort allerdings bündelt die Kristallkugel den Lichtstrahl derart, daß er einen morschen Baum entzündet; nur der «weiße Glanz» reinen Papiers entzündet sich nicht[43]. Die Vereinfachung der Icon in Hergiswald muß aber nicht Unfähigkeit des Konzeptors bedeuten: eine Deutung von CANDOR auf den unverletzten Glanz der Kristallkugel, die vom Licht zwar durchdrungen, aber nicht verletzt wird, bietet sich an.

Nicht ganz so glatt marianisch zu deuten ist das Lemma CONSOLATVR CONSCIENTIA ET FINIS bei der Icon eines sitzenden Löwen, den eine Hand krönt, Imprese des spanischen Admirals M.A. Caretto[44]. Die Icon wird auf Himmelfahrt und Krönung anspielen, was durch FINIS im Lemma aufgenommen wird. Die Symbolisierung Mariens durch die Löwin – ikonographisch wohl nicht vom Löwen unterscheidbar in dieser Kunst –, welche nur ein einziges Junges gebiert, findet sich auch in der Magdenau; das Emblem ist so überdies auf das Hauptbild der Decke über Vierung und Altar bezogen, das die Himmelfahrt darstellt. Ein wenig in der Luft hängt CONSCIENTIA: darf allgemein an Mariens Wissen um ihren besonderen Auftrag, Trost in allen Anfechtungen, gedacht werden? – Das Emblem des Pegasus am Hang eines Berges mit dem Lemma ALTA ALATIS PATENT in der unmittelbaren Umgebung des eben besprochenen bezieht sich noch deutlicher auf die Himmelfahrt; Vorbild war hier die Imprese des Andrea Doria, die zum selben Lemma das Sternbild des Pegasus in der Form eines in einen Himmelsglobus eingeschriebenen Flügelpferdes stellt[45].

Wenn wir so bestimmte Embleme durch eine Beziehung auf das Mittelbild erläutern, setzen wir voraus, daß dieses Bild, welches der heutige Betrachter ob der vielen Embleme fast übersieht, von solch zentraler Bedeutung hat sein können. Nun ist diese Art Programm, welches den gesamten Emblemschmuck dem Hauptbild thematisch zuordnet, wirklich sehr verbreitet; wir werden ihm etwa in den marianischen Zyklen von Savognin oder Göslikon wieder begegnen. In Hergiswald läßt sich eine solche Zuordnung allerdings nicht immer durchführen: der Konzeptor hatte bereits Mühe genug, überhaupt alle Embleme irgendwie auf Maria beziehen zu können. Doch wird man bei jeder Interpretation der Hergiswalder Embleme immer zuerst eine Deutung vom Hauptbild her ernsthaft erwägen müssen.

Ganz ohne Vorbereitung war ein derart großer Zyklus marianischer Symbolik nicht. Im Jahre 1626 waren in der Marienkapelle der Luzerner Franziskanerkirche (Inv. Nr. 75), im Jahre 1647 in derjenigen der Stanser Pfarrkirche (Inv. Nr. 77) zwei große Zyklen marianischer Symbole entstanden, in denen bereits Bild und Wort eine emblemähnliche Verbindung eingegangen waren. Es handelte sich hier aber nicht um echte Embleme, sondern um bildliche Darstellungen der Symbole der lauretanischen Litanei mit den entsprechenden Texten als Tituli: von jenem spannungsreichen Verhältnis von Bild und Wort, wie es die Embleme kennzeichnet, ist nichts zu spüren. Doch fassen wir hier, in zeitlicher und räumlicher Nähe zu Hergiswald, zwei formale und inhaltliche Vorläufer der bildlich-literarischen Ausgestaltung des Marienlobs; Verbindungen wie diejenige des Mondes mit der Beischrift PVLCHRA VT LVNA oder der Sonne mit ELECTA VT SOL finden sich in den lauretanischen Zyklen und in Hergiswald.

Mit Hergiswald war in der sakralen Emblematik zumindest der deutschen Schweiz eine Wegmarke gesetzt worden, die man nicht übersehen konnte. Zwei Jahre darnach entstand im Gästesaal des Zisterzienserinnenklosters Magdenau im untern Toggenburg (Inv. Nr. 32) ein emblematischer Zyklus, dessen Beziehungen zu Luzern – und das heißt hier Hergiswald – schon dadurch gegeben sind, daß der ausführende Maler Kaspar Meglinger zumindest nahestand. Die Icones sind hier allerdings bedeutend mehr als Gemälde gesehen als in Hergiswald; öfters stehen Einzelfiguren oder figurenreiche Szenen wie die Rebhuhnjagd (MODO CAPIANTVR) (Abb. 12) vor einem in allen Einzelheiten ausgeführten Hintergrund. Dem entspricht der Anbringungsort: die Embleme laufen auf einem Fries von etwa einem Meter Höhe in Augenhöhe rund um die Wand des Saales. Das Thema dieses rein emblematischen Programmes ergibt sich aus der Umgebung: es ist ein Preis des Klosterlebens. Anders als in Hergiswald scheint es möglich, im Zyklus einen ungefähren Gedankenablauf zu entdecken: leitmotivischer Anfang ist das mit der Jahreszahl 1656 versehene und über

Abb. 12 Magdenau, Zisterzienserinnenkloster. Rebhuhnjagd, 1656

Abb. 13 Magdenau, Zisterzienserinnenkloster. Erstes Emblem des Zyklus, 1656

der Eingangstüre angebrachte Emblem des Bienenstocks mit dem Lemma PRIVATI NIHIL HABET ILLA DOMVS (Abb. 13), unmittelbar weitergeführt von der Icon des singenden Vogels im Käfig: LAETIOR AMISSA LIBERTATE. Das Ende des Zyklus bezeichnen Embleme, welche um die Thematik von Tod und Belohnung kreisen. Die wichtigste Vorlage war ein jesuitisches Emblembuch, das «Speculum imaginum veritatis occultae» des Jacobus Masenius, erschienen 1650 in Köln, das wohl auch in Hergiswald benutzt wurde[46].

So waren im Jahrzehnt nach der Mitte des 17. Jahrhunderts gleich drei der bedeutendsten sakralen Emblemkreise der Schweiz ausgeführt worden: im Westen St. Peter in Solothurn, in der Zentralschweiz Hergiswald, in der Ostschweiz Magdenau. Ein vierter bedeutender Zyklus entstand wenig später in Graubünden. Im Jahr 1663 wurde das Innere der Kirche Mariä Empfängnis in Savognin ausgemalt (Inv. Nr. 47); das Datum ist inschriftlich gesichert.

Im Schiff sind Szenen aus dem Marienleben dargestellt, die Chorrückwand ziert eine Darstellung von Paradies und Sündenfall, das gotische Chorgewölbe enthält in leichten Stuckrahmen, angeordnet um eine Darstellung Mariens, welche die Schlange zertritt, acht polychrome Embleme zum Lob von Mariens unbefleckter Empfängnis. Hier sind also, zum ersten Mal deutlich faßbar, die Embleme mit dem übrigen, unemblematischen Bildschmuck der Kirche zusammengeordnet. Schiff und Chor schließen sich thematisch zusammen; im Chor seinerseits stehen sich die Darstellung des Sündenfalls an der Wand und Mariens, welche die Schlange zertritt, an der Decke antithetisch gegenüber. Eine Icon wie diejenige des Storchs, der eine Schlange frißt, mit dem Lemma TVTO CONTERIT (Abb. 14), nimmt die Darstellung des Hauptbildes (welche vom biblischen IPSA CONTERET CAPVT TVVM[47] begleitet ist) unmittelbar auf.

Etwa ein Jahrzehnt danach erhielt die Kapelle St. Johannes des Täufers in Muldain (im Obervaz) am Chorbogen, um 1720 dann auch am Vorzeichen emblematischen Schmuck (Inv. Nr. 35/36). Die Malereien an der Unterseite des hölzernen Vorzeichendaches sind heute bis zur Unkenntlichkeit verwittert, die erhaltenen vier Embleme in schwerer Stuckrahmung an der Unterseite des Chorbogens sind auf den Kirchenpatron zu beziehen. Bezeich-

Abb. 14 Savognin, Pfarrkirche Mariä Empfängnis. Emblem im Chor, 1663

nend etwa ist das Emblem einer Posaune mit dem Lemma VOX NON VERBUM (Abb. 15): ein Wortlaut, welcher altchristliche Theologie aufnimmt[48].

Zwischen 1678 und 1680 wurde im benachbarten Lain die Kirche des Märtyrerheiligen St. Luzius neu gebaut; das Kircheninnere umfaßt innerhalb seines gemischten Bildprogramms auf den Kirchenpatron außerordentlich qualitätvolle Embleme (Inv. Nr. 28). Während das Gewölbe des Chors mit Szenen aus dem Leben des Heiligen ausgemalt ist, tönen schon die fünf Embleme an der Unterseite des Chorbogens den emblematischen Preis des Märtyrerlebens an; weitergeführt wird dies an den Wänden des Schiffs, wo in zwei Reihen neben den oberen und den unteren Fenstern auf runden Bildfeldern in reichen gemalten Rahmen achtzehn Embleme sich finden, die sämtliche auf St. Luzius und sein Märtyrertum zu beziehen sind (Abb. 16).

Diese drei zeitlich und örtlich benachbarten Emblemkreise schließen sich auch dadurch zusammen, daß ihre Embleme hauptsächlich auf Filippo Picinellis «Mondo simbolico» zurückgehen. Für Savognin finden sich alle acht Embleme in der schon in Hergiswald benutzten Mailänder Ausgabe von 1653; in Lain diente für beinahe sämtliche Embleme eine spätere italienische Ausgabe als Vorbild; auf Picinelli – unsicher welche Ausgabe – gehen auch zwei der vier Muldainer Embleme zurück. Wieweit dies darauf hinweist, daß die Konzeptoren in demselben Kreis zu suchen sind, müßte noch abgeklärt werden; man denkt an die Kapuziner, welche damals die Pfarreien des

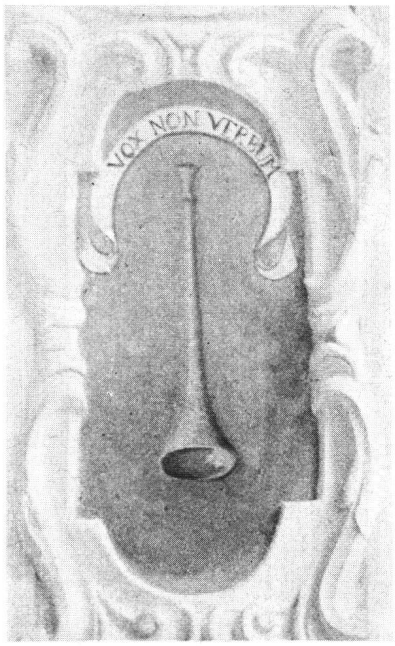


Abb. 15 Muldain, Filialkirche St. Johann Baptist. Emblem am Chorbogen, um 1676

Abb. 16 Lain, Filialkirche St. Luzius. Emblem im Schiff, 1680

Obervaz und von Savognin besorgten und deren Konventuale Ludwig von Wyl in Hergiswald ebenso aus Picinelli geschöpft hatte[49].

Diese enge Zusammengehörigkeit der drei Bündner Emblemkreise ist kein Einzelfall: es ist beinahe die Regel, daß Emblemkreise gerne gehäuft auftreten. Dieselbe Erscheinung, begründet wohl darin, daß die angewandte Emblematik als Mode, getragen von freundnachbarlicher Aemulatio, sich ausbreitete, sahen wir schon im Solothurnischen angelegt: hier wird sie dadurch verdeutlicht, daß im Jahre 1679 das Solothurner Visitanerinnenkloster in seiner Communauté ein emblematisches Bildprogramm erhielt (Inv. Nr. 73): Konzeptor war der Chorherr Viktor Ruosinger, Maler der einheimische Wolfgang Aeby. Embleme mit französischem Lemma schmücken die Balkendecke, Bibelsprüche laufen an den Wänden entlang. Ein vierter, wohl noch etwas früherer Emblemkreis derselben Gegend, derjenige aus dem Schlößchen Vorder-Bleichenberg bei Biberist (Inv. Nr. 7), soll unten erwähnt werden.

In Magdenau und im Kloster Visitation sind uns die ersten Beispiele monastischer Emblematik erhalten; ihre Träger waren Zisterzienserinnen und Visitanerinnen (während das emblematische Interesse der Kapuziner sich nur außerhalb ihrer Klöster manifestierte). In der Folgezeit wurden hier die Benediktiner führend, nicht nur in Salzburg seit der zweiten Hälfte des Jahrhunderts begeisterte Emblematiker. Ihr erster Emblemkreis im betrachteten Gebiet ist zugleich der qualitätvollste: derjenige in der sogenannten Alten Sakristei (der heutigen Studentenkapelle) der Stiftskirche Einsiedeln (Inv. Nr. 14), einer dreischiffigen, vierjochigen Halle, im Jahre

1682 stuckiert und ausgemalt (Pietro Neurone / Johannes Brandenberg). Embleme sitzen in den sechzehn Bildfeldern des Mittelschiffs; die acht ovalen Medaillons der Seitenschiffe, nachträglich in die Stukkaturen Neurones eingeschrieben, stellen Kirchenväter, Heilige und Märtyrer dar.

Embleme und Bildmedaillons lassen sich in jedem Joch thematisch zueinander in Beziehung setzen, Thema des gesamten Programms ist die Theologie: das entspricht der ursprünglichen Bestimmung der Halle als Raum für theologische Disputationen[50].

Von den späteren benediktinischen Emblemkreisen[51] sei nur noch derjenige in der Klosterkirche Pfäfers hervorgehoben, denn hier zeigt sich eine neue Art der emblematischen Programmgestaltung, wie sie dann im 18. Jahrhundert sehr häufig werden wird. Die sechsunddreißig Embleme dieser zwischen 1688 und 1693 erbauten Kirche (Inv. Nr. 40) sitzen je in Dreiergruppen in kleinflächigen Stuckmedaillons in den Gurten, welche die Gewölbefelder zwischen Haupt- und Nebenschiffen sowie diejenigen zwischen dem ersten und zweiten und dem dritten und vierten Joch trennen (Abb. 17). Diese Embleme – je sechs im zweiten und vierten, je neun im ersten und dritten Joch – begleiten die Thematik der großen polychromen Deckenbilder: es sind dies, vom Eingang her, die Darstellung des musizierenden David, der den Einzug der Bundeslade begleitet, der Bußpredigt des Jonas, der Begegnung Abrahams mit Melchisedek und des Traums Jakobs. Wie beziehungsvoll dabei Mittelbild, begleitende Embleme und kultischer Raum verbunden sind, zeigen besonders das erste und das dritte Joch. Im Hauptbild über dem ersten Joch, dessen eine Hälfte die Sängerempore einnimmt, ist der musizierende David hervorgehoben, und die Embleme, deren Icones Musikinstrumente darstellen, nehmen in ihren Lemmata Texte des 150. Psalms auf, die sich alle auf das Lob Gottes durch die Musik beziehen. Ähnlich steht das Bild der Begegnung Abrahams mit Melchisedek, typologisches Vorbild des Meßopfers, über dem Altarraum, welcher das dritte Joch füllt, und die begleitenden Embleme beziehen sich auf das Meßopfer. Das Scheitelemblem über dem Altar, also in der Quergurte zum vierten Joch (dem Mönchschor), stellt zum Bild des Pelikans, einem alten Symbol für Jesus, das Lemma EX HOC OMNES nach Matthäus 26, 27, dem Bericht über das Abendmahl. Die beiden andern Embleme dieser Gurte nehmen Worte derselben Bibelstelle auf: EDITE mit der Icon von Jungvögeln, die gefüttert werden, BIBITE mit derjenigen eines Kelchs, aus dem Tauben trinken.

Abb. 17 Pfäfers, Klosterkirche St. Pirmin, 1688/93. Innenansicht

Abb. 18 St. Gallen, Stiftssakristei. Kalligraphische Pergamentkasel, 1684

An diesem Beispiel wird auch deutlich, wie das Scheitelemblem, schon durch seine andere Rahmung und den andern Farbton der Camaieumalerei betont, den Seitenemblemen vorangeht: dies wird durch die Embleme des ersten Jochs bestätigt, wo allein das Scheitelemblem Verbum und Objekt im Lemma trägt (LAVDATE DEVM IN SONO TVBAE), während die Seitenembleme nur jeweils die Instrumente (IN CITHARA, IN CHORDIS) nennen.

Benediktinische Emblemfreudigkeit konnte aber auch ungewohntere Wege beschreiten. Zum dreißigjährigen Regierungsjubiläum wurde Abt Gallus Alt von St. Gallen von seinen Konventualen mit einem Pergamentornat beschenkt, der über und über mit kalligraphischen Spiele-

reien verziert ist, unter denen die Embleme nicht unwichtig sind. Mitra, Kasel (Abb. 18) und Stola, 1684 und 1685 vollendet, tragen zusammen siebenundsiebzig Embleme neben vielen Chronogrammen, Technopägnien, Sentenzen, akrostichischen Gedichten und ähnlichen manieristischen Verspieltheiten; unter den ausführenden Konventualen ist Gabriel Hecht genannt[52]. Eine zur selben Zeit entstandene Manipel, dem Dekan Leodegar Bürgisser verehrt, trägt ähnlichen Schmuck; und noch im 18. Jahrhundert wurde diese Tradition, wenn auch in verkümmerter Form, weitergeführt: es ist ein Antependium (1731) und ein Birett (1737) ähnlicher Form erhalten.

So hat sich im Laufe der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die sakrale Emblematik in allen ihren Spielformen, vom schlicht reihenden wie in Balsthal bis zum anspruchsvollen rein emblematischen Programm wie in der Magdenau oder dem beziehungsreichen gemischten Programm wie in Savognin oder Pfäfers voll entfaltet; auch krause Spielereien wie in St. Gallen fehlen nicht. Das 18. Jahrhundert wird nichts grundsätzlich Neues mehr bringen.

Abb. 19 Biberist, Vorder-Bleichenberg. Deckenemblem, nach 1650

Die profane Emblematik des späteren 17. und des frühen 18. Jahrhunderts

Neben dieser Ausbreitung der sakralen Emblematik ging diejenige der profanen vor sich, vorbereitet schon im 16. Jahrhundert durch die Fassadenmalereien von Basel und Schaffhausen, weitergeführt im frühen 17. Jahrhundert durch die Schaffhauser Wandfüllungen, wohl nicht allzulange nach der Jahrhundertmitte durch die schon erwähnte Felderdecke im Schlößchen Vorder-Bleichenberg bei Biberist (Inv. Nr. 7). Die Embleme dieses vierten Solothurner Kreises, der nicht beziehungslos neben demjenigen von St. Peter steht[53], schließen sich schon durch den Bildgegenstand zu einer Einheit zusammen: es sind alles farbenfrohe Blumenbilder. Ihre Aussage wirkt ungewohnt vordergründig, wie beim Bild eines Körbchenblütlers mit dem Lemma «Magnus Veris honos, et odorae gratia Florae» (Abb. 19), doch mag dieser Eindruck trügen: über das Programm läßt sich angesichts des fragmentarischen Zustands der Decke – von schätzungsweise vierzig bis fünfzig Feldern sind allein noch zehn erhalten – nichts Gültiges aussagen.

Etwa gleichzeitig sind auch die emblematischen Malereien im Empfangssaal von Schloß Dießbach in Oberdießbach (Inv. Nr. 39), welche vier Emblemen vier unemblematische Darstellungen zuordnen; ihre Themen sind Laster (Trunk- und Spielsucht) und die Fortuna.

Träger dieser profanen Emblematik war, soweit die beiden bisherigen Beispiele zeigen, der Adel. In diesem Zusammenhang ist etwa noch eine Innendekoration von 1675 in Schloß Marschlins zu nennen, von der zwölf Embleme mit deutschen Lemmata und Epigrammen erhalten sind (Inv. Nr. 70); zu erwähnen sind die Embleme im Oberen Schloß zu Zizers von 1725 (Inv. Nr. 68) und die Ölbilder im Schloß Haldenstein aus den Jahren 1686/90 (Inv. Nr. 23), auf die wir zurückkommen werden.

Mindestens ebenso emblemfreudig aber wie der Adel war der reiche Bürgerstand der Städte; besondere Bedeutung kommt nochmals Schaffhausen zu. Hier folgen sich nach dem letzten Beispiel emblematischer Fassadenmalerei am Haus zum Großen Käfig aus dem Jahr 1675 (Inv. Nr. 51) (Abb. 20) seit 1678 in rascher Folge eine Serie von Stuckdecken, welche oft mehrere, manchmal auch nur ein einzelnes Emblem in stuckiertem Relief tragen[54]. Den Auftakt macht Samuel Höscheller 1678 mit der Decke im Haus «Zum Fels» (Inv. Nr. 52); die Tradition, von Höscheller 1685 auch nach Zürich gebracht (Inv. Nr. 69), wird von Hans Jakob Schärer und Hans Ulrich Schnetzler weitergetragen und endet um die Mitte des 18. Jahrhunderts mit den Jahreszeitenemblemen im «Grüt» aus der Schule Schnetzlers (Inv. Nr. 58). Zwei Decken verdienen ihrer formalen Qualitäten und thematischen Eigenheiten wegen hervorgehoben zu werden. Die eine, im «Sonnenburggut» (Inv. Nr. 53), wurde um 1680 von Höscheller stuckiert: in der völlig mit Ornamenten überzogenen Decke sitzen in zwei Vierpässen und vier Rundmedaillons, alle jeweils in reicher Rahmung, sechs Reliefs mit Emblemen von religiös-erbaulicher Thematik; von der Aufforderung zu Dulden und Glauben bis zum Hinweis auf die Hinfälligkeit alles Irdischen und die endgültige Auferstehung reichen die Themen (Abb. 21). Vorlage waren die

Abb. 20 Schaffhausen, Haus zum Großen Käfig. Fassade, 1675

«Emblemata sacra» des Norddeutschen Daniel Cramer, 1624 in zweiter Auflage in Frankfurt erschienen[55] (Abb. 22).

Von verwandter Thematik ist die ausgezeichnet stukkierte Decke von Hans Jakob Schärer im Haus «Zur Großen Kante» aus dem Jahre 1694; sie trägt um ein Mittelbild von Poseidons Meerfahrt vier Embleme in Rundmedaillons. Auch ihre Aussage ist erbaulich-religiös; Vorlage war hier das 1675 in Regensburg erschienene Psalm-Emblembuch des protestantischen Exilösterreichers Wolfgang Helmhard Freiherr von Hohberg mit dem Titel «Lust- und Artzeney-Garten des Königlichen Propheten Davids», ein besonders für die emblematische Ofenmalerei der Ostschweiz sehr wichtiges, in einem verdienstvollen Nachdruck auch gut zugängliches Werk[56].

Außerhalb Schaffhausens sind emblematische Stuckdecken selten; zu erwähnen sind allein (mit der Ausnahme der Decken sakraler Thematik in Engelberg) mehrere Beispiele in Bischofszell aus den Jahren 1744 und 1767/68 (Inv. Nrn. 8 und 9).

Daneben lief die Tradition der Deckenmalerei; zwei bedeutende, heute leider verlorene Beispiele fanden sich in St. Gallen, beide entstanden im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts. Eine Decke im Gesellschaftshaus «Zum Notenstein» (Inv. Nr. 42) wurde mit Emblemen nach Alciato geschmückt, offenbar samt den Epigrammen; diese allein sind noch überliefert[57] und bezeugen, daß der unbekannte Konzeptor die Schwierigkeiten, die sich bei der Verwendung von Alciatos Emblemen hätten ergeben können, elegant umging. Diese späte Benutzung des «emblematum pater et princeps» ist bemerkenswert. Zur selben Zeit bemalte Sebastian Veyel im Haus der Weber den Festsaal (Inv. Nr. 43); die Felderdecke schmückten acht Embleme mit mythologischen Szenen, angeordnet und zu beziehen auf das Mittelbild der Religio, welche den Irrglauben zertritt: das Emblem des Herkules, der die Hydra erschlägt, mit dem Lemma NIL MORTALIBVS ARDVVM EST, fügt sich unmittelbar dazu[58]. Wahrscheinliche Vorlage, zu deren Stichen die überlieferten Bildbeschreibungen jedenfalls ausgezeichnet passen und die sich auch in der Stadtbibliothek St. Gallen befindet, waren die «Tableaux du Temple des Muses» des Michel de Marolles[59]. Die Wände waren mit Emblemen auf das Webergewerbe bemalt; sie sind freilich von Bernhard Wartmann, der eine genaue Beschreibung der Decke anfertigte, nur am Rande erwähnt worden.

Etwa zur selben Zeit entstand in Arbon im Haus «Zum Rebstock» ein Zyklus von Fabelemblemen (Inv. Nr. 1).

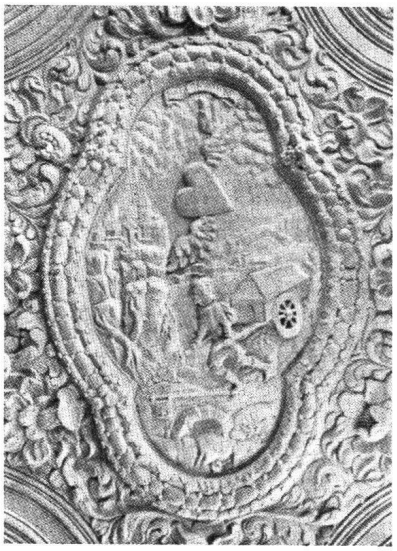


Abb. 21 Schaffhausen, Sonnenburggut. Deckenemblem, um 1680

Abb. 22 Daniel Cramer, Emblemata Sacra, Frankfurt 1624, Teil 1, Nr. 37

Die Icones gehen auf Äsop-Illustrationen zurück; die Lemmata sind teilweise von derart befremdlichem Latein, daß sie sicher ohne Vorbild waren.

Neben diese drei möglichen Verwendungsarten der angewandten Embleme – als Fassadenschmuck, in der Dekken- und Wandmalerei und in der Stuckplastik – tritt gerade im profanen Bereich eine vierte, diejenige auf den buntbemalten Öfen der Winterthurer und Steckborner Manufakturen; abgesehen von einem Kastenofen unbestimmter Herkunft im Schloß Pfauenmoos (1686) mit Emblemen nach Otto van Veen[60] haben sich nur auf den Öfen dieser beiden eng verwandten Werkstätten Embleme nachweisen lassen.

Nach einem Vorläufer aus dem Jahre 1617[61] setzt die emblematische Ofenmalerei kurz nach der Jahrhundertmitte ein. Erste Beispiele sind ein Turmofen aus dem Jahr 1655 von Hans Heinrich Graf III mit Emblemen, deren Icones wie diejenigen am Hause Felix Platters in Basel (Inv. Nr. 4) historische Persönlichkeiten der Antike darstellen[62], und ein unsignierter Pfau-Ofen von 1659 mit Emblemen nach Matthäus Merian[63]. Die letzten Winterthurer Beispiele stammen aus dem ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, dann wird die Produktion von der Steckborner Werkstätte bis in die Jahrhundertmitte weitergetragen; die Vorlagebücher sind teilweise dieselben geblieben. Eines der schönsten Beispiele von Steckborner Emblemöfen ist vielleicht der Turmofen von Daniel Meier aus dem Jahr 1733 im Betsaal des ehemaligen Klosters Salem in Württemberg, dessen neunzehn Bildkacheln mit Bibelszenen ausgemalt, die achtzehn Lisenen mit emblematischen Rundmedaillons nach Daniel de la Feuille verziert sind[64].

Die Verbreitung im 18. Jahrhundert

Auch in der profanen Emblematik setzt also das 18. Jahrhundert fort, was das 17. begonnen hatte; neue Entwicklungen sind selten. In dieser Hinsicht bemerkenswert sind nur die bemalten Fensterläden zweier Häuser in Stein am Rhein, welche eine weitere Anwendungsmöglichkeit der Embleme – in gewissem Sinne eine Weiterentwicklung der emblematischen Fassadenmalerei – zeigen. Das eine Haus, der «Baumgarten» von J. G. Winz (Inv. Nr. 62), wurde 1730, das andere, das Rebhäuschen Etzweiler zum Steinbock (Inv. Nr. 63), 1759 emblematisch verziert; beide sind heute nicht mehr erhalten[65]. Ebensowenig wie in der Ofenmalerei ordnen sich die Embleme hier zu einem eigentlichen Programm zusammen.

Das zuletzt genannte Jahr 1759 bezeichnet schon beinahe das Ende der profanen Emblematik in der deutschen Schweiz: später sind noch einige der Bischofszeller Stuckdecken (1767/68, Inv. Nr. 9) und die teilweise emblematischen Wandmalereien von Christoph Kuhn im Schloß Wülflingen (Inv. Nr. 67) von 1767.

Fruchtbarer als die profane war in dieser Zeit die sakrale Emblematik, wie sie überhaupt im gesamten untersuchten Bereich immer dominiert: den großen sakralen Zyklen vergleichbare profane Emblemkreise finden sich keine, wohl nicht zuletzt wegen des praktischen Fehlens einer starken und begüterten Adelsschicht mit entsprechendem Willen zur Repräsentation[66].

Es sind aus dem 18. Jahrhundert acht sakrale Programme noch heute erhalten, zwei weitere wenigstens bekannt[67]: das schönste ist vielleicht – nicht allein der Embleme wegen – dasjenige in der Pfarrkirche von Gösliken von 1757/60 (Inv. Nr. 21). Das Hauptbild der Schiffsdecke, eine Darstellung von Mariae Himmelfahrt,

wird von sechs Emblemen gerahmt, welche dieses Thema variierend aufnehmen; es kehrt ebenso wieder in den typologischen Bildern zu Seiten des Hauptbildes. Die Unterordnung des emblematischen Schmuckes unter das Gesamtprogramm ist hier bedeutend weiter getrieben als etwa in Savognin, auch formal bedeutend virtuoser vollzogen: die kleinen Emblembilder ordnen sich dem polychromen Hauptbild durch braune und grüne Camaieumalerei unter, und ihre Rahmung ist in den Rocaillerahmen des Hauptbildes spielerisch einbezogen.

Die übrigen sakralen Emblemkreise dieser Periode bieten wenig Bemerkenswertes mehr, mit der einen Ausnahme vielleicht der Embleme in der Hofkirche zu Luzern (Inv. Nr. 31). Von den zehn Altären, die hier im ersten Joch an Schiffswand und Pfeilern angebracht sind, tragen neun emblematische Antependien in Scagliola von Josef Businger; weitere vier Embleme derselben Technik finden sich zu Seiten der beiden Hauptaltäre in den Seitenschiffen in die Wand eingelassen. Die Altäre tragen Stifterdaten zwischen 1643 und 1655, die Antependien sind erst etwa ein Jahrhundert später, 1742/45, entstanden.

Ihre Embleme sind jeweils auf das Altarpatrozinium bezogen. Ebenso gehören die Embleme zu Seiten der beiden Hauptaltäre der Seitenschiffe, Mariae End und Ablösung, ihrem Thema nach zu diesen Altären und betonen so deren zentrale Stellung, wie dies auch durch die besondere Form der Mensen geschieht. Bemerkenswert ist die oft vom Gegenständlichen abstrahierende Symbolik dieser dreizehn Embleme; sie erinnert an die manchmal sehr verstiegene Symbolik jesuitischer Emblembücher gerade des 18. Jahrhunderts[68], und man darf daran erinnern, daß die Gesellschaft Jesu in Luzern seit 1574 Fuß gefaßt hatte. So ist auf dem Antependium des Leodegar-Altars – Stifter unter anderen Leodegar Schuhmacher – ein Auge dargestellt, welches von einer Hand aus Wolken mit einem großen Drillbohrer ausgebohrt wird; darüber schwebt in Strahlenglanz das Auge Gottes. Das Lemma lautet nach einem bekannten Bibelwort OCVLVM PRO OCVLO[69]: durch seine Blendung, die auf dem Hauptbild des Altars dargestellt ist, hat sich Leodegar die Gnade Gottes, dargestellt in seinem Auge, verdient. Von noch weiter getriebener Symbolik ist das Emblem auf dem Altar Mariae End mit dem Lemma FORTIS UT MORS DILECTIO[70] (Abb. 23), das sich eine Deutung von Mariens Tod vorgenommen hat. Im Bildfeld, einem Vierpaß, steht auf einem mit Blumen und Gras bewachsenen Grund ein Herz mit den Initialen Mariae; in dieses Herz ist eine Fackel gesteckt. Sie wird entzündet durch einen Feuerstrom, der sich von oben aus einem weiteren, schrägstehenden Herzen ergießt, das, mit den Initialen Jesu bezeichnet, auf einer Wolke schwebt. Flankiert wird diese Darstellung von je einem Paar gekreuzter Fackeln, das linke mit den Bränden nach unten, den Tod symbolisierend, das rechte nach oben, Symbol des durch Jesu Liebe geschenkten neuen Lebens.

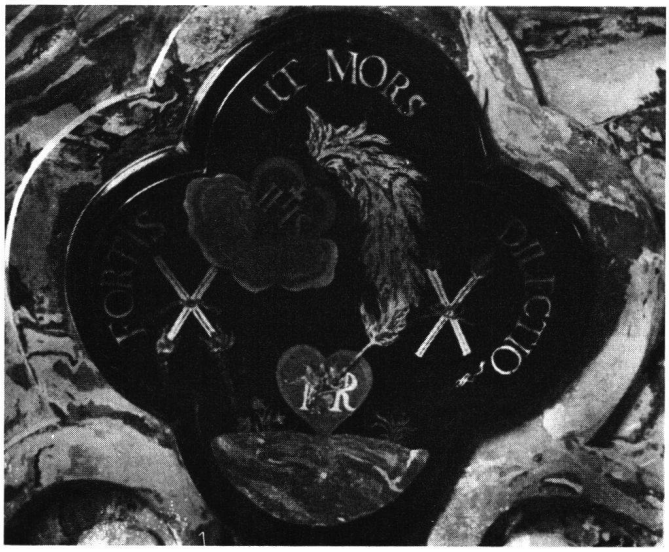


Abb. 23 Luzern, Hofkirche. Antependium des Altars Mariae End, 1742–1745

Die späteren Vorkommen sakraler Embleme und angewandter Embleme überhaupt im betrachteten Raum datieren aus dem Jahr 1777: es sind die acht Embleme in der Pfarrkirche Bollingen (Inv. Nr. 11) und die ehemals wohl siebenunddreißig, jetzt noch einunddreißig Embleme im Engelberger Herrenhaus in Grafenort, wohl gemalt vom Stanser Martin Obersteg (Inv. Nr. 22). Die Grafenorter Embleme nehmen, wenn sie die sehr einfachen Icones stark konturiert vor einen weißen Bildgrund stellen, wohl eine formale Anregung Hergiswalds auf; durch einen beigefügten Rocailleschnörkel und die virtuose, aber auch oft substanzlose Ausführung zeigen sie den zeitlichen Abstand an: der Kontrast zwischen diesen beiden Kreisen mag Anfangs- und Endstadium der angewandten Emblematik der deutschen Schweiz bezeichnen.

Kleinkunst

Neben der jetzt umrissenen Entwicklung der angewandten Emblematik im Bereich des Bauschmucks lief ihre Verwendung in der Kleinkunst. Wir haben eingangs die Anfänge aufgezeigt; es sollen jetzt nur noch wenige der bedeutenderen Beispiele genannt werden.

Aus der Zahl emblematischer Glasgemälde seien drei Vorkommen herausgegriffen. Das erste ist die Scheibe des Pfarrers Niclaus Wanner von 1631 in der Pfarrkirche Giswil; sie stellt in emblematischer Form die sieben Sprüche der Sieben Weisen dar. Vorlage war Alciatos «Emblematum Libellus»[71] – neben der Scheibe von Niklaus Bluntschli und der Decke der St.-Galler Weberzunft ein weiterer Beleg für die Beliebtheit dieses Buches auch in der Schweiz.

Erwähnenswert ist ferner ein Zyklus von acht Glasscheiben, Stiftungen der katholischen Orte, des Bischofs von Konstanz und seines Untervogtes zu Klingnau für die Kapelle Reckingen und gemalt 1681 vom Zuger Adam Zum Bach[72]. Die Allegorien über religiöse Themen sind oft ein wenig verstiegen, besonders im Vergleich zu den gleichzeitigen Emblemen der Wand- und Deckenmalerei.

Merkwürdig schließlich ist eine Gruppe von vier Scheiben von Zürcher Bürgern aus dem Jahr 1686 mit Lemmata und Psalmversen nach Hohbergs «Lust- und Artzeney-Garten», weil hier anstelle der Hohbergschen Icones jeweils die Ansicht eines Zürcher Schlosses tritt[73]. Das Lemma hängt so einigermaßen in der Luft, und man fragt sich, wieweit hier spätere Veränderungen der Scheiben Ursache sein könnten. Willkommen ist jedenfalls der Nachweis, daß Hohbergs Buch Vorlage war: das stellt sich zu seiner sonstigen Verbreitung gerade im protestantischen Bereich der Ostschweiz.

Eine weitere Gruppe angewandter Embleme schließlich sei ihrer Eigenart wegen genannt; sie gehören funktionell eng zusammen mit den als Bauschmuck verwendeten. Es handelt sich um gerahmte Ölbilder mit emblematischen Darstellungen – eine Spielform der gemalten Wandfüllungen von Schaffhausen (Inv. Nr. 49). Ein einzelnes solches Bild kennen wir schon aus dem Jahr 1641: es stellt den dreileibigen Riesen Geryon dar; das Lemma lautet CONCORDIA INSVPERABILIS (Abb. 24)[74]. Das dürfte, wie das beigefügte Wappen lehrt, auf eine nach den Bündner Wirren um so ersehntere Einheit der drei Bünde zu beziehen sein. In derselben Gegend entstanden wohl auch die schon erwähnten sechs Ölbilder für den Freiherrn Georg Philipp von Schauenstein aus den Jahren 1686/90 in Schloß Haldenstein (Inv. Nr. 23); Vorlage ist wiederum wenigstens teilweise das Buch von Hohberg.

Abb. 24 Chur, Kreisgerichtssaal. Ölbild von 1641

Abb. 25 St. Gallen, Stiftsbibliothek. Elogium auf Abt Joachim Opser, 1741

Das Prunkstück dieser Art Emblematik aber sind wohl jene sechzehn Bilder, welche der Pfarrer von Tschars im Vintschgau, Gall Plazer, dem Bischof von Chur, Joseph Benedikt von Rost, anläßlich seiner Visitation des Vintschgaus verehrte (Inv. Nr. 13); gemalt wurden sie vom Kammermaler der österreichischen Kaiserin, Joseph Anton Prenner, datiert sind sie ins Jahr 1739. Acht dieser Bilder, deren Icones um den Steinbock, das Wappentier des Bistums, kreisen, preisen in Icon, Epigramm und Lemma den Fürsten, weitere acht, deren Icones mit dem Bild der Rüde, Wappentier derer von Rost, spielen, den Bischof. Formales Vorbild scheint dabei das Buch des Jesuiten Ignaz Schwarz, «Imperii Princeps Ecclesiasticus», Augsburg 1733[75], gewesen zu sein.

Nicht nur in der Umgebung von Chur aber finden sich solche Bilder. In derselben kanonischen Dreiteilung in Icon, Lemma und Epigramm – auf einem Ölgemälde leichter durchzuführen als in der Wandmalerei – sind drei Ölbilder aus dem ehemaligen Benediktinerstift St. Gallen gehalten, welche in verschiedenen Varianten den Preis von Unio und Congregatio anstimmen; sie sind den Klöstern Einsiedeln, Muri und Pfäfers gewidmet und entstanden anläßlich der Säkularfeier der Schweizer Benediktinerkongregation im Jahre 1702 (Inv. Nr. 44). Dieselben

Bilder in Stichform, dazu sechs weitere Stiche zu den restlichen Klöstern der Kongregation, finden sich in dem zum selben Anlaß entstandenen Buch mit dem chronogrammatischen Titel «IDea saCrae CongregatIonIs helVeto-benedICtInae, anno ILLIVs IVbILaeo saeCVLarI eXpressa, et orbI eXposIta», erschienen ebenfalls 1702 in St. Gallen[76]. Hier sind außerdem neun Ansichten dieser Klöster abgebildet, von denen einige, in Öl gemalt, sich gleichfalls in St. Gallen befinden. Das Verhältnis der Stiche, als deren Entwerfer Gabriel Hecht zeichnet[77], und der Ölbilder ist nicht ganz klar; E. Poeschel vermutet ansprechend die Priorität der ersteren[78]. Auf jeden Fall aber werden wir mit ursprünglich je neun Ölbildern zu rechnen haben.

Dieselbe Tradition schließlich nehmen acht Elogien auf St.-Galler Äbte aus dem Jahre 1741 auf, welche im Vorderen Korridor beim Eingang der Stiftsbibliothek hängen; hier sind jedem Abtbildnis ein Emblem und ein Elogium zugeordnet (Inv. Nr. 45) (Abb. 25).

Schlussbemerkung

So bietet die angewandte Emblematik der deutschen Schweiz in den zweieinhalb Jahrhunderten zwischen dem Erscheinen von Alciatos «Emblematum Libellus» und der großen Zäsur der Französischen Revolution ein Bild überraschender Fülle und einfallsreicher Variation. Mögen auch die künstlerischen Qualitäten der einzelnen Icones nicht immer das Niveau etwa derjenigen Hergiswalds erreichen, erst recht hinter der großen Kunst zurückbleiben: emblematische Gebilde allein vom ästhetischen Standpunkt aus zu betrachten, hieße ihnen Unrecht tun. Denn die Emblematik sieht sich als besonders gelungene Annäherung an jene ideale Kunst, welche nicht nur erfreut, sondern ebenso auch belehrt: nicht nur «fregio et ornamento», sondern auch «publico insegnamento del popolo» will sie sein.

Das Fehlen von aufgearbeitetem Material aus anderen Teilen Europas verbietet, Vergleiche zu ziehen, Eigenes festzustellen, Einzeleinflüsse aufzuzeigen. Daß jedenfalls nicht nur die Anfänge, sondern die ganze eben skizzierte Entwicklung nicht isoliert betrachtet werden darf, muß schon deshalb vorausgesetzt werden, weil fast ausschließlich nicht-schweizerische Vorlagebücher benützt worden sind[79] – eine Feststellung, die auch dadurch nicht an Aussagewert einbüßt, daß man außer dem 1695 in St. Gallen erschienenen marianischen Emblembuch des St.-Galler Fürstabtes und Kardinals Celestino Sfondrati mit dem Titel «Innocentia Vindicata[80]» kein einziges schweizerisches Emblembuch von überregionaler Bedeutung nennen könnte[81]. Dieses sonderbare Mißverhältnis zwischen den beiden Formen emblematischer Aussage in der Schweiz weist im übrigen noch einmal auf die Eigengesetzlichkeit der angewandten Emblematik, die vielleicht allzu lange im Schatten ihrer literarischen Schwester gestanden hat.

KURZINVENTAR DER ALS BAUSCHMUCK VERWENDETEN EMBLEME UND EMBLEMZYKLEN[82]

Abkürzungsverzeichnis siehe Seite 170

1. ARBON (Kt. Thurgau, Bezirkshauptort).
Haus «Zum Rebstock»: bemalte Balkendecke des mittleren 18. Jahrhunderts.
Neun Fabelembleme; die Icones nach Äsop-Illustrationen.
[Jenny[5] 1, 654.]

2. BALSTHAL (Kt. Solothurn, Bezirk Thal).
Kapelle St. Antonius (Eigentum von Bruderschaft oder Zunft?): Camaieumalereien in Chor- und Schiffsgewölbe, um 1628.
Vierzehn Embleme über das Leben des Kirchenpatrons.
[Kdm Solothurn 3, 34 und Abb. 41 (G. Loertscher, 1957).]

3. [BASEL.]
Haus der Familie Froben.
Imprese des Erasmus.
J. Tonjola: *Basilea sepulta*, Basel 1661, 396.

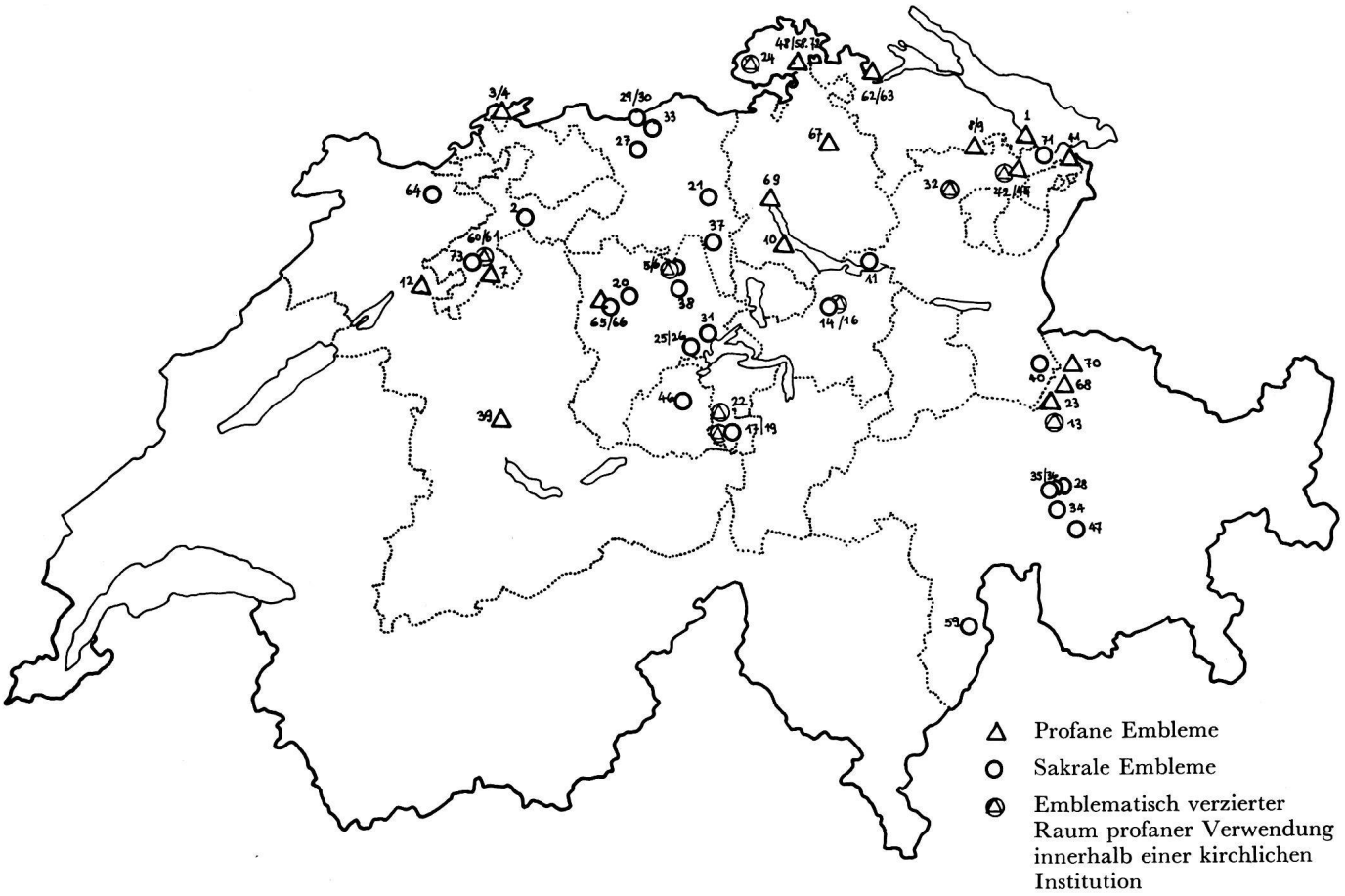
4. [BASEL.]
Haus des Felix Platter: Fassade, nach 1575 (1578?).
Diogenes, David, Plato mit Lemmata und Epigrammen.
J. Tonjola, op.cit. 405.

5. BEROMÜNSTER (Kt. Luzern, Amt Sursee).
Chorherrenstift St. Michael, sog. «Hertensteinchorhof»: Kassettendecke von 1630/40.
Zwanzig bunte Embleme und Allegorien der Tugenden in reicher Rahmung.
[Kdm Luzern 6, 342 und Abb. 293 (A. Reinle, 1963).]

6. BEROMÜNSTER.
Kapelle der Heiligen Familie auf dem Bürgermoos: Malereien an der Schiffsdecke von 1758/59.
Vier Vogelembleme in den Eckkartuschen.
Kdm Luzern 4, 165 und Abb. 160f. (A. Reinle, 1956).

7. BIBERIST (Kt. Solothurn, Bezirk Solothurn).
Schlößchen Vorder-Bleichenberg (Besitz der von Roll): Teile einer buntbemalten Balkendecke, nach der Mitte des 17. Jahrhunderts.
Zehn fast quadratische Tafeln mit Blumenemblemen in ovaler Rahmung; heute acht Tafeln in einem andern Raum als Kassettendecke wieder eingebaut.
[G. Loertscher: Solothurnische Denkmalpflege 1968–1970, 37f.].

8. BISCHOFSZELL (Kt. Thurgau, Bezirkshauptort).
Haus Marktgasse 60 (im Besitz von J. C. Diethelm), Westzimmer des ersten Stockwerks: Stukkaturen von 1744.
Ein Emblem in zentralem Achtpaß (nach Picinelli 9, 392).
Kdm Thurgau 3, 286 (A. Knoepfli, 1962).



9. BISCHOFSZELL.
Haus Marktgasse 11 (im Besitz der Familie Diethelm): Stukkaturen verschiedener Räume, von 1767/68.
Vier Embleme (drei nach PICINELLI 8, 73. 11, 61. 24, 37).
Kdm Thurgau 3, 248f. und Abb. 193 (A. KNOEPFLI, 1962).
10. BOCKEN (Kt. Zürich, Bezirk und Gemeinde Horgen).
Landhaus, Saal: Decke, stuckiert um 1675.
Eine zentrale emblematische Darstellung.
Bürgerh. 18 (1927), 32, T. 55.
11. BOLLINGEN (Kt. St. Gallen, Bezirk See).
Kath. Pfarrkirche St. Pankraz (unter der Benediktinerabtei Einsiedeln): Malereien in den Stichkappen von Schiffs- und Chorgewölbe, ausgeführt 1777 von Felix Christoph Cajetan Fuchs.
Acht Embleme, auf die Hauptbilder der Decke (Chor: Trinität; Schiff: die Heiligen Pankraz und Mauritius, die Verehrung des Herzen Jesu, Disput der Kirchenväter) bezüglich?
Kdm St. Gallen 4, 161 und Abb. 194 (B. ANDERES, 1966).
12. BÜREN (Kt. Bern, Bezirk Seeland).
Schloß, Westwand: Fresko von Joseph Plepp, 1623/24.
Emblematische Darstellung des Marcus Curtius.
Bürgerh. 5² (1941), XXXIX.
13. CHUR (Kt. Graubünden).
Bischöfliches Schloß, oberer Korridor: Serie von 16 großformatigen Ölgemälden von Joseph Anton Prenner, 1739.
Sechzehn panegyrische Embleme auf Bischof Joseph Benedikt von Fürstenau und Fürstenfeld über die Wappentiere des Bistums und derer von Fürstenau (Steinbock und Dogge); der Bildaufbau eng angelehnt an die Tafeln bei Ignatius Schwarz, *Imperii princeps ecclesiasticus*, Augsburg 1733 (PRAZ 494).
[Kdm Graubünden 7, 219 (E. POESCHEL, 1948).]
14. EINSIEDELN (Kt. Schwyz).
Benediktinerabtei, ehemalige Große Sakristei und Disputationssaal, heute Studentenkapelle: Bildfelder der Deckenstukkaturen (P. Neurone, 1682) mit bunter emblematischer Malerei zumindest teilweise von Johannes Brandenberg 1682 ausgefüllt.
Sechzehn (erhalten noch fünfzehn) Embleme zum Thema der Theologie.
P. LUDWIG RÄBER: *Maria Einsiedeln*, 1946, 153ff. [vgl. P. RUDOLF HENGGELER, ZAK 10, 1948/9, 196].
15. EINSIEDELN.
Benediktinerabtei, Großer Saal: Malereien von Johannes Brandenberg, 1709.
Zwei Embleme.
16. EINSIEDELN.
Benediktinerabtei, Stiftskirche: Kenotaph der Fürstäbte und der Stiftsmitglieder, stuckiert 1738 von Diego Carlone.
Je ein Emblem, in die ganze allegorische Darstellung einbezogen.
Kdm Schwyz 1, 92f. und Abb. 56 (L. BIRCHLER, 1927).
17. ENGELBERG (Kt. Obwalden).
Kapelle St. Maria in Horbis (unter der Benediktinerabtei Engelberg): buntbemalte gewalmte Felderdecke von 1699.
Vier Embleme innerhalb des ganzen, auf Maria bezogenen Bildprogramms (nach PICINELLI 9, 14. 16, 233. 20, 16. 20, 48).
F. GRAF, *Titlisgrüße* 58, 1972, 65ff. [DURRER 222f.].
18. ENGELBERG.
Benediktinerabtei, Abtsappartement: Decke stuckiert 1737 nach Entwürfen von P. Adelhelm Luidl.
Vier Embleme zur Darstellung der äbtischen Pflichten (drei davon nach Stichen bei PICINELLI Bd. 1, S. 436; Bd. 2, S. 250, S. 276).

F. GRAF, l.c. (s. Nr. 17), [vgl. DURRER 151, Anm. 1, nach STRAUMEYER: *Kapitelsakten* 1, 396].
19. ENGELBERG.
Benediktinerabtei, ehemaliges Refektorium (heute Studentenspeisesaal): obere Wandhälfte, stuckiert 1737 nach Entwürfen von P. Ildephons Straumeyer.
Vier Embleme (eines ohne Lemma).
[DURRER 151, Anm. 1, nach STRAUMEYER: *Kapitelsakten* 1, 396.]
20. ETTISWIL (Kt. Luzern, Amt Willisau).
Kath. Pfarrkirche St. Maria und St. Stefan, Beinhauskapelle (unter der Benediktinerabtei Einsiedeln): Felderdecke, 1684 mit Grisaillen ausgemalt.
Sechsundzwanzig Einwortembleme zum Thema der menschlichen Hinfälligkeit.
Kdm Luzern 5, 80f. (A. REINLE, 1959).
21. GÖSLIKON (Kt. Aargau, Bezirk Bremgarten).
Kath. Pfarrkirche Mariae Himmelfahrt (unter der Benediktinerabtei Muri): Deckengemälde im Schiff von Franz Anton Rebsamen 1757/60.
Sechs emblematische und zwei scheinemblematische Darstellungen in Rocaillerahmen zum Thema des Hauptbildes.
Kdm Aargau 4, 200f. (P. FELDER, 1967).
22. GRAFENORT (Kt. Obwalden, Gemeinde Engelberg).
Sommerhaus der Äbte der Benediktinerabtei Engelberg, sog. «Herrenhaus»: Felderdecke in den Zimmern B. Frowini und S. Adelhelmi sowie Möbel- und Zimmertüre im Zimmer S. Adelhelmi bunt bemalt, wohl durch Martin Obersteg, 1777.
Erhalten sind einunddreißig Embleme, vermutlich nach DANIEL DE LA FEUILLE: *Devises et emblèmes anciennes et modernes*, Amsterdam 1693 (PRAZ 315).
Durch einen späteren Einbau sind sechs Bildfelder der Decke verdeckt.
[Allgemein zur Baugeschichte DURRER 334f.]
23. HALDENSTEIN (Kt. Graubünden, Kreis Fünf Dörfer).
Schloß Neu-Haldenstein, Kaminsaal und Vorplatz: Ölbilder aus den Jahren 1686/1690.
Sechs emblematische Darstellungen, dem Freiherrn Georg Philipp von Schauenstein, dem damaligen Schloßherrn, gewidmet; Vorlage zum Teil W. H. VON HOHBERG: *Lust- und Artzeney-Garten des Königlichen Propheten Davids*, Regensburg 1675 (PRAZ 343).
[Kdm Graubünden 7, 369f. (E. POESCHEL, 1948).]
24. [HALLAU (Kt. Schaffhausen, Bezirk Unterklettgau).]
Ehemals prot. Pfarrhaus, jetzt Ortsmuseum: Rest einer buntbemalten Innendekoration, 1749 vom Pfarrer J. Conrad Leu bemalt.
Erhalten ein Emblem (nach HOHBERG [s. Nr. 23] 31).
Kdm Schaffhausen 3, 83 (R. FRAUENFELDER, 1960).
25. HERGISWALD (Kt. Luzern, Gemeinde Kriens).
Wallfahrtskirche Maria Loreto: gewalmte Schiffsdecke mit dreihundertsechs und Emporenbrüstung mit siebzehn Emblemen, gemalt 1654 von Kaspar Meglinger nach dem Konzept des Kapuziners P. Ludwig von Wyl.
Vorlagen erst teilweise erfaßt; wichtig scheinen G. FERRO: *Teatro dell'imprese*, Venedig 1623 (PRAZ 335; weder in der Zentralbibliothek Luzern noch in der Bibliothek des Kapuzinerklosters Wesemlin); F. PICINELLI: *Mondo simbolico*, Mailand 1653 (PRAZ 455; vorhanden in der Bibliothek des Kapuzinerklosters Wesemlin).
Wichtigste Lit.: G. LESKY: *Die Sinnbilder der Marienkirche zu Hergiswald*, in: Geschichte und Beschreibung der Wallfahrtskirche Hergiswald, Luzern 1964, 101ff.; [X. SCHMID: *Das Deckengewölbe der Wallfahrtskirche Hergiswald und seine Deutung* (Vortrag), Luzern 1936; Kdm Luzern 1, 363ff. und Abb. 287 (X. VON MOOS, 1946)].
26. HERGISWALD.
Wallfahrtskirche Maria Loreto, Seitenkapelle St. Felix und sog. «Chörlein» mit Altar St. Antonius von Padua: Malereien wohl um 1650/60.
Sechs (St. Felix) beziehungsweise fünf (Chörlein) Embleme auf Maria, teilweise nach F. PICINELLI (s. Nr. 25).
[Kdm Luzern 1, 362 und Abb. 292 (X. VON MOOS, 1946).]
27. HERZNACH (Kt. Aargau, Bezirk Laufenburg).
Kath. Pfarrkirche St. Nikolaus (unter dem Chorherrenstift Rheinfelden): engobierte Malereien von 1732 im Chor.
Zehn Embleme in Rundmedaillons an den Chorwänden, auf den Kirchenpatron (zum größten Teil wohl nach PICINELLI).
[P. FELDER: *Schweizer Kunstführer*, Nr. 68, S. 8.]
28. LAIN (Kt. Graubünden, Kreis Alvaschein).
Kath. Filialkirche St. Luzius (Pfarrei seit 1665 von den Kapuzinern betreut): 1680 der Innenraum polychrom ausgemalt.
Achtzehn Embleme in runden Bildfeldern mit reicher figurativer Rahmung an den Wänden des Schiffs, fünf Embleme in Stuckrahmung an der Unterseite des Chorbogens, alle auf den Kirchenpatron, dessen Leben in den Fresken im Chor dargestellt ist. – Zwei weitere Embleme am Hochaltar, datiert 1690.
[Kdm Graubünden 2, 302 und Abb. 292 (E. POESCHEL, 1937); JENNY[5] 162f.]
29. LAUFENBURG (Kt. Aargau, Bezirkshauptort).
Kath. Stadtkirche St. Johannes Baptist (unter dem Benediktinerinnenkloster Säckingen), Seitenaltar Mariae Immaculatae, dat. 1702. Sechs marianische Embleme auf den Säulen des Altars.
30. LAUFENBURG.
Kath. Stadtkirche St. Johannes Baptist, 1750/53 barockisiert.
Zwei Embleme an der Decke des Schiffs, auf den Patron bezüglich (die Hauptbilder von Anton Morath sind: Visitatio, Taufe im Jordan, Enthauptung).
[Allgemein zur Baugeschichte JENNY[5], 95.]
31. LUZERN.
Chorherrenstift St. Leodegar und Mauritius im Hof, Stiftskirche (sog. «Hofkirche»): Altäre an Wänden und Pfeilern des ersten Schiffsjochs mit Antependien in Scagliola, 1742/45 durch Josef Businger gearbeitet, von der Mariae-End-Bruderschaft gestiftet. Auf neun der zehn Antependien je ein Emblem auf den Altarheiligen; außerdem vier Embleme, je zwei zu Seiten der beiden Hauptaltäre der Seitenschiffe, ebenfalls in Scagliola.
[Allgemein zur Geschichte Kdm Luzern 2, 162ff., und 6, 310 (A. REINLE, 1953 und 1963).]
32. MAGDENAU (Kt. St. Gallen, Unteres Toggenburg).
Zisterzienserinnenkloster (1250–1841 unter dem Zisterzienserkloster Wettingen), Gästesaal: bunt ausgemalt mit einem umlaufenden emblematischen Fries durch einen Kaspar Meglinger nahestehenden Künstler, 1656.
Dreiundfünfzig Embleme; zum Teil nach J. MASENIUS: *Speculum imaginum veritatis occultae*, Köln 1650 (PRAZ 415).
Durch spätere Einbauten teilweise beschädigt; wenige Lemmata verrestauriert.
E. GRUBER: *Die Magdenauer Spruchbilder*, in: Der Geschichtsfreund 100, 1947, 227ff. [JENNY[5] 439].
33. METTAU (Kt. Aargau, Bezirk Laufenburg).
Kath. Pfarrkirche St. Remigius (unter dem Benediktinerinnenkloster Säckingen): ausgemalt 1775 von Franz Fidel Bröchin.
Zwölf Embleme (zwei im Chor, zehn im Schiff) in Rocaillerahmen auf die Hauptbilder bezüglich (Chor: Abendmahl; Schiff: Verklärung des hl. Remigius, Taufe des Frankenkönigs Chlodwig durch Remigius, Heilung des blinden Montanus). – Vorlagen vielleicht PICINELLI sowie ein Emblembuch der Filiation von DANIEL DE LA FEUILLE: *Devises et emblèmes anciennes et modernes*, Amsterdam 1693 (PRAZ 315).
F. A. SIGRIST: *Die Pfarrkirche Mettau*, Olten 1946, 12.
34. MON (Kt. Graubünden, Kreis Alvaschein).
Kath. Pfarrkirche St. Franziskus (erbaut 1643/48 durch die Kapuzinermission Tiefencastel): Orgel mit bemalten Flügeln von 1712.

Auf jedem Flügel eine emblematische Darstellung zum Thema der Musik.
Kdm Graubünden 2, 288f. und Abb. 279 (E. Poeschel, 1937).
35. MULDAIN (Kt. Graubünden, Kreis Alvaschein).
Kath. Filialkirche St. Johannes Baptist (Pfarrei seit 1665 von den Kapuzinern besorgt): emblematische Malereien an der Unterseite des Chorbogens, um 1676.
Vier Embleme auf den Kirchenpatron.
[Kdm Graubünden 2, 298 (E. Poeschel, 1937).]
36. [MULDAIN.]
Kath. Filialkirche St. Johannes Baptist: emblematische Malereien an der Unterseite des Vorzeichendachs, um 1720. Heute zur Unkenntlichkeit verwittert; Poeschel sah noch «Hochbarockornamente, Symbole Mariä, Fischpredigt des hl. Antonius, Vogelpredigt des hl. Franziskus und die beiden Johannes».
[Kdm Graubünden 2, 298 (E. Poeschel, 1937).]
37. MURI (Kt. Aargau, Bezirkshauptort).
Kath. Pfarrkirche St. Goar (unter der Benediktinerabtei Muri): Schiff und Chor mit emblematischen Malereien, wohl 1753/54.
Fünf Embleme im Chor, zu fünf Heiligendarstellungen gehörig; zwölf Embleme im Schiff, von denen unsicher ist, ob sie auf die ehemals dort befindlichen Apostelfiguren oder auf bereits 1757 ersetzte Deckenmalereien zu beziehen sind.
Schiff 1936 abgerissen.
Kdm Aargau 5, 194f. (G. Germann, 1967), nach Pfarrarchiv Muri, Pfarrchronik 1755ff., 38ff.
38. NEUDORF (Kt. Luzern, Amt Sursee).
Wallfahrtskapelle St. Maria auf Gormund (unter Chorherrenstift Beromünster): polychrome Malereien in Rocaillekartuschen in den Ecken der Schiffsdecke, Mitte 18. Jh.
Vier Embleme mit marianischen Symbolen (Sonne, Mond, Morgenstern, Morgenröte) neben zwei Symbolen ohne Lemmata (Arche, Turm).
[Kdm Luzern 4, 268 (A. Reinle, 1956).]
39. OBERDIESSBACH (Kt. Bern, Amtsbezirk Konolfingen).
Schloß Dießbach (1668 für Albrecht von Wattenwyl erbaut): Getäfer im Empfangssaal mit emblematischen Malereien, aus der Erbauungszeit.
Vier Embleme, zu vier allegorischen Darstellungen (Laster, Fortuna) gehörig; Vorlage der Embleme wohl die *Emblemata Anniversaria Academiae Noribergensis*, Nürnberg 1617 (Praz 243).
Abg. teilweise Bürgerh. 11² (1964) T. 89.
40. PFÄFERS (Kt. St. Gallen, Bezirk Sargans).
Ehemalige Benediktinerabtei St. Pirmin, Klosterkirche: emblematische Camaieumalereien in Stuckmedaillons an der Unterseite der Bogengurten, gemalt 1694 von Francesco Antonio Giorgioli.
Sechsunddreißig Embleme, jeweils auf das Hauptbild des entsprechenden Jochs bezogen (Mönchschor: Jakobs Traum; Chor: Abraham und Melchisedek; Schiff: Bußpredigt des Jonas, König David begleitet auf der Harfe den Einzug der Bundeslade in Jerusalem).
[Allgemein zur Baugeschichte Kdm St. Gallen 1, 164ff. (E. Rothenhäusler, 1951).]
41. RHEINECK (Kt. St. Gallen, Bezirk Unterrheintal).
Haus «Zum Löwenhof» (erbaut 1746/48 für Giovanni Heer): emblematische Darstellung im Treppenhaus, wohl aus der Bauzeit.
Emblematische Komposition auf den Hausbau.
Jenny⁵ 471, vgl. Bürgerh. 29 (1937), T. 72 [vgl. S. 47].
42. [ST. GALLEN.]
Gesellschaftshaus der Gesellschaft zum Notenstein, Festsaal, ausgemalt wohl 1701.
Mit mindestens zwölf Emblemen aus A. Alciato: *Emblematum Libellus* (die Ausgabe 1574 in der Vadiana) ausgemalt. 1799 abgerissen; bekannt allein die Carmina durch die Beschreibung in der *Nothveststein Matricul*, 590ff. (Staatsarchiv St. Gallen).
[Kdm St. Gallen 2, 278 (E. Poeschel, 1957), nach *Nothveststein Matricul* l.c.]
43. [ST. GALLEN].
Zunfthaus der Weber, Großer Saal; ausgemalt von Sebastian Veyel, zwischen 1700/1709: emblematische Felderdecke und Wandschmuck.
Decke: Acht Embleme mit mythologischen Szenen, angeordnet um ein Mittelbild mit der Darstellung der Religio, die Irreligion mit Füßen tretend. Vorlage der Embleme: Michel de Marolles: *Tableaux du temple des Muses*, Paris 1655 (Praz 413) (in der Vadiana vorhanden). 1912 abgerissen; Beschreibung bei B. Wartmann: *Zur Geschichte der Stadt St. Gallen*, S. 159ff. (Ms. der Stadtbibliothek, sign. S. 137); kurz referiert bei A. Hardegger / S. Schlatter / S. Schiess: *Die Baudenkmäler der Stadt St. Gallen*, St. Gallen 1922, 314.
[Kdm St. Gallen 2, 280f. (E. Poeschel, 1961), nach B. Wartmann, op.cit.]
44. [ST. GALLEN.]
Stift St. Gallus und Otmar, ehem. fürstliche Benediktinerabtei; jetzt Bischöfliche Kanzlei, Hinterer Korridor: Ölgemälde, 1702.
Drei emblematische Darstellungen zur Säkularfeier der Schweizer Benediktinerkongregation, 1702 (gewidmet Einsiedeln, Pfäfers und Muri); dieselben Darstellungen in: *Idea sacrae congregationis Helveto-Benedictinae*, St. Gallen 1702 (Praz 560) (in der Stiftsbibliothek St. Gallen).
[Kdm St. Gallen 3, 340ff. (E. Poeschel, 1961).]
45. [ST. GALLEN.]
Stift, Stiftsbibliothek, Vorderer Korridor: Ölbilder von 1741.
Acht emblematische Elogien auf St.-Galler Äbte, dazu eine Allegorie auf die St.-Galler Klostergeschichte.
Kdm St. Gallen 3, 342f. und Abb. 286, 291f. (E. Poeschel, 1961).
46. SARNEN (Kt. Obwalden).
Kath. Pfarrkirche St. Peter: Malereien in den Gewölbezwickeln des letzten Schiffsjochs von Josef Anton Hafner, 1741.
Vier Embleme auf die Ecclesia «una, sancta, catholica, apostolica».
[Allgemein zur Baugeschichte Durrer 519ff.; Jenny⁵ 696f.]
47. SAVOGNIN (Kt. Graubünden, Kreis Oberhalbstein).
Kath. Pfarrkirche Mariae Empfängnis (Pfarrei seit 1649 von den Kapuzinern versehen): Malereien in Schiff und Chor von 1663.
Im Chorgewölbe acht vielfarbige Embleme in leichten Stuckrahmen, gruppiert um eine Darstellung Mariens, eine Schlange zertretend; an der Chorrückwand Paradies und Sündenfall. Vorlage F. Picinelli: *Mondo simbolico*, Mailand 1653 (Praz 455).
[Kdm Graubünden 3, 287f. und Abb. 281 (E. Poeschel, 1940). Jenny⁵ 174.]
48. SCHAFFHAUSEN.
Haus «Zum Ritter», Fassade mit Fresken von Tobias Stimmer, 1568/70.
Ein Emblem.
S. Vögelin, ASA 4, 1880/83, 333; R. Frauenfelder: *Hausprüche und Hausinschriften in der Stadt Schaffhausen*, Schaffh. Schreibmappe 1942, 3. [Kdm Schaffhausen 1, 296ff. und Abb. 407 (R. Frauenfelder, 1951).]
49. [SCHAFFHAUSEN.]
Museum zu Allerheiligen: Grisaillemalereien, Öl auf Leinwand, urspr. als Wandfüllungen verwendet.
Acht Embleme nach Matthäus Merian, Stiche von 1624 (vgl. L. H. Wüthrich: *Das druckgraphische Werk von Matthaeus Merian d. Ä.*, Bd. 1, Basel 1966, Kat. Nr. 451. 454/5. 457–459. 464. 467).
[R. Bernoulli, ZAK 10, 1948/9, 174f. und T. 92 Nr. 19. 21.]
50. SCHAFFHAUSEN.
Haus «Zum Spiegel», Erker.
Emblem zum Hausnamen, 1663.
Kdm Schaffhausen 1, 304 (R. Frauenfelder, 1951).

51. SCHAFFHAUSEN.
Haus «Zum Großen Käfig»: Fassadenmalereien, 1675.
Vier Embleme nach D. SAAVEDRA: *Idea de un principe politico-Cristiano*, München 1640 (PRAZ 483), mit deutschen Epigrammen.
R. FRAUENFELDER, ZAK 14, 1953, 103ff. und T. 35–37.
52. SCHAFFHAUSEN.
Haus «Zum Fels», Saal auf der Hofseite des 2. Obergeschosses: Stuckdecke von Samuel Höscheller, 1678.
Zwei Medaillons mit Emblemen.
Kdm Schaffhausen 1, 404 und Abb. 559 (R. FRAUENFELDER, 1951).
53. SCHAFFHAUSEN.
«Sonnenburggut», Ostsaal im Erdgeschoß: Stuckdecke von Samuel Höscheller, um 1680.
Sechs Embleme in vier Rundmedaillons und zwei Vierpässen; Vorlage DANIEL CRAMER, *Emblemata sacra*, Frankfurt 1624 (PRAZ 310) (in der Stadtbibliothek Schaffhausen).
STAMM 58f. mit Abb. 22; Kdm Schaffhausen 1, 454f. und Abb. 617/19 (R. FRAUENFELDER, 1951).
54. [SCHAFFHAUSEN.]
Haus «Zur Großen Kante», Stube im dritten Obergeschoß, Stuckdecke von Hans Jakob Schärer, 1694.
Vier Embleme in Rundmedaillons; Vorlage W. H. VON HOHBERG: *Lust- und Artzeney-Garten* Regensburg 1675 (PRAZ 343). Nach Abbruch des Hauses im Umguß verbaut im Kaufhaus «Schwanen».
STAMM 8f. mit Abb. 1; Kdm Schaffhausen 1, 341f. (R. FRAUENFELDER, 1951); F. GRAF, Schaffh. Beitr. 48, 1971, 206ff.
55. SCHAFFHAUSEN.
Haus «Zur Treu», Stukkaturen aus dem Anfang des 18. Jh.
Zwei Rundmedaillons mit Emblemen zum Hausnamen. Schlecht erhalten.
Kdm Schaffhausen 1, 364 (R. FRAUENFELDER, 1951).
56. [SCHAFFHAUSEN.]
Haus «Zur Roten Rose», Stuckdecke von Hans Ulrich Schnetzler. Ein Emblem überliefert in Photographie (das Haus wurde 1907 abgerissen).
STAMM 50 und Abb. 20.
57. SCHAFFHAUSEN.
Haus zur Schneiderstube, Saal im 2. Obergeschoß: Stuckdecke von Hans Ulrich Schnetzler (?).
Von ursprünglich drei Emblemen zwei erhalten.
STAMM 41ff. und Abb. 16; [Kdm Schaffhausen 1, 254 (R. FRAUENFELDER, 1951)].
58. SCHAFFHAUSEN.
«Grüt», Nordzimmer des dritten Obergeschosses, Stuckdecke aus der Schule Schnetzlers.
In den Eckkartuschen Jahreszeitenembleme; im zentralen ovalen Medaillon emblematische Darstellung von Weisheit und Sanftmut.
Kdm Schaffhausen 1, 358 (R. FRAUENFELDER, 1951).
58a. SCHNEISINGEN (Kt. Aargau, Bez. Zurzach).
Sog. «Schlößli» (ehem. Landvogtei). Drei Zimmer, stuckiert von Giovanni Bettini, ausgemalt von Francesco Antonio Giorgioli, wohl 1696.
Jeweils um das Mittelbild der Decke (Immaculata, Susanna im Bade, Joseph und das Weib des Potiphar) vier Embleme zum Thema des Mittelbildes.
[JENNY[5] 88.]
59. SOAZZA (Kt. Graubünden, Kreis Mesocco).
Kath. Pfarrkirche St. Martin, Altar der Evangelienseite: emblematische Darstellung (Scagliola) von 1730/40, von G. Pancaldi.
Kdm Graubünden 6, 376f. und Abb. 423 (E. POESCHEL, 1945).
60. SOLOTHURN.
Kapelle St. Peter (ehem. kath. Pfarrkirche): Malereien in Chor (Grisaillen) und Schiff (Felderdecke, polychrom) von 1653.
Im Chor zehn Embleme wohl auf Ursus und Viktor; im Schiff auf fünfundzwanzig Feldern die Heiligen der thebäischen Legion und Embleme (erhalten Reste von sechs Emblemen) um wohl zentralen Bibelspruch (Ezech. 17,8).
61. SOLOTHURN.
Kapuzinerinnenkloster Nominis Jesu, Klosterkirche: Malereien in Schiff und Chor von Xaver Stöckli, 1922.
Vier Embleme im Chor, acht im Schiff, alle auf Jesus.
A. MÜLLER: *Zur dritten Jahrhundertfeier der Klosterkirche Sanctissimi Nominis Jesu in Solothurn* (SA aus: Solothurner Anzeiger, Solothurn 1923), 26ff.
62. [STEIN am Rhein (Kt. Schaffhausen, Bezirkshauptort).]
Landhaus des J. G. Winz, sog. «Baumgarten» (Öhningerstr. 123): Fensterläden aller dreiundzwanzig Kreuzstöcke emblematisch bemalt durch Heinrich Kuhn und Jakob von Rieden, um 1730. Von ursprünglich wohl zweiundneunzig Emblemen noch siebenundachtzig ganz oder teilweise bekannt; unter den Vorlagen ein Buch aus der Filiation von *Philothei symbola Christiana*, Frankfurt 1677 (PRAZ 454) sowie aus derjenigen von DANIEL DE LA FEUILLE: *Devises et emblèmes anciennes et modernes* (PRAZ 315).
Abgebrochen; die Beschreibung erhalten in der Chronik des J. G. WINZ, Stadtarchiv Stein am Rhein.
E. RIPPMANN: *J. G. Winz und sein «Baumgarten» in Stein am Rhein*, Zürich 1952 nach der Chronik von J. G. WINZ; [vgl. Kdm Schaffhausen 2, 298 (R. FRAUENFELDER, 1958)].
63. [STEIN am Rhein.]
Rebhaus Etzweiler zum Steinbock (Öhningerstraße 248): bemalte Fensterläden von 1759. Insgesamt ursprünglich wohl sieben Embleme mit deutschen Epigrammen.
Nach dem Abbruch in neuerer Zeit noch fünf Embleme photographisch überliefert (Photographie im Staatsarchiv Schaffhausen).
[Kdm Schaffhausen 2, 303f. (R. FRAUENFELDER, 1958)], teilweise abg. Bürgerh. 6[2] (1946), T. 120.]
64. [VORBURG (Kt. Bern, Bezirk und Gemeinde Delsberg).]
Marienkapelle: im Chor ursprünglich Grisaillemalereien von Jean-François Tavanne, 1720.
Vier marianische Embleme, nach C. SFONDRATI: *Innocentia vindicata*, St. Gallen 1695 (PRAZ 496).
Nicht mehr erhalten.
Protokoll des Rates von Delémont 1718/26, 190, darnach G. AMWEG: *Les arts dans le Jura bernois et à Bienne*, Porrentruy 1, 1937, 418.
65. WILLISAU (Kt. Luzern, Amtshauptstadt).
Landvogteischloß der Stadt Luzern, Gerichtssaal: 1695 von P. Neurone stuckiert, ausgemalt von F. Giorgioli.
Drei emblematische Darstellungen.
Kdm Luzern 5, 270 und Abb. 242 (A. REINLE, 1959).
66. WILLISAU.
Wallfahrtskapelle Heiligblut: Grisaillenmalereien im Chor, wohl um 1680.
Um eine emblematische Darstellung des Heiligen Blutes (Christus als Fons vitae) fünf Embleme auf dasselbe Thema; Vorlage für alle sechs PICINELLI.
Kdm Luzern 5, 262f. (A. REINLE, 1959).
67. WINTERTHUR.
Schloß Wülflingen, Täfermalerei von Christoph Kuhn von 1767.
Unter der Malerei drei Embleme.
Kdm Zürich 6, 361f. (E. DEJUNG-R. ZÜRCHER, 1952).
68. ZIZERS (Kt. Graubünden, Kreis Fünf Dörfer).
Oberes Schloß, Treppenhaus und Korridore, ausgemalt und stuckiert 1725.
Vier Embleme en gobe in Rundmedaillons über den Türen des 1. Stockwerks.
[Allgemeine Baubeschreibung Kdm Graubünden 7, 416 (E. POESCHEL, 1948).]

69. ZÜRICH.
Haus «Zum Großen Pelikan», Prunksaal im 2. Obergeschoß, Stuckdecke von Samuel Höscheller, 1685.
Zwei Embleme nach den *Philothei symbola Christiana*, Frankfurt 1677 (PRAZ 454).
Kdm Zürich 5, 356 und T. 1 (bei S. 352; K. ESCHER / H. HOFFMANN / P. KLÄUI, 1949); H. HOFFMANN, ZAK 10, 1948/9, 159 und T. 76.

ANHANG:
a) *Nichtlateinische Lemmata (ohne Vollständigkeit)*

70. IGIS (Kt. Graubünden, Kreis Fünf Dörfer).
Schloß Marschlins: Teile einer buntbemalten Innendekoration, als Felderdecke im Seitenkorridor des 2. Obergeschosses eingebaut, gemalt 1675 von Johann Meyer.
Zwölf Embleme mit deutschen Lemmata und Epigrammen.
[Kdm Graubünden 7, 382 (E. POESCHEL, 1948).]

71. RORSCHACH (Kt. St. Gallen, Bezirkshauptort).
Seelenkapelle der kath. Pfarrkirche St. Kolumban: emblematische Deckenmalereien von K. Haaga, 1954.
Zwölf Embleme mit deutschen Lemmata, die Icones von Hergiswald übernommen, die Lemmata von dorther übersetzt.
[JENNY[5] 464.]

72. SCHAFFHAUSEN.
«Großes Haus», Stuckdecke im Ostzimmer des 2. Obergeschosses von Samuel Höscheller, 1687.
Mittelfeld mit französischem Emblem.
STAMM 63; Kdm Schaffhausen 1, 349 und Abb. 483 (R. FRAUENFELDER, 1951).

73. SOLOTHURN.
Visitanerinnen-Kloster Visitation: Balkendecke der Communauté, bemalt 1679 von Wolfgang Aeby.
Zahlreiche Embleme mit französischen Lemmata.
[Solothurnische Denkmalpflege 1968–1970, 71.]

b) *Lauretanische Zyklen*

74. BREMGARTEN (Kt. Aargau, Bezirkshauptort).
Ehemaliger Amtshof der Benediktinerabtei Muri: Hauskapelle im 2. Geschoß, ausgemalt 1640.
Vier Lauretana auf der Innenseite des Chorbogens.
[Kdm Aargau 4, 148 (P. FELDER, 1967).]

75. LUZERN.
Ehemaliges Franziskanerkloster St. Maria in der Au, Klosterkirche: Marienkapelle und Vorhalle, stuckiert 1626.
Insgesamt neununddreißig Lauretana, davon sechsunddreißig stuckierte, von Putten gehaltene Symbole, drei auf die Wände der Vorhalle gemalt.
[Kdm Luzern 2, 246ff. und Abb. 186–190 (A. REINLE, 1953).]

76. NÄFELS (Kt. Glarus).
Freulerpalast: Palastkapelle, 1667 geweiht.
Stuckdecke mit vier Lauretana.
[*Helvetia Christiana*, Kilchberg I: 1, 1942, 200 und Abb. 224.]

77. STANS (Kt. Nidwalden).
Kapelle «Maria unterm Herd» (unter dem östlichen Seitenschiff der kath. Pfarrkirche St. Peter): stuckiert Mitte des 17. Jh. von Antonio Seregno.
Vierunddreißig Lauretana gemalt, vier weitere stuckiert auf die Rippen des Gewölbes aufgesetzt.
[Allgemein DURRER 788ff., JENNY[5] 692.]

ANMERKUNGEN

[1] E. TESAURO: *Il cannochiale Aristotelico*, Rom 1664, 819 (1. Aufl. Venedig 1655, vgl. PRAZ 513).

[2] Außer den Abschnitten über die angewandte Emblematik bei W. HECKSCHER / K.-A. WIRTH: *Emblem, Emblembuch*, RDK 5, 193ff., und bei A. SCHÖNE: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München [2]1968, 57ff., vgl. besonders die Arbeiten von G. LESKY (vor allem: *Barocke Embleme in Vorau und anderen Stiften Österreichs*, Graz 1963) sowie W. MEYER: *Studien zur emblematischen Deckenmalerei an Beispielen aus dem Landkreis Dillingen an der Donau*, in: 26. Bericht des Bayer. Landesamts für Denkmalpflege 1968, 133ff.

[3] Im Rahmen eines Forschungsprojektes des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung. – Die Sammlung hätte nicht entstehen können ohne die entgegenkommende Hilfe der kantonalen Denkmalpflegen, der Staatsarchive, Kantons- und Stadtbibliotheken, Museumsleitungen und der für die klösterlichen Kunstgüter Verantwortlichen sowie von manchen Mitforschern und privaten Kunstfreunden; ihnen allen sei hier herzlich gedankt. Für wertvolle kunsthistorische Kritik bei der Abfassung dieses Artikels danke ich Professor Dr. A. Reinle, Zürich, und Lic. phil. C. Klemm, Basel. Besonderen Dank aber schulde ich Professor Dr. H. Haffter, Zürich, dem unermüdlichen Leiter und Anreger meiner Arbeit.

[4] Bearbeitet auf Grund eines unpublizierten Manuskripts von R. L. WYSS über die *Winterthurer Keramik* in der Stadtbibliothek Winterthur und des Artikels von K. FREI: *Bemalte Steckborner Keramik des 18. Jahrhunderts*, MAGZ 31: 1, 1932; dazu kamen Ergänzungen durch Autopsien.

[5] Die von HECKSCHER-WIRTH, RDK 5, 100 (s. Anm. 2) vorgeschlagene Beschränkung des Terminus «Imprese» auf die «durch Rückbildung des dreiteiligen Emblems zur Zweiteiligkeit der Devise entstandene Form» steht im Widerspruch zum zeitgenössischen Wortgebrauch; sie scheint mir zudem in der Praxis wenig hilfreich (vgl. auch SCHÖNE [s. Anm. 2] 43).

[6] Vgl. FILIPPO FASANINI in der Einleitung zur lateinischen Übersetzung des HORAPOLLO, Bologna 1517, zit. bei L. VOLKMANN: *Bilderschriften der Renaissance, Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen*, Leipzig 1923, 30.

[7] «Emblematum pater et princeps est Alciatus» B. BALBINUS: *Verisimilia humaniorum disciplinarum*, Augsburg 1710, 232 (zit. bei SCHÖNE [s. Anm. 2] 24).

[8] Biographie mit reicher Literatur bei R. ABBONDANZA: *Andrea Alciato*, in: *Dizionario biografico degli Italiani*, Rom 2, 1960, 69ff.

[9] Abgedruckt auch in der Testimoniensammlung im Anhang zu H. HOMAN: *Studien zur Emblematik des 16. Jahrhunderts*, Utrecht 1971, 125.

[10] ANDREA ALCIATO: *Emblematum Libellus*, Lyon 1551, S. 4.

[11] G. CORROZET: *Hécatomgraphie*, Paris 1540 (zit. bei H. MIEDEMA, JWCI 31, 1968, 246f.); G. DE MONTENAY: *Emblèmes ou devises Chrestiennes*, Lyon 1571 (zit. bei PRAZ 45).

[12] G. L. BARNI, *Le lettere di Andrea Alciato giurisconsulto*, Florenz 1953 Nr. 24 Z. 28 (S. 46), gemeinhin verstanden als Beleg für eine Mailänder Ausgabe der Emblemata von 1522, was nach M. RUBENSOHN, *Griechische Epigramme und andere kleinere Dichtungen in deutschen Übersetzungen des 16. und 17. Jahrhunderts*, Weimar 1897, LIV. LXIf. jüngst von HOMAN (s. Anm. 9) 25ff. widerlegt wurde. – Zur Diskussion des überlieferten Datums dieses Briefes vgl. besonders BARNI 46 Anm. 2 (Umdatie-

rung des korrespondierenden Briefs Nr. 23 ins Jahr 1522) und HOMAN 27 (Umdatierung von Nr. 24 ins Jahr 1521).

[12a] Vgl. BENVENUTO CELLINI: *La vita* 1, 31 (hg. von G.D. BONINO, Turin 1973, 68): Se usava in questo tempo alcune medagliette d'oro, che ogni signore e gentiluomo li piaceva fare sculpire in esse un suo capriccio o impresa; e le portavano nella berretta.

[13] HOMAN 34.

[14] Nach Thes. Ling. Lat. 5: 2 Sp. 450f. die in antik-lateinischer Literatur bestbezeugte Bedeutung; sie ist dem Mittelalter bekannt, Gloss. Med. et Inf. Latinit. 3, 252, und wird auch in dem von G. BUDÉ initiierten *Λεξικὸν Ἑλληνορωμαϊκόν* (eingesehen die Ausg. Basel 1565) dem griechischen *ἔμβλημα* als eine der wichtigsten Bedeutungen unterlegt («ornamentum vasorum... quod vasis adiiceretur et revelleretur quum libitum erat») – übrigens entgegen dem wirklichem Befund (vgl. H.G. LIDDEL/R. SCOTT/H. STUART JONES: *A Greek-English Lexicon*, [9]1940, 540). Vgl. noch H. MIEDEMA, JWCI 31, 1968, 240 Anm. 32.

[15] Brief an Bonifacius Amerbach vom 10. Mai 1523, BARNI (s. Anm. 12) Nr. 32 Z. 14 (S. 59) = HOMAN 125: «eduntur apud nos et Emblemata, quorum duo folia ad te mitto gustus causa; carminis auctor est Albutius, inventionis Ambrosius Vicecomes ex primariis patritiis». Nicht um die eigenen, sondern um fremde Emblemata geht es (contra HOMAN 32), die eigenen will ALCIATO in eine größere Sammlung seiner Epigramme einschließen, vgl. ibid. Z. 18 (vgl. Z. 9) und den Brief an Francesco Calvo vom 26. April 1523, BARNI Nr. 31 Z. 48 (S. 58).

[16] Bestätigt wird diese Ansicht dadurch, daß LODOVICO DOMENICHI in seinem dem *Dialogo dell'Imprese militari et amorose* PAOLO GIOVIOS beigegebenen *Ragionamento* (Lyon 1559; 1. Aufl. Venedig 1556) S. 149 Alciato neben Achille Bocchi (PRAZ 276) und Giovio unter die großen Erfinder von Impresen einreiht, S. 158 «una Imprese dell'Alciato ne'suoi Emblemi» erwähnt, im Index «Alciato scrisse dell'Imprese» schreibt.

[17] Zum erstenmal erwähnt als Dreiteilung «sententia – versus – *εἰκών*» in der Einleitung des *Emblematum Libellus*, Lyon 1551, S. 4 (vgl. H. MIEDEMA, JWCI 31, 1968, 248); eine spätere Definition (J.-G. SCHOTTEL, 1663), welche «Bild mitsamt dessen Deut-Spruch und auslegenden Versen» hat, bei SCHÖNE (s. Anm. 2) 57. – Eine nicht recht überzeugende Verbindung der Dreiteilung des Emblems mit derjenigen der universalia bei D. SULZER: Euphorion 64, 1970, 39.

[18] Vgl. HOMAN (s. Anm. 9) 35ff.

[19] Per publico insegnamento del Popolo», TESAURO (s. Anm. 1). – Daß auch Embleme auf Personen ins Überpersönliche gehoben wurden (zumindest in früher Zeit), zeigt der Untertitel des Buches von PRINCIPIO FABRICII auf Papst Gregor XIII. (Rom 1588; PRAZ 331) «sopra la vita, opere et attioni di Gregorio XIII Pontificio Massimo libri VI, nei quali sotto l'allegoria del Drago, Arme del detto Pontificio, si descrive anco la vera forma d'un Principe Cristiano».

[20] Daß dies erst nach der Mitte des 16. Jh. geschah, zeigt HOMAN (s. Anm. 9) 39f.

[21] Vgl. TESAURO (s. Anm. 1) 835f. «per isfuggir la prolissità dell'Iscrittion latina dove non è grata... invece degli Epigrammi che spiegano al popolo le figure, et applicano il documento, tu adoperi solamente un brieve motto, et arguto, lasciando che il riguardante faccia l'applicatione et supplisca col suo ingegna a ciò che si tace».

[22] So betitelt P. FABRICII sein Anm. 19 genanntes Emblembuch «*Delle Allusioni, Imprese, et Emblemi*» (spricht aber in der Einleitung nur noch von «emblemi»). PAOLO ARESI nennt seine Emblemsammlung *Imprese Sacre* (1. Aufl. Verona 1613–1615, PRAZ 256); DIEGO DE SAAVEDRA spricht von seinen Emblemen (*Idea de un Principe Politico-Cristiano*, München 1640, PRAZ 483) als «empresas», erst die engl. Ausg. (London 1700) nennt sie «emblems», und für GABRIEL ROLLENHAGEN (1611, vgl. SCHÖNE [s. Anm. 2] 43) wie für AUGUST ERATH (in seiner Übersetzung des PICINELLI, Köln 1681 [PRAZ 455]) ist «emblema» das lateinische Äquivalent für italienisches «impresa».

[23] Vgl. R.J. CLEMENTS: *Picta Poesis*, Rom 1960, 197.

[24] Vgl. P. BOESCH: *Die Schweizer Glasmalerei*, Basel 1955, 164 und Abb. 95.

[25] A. ALCIATO: *Emblematum Libellus*, Paris 1542 (Nachdruck Darmstadt 1967) Nr. 22; vgl. HS 990.

[26] Das mag damit zu erklären sein, daß im sakralen Bereich die Glasmaler von der Tradition der mittelalterlichen Kathedralkunst herkommen, im profanen dagegen Heraldik (und Impresenkunst) die Emblematik konkurrenzieren (Hinweis Prof. A. Reinle).

[27] SLM IN 49/15 und 16; Kdm Luzern 1, 286 (X. VON MOOS, 1946); J. SCHNEIDER: *Glasgemälde, Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums*, Zürich o. J., Kat. Nr. 417, 423.

[28] SLM M 11946. – Vgl. D. SCHWARZ, ZAK 22, 1962, 110ff.; die Sallust-Sentenz (*bell. Iugurth.* 10, 6) lautet richtig «concordia parvae res crescunt, discordia maximae dilabuntur»; zu ihrer Verbreitung G. BÜCHMANN: *Geflügelte Worte*, Berlin [31]1964, 510.

[29] Von 1630 stammen folgende Basler Stücke (H = G.E. HALLER: *Schweizerisches Münz- und Medaillencabinett*, Bern 1780; P = R.S. POOLE: *A descriptive catalogue of the Swiss coins in the South Kensington Museum*, London 1878): H 1340, H 1368, H 1378 = P 45, 18; von 1633 H 1339 = P 46, 20.

[30] Basel, Kupferstichkabinett Inv. 1662; P. GANZ: *Die Handzeichnungen Hans Holbeins d. J.*, Berlin 1937, 48 Nr. 201, abg. in: P. GANZ: *Handzeichnungen Hans Holbeins des Jüngeren in Auswahl*, Basel 1943, T. 13. Die Scheibe hing in einem Fenster des Unteren Knabenkollegiums, J. TONJOLA: *Basilea sepulta*, Basel 1661, 384.

[31] Basel, Historisches Museum, Inv. 1944. 92, mit den Umschriften *ΟΡΑ ΤΕΛΟΣ ΜΑΚΡΟΥ ΒΙΟΥ* und MORS ULTIMA LINEA RERUM, vgl. den bei P. GANZ: *Die Handzeichnungen Hans Holbeins d. J.*, Berlin 1937, 49 zitierten Brief des Erasmus an Alfonsus Valdesius vom 1. August 1528.

[32] Zeichnung in Privatbesitz: E. SCHILLING, ZAK 11, 1950, 118f. und T. 46, 1. – Deckenmalerei in Schloß Baden-Baden: P. BOESCH, ZAK 12, 1951, 65ff. Die Bilder waren hier, wie aus dem von Boesch publizierten handschriftlichen Programm Stimmers hervorgeht, von einem längeren auslegenden deutschen Gedicht sowie in den meisten Fällen von einem moralisierenden «Kurzspruch» begleitet: das nimmt die emblematische Dreiteilung auf.

[33] L.H. WÜTHRICH: *Das druckgraphische Werk von Matthaeus Merian d. Ä.*, Bd. 1, Basel 1966, Kat. Nr. 451. 454/5. 457–459. 464. 467 (S. 111ff.), Abb. 231. 234/5. 237–239. 244. 247; vgl. R. BERNOULLI, ZAK 10, 1948/49, 174f.

[34] Angelegt ist diese Deutung schon in der Allegorese von Moses' entsprechender Tat (IV. MOSES 20,9) bei CLEMENS ALEX.: *Paedagog.* 2, 19, 2; AUGUSTIN.: *Quaest. hept.* 7, 36 (Corp. Christ. 33, 350).

[35] Psalm 124, 1, zit. in: EUAGR.: *Vita Antonii* 25 (Patrol. Lat. Bd. 73 Sp. 149 C); derselbe Wortlaut auch Psalm. 45, 5. Prov. 10, 30.

[36] Inv. Nr. 28, s. S. 155.

[37] Die bisher vollständigste Aufnahme aus der Feder von G. LESKY im *Hergiswalder Kirchenführer* (Luzern 1964, 101ff.), gekürzt und ohne Herkunftsangabe übernommen von F. DEUCHLER: *Schweiz und Liechtenstein* (Reclams Kunstführer), Stuttgart 1966, 333ff.

[38] Zu P. Ludwig von Wyl (Ludovicus a Luzern) vgl. *Lexicon Capuccinum*, Rom 1951, 998 (Hinweis P. Walbert Bühlmann O. Min. Cap.).

[39] G. FERRO: *Teatro d'imprese*, Venedig 1623 (PRAZ 335). – Der eine Fall unten Anm. 45, meist sind die Impresen mit J. TYPOTIUS: *Symbola Divina et Humana*, Prag 1–3, 1601/03 (PRAZ 518; Nachdruck Graz 1972) gemeinsam.

[40] PRAZ 455.

[41] Vgl. Muldain, St. Johannes (Inv. Nr. 35): Morgenstern, PREVIA SOLIS.

[42] Anal. hymn. 9, 63 (vgl. auch 30, 255; 50, 313. 547); vgl. F. SALZER: *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters*, Programm des k. k. Ober-Gymnasiums zu Seitenstetten 1886/94 (Nachdr. Darmstadt 1967), 495ff.

[43] Vgl. GIOVIO (s. Anm. 16) 45 «i raggi del sole, trapassando per una palla di cristallo, si fortificano talmente, et uniscono secondo la natura della prospettiva, che abbrucciano ogni oggetto, eccetto le cose candidissime». Aus den zahlreichen Belegen sei herausgehoben F. PICINELLI: *Mondo Simbolico*, Mailand 1653, Buch 12 Nr. 61 (S. 361), wo diese Imprese auch als Emblem für «Maria parturiente» verwendet wird.

[44] Vgl. TYPOTIUS 3 (1603) 94,4 = FERRO (1623) 2,435 (beide zit. in Anm. 39), mit dem Lemma SOLATVR CONSCIENTIA ET FINIS.

[45] TYPOTIUS 3 (1603) 142, 1 = FERRO (1623) 2, 549. – Die Hergiswalder Icon geht dabei wohl auf einen Stich bei FERRO 2, 548 (mit dem Lemma EMERGET) zurück: das bedeutet direkte Benutzung.

[46] PRAZ 415; LANDWEHR 105 Nr. 418. – Benutzung in Hergiswald schon vermutet von X. SCHMID: *Das Deckengewölbe der Wallfahrtskirche Hergiswald und seine Deutung*, Luzern 1936.

[47] I. MOSE 3, 15.

[48] Vgl. CLEMENS ALEX.: *Protrept.* 1,9,2 *πρόδρομος Ἰωάννης καὶ ἡ φωνὴ πρόδρομος τοῦ λόγου* («Vorläufer war Johannes und die Stimme war Vorläuferin des Logos», d. h. Jesu).

[49] Ludwig von Wyl starb 1663 (*Lexicon Capuccinum*, Rom 1951, 998), wird also mit den Bündner Kreisen nicht mehr verbunden werden können. Emblematisches Interesse der Schweizer Kapuziner ist aber schon dadurch gegeben, daß in Schweizer Kapuzinerklöstern noch heute vierzehn Exemplare des Picinelli vorhanden sind, von einer italienischen Ausgabe 1649 (nicht bei PRAZ 455) bis zu einer lateinischen, Köln 1729.

[50] Interpretation des Zyklus von P. LUDWIG RÄBER: *Die neu entdeckten Fresken in der Einsiedler Studentenkapelle*, in: Maria Einsiedeln 1946, 153ff.

[51] Außer dem gleich zu nennenden Pfäfers (Inv. Nr. 40): die Kapelle St. Maria in Horbis im Engelberger Tal (Inv. Nr. 17; 1699); die stuckierten Embleme im Engelberger Klosterneubau (Inv. Nrn. 18/19; 1737); Deckenmalereien im Engelberger Äbtehaus in Grafenort (Inv. Nr. 22; 1777); dazu der St.-Galler Pergamentornat (s. Anm. 52), emblematische Ölmalereien in St. Gallen (Inv. Nrn. 44/45; 1702, 1741) und die von emblematischer Form nicht unbeeinflußten Deckenmalereien in der St.-Anna-Kapelle beim Kloster Mariastein, Kdm Solothurn 3, 423f. (G. LOERTSCHER, 1957).

[52] Vgl. Kdm St. Gallen 3, 276ff. und Abb. 227f., 230 (E. POESCHEL, 1961).

[53] Das Emblem der Blumenwiese (?) mit dem Lemma SVNT ET SVA SIDERA TERRAE in St. Peter klingt auf in demjenigen einer rotgelben Tulpe, SVNT FLORES SIDERA TERRAE.

[54] Es sind dies, in chronologischer Reihenfolge: «Zum Fels», 1678 – «Sonnenburggut», um 1680 – «Zur Großen Kante», 1694 – «Zur Treu», Anf. 18. Jh. – «Zur Roten Rose», 1. Hälfte 18. Jh. – «Zur Schneiderstube», ebenso – «Grüt», ebenso (Inv. Nrn. 52/58).

[55] PRAZ 310; LANDWEHR 58 Nr. 215. – Vorhanden in der Stadtbibliothek Schaffhausen (aus dem Besitz der Ministerialbibliothek). In der Erstausgabe, Frankfurt 1617, sind nicht alle Schaffhauser Stücke enthalten.

[56] PRAZ 343; LANDWEHR 87 Nr. 349 (Nachdr. der Pflanzenbilder und Embleme Graz 1969, mit Einl. und Index von G. LESKY).

[57] Die Carmina sind erhalten in der *Nothveststein Matricula* S. 590ff. (Staatsarchiv St. Gallen).

[58] Vgl. B. WARTMANN: *Zur Geschichte der Stadt St. Gallen*, 159ff. (Manuskript in der Stadtbibliothek St. Gallen, vgl. Kdm St. Gallen 2, 280f. [E. POESCHEL, 1961]).

[59] MICHEL DE MAROLLES: *Tableaux du Temple des Muses*, Paris 1655 (PRAZ 413).

[60] OTTO VAN VEEN: *Amoris divini emblemata*, Erstausg. Antwerpen 1615 (PRAZ 526); benutzt eine spätere Ausg.

[61] Winterthur, Schloß Wülflingen, Holzhalbzimmer (ehemals Zürich, Untere Zäune 17), vgl. Kdm Zürich 5, 152 (K. ESCHER, 1949); WYSS (s. Anm. 4) Nr. 5.

[62] St. Gallen, Historisches Museum, aufgestellt in Raum Nr. 8 (ehemals Zürich, Marktgasse 21), vgl. WYSS (s. Anm. 4) Nr. 24.

[63] Schloß Ortenstein (ehemals Chur, Haus Brandis), vgl. Kdm Graubünden 7, 319 (E. POESCHEL, 1948); C. BÜHLER: *Die Kachelöfen in Graubünden aus dem 16. bis 18. Jahrhundert*, Zürich 1880, 17. 40; WYSS (s. Anm. 4) Nr. 25.

[64] Vgl. K. FREI, MAGZ 31: 1, 1932, 89.

[65] Photographien der Läden von Nr. 63 im Staatsarchiv Schaffhausen.

[66] Man vergleiche die großen profanen Zyklen etwa in Schloß Baden-Baden (s. Anm. 32), Schloß Dillingen (W. MEYER [s. Anm. 2] 146ff.) oder Schloß Eggenberg bei Graz (G. LESKY: *Schloß Eggenberg*, Graz 1970).

[67] Es sind dies, in chronologischer Reihenfolge: Laufenburg, Stadtkirche St. Johannes Baptist, Marienaltar (Inv. Nr. 29; 1702). – Herznach, Pfarrkirche St. Nikolaus (Inv. Nr. 27; 1732). – Sarnen, Pfarrkirche St. Peter (Inv. Nr. 46; 1741). – Neudorf (Luzern), Wallfahrtskirche St. Maria auf Gormund (Inv. Nr. 38; Mitte 18. Jh.). – Laufenburg, Stadtkirche St. Johannes Baptist, Decke (Inv. Nr. 30; 1750/53). – Göslikon, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt (Inv. Nr. 21; 1757/60). – Beromünster, Kapelle der Heiligen Familie auf dem Bürgermoos (Inv. Nr. 6; 1758/59). – Mettau, Pfarrkirche St. Remigius (Inv. Nr. 33; 1775). – Bollingen, Pfarrkirche St. Pankraz (Inv. Nr. 11; 1777). – Heute verloren sind: Vorburg, Marienkapelle (Inv. Nr. 64; 1720), und Muri, Pfarrkirche St. Goar (Inv. Nr. 37; 1753/54).

[68] Allg. zur Jesuitenemblematik: H. BREIDENBACH: *Der Emblematiker Jeremias Drexel S. J. (1581–1630), mit einer Einführung in die Jesuitenemblematik und einer Bibliographie der Jesuitenemblembücher*, Diss. Illinois 1970, Urbana 1971, 36ff.

[69] II. MOSE 21, 24; III. MOSE 24, 20; V. MOSE 19, 21; MATTH. 5, 38.

[70] Cant. 8, 6.

[71] Vgl. HS 1291 (nach ALCIATO [Lyon 1550] S. 200).

[72] Vgl. H. LEHMANN: *Die Glasgemälde im kantonalen Museum Aarau*, Aarau 1897, 50ff. – Zu HOHBERG s. Anm. 56.

[73] Vgl. J. R. RAHN: *Die schweizerischen Glasgemälde in der Vincent'schen Sammlung von Constanz*, MAGZ 22: 6, 1890, Nrn. 413/416. Drei davon im *Katalog der Auktion Vincent*, 1891, Nrn. 384/386, sowie im *Katalog der Auktion der Glasgemäldesammlung der Baronin de Trétaigne in Paris und von Glasgemälden aus der ehemaligen Vincent-Sammlung in Konstanz*, Zürich 1904, 54ff.

[74] Chur, ehemals Rathaus, jetzt Kreisgerichtssaal; Kdm Graubünden 7, 308f. und Abb. 333 (E. POESCHEL, 1948).

[75] PRAZ 494; LANDWEHR 131 Nr. 541.

[76] PRAZ 560; LANDWEHR 52 Nr. 190.
[77] Zu Gabriel Hecht als Emblematiker vgl. Anm. 52.
[78] Kdm. St. Gallen 3 (1961) 342.
[79] Ähnliches stellt P. RAINALD FISCHER (in: Unsere Kunstdenkmäler 24, 1973, 274ff.) allgemein für die in der Schweiz als Vorlage benutzten Erbauungsbücher des 17. Jh. fest; Emblembücher sind oft nur ein Spezialfall der Erbauungsliteratur.
[80] PRAZ 496; LANDWEHR 132 Nr. 543. – Als Vorlagebuch etwa in Vorburg (Inv. Nr. 64) oder im ehemaligen Jesuitenkollegium in Graz (1712; vgl. G. LESKY: *Die Marienembleme der Prunkstiege im Grazer Priesterhaus*, Graz 1970) benutzt. – Daß die Salzburger Benediktiner Sfondrati 1696 mit einem Emblembuch zur Kardinalswürde gratulierten (*Arbor faecunda fructibus honoris et honoritatis*, Salzburg 1696, vgl. PRAZ 546, LANDWEHR 26 Nr. 37), versteht sich fast von selbst.
[81] Landwehr, der den gesamten deutschen Sprachraum berücksichtigt, listet auf S. 168 17 Emblembücher mit schweizerischem Druckort auf. Werden nur die Erstauflagen vor 1800 berücksichtigt, bleiben 10 Titel übrig, Schweizer Autoren sind dabei außer SFONDRATI CONRAD MEYER (108 Nr. 435f., 109 Nr. 437) und JOHANN HEINRICH RORDORF (nach CHRISTOPH MURER; 126 Nr. 512f.).
[82] Eingeschlossen sind die Ölgemäldezyklen, ausgeschlossen ist die Kleinkunst und die Ofenmalerei (s. oben S. 145). In eckige Klammern gesetzte Ortsangaben bedeuten, daß entweder die Embleme oder das ursprünglich emblematisch verzierte Gebäude oder beide nicht erhalten sind, in eckige Klammern gesetzte Literaturangaben, daß an der betreffenden Stelle die Embleme lediglich erwähnt werden. Besitzerangaben beziehen sich, wenn nicht anders vermerkt, auf die Emblemzeit.

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS ZU KURZINVENTAR UND ANMERKUNGEN

ASA	Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, Zürich 1868–1938.
Bürgerh.	*Das Bürgerhaus in der Schweiz*, hg. vom Schweizerischen Ingenieur- und Architektenverein, 1–30, Zürich 1910–1937, 2. Aufl. seit 1925.
Durrer	R. DURRER: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Unterwalden*, Zürich 1899–1928 (Nachdr. Basel 1971).
HS	A. HENKEL / A. SCHÖNE: *Emblemata. Handbuch der Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967.
Jenny[5]	*Kunstführer durch die Schweiz*, begründet von HANS JENNY, 5. Aufl. hg. von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, Wabern 1, 1971.
JWCI	Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, London seit 1937/38.
Kdm	*Die Kunstdenkmäler der Schweiz*, hg. von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, Basel seit 1927.
Landwehr	J. LANDWEHR: *German Emblem Books 1531–1888*, Utrecht 1972.
MAGZ	Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft Zürich, Zürich seit 1841.
Picinelli	PHILIPPI PICINELLI *Mundus Symbolicus*, Köln 1681. – Zitiert nach Buch und Emblemnummer.
Praz	M. PRAZ: *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Rom, 2. Aufl. 1964.
RDK	*Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart seit 1937.
Stamm	J. STAMM: *Schaffhauser Deckenplastik*, in: Schaffhauser Neujahrsblätter 1911–1914.
ZAK	Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Basel seit 1939.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Schweizerisches Landesmuseum, Zürich
Abb. 2: Bibliotheca Hertziana, Rom
Abb. 3: P. GANZ, *Handzeichnungen Hans Holbeins des Jüngeren in Auswahl*, Basel 1943, T. 13
Abb. 4, 5: ZAK 10, 1948/49, T. 92, Abb. 20/21
Abb. 6: Photo Rusch, Balsthal
Abb. 9, 19: Denkmalpflege Solothurn
Abb. 10: Photo Max R. Bütler, Luzern
Abb. 11: Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern 1, Abb. 287
Abb. 17, 18: Die Kunstdenkmäler des Kantons St. Gallen Bd. 1, Abb. 162, und Bd. 3, Abb. 227
Abb. 20, 21: Die Kunstdenkmäler des Kantons Schaffhausen 1, Abb. 462 und 618
Abb. 22: Stadtbibliothek Schaffhausen
Abb. 24: Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden 7, Abb. 333
Abb. 25: Die Kunstdenkmäler des Kantons St. Gallen 3, Abb. 292
Alle übrigen Abbildungen vom Verfasser