

## MUSEN UND MUSENHAINEN

## DIE DEUTUNG DER MUSENSKULTUREN IN BAROCKGÄRTEN

Der Barock ist die hohe Zeit der Skulpturen in den europäischen Gärten; weder vorher noch nachher gab es einen solchen Reichtum an Plastiken in den Grünanlagen. Viele der Skulpturen sind von hohem künstlerischem Wert und man hat sie entsprechend gewürdigt. Der Bedeutung der Skulpturen für die räumliche Ordnung der Barockgärten ist viel Aufmerksamkeit geschenkt worden und man hat erkannt, daß sie zu den besonders wichtigen Elementen der Gestaltung gehören. Die Skulpturen zieren Parterres und Boskette und stehen in Alleen. Sie schaffen Kontraste, verleihen Rhythmus und gliedern die Anlagen. Der Sinngehalt der Skulpturen und Skulpturengruppen wird heute weit weniger beachtet. Allein die Raumgestaltung scheint wichtig zu sein, belanglos hingegen, ob eine Figur eine Venus, eine Flora oder eine Hirtin darstellt. Man glaubt, die Personifizierung des Frühlings ohne weiteres mit der Personifizierung des Südwindes oder gar mit einem Mars austauschen zu dürfen, wenn nur die Größe und das Material der Skulpturen einigermaßen einheitlich bleiben. In vielen Gärten ist entsprechend beliebig mit den Plastiken umgegangen worden: Wenn irgendwo gestalterisch wichtige Figuren fehlten, sei es, weil sie zerfallen, veräußert oder zu ihrem Schutze in Museen gebracht worden sind, hat man sich mit beliebigen anderen Skulpturen der Barockzeit – oder Kopien von ihnen – beholfen und Umstellungen vorgenommen, ohne daß dies zu ernsthafteren Diskussionen geführt hätte. Warum wird selbst in Denkmalpflegekreisen sowenig Wert auf eine originalgetreue Gruppierung gelegt, in Kreisen, die sich doch nicht mit dem äußeren Schein zufrieden geben dürften?

Man könnte dies mit dem Hinweis darauf entschuldigen, daß sich selbst in der Barockzeit wohl nicht alle Gartenbesucher um die von den Skulpturengruppen dargestellten Themen kümmerten und sicher auch nicht immer alle Figuren identifizieren konnten. «Ein nacktes Mannes Bild mit Bart und Gabel, sowie Hund auf seiner rechten Seite gegenüber, Pluto genannt» steht im Inventar des Gartens des Schlosses Drottningholm bei Stockholm aus dem Jahr 1737. Andere Figurengruppen der Anlage, die 1662-1668 beim neubauten Schloß für Königin Hedwig Eleonora (1636-1715), Witwe von Carl Gustaf X. und Tochter des Herzogs Friedrich III. von Holstein-Gottorp, angelegt worden war, schienen noch rätselhafter, so zum Beispiel «zwei Bilder von Frauen, die einen Mann unter sich kinken, im östlichen Schloßhof» oder auf der Südseite die Statue von «einer nackten Frau».<sup>1</sup> Trotzdem ist Vorsicht am Platz, wenn als Argument für beabsichtigte Änderungen auf Beispiele von Umpazierungen und Einkäufe von neuen Stücken in der Barockzeit hingewiesen wird. Solches ist zwar des öfteren vorgekommen, aber man war damals in aller Regel zugleich

bemüht, die Bildprogramme entsprechend zu modifizieren oder völlig neu zu entwerfen.

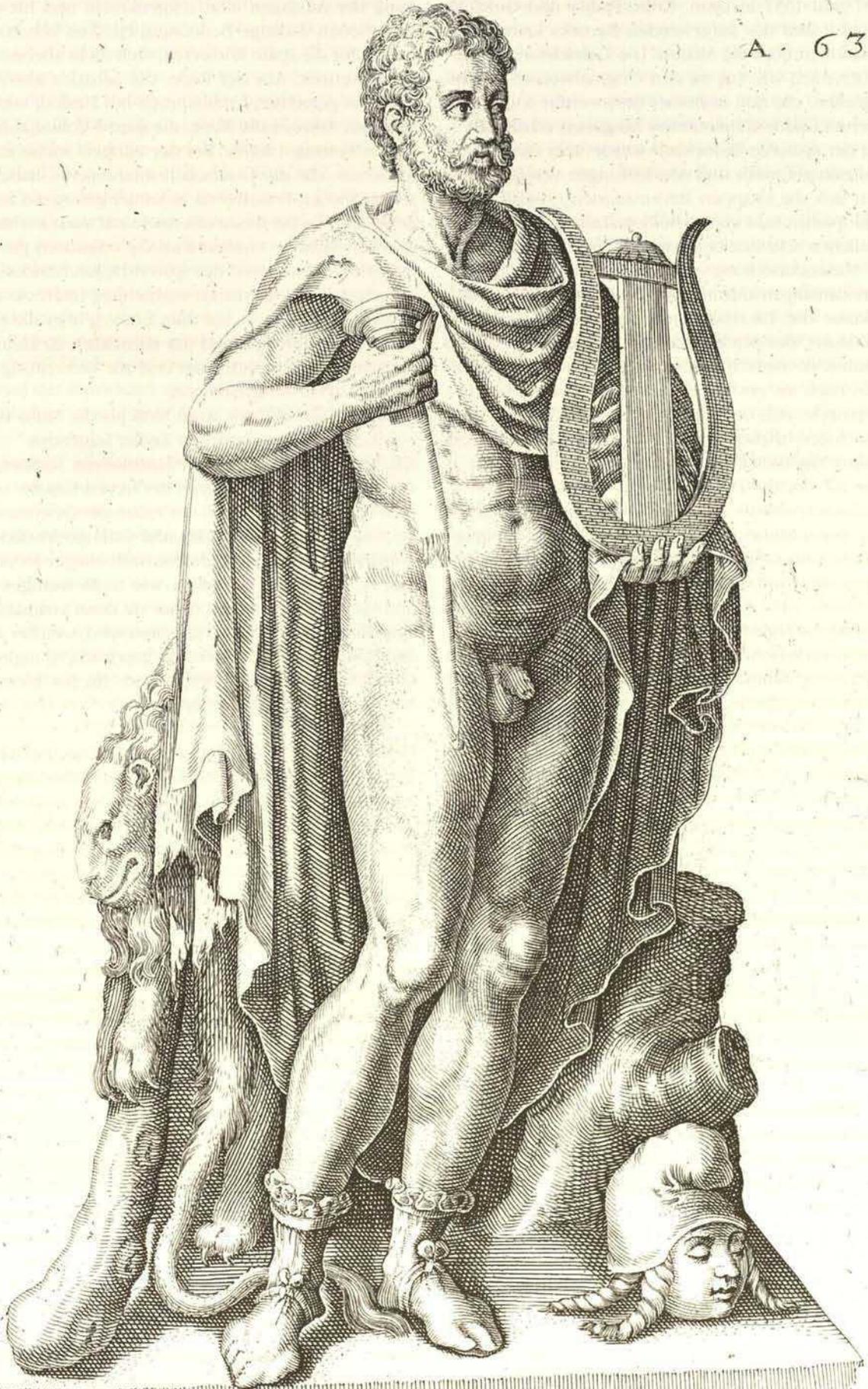
## ZUR MUSENMYTHOLOGIE DES BAROCKS

Die Musen traten schon im späten 15. Jahrhundert in verschiedenen Zusammenhängen als Symbolfiguren auf, weil die Humanisten herausgefunden zu haben glaubten, daß Musen bei den antiken Festen und Feierlichkeiten einen Ehrenplatz einnahmen. Im folgenden Jahrhundert finden wir sie sowohl einzeln und als Gruppen auf Gemälden und in Theaterstücken, bei Festanlässen der Gebildeten und bei Lustbarkeiten verschiedenster Art. Musenskulpturen wie auch andere Plastiken fanden sich damals aus verständlichen Gründen noch wenige in den Gärten und fast ausschließlich in Italien. Beim Fund einer antiken Skulptur war man damals allerdings nicht immer sicher, ob sie wirklich eine Muse oder eine andere Figur darstelle, ein Problem, das uns heute noch beschäftigt. Ulisse Aldrovandi drückte sich bei seiner Beschreibung des römischen Gartens des Kardinals Cesi entsprechend kritisch aus:

«...una assai bella statua intiera d'una donna vestita con panni lunghi: ha le braccia ignude; et il braccio manco alzato su: e tiene in mano una maschera. Vogliono che questa sia la Tragedia.»<sup>2</sup>

Eine erste Monographie über die Musen war die *Syntagma de Mvsiis* von L. G. Giraldi, die 1511 in Straßburg publiziert worden war und bereits im folgenden Jahr eine Neuauflage und dann bis zum Ende des 17. Jahrhunderts noch eine ganze Reihe weiterer Auflagen erlebte. Eine *De Mvsiis Libellus* genannte Neubearbeitung seines Werks wurde 1578 veröffentlicht sowie später neu aufgelegt. G. P. Lomazzo behandelte das Aussehen der Musen in seinem Buch *Della forma delle Muse, cavata dagli antichi autori greci e latini*, das Malern und Bildhauern als Anleitung dienen sollte und – wie der Autor im Buchtitel zum Ausdruck brachte –, aufgrund von antiken Autoren ausgearbeitet worden war. Das Buch erschien in Mailand im Jahr 1591. Nach der Mitte des 16. Jahrhunderts wurden immer mehr Erläuterungswerke über allgemeine antike Mythologie herausgegeben, in denen den Musen selbstverständlich eigene Kapitel gewidmet waren, wie zum Beispiel Cornutus *Liber de Natura Deorum*. Eine weitere Monographie über die Musen war die *Mvsarum mythologia* von Geoffroi Linocier, die des öfteren mit der beliebten allgemeinen *Mythologiae* von Natalis Comes zusammen publiziert wurde, so 1605, 1612,

Abb. 1. Statue des leierspielenden Herkules Musagetes in einem römischen Garten des 16. Jahrhunderts



ΗΡΑΚΛΗΤΩ ΜΟΥΣΑΓΗΤΗ  
ΜΗΝΣΦΙΑΟΣ.

1616, 1637 und 1651 in Lyon, Köln, Padua und Genf. Es fehlte also zur Zeit des aufgehenden Barocks keineswegs an Informationen über die Musen. Die Gebildeteren konnten natürlich nach wie vor zu den Originalwerken antiker Autoren greifen, die nun in immer preiswerteren und besser redigierten und kommentierten Ausgaben erhältlich.

Auch in der späteren Barockzeit wurde über die Wesenheit der Musen geforscht und Ausdeutungen veröffentlicht, von denen sich die knappen Informationen unserer heutigen Enzyklopädien sehr unterscheiden. Ziehen wir nicht die barockzeitlichen Schriften bei, wird sich uns der Sinngehalt mancher Musendarstellung und anderer mythologischer Figuren in damaligen Gärten nicht voll erschließen. Steht beispielsweise die Einzelskulptur der ältesten und vornehmsten Muse, der schönstimmigen Kalliope im Garten von Schönbrunn, einfach stellvertretend für alle anderen Musen? Ein Blick ins erwähnte Werk von Cornutus begründet den Verdacht, daß dem nicht so sei, sondern eine ihrer Redekunst zugeschriebene, den Herrschenden besonders willkommene Eigenschaft zum Ausdruck kommen sollte:

«Calliope est, uocalis, et captis uerbis exornata Rhetorica, cuius auxilio respublicas administramus, populos appellamus, eosq. persuasione, et non ui, quo uolamus, trahimus. Haec profecto causa est, quare ueteres eam comitari uel imprimis reges uenerandas dixerunt.»<sup>3</sup>

In verschiedenen Traktaten wird berichtet, daß diese Muse die Fähigkeit verleihen konnte, Völker zu führen. Noch in Zedlers *«Großes vollständiges Universal-Lexikon»* steht unter dem Schlagwort *«Calliope»*:

«... des Jovis und der Mnemosyns Tochter, eine von denen 9 Musen, welche ihren Namen von 'kalos' schön und 'op' die Stimme hat, weil sie schön reden konnte, und daher die Oratorie vorstellen sollte, durch welche man ganze Völker ohne Gewalt zu seinem Willen bewegen kann ....»<sup>4</sup>

Zedler nennt als Quelle einen Text von Macrobius. Bei diesem spätrömischen Text handelt es sich allerdings um eine stark gekürzte und nicht ganz getreue Version der älteren Charakterisierung Kalliopes durch den griechischen Dichter Hesiod, der in seiner *«Theogonie»* – Verse 80-90 – schreibt: «Die vornehmste Muse, Kalliope, steht den ehrwürdigen Königen zur Seite. Wen die Töchter des Zeus schätzen und wen von den gottgenährten Königen sie bei seiner Geburt ansehen, dem tröpfeln sie auf seine Zunge den süßen Tau und von dessen Mund fließen edle Worte. Der Blick aller Untertanen ist auf ihn gerichtet, wenn er sein Urteil fällt, mit einem gerechten Spruch. Und ohne daß seine Stimme zittert, schlichtet er so selbst die größten Streitigkeiten. Deswegen nämlich nennt man die Könige klug, denn wenn die Leute in der Versammlung schlechtem Rat folgen, macht er allen Schaden leicht wieder gut, mit Worten, die sanft und überredend sind.»<sup>5</sup>

Im kaiserlichen Park von Schönbrunn gibt es nur die Statue von Kalliope,<sup>6</sup> und dies wohl mit Absicht. Wäre sie dort von ihrer Schwesternschar begleitet, käme ihre besondere Bedeutung als Inspiratorin der Herrscher der Völker nicht zum Ausdruck.

Der Vergleich der Texte Hesiods und Zedlers gibt einen interessanten Einblick in die Art und Weise, wie ein griechischer Bericht durch die besondere Auswahl und Beto-

nung der Aussagen eine zeitgemäßere und für die Angesprochenen wichtige Bedeutung erhalten konnte. Dies gilt bereits für die späte Römerzeit, weit mehr aber noch für die frühe Neuzeit. Aus der Rede, die Schaden abwendet und aus dem gerechten Urteilsspruch bei Hesiod, wird bei den späteren Autoren die Rede, die ganze Völker zum eigenen Willen bewegen kann. Bei der eifrigen Suche nach Informationen, die die Leserschaft interessierte, haben die barockzeitlichen Forscher nicht immer genügend Sorgfalt angewendet. Es fiel ihnen offensichtlich auch leichter, die römischen Texte zu studieren als die originalen griechischen, die dann erst während des späten 18. Jahrhunderts mit dem aufgehenden Hellenismus vermehrtes Interesse zu finden begannen. So kam es auf dem Umweg über die römischen Interpretationen während der Barockzeit zu kleineren und größeren Mißverständnissen und zur Verbreitung verschiedener falscher Informationen.

Über Thalia, die wir wohl bloß als die Muse der Schauspielkunst kennen, berichtet Zedler folgendes:

«Thalia, des Jupiters und der Mnemosyne Tochter, eine von den 9 Musen oder Göttinnen der freyen Künste, so den Namen von florere, hat, weil der Ruhm der Gelehrsamkeit lange blüht... soll mit den Clio und Calliope insonderheit die ernsthaften Studien dirigieren; nach einiger Meynung aber soll sie auch die Geometrie, wie nicht weniger die Feld- und Garten-Baukunst als daher sie denn vielmahl auch für eine Mutter des Paläphati gehalten wird, welcher vieles von den Bäumen und der gleichen geschrieben, ingleichen die Comödien zuerst erfunden haben. Sie hat hiernächst die Aufsicht über die Gärtnerereyen...»<sup>7</sup>

Dies Zitat zeigt, wie wichtig es für ein rechtes Verständnis der Gartenkunst der Barockzeit ist, sich über die damaligen Ansichten zu informieren. Es fehlte nicht an Gelehrsamkeit und die Thalia des Barocks scheint eine um einiges interessantere Persönlichkeit gewesen zu sein als man heute gemeinhin annimmt. Wider Erwarten scheinen aber ihre Verdienste um die Bühnenkunst nicht besonders hoch gewertet worden zu sein, obwohl man in der Barockzeit dem Theater großes Interesse entgegenbrachte. Vielleicht hielt man die Schauspielerei für ein zu vulgäres Betätigungsfeld für eine antike Gottheit und hob deshalb ihre anderen Fähigkeiten heraus? Wie dem auch sei, eine vertiefte Auseinandersetzung mit dem ideologischen und etymologischen Gedankengut, das hinter dem zedlerischen Text steht, würde den Rahmen dieser Abhandlung sprengen.

#### «HERKULES MUSAGETES»

Ein Gott der Antike, auf den wir in den Barockgärten besonders häufig stoßen, ist Herkules. Die Forschung hat ihn schon früh als Symbol der weltlichen Herrscher identifiziert. In den Gärten mit Herkulesfiguren finden wir auch oft Darstellungen von Musen, den Zusammenhang zwischen beiden scheint man aber bis jetzt nicht richtig erkannt zu haben. Man hält die Musen für ein eigenes Bildprogramm oder eine bloße Zutat ohne besonderen Sinn.<sup>8</sup> Dies hängt damit zusammen, daß wir dazu neigen, den Sinngehalt der Figuren der Barockgärten nur aufgrund unserer heutigen, wissenschaftlich besser fundierten Kenntnisse der griechischen Sagenwelt zu erröden.

Die Griechen kannten keinen Herkules als Musenführer, also keinen »Herkules Musagetes«, obwohl Herkules und die Musen oft zusammen dargestellt wurden, da sie zu den Hauptgottheiten von Theben, der Hauptstadt von Boötien, zählten, wo der Berg Helikon mit der berühmten Kultstätte der Musen lag. In Rom gab es anscheinend seit früher Zeit eine gemeinsame, Herkules und den Musen geweihte Kultstätte. Im Jahr 189 vor Chr. weihte der römische Konsul und Zensor L. Fulvius Nobilior, der Eroberer der griechischen Aetolia, im Stadtzentrum einen neuen Tempel für Herkules ein und ließ dort Standbilder der Musen aufstellen, die er aus Griechenland mitgebracht hatte. Dieser »Aedes Herculis Musarum« oder »Aedes Herculis et Musarum« genannte Tempel wurde später von L. Marcius Philippus, dem Stiefvater des Kaisers Augustus, erneuert und mit einem Porticus versehen.<sup>9</sup> Über diese Ereignisse berichtet Eumenius, der während der Barockzeit viel gelesene und bewunderte gallische Redner aus dem dritten nachchristlichen Jahrhundert:

»Aedem Herculis Musarum in circo Flaminio Fulvius ille Nobilior... sed quod in Graecia cum esset imperator acceperat Herculem Musagetum esse, ... ex Ambraciensi oppido translata sub tutela fortissimi numinis consecravit, ut res est,... Musarum quies defensione Herculis et virtus Herculis voce Musa Musarum.«

Eumenius lehrte in Augustodunum, im heutigen Autun. Über Fulvius, der über vierhundert Jahre früher in Rom gelebt hatte, wußte er nicht richtig Bescheid: Fulvius war nicht »Imperator« und es ist nicht glaubhaft, daß er in Griechenland vernommen hatte, Herkules sei ein »Musagetes«. Vielleicht handelt es sich nicht um einen Irrtum, sondern eine bewußte propagandistische Ausschmückung, denn der Zweck der Rede war, den Kaiser Constantius, der den Beinamen Herculeus trug, für die Errichtung eines Musentempels in Autun zu gewinnen. Die Ungereimtheiten in der Rede von Eumenius waren nun aber den Lesern der frühen Neuzeit nicht bewußt und deshalb verbreitete sich in den humanistischen Kreisen die Idee eines Herkules Musagetes. Auch der im letzten zitierten Satz erwähnte schöne Gedanke, daß die Musen den Schutz des Heroen bräuchten und dieser umgekehrt zur Lobpreisung seiner Tugenden auf die Musen angewiesen sei, fand bereitwillige Aufnahme. Wenn die Musen, beziehungsweise die Dichter und anderen Künstler nicht von den Taten der Helden sängen, wüßte die Nachwelt so gut wie nichts von ihnen.

Die Vorstellung von einem »Hercules Musagetes« wurde aber noch von einer anderen Quelle gespeist. Der römische Münzmeister Q. Pomponius Musa ließ im Jahr 64 v. Chr. eine Serie von Silberdenaren prägen, auf deren Rückseite entweder ein leierspielender Herkules oder eine der neun Musen zu sehen ist. Die Attribute der Figuren sind recht deutlich zu erkennen. So hat der Herkules neben der Leier auch seine Keule bei sich und auf den Schultern das Löwenfell. Bei Melpomene, der Muse der Tragödie, finden sich auf diesen Münzen neben den üblichen Attributen, der Maske und dem Schwert, noch eine Keule und ein Löwenfell. Den letzten Zweifel an einer Beziehung zwischen Herkules und den Musen beseitigte die Umschrift »Hercules Musarum«, den die Münzen mit dem Heroenbild tragen.<sup>10</sup> Wegen der Leier von Herkules geschah es dann offensichtlich, daß er nicht nur als Begleiter, sondern als Anführer der Musen ge-

sehen wurde. Die Münzserie von Q. Pomponius Musa wurde bereits in der erwähnten ersten Monographie über die Musen als Beweis für »Hercules Musagetes« aufgeführt. Giraldus, der Autor, zitierte außerdem den obigen Text von Eumenius und steuerte einige eigene Gedanken über die Bedeutung von Herkules als Musenführer bei.<sup>11</sup> Auch in weiteren Werken erscheinen die Münzen von Q. Pomponius Musa bei Erörterungen des Themas »Herkules Musagetes«.<sup>12</sup>

Das Wissen um den Musen-Herkules scheint in gebildeten Kreisen bald Allgemeingut geworden zu sein. Die Stadt Rouen schenkte dem französischen König Heinrich II. im Jahr 1550 ein Gemälde, das die Minerva darstellte, aber so konzipiert war, daß man – wie ein zeitgenössischer Bericht meldet – die Figur auch als Apollo Musagetes und als »Hercules tuteur et protecteur des Muses« ansehen konnte. Von Alessandro Allori (1535-1607) gibt es ein Gemälde »Herkules von den Musen gekrönt«, das sich heute in den Uffizien in Florenz befindet. Das Thema wurde auch von Ronsard und weiteren zeitgenössischen Schriftstellern behandelt. Amadis Jamyn schrieb ein Stück namens »Hercule défenseur des Muses«, in dem sich folgende Strophe findet:<sup>13</sup>

»...La Muse ainsi t'eslève jusqu'aux cieus  
Et te fait seoir à la table des Dieux...«

Für die gängige Ansicht, daß eine enge Beziehung zwischen Herkules und den Musen bestanden hätte, glaubte man sich schon früh auf scheinbar eindeutiger Belege stützen zu können als die schriftliche Überlieferung. In der »Topographia urbis Romae« des bekannten Antiquars und Dichters Jean-Jacques Boissard waren zwei vermeintlich antike Kunstwerke abgebildet, nämlich ein Relief und eine Vollplastik, die nach ihren ebenfalls für echt gehaltenen Inschriften Herkules Musarum bzw. Herkules Musagetes darstellten.<sup>14</sup> Weitere, ähnliche Fehlinformationen wie in der 1551 erschienenen Topographie, ließen sich in der damaligen Reise- und Forschungsliteratur sicher noch manche ausfindig machen.

Was Eumenius über die Musen aussagte, glaubte man übrigens noch im mittleren 18. Jahrhundert bestätigen zu dürfen:

»Cet orateur a raison de dire que les grands guerriers & les Muses ont besoin les uns des autres: c'est à eux à procurer le repos, & la sûreté aux Muses; c'est à elles à immortaliser par leur chants les belles actions des heros.«<sup>15</sup>

Solchen Erläuterungen können wir entnehmen, daß die Musenskulpturen in den Barockgärten wesentlicher Teil von Bildprogrammen sind, die der Verherrlichung der Herrscher dienen. Wir müssen uns nun auch fragen, ob die Musen in den verschiedenen Skulpturengruppen, Fresken und auf den Dachgesimsen der Schlösser wirklich die Kunstsinnigkeit und das Mäzenatentum der Besitzer preisen, wie meistens angenommen wird. Handelt es sich hier nicht vielmehr um Allegorien für die Heldentaten des im Hause wohnenden Geschlechts? Dies scheint auch die Ansicht eines polnischen Forschers zu sein, der sich zu den Musen auf den Dächern des Schlosses Wilanów äußert, das sich der Türkensieger Johann Sobieski in der Nähe von Warschau erbauen ließ.<sup>16</sup> Wir dürfen aber ebensowenig vergessen, daß Herkules und Apollo, die teilweise miteinander identifiziert wurden, in den geheimen Lehren der Pythagoräer

Vorbilder des guten Menschen waren. Bei den Neuplatonikern wurde Apoll Christus gleichgestellt und Herkules galt als sein Wegbereiter. Im Barock fanden diese Lehren große Verbreitung. Deshalb darf eine Herkulesfigur im Park eines Regenten nicht bloß als Selbstglorifizierung und Darstellung der Macht gelten. Auch der andere Aspekt, Herkules als guter Mensch, der wiederholt das Böse besiegt hat, muß im Auge behalten werden. Die Musen waren für die Pythagoräer Helferinnen von Herkules und Apoll und hatten vor allem die Harmonie der Sphären herzustellen, eine Harmonie, die ihrerseits zum Frieden und Wohlergehen der Menschen auf der Erde beitrug.<sup>17</sup>



Abb. 2. Der Entwurf eines Brunnens mit den neun Musen und Pegasus von G.A. Böckler stellt eine für das 17. Jahrhundert ikonographisch typische Darstellung von einem Musenberg dar.

Weil die wenigsten der barocken Bildprogramme bis in die Gegenwart vollständig erhalten geblieben sind, werden sie meist nicht richtig verstanden. Es ist deshalb wichtig, nach Hinweisen auf den ursprünglichen Zustand zu suchen. Solcher Nachforschung verdanke ich zum Beispiel einen direkten Hinweis auf den in dieser Arbeit behandelten Zusammenhang zwischen Herkules und den Musen in Barockgärten: Im Garten des markgräflichen Schlosses in Erlangen gab es einst einen Springbrunnen mit einer Statue von Herkules, der die Hydra erschlägt, und mit den Statuen von neun Musenskulpturen, die rundherum standen.<sup>18</sup>

## HAIN, BERGE UND QUELLEN

Nach den antiken Autoren wohnten die Musen in Bergtälern und Grotten und liebten die Abgeschiedenheit. Die Umgebung der Musenwohnstätte war alles andere als karg. Es sprudelten Quellen, die zum fröhlichen Wachstum der Blumen und Pflanzen beitrugen. In der Schilderung des Properz winden die Musen in ihrer Grotte Kränze von Rosen und bei weiteren antiken Autoren finden wir noch Hinweise auf blumenreiche, gepflegte Musenhaine. Nach Pausanias, einem antiken Augenzeugen, war das Musental auf dem Helikon ein wahrer Obstgarten, und Ovid berichtet, daß selbst Minerva jenen Hain der Musen besucht und ihn beneidenswert schön gefunden hatte.<sup>19</sup> Der alte Musenberg des 17. Jahrhunderts im Garten des Schlosses Salzdahlum stellte offensichtlich gerade diesen Besuch der Minerva bei den Musen dar.<sup>20</sup>

Über die Bepflanzung der Musenhaine in den Barockgärten sind wir recht dürftig informiert. In Pratolino standen sinnigerweise Lorbeerbäume im umgebenden Boskett,<sup>21</sup> aus deren Zweigen Kränze für die Sieger und Dichter gewunden wurden. Aus Lorbeer bestand auch der Hain beim Parnass (siehe unten) des römischen Literatenvereins Arcadia auf dem Gianicolo. Die Musen wurden oft mit Palmzweigen in den Händen dargestellt oder trugen Kränze aus Palmwedeln. Als höchster Baum symbolisierte die Palme die Schwierigkeiten, die der Mensch überwinden muß, wenn er das Höchste erreichen will. Oben warten die süßesten Früchte. Der Palmstumpf, der gelegentlich als Attribut von Apoll erscheint, weist auf den mühsamen Aufstieg zur hohen Kunst hin. Nördlich der Alpen war es fast ausgeschlossen, Palmen, die ausgesprochensten Musenbäume, zu hegen, aber man gab sich Mühe, die Musenberge möglichst schön zu bepflanzen. So war der Parnaßbrunnen im Garten von Somerset House wegen der vielen Blumen besonders reizvoll.<sup>22</sup> Im Garten des Schlosses Belvedere in Wien hatten die Musenfiguren während der warmen Jahreszeit einen Orangenhain als Hintergrund, denn das Dach und die vordere Wand der benachbarten Orangerie wurden dann weggenommen.<sup>23</sup> Es ergab sich damit auch ein deutlicher Bezug zu einer Herkulesfigur und zu den goldenen Äpfeln der Hesperiden.

In Gemälden, auf Theaterbühnen und eben in den Gärten des Barocks wurden die Musen auf einem Berg dargestellt, den man Helikon oder Parnaß nannte. Dabei ging es nicht bloß um ein naives Erzählen eines antiken Sagenstoffs, sondern um eine Beschäftigung mit Symbolen, die einen tieferen Sinn hatten. Die Berglandschaft stand für den langen, mühsamen Weg, den der Mensch gehen muß, um die wahre Tugend und die höchste Kunst zu erreichen.<sup>24</sup> Der zukünftige König Friedrich II. sagte in einem seiner Schwester Markgräfin Wilhelmine 1734 gewidmeten Gedicht:

«...Pour moi, jeune écolier d'Horace,  
A peine ai-je au pied du Parnasse  
Passé mon troisième printemps,  
Que, rempli d'une noble audace,  
J'ose vous consacrer mes chants.»

In einigen italienischen Gärten waren schon während des Manierismus Ansätze für die dann im Barock zentraler werdenden und klarer formulierten Musenberge geschaffen worden.<sup>25</sup> Zu ihrer Entstehung mögen die Informationen in

der damals eifrig studierten *Res Rustica* des römischen Feldherrn und Universalgelehrten M. Terentius Varro einige beigetragen haben. Varro berichtet von einem »Musaeum«, das sich zuoberst am Hang über den Anlagen seiner Villa befand, beim heutigen Monte Cassino.<sup>26</sup>

Der für die Gartengestaltung nördlich der Alpen wohl einflußreichste italienische Musenberg stand im Park der Medici-Villa in Pratolino bei Florenz. Dabei handelte es sich um einen Parnaß mit verschiedenen Gottheiten neben Apoll und den Musen. Den Musen fiel aber die Hauptrolle zu, wohl weil die Einrichtung einer interessanten, neuen Wasserorgel (oder eines Glockenspiels), die man mit Begeisterung unternahm, zu ihrem Musizieren paßte. Vielleicht inspiriert durch diesen Musenberg ließ Katharina de Medici als Königin von Frankreich bei einem großen Fest in den Tuileries eine ähnliche Anlage einrichten und in Antwerpen gab es bei den Willkommensfestlichkeiten im Jahr 1560 für ihren Sohn, Herzog von Anjou, ebenfalls einen Musenberg.<sup>27</sup>

Die enge Beziehung der Musen zu Quellen führte dazu, daß die barockzeitlichen Musenberge gerne mit verschiedenen Wasserkünsten bereichert wurden. Wasserkünste genossen damals ohnehin große Beliebtheit. Im Garten des Somerset Hauses, des damaligen Londoner Wohnsitzes der englischen Königin, gab es im frühen 17. Jahrhundert ein großes Bassin und darin stand ein kunstvoller Berg Helikon mit den Musen in einer Grotte. Das ganze war offensichtlich von Salomon de Caus, dem damaligen Großmeister der Wasserspiele, geplant worden. Nach einem zeitgenössischen Bericht soll dieser Berg die erwähnte alte Anlage in Pratolino bei weitem übertroffen haben.<sup>28</sup> Im Garten des Erzbischofs von Paris in St. Cloud gab es ebenfalls einen Parnaßberg mit Wasserspielen. John Evelyn, ein gut informierter englischer Gartenfreund, hat ihn anlässlich eines Besuchs im Jahr 1644 wie folgt beschrieben:

»But nothing is more esteemed than the cascade falling from the great steps into the lowest and longest walk from the Mount Parnassus, which consists of a grotto, or shell-house, on the summit of the hill, wherein are divers waterworks and contrivances to wet the spectators; this is covered with a fair cupola, the walls painted with the Muses, and statues placed thick about it, whereof some are antique and good.«<sup>29</sup>

Nicht nur diese älteren, besonders bekannten Musenberge sind später restlos abgetragen worden, sondern auch mehrere jüngere. Die Ausgestaltung ist deshalb nicht im Einzelnen bekannt und ich muß mich damit begnügen, noch etwas zur Bedeutung im Gesamtplan der Gärten anzumerken. Sowohl in St. Cloud als auch im Schloßgarten Salzdahlum bildeten die Parnasse den Abschluß der Hauptachsen.<sup>30</sup> Sie vermittelten also nicht nur einen Blick in die antike Sagenwelt, sondern waren wesentliche Teile der Perspektive, die durch sie – obwohl künstlich aufgebaut – etwas vom landschaftlichen Charakter annahm, der in der Gartenkunst durch Einbeziehung der natürlichen Gegebenheiten bald zum bestimmenden Merkmal einer neuen Stil-epoche werden sollte. Eine ähnliche Funktion als Point de Vue war wohl ursprünglich für den Musenberg im Garten der Eremitage bei Bayreuth gedacht. Die Planungsgeschichte des ersten Schloßchens, des jetzigen Nordtraktes,

ist zwar nicht klar,<sup>31</sup> sicher wurde jedoch die Zufahrt zum Parnaß am Süden des Ziergartens, erst später, nach dem Bau des Südtraktes und der Seitenflügel, zur Hauptzufahrt. Der Tunnel durch den Berg wurde damit zum eigentlichen Eingang.<sup>32</sup> Mit dieser Wegführung hatte man das Gestaltungskonzept des Gartens gewissermaßen auf den Kopf gestellt. Es darf als ziemlich sicher gelten, daß der ursprüngliche Haupteingang auf der Nordseite lag, dort, wo auch heute wieder die Besucher eintreten.

Ludwig XIV., würdigte die Musen in seinen Gärten. Es gab im Park von Versailles bereits früh einen Musenberg, auf dem Apoll – mit den Gesichtszügen des Königs – von den Musen sowie von Statuen französischer Dichter und Schriftsteller umgeben war. Der Berg wurde dann abgetragen und Charles Le Brun war in den 1670er Jahren mit einem neuen Projekt beschäftigt, das einen Parnaß inmitten eines großen Bassins vorsah.<sup>33</sup> Dieses Projekt kam jedoch nie zur Ausführung. Vielleicht hielt der König einen Musenberg für eine bereits zu abgedroschene Idee. Parnasse waren ja damals nicht nur in Gärten zu sehen, sondern gehörten im 17. Jahrhundert auch zu den Requisiten der Bühnenkünstler. Der Plan, den Musen im Park von Versailles einen wichtigen Platz einzuräumen, blieb aber bestehen. 1687 entstanden Entwürfe für einen »Palast der Musen« als Abschluß des Grand Canal oder an dominierender Stelle hinter dem Lac des Suisses, das heißt entweder auf der Haupt- oder auf einer sehr wichtigen Querachse.<sup>34</sup> Bis zum Tode Ludwigs XIV. wurden noch verschiedene weitere Projekte zum Thema Musen ausgearbeitet, es kam aber keines zur Ausführung. Der alternde Monarch scheint die grandiosen Baupläne nicht mehr mit der gleichen Energie wie einst verfolgt zu haben. Eines der Projekte aus dem Jahr 1712, das einen 53 Meter hohen Apollotempel vorsah, war wiederum als Abschluß der Hauptachse gedacht. In der Mitte des Gebäudes wäre eine Kuppelhalle für Apoll entstanden, rundherum vier Säle für die Musen. Es sollten nur weißer Marmor, vergoldete Bronze, Glas und Spiegel verwendet werden, zur Dekoration zusätzlich noch seltene, farbige Steine.<sup>35</sup>

Im Garten von Marly ging die Würdigung der Musen etwas zügiger vorwärts. Beim Wasserreservoir am Osthang, im sogenannten Bosquet de Louveciennes wurde im späten 17. Jahrhundert ein Springbrunnen mit einem schön eingefassten Becken angelegt und »Pièce des Muses« genannt, weil auf dem Platz daneben zwei Musenfiguren standen. Um 1697 präsentierte sich die Anlage bereits mit drei Springbrunnen. Ende 1701 ging man daran, aus dem bisherigen Bassin ein neues, ovales zu machen, das mit einem Springbrunnen und später mit Najadenskulpturen aus vergoldeter Bronze versehen wurde. Der ganze Hang wurde zu einem Parnaß ausgestaltet.<sup>36</sup> Er bestand schließlich aus fünf übereinanderliegenden und verschiedenartig gestalteten Gartenräumen. Zuunterst in einer Nische auf der Mittelachse, Apoll auf der höchsten Terrasse zugewandt, stand eine Statue der Urania. In der Mitte des höher liegenden ovalen Raums lag das erwähnte große Bassin mit einem neuen Springbrunnen, der volle 25 Meter hoch aufschloß und »La gerbe du Parnasse« genannt wurde.<sup>37</sup> Bei den Einmündungen einer Querallee in den Platz standen die Figuren von Kalliope, Euterpe, Terpsichore und Polyhymnia. Links und rechts der Mittelachse führten Rampen zur darüberliegenden Terrasse und zweiten Querachse, dazwischen

verließ die hohe Terrassenmauer. Stieg ein Besucher auf der linken Rampe hinauf, sah er eine lange Treillagewand vor sich. Über die rechte Rampe erreichte er einen langen geraden Weg, der durch ein weiteres Boskett führte. Wer aber gleich nach der Rampe zur Mitte hin abbog, kam dort zu einer für jene Zeit recht ungewöhnlichen Rasentreppe und über sie auf eine ebenfalls begraste, schmale Terrasse, an deren Enden die Statuen von Klio und Thalia standen. Weitere, schmälere Rasentreppe stiegen dann zu einem achteckigen Kiesplatz empor, der von Treillagewänden und darüber wachsenden Roßkastanien umgeben war. In der Mitte des Platzes stand der schon erwähnte Apoll, hinter ihm Erato und Melpomene. Für Apoll hatte man also den bedeutendsten Punkt im Ganzen gewählt. Hatte der Parnaß beim Somerset House denjenigen in Pratolino deutlich übertroffen, so übertraf nun wieder der Parnaß von Marly die von Salomon de Caus inspirierten, bisherigen Gestaltungen bei weitem. Der Parnaß von Marly war eine völlig eigenständige und künstlerisch eindruckliche Komposition. Die Plazierung der verschiedenen Musen wurde offensichtlich nicht dem Zufall überlassen, sondern stellte eine logische Ordnung dar. Urania, nach barocker Auffassung die Göttin der Fixsterne, stand am weitesten von Apoll entfernt, während die anderen Musen, die die Planeten regierten, ihm näher waren. Zwischen Melpomene, der Muse, der der Himmelsteil der Sonne gehörte, und Apoll, der natürlich den König symbolisierte, war der Abstand am geringsten.

Nun noch einige Hinweise auf die weitere Entwicklung der Musengruppen und -berge in den Gärten. Die mittlere ovale Terrasse von Marly mit den Musenskulpturen hat wohl Impulse für die Gestaltung des Musenrondells von Sanssouci vermittelt und dieses ist dann seinerseits in den 1780er Jahren im Park von Pavlovsk bei St. Petersburg recht genau nachgebaut worden. Die Großfürstin Maria, die die maßgeblichen Ideen für die Parkgestaltung in Pavlovsk lieferte, war eine Großnichte von Friedrich II., den sie sehr bewunderte. Eine rokokohafte Weiterentwicklung des Parnasses im Stil von Marly fand in Rom statt. Der Hain der erwähnten Accademia dell'Arcadia genannten Gesellschaft der Literaten am Hang des Gianicolo-Hügels erstreckte sich über mehreren Terrassen und Treppenläufe hinauf zu einem mit Pegasus gekrönten Musenberg. Er wurde von den Architekten Antonio Canevari und Nicola Salvi um 1725 ge-

staltet. Der Plan der etwa zeitgleichen Spanische Treppe dürfte die Gestaltung beeinflusst haben.<sup>38</sup>

Ein Projekt für den eingangs erwähnten Park von Drottningholm zeigt, wie lange noch ein Musenberg als würdiger Abschluß einer Hauptachse eines Parks galt. Das von Gustav III. von Schweden eigenhändig gezeichnete *Projet pour faire du Rocher qui termine le Jardin de Drottningholm. Le Parnasse avec Apollon & les Neufs Muses* stammt von 1784.<sup>39</sup> Im März desselben Jahres hatte Gustav III. in Rom die Musenstatuen gekauft, mußte dann aber schließlich doch auf die Ausführung seiner Idee verzichten, da die alten Marmorskulpturen der nördlichen Witterung nicht ausgesetzt werden durften. Den Berg hätte der Monarch unter Ausnützung einer natürlichen Anhöhe gestalten lassen.

#### WAS SAGEN UNS DIE MUSEN?

Ich habe weder versucht, einen umfassenden Überblick über die barockzeitlichen Quellen zu den Musen zu vermitteln, noch alle Gärten mit Musenskulpturen zu erwähnen. Ein solcher Versuch hätte auch unweigerlich scheitern müssen. Zuviele Schriftquellen zu den Skulpturen sind noch nie ausgewertet oder publiziert worden. Um ein vollständigeres Bild der zeitgenössischen Ideen zu erhalten, müßte man auch all die vielen nicht ausgeführten Projekte studieren. Meine Absicht war nur, darauf hinzuweisen, daß zwischen Gartengestaltungen, Bildprogrammen und Strömungen der Geistesgeschichte tiefere und weniger zufällige Zusammenhänge bestehen, als wir gemeinhin annehmen. Wenn wir solche Zusammenhänge kennenlernen und im Auge behalten, können wir auch die künstlerischen Aussagen besser verstehen. Mit der Erforschung der Zusammenhänge haben wir aber ein sehr weitläufiges Terrain betreten. Den gewissenhaften Gartendenkmalpflegern wird deshalb mein Aufruf, der sinngemäßen Aufstellung von Skulpturengruppen in Barockgärten mehr Bedeutung zuzumessen, noch manches Kopfzerbrechen verursachen.

Zum Schluß möchte ich noch dem Wunsch Ausdruck geben, wenigstens in einigen Gärten die Kopien von barocken Figuren wieder einmal entsprechend dem ursprünglichen Zustand in farbigen Fassungen leuchten zu lassen.

#### ANMERKUNGEN

- 1 Nils G. Wollin, *Drottningholms Lustträdgård och park*, Stockholm 1927, S. 344.
- 2 „...eine recht schöne, völlig erhaltene Statue einer Frau im langen Kleid: sie hat nackte Arme, ein Arm ist gegen oben gehoben und sie hält eine Maske in der Hand. Sie meinen es müsse sich um die Tragödie handeln.“  
C. Hülsen, *Römische Antikengärten des XVI. Jhs.*, in: *Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*, Phil. hist. Kl. 4, 1917, S. 77.
- 3 *Cornutus sive Phurnutus, Liber de Natura Deorum*, Basel 1543, S. 19f.
- 4 Johann Heinrich Zedler, *Großes vollständiges Universal-Lexikon*, Bd. 5, Leipzig & Halle 1733 (Nachdruck Graz 1994), S. 282.
- 5 Übersetzung nach Raoul Schrott, *Die Musen. Fragmente einer Sprache der Dichtung*, München 1997, S. 115.
- 6 Beatrix Hajos, *Die Schönbrunner Schloßgärten*, Wien 1995, S. 110. (Die Kalliope wurde traditionell mit zwei Flöten in der

Hand dargestellt, vgl. die Abbildung in: Janus Jacobus Boissardus, *Parnassus cum imaginibus Musarum Deorumque praesidium Hippocrenes*, Oppenheim 1613, S. 12 (Calliope carminis Heroici conditrix).

- 7 Zedler (wie Anm. 4), Bd. 43, 1745 (Nachdruck Graz 1997), S. 385.
- 8 So zum Beispiel Gabriele Imhof, *Der Schleißheimer Schloßgarten des Kurfürsten Max Emanuel von Bayern. Zur Entwicklung der barocken Gartenkunst am Münchner Hof*, *Miscellanea Bavarica Monacensia* 82, 1979, S. 138: „Flußgötter, Nymphen, Musen, Jahreszeiten- und Monatsdarstellungen etc. gehören diesem elementaren Bedeutungsbereich des Gartens an.“
- 9 Birgitta Tamm, *Le temple des muses à Rome*, in: *Opuscula Romana* 3, 1961, S. 160ff mit weiterführenden Literaturhinweisen.
- 10 Carolus Patin, *Familiae Romanae in Antiquis Numismatibus*, Paris 1663, S. 224-228.

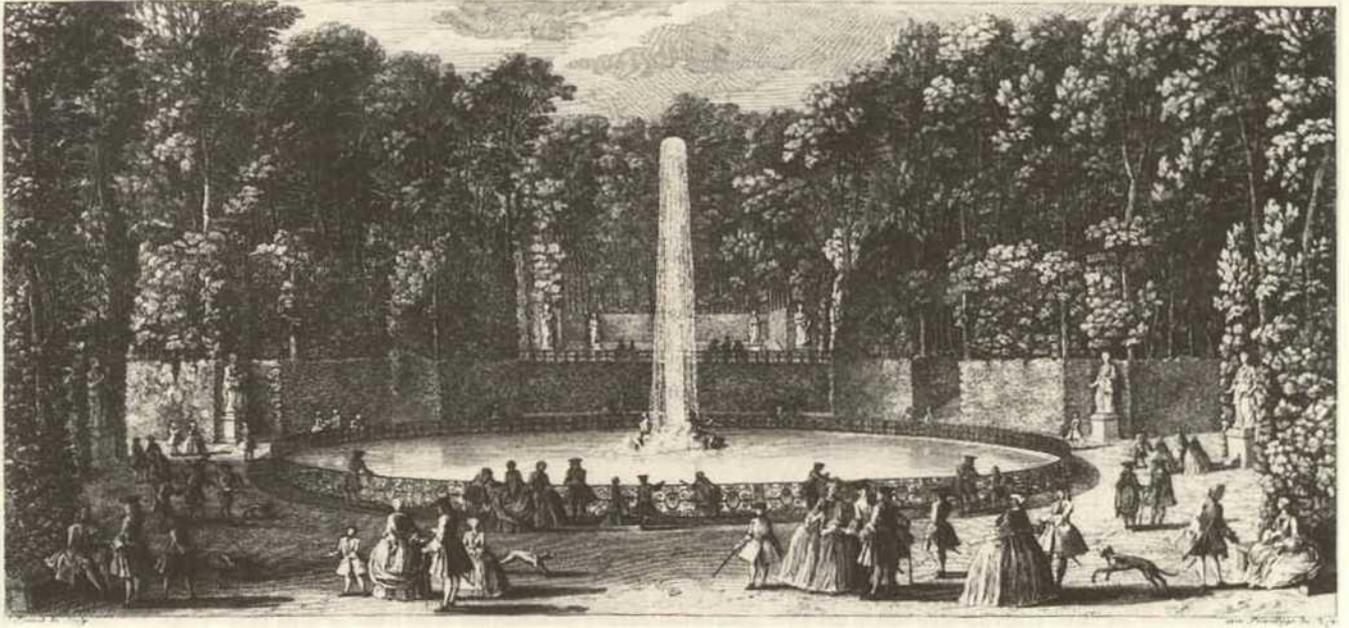


Abb. 3. Israël Silvestre, *Vues de Paris*. Parnaß im Garten von Marly: Vier Musenskulpturen stehen auf der untersten Terrasse und vier weitere höher oben. Apoll zuoberst in der Mitte ist hinter dem Wasserstrahl kaum zu sehen. Ansicht von der Muse Urania her. Diese Anlage ist der erste neuartige Parnaß, der in seiner parkartigen Gestaltung wegweisend für die weiteren im Grün eingebetteten Museenrondelle des 18. Jahrhunderts wurde.

- 11 Lilius Gregorius Gyrardus, *De Mvsis Syntagma*, in: *Opera omnia*, Leiden 1696, S. 567.
- 12 Vgl. zum Beispiel Vincenzo Del Cartari, *Le vere e nove Imagini de gli Dei delli antichi*, Padua 1615, S.321 und 545 f.; Francois Pomey, *Pantheum mythicum seu Fabulosa Deorum Historia*, Frankfurt 1713, S. 150 f.
- 13 Marc-René Jung, *Hercule dans la littérature française du XVI. siècle*, Genève 1966, S. 131 ff.
- 14 Johann Jacob Boissard, *Topographia Urbis Romae*, Das ist Eigentliche Beschreibung der Stadt Rom, Frankfurt 1681, S. 40 und 71 sowie die unpaginierten Abbildungsseiten.
- 15 Pierre Bayle, *Dictionnaire historique et critique* Bd. II, Rotterdam 1702, S. 1545.
- 16 Wojciech Fijałkowski, *Wilanow, le palais et le parc*, Warszawa 1978, S. 25.
- 17 Pierre Boyancé, *Le culte des muses chez les philosophes grecs. Etudes d'histoire et de psychologie religieuses*. Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome 141, 1936, S. 233 ff.
- 18 Ursula Frenzel, *Beiträge zur Geschichte der barocken Schloß- und Gartenanlagen des Bayreuther Hofes*, München 1958, S. 19.
- 19 Für Literaturhinweise s. *Der Kleine Pauly*, Bd. 3, Nördlingen 1979, Schlagwort »Musai«, 1475 ff.
- 20 Karl Steinacker, *Das fürstliche Lustschloß in Salzdahlum*, in: *Jahrbuch des Geschichtsvereins für das Herzogtum Braunschweig*, 3, 1904, S. 102. (Dieser Musenberg wurde Anfang des 18. Jahrhunderts umgebaut und stark geändert.)
- 21 Francesco De'Vieri, *Discorsi delle meravigliose opere di Pratinolo*, Firenze 1586, S. 47.
- 22 Johann Wilhelm Neumayr, *Wahrhaftige Beschreibung der Reise welche der Weyland Durchlauchtigste Herzog von Sachsen-Weimar Johann Ernst der Jüngere genandt in Franckreich, Engelland und Niederland... 1613-1614 glücklich hinterlegt*, Jena 1734, S. 278.
- 23 Salomon Kleiner, *Das Belvedere zu Wien*, Nach dem Stichwerk in 140 Blättern aus den Jahren 1731-1740 erläutert von Elisabeth Herget, Dortmund 1980, S.166 f.
- 24 Francesco De'Vieri, (wie in Anm. 21).
- 25 Elisabeth B. MacDougall, *Ars Hortulorum: Sixteenth Century Garden Iconography and Literary Theory in Italy*, in: David R. Coffin (Hrsg.), *The Italian Garden, First Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture*, Washington D.C. 1972, S. 42-58; David R. Coffin, *Gardens and Gardening in Papal Rome*, Princeton 1991, S. 42, 78, 110, 243 usw.
- 26 M. Terentius Varro, *Res Rustica* 3, 5.
- 27 A. Frances Yates, *The Valois Tapestries*, in: *Studies of the Warburg Institute* 23, London 1959, S. 69 und 103. Vgl. auch Taf. X b und 24 a und c.
- 28 Neumayr, (wie in Anm. 22).
- 29 *The Diary of John Evelyn*, Bd. I, Everyman's Library 220, London 1952, S. 54.
- 30 Steinacker (wie in Anm. 20), S. 101 f und Abb. 1, 10.
- 31 Vgl. Frenzel (wie in Anm. 18), S. 111 und Sylvia Habermann, *Bayreuther Gartenkunst. Die Gärten der Markgrafen von Brandenburg-Culmbach im 17. und 18. Jahrhundert*, Grüne Reihe, Quellen und Forschungen zur Gartenkunst 6, S. 102.
- 32 G. Hübsch, *Der fürstliche Lustsitz Eremitage bei Bayreuth in den Tagen seiner Vergangenheit*, Bayreuth 1924, S. 11; Frenzel (wie in Anm. 18), S. 113 f.; vgl. Ingo Toussaint, *Lustgärten um Bayreuth: Eremitage, Sanspareil und Fantaisie in Beschreibungen aus dem 18. und 19. Jahrhundert*, Bayer. Verw. d. staatl. Schlösser, Gärten und Seen: Forschungen zur Kunst- und Kulturgeschichte 6, Hildesheim 1998, S. 22. (E.J. Creta, der das Schloß 1718 besuchte, trat das Gebäude noch im Norden ein, und schrieb, daß der Parnaß »vorne« lag, obwohl damals auch schon die weiteren Flügel bestanden).
- 33 Agneta Börtz-Laine, *La fontaine des arts et des muses*, in: *Versailles à Stockholm*, Nationalmuseums Skriftserie NS 5, Uddevalla 1985, S. 33.
- 34 Ragnar Josephson, *Apollotemplet i Versailles*, in: *Uppsala Universitets Arsskrift* 1925, S. 2-5.
- 35 Agneta Börtz-Laine, *Le projet de Nicodème Tessin le jeune pour »Un grand pavillon d'Apollon«*, in: *Versailles à Stockholm*, Nationalmuseums Skriftserie NS 5, Uddevalla 1985, S. 155.
- 36 Gerold Weber, *Der Garten von Marly (1679-1715)*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 28, 1975, S. 96.
- 37 Stéphanie Castelluccio, *Vues de l'ancien et de nouveau Marly*, in: Emmanuel Ducamp (Hrsg.), *Vues des Jardins de Marly, le roi jardinier*, Paris 1998, Pl. 62-66.
- 38 Coffin (wie in Anm. 25), S. 240 f.
- 39 Magnus Olausson, *Den Engelska Parken i Sverige under gustaviansk tid*, *The English Landscape Garden in Sweden during the Gustavian Era*, Stockholm 1993, S. 429-431 und Abb. 2.