

Für den Betrag von 40 000,— RM könnten eine größere Zahl wertvoller deutscher Kunstwerke erworben werden können.
Ich bitte um baldige Entscheidung.“

Des Malers Werk wird also nicht mehr für deutsch gehalten; das Interesse an seinen Werken wird im neuen Europa sinken, ja ein Überangebot ist zu befürchten; „... zu bedenken ist lediglich, daß diese Bilder vermutlich in deutschen Privatbesitz übergehen werden. Die künftigen Besitzer werden sich vermutlich im Verborgenen daran freuen“. Ja, wer denn sonst, wenn die Volksgemeinschaft so rasch an Verkaufen denkt; die ökonomischen Argumente scheinen gerade dem Vokabular zu entstammen, das man dem verdammten Stamme zu eigen dachte. Auch der für Museen „völlig unverwertbare“ Liebermann zeigt mehr von Gesinnung denn von Stil. Daß der Staat, vom kundigen Fachmann geraten, nicht gegen die Veräußerung war, ist nicht verwunderlich. Immerhin an den Verwandten der Porträtierten wollte man noch ein wenig besser verdienen. Erstaunlich auch und von absurder Komik, daß man nicht nur beim Christus im Tempel sondern auch beim Tischgebet der friesischen Bauern jüdische Typen vermutete. Der reiche Liebermannbesitz in den heutigen Museen scheint wohl auch durch den rasch fortschreitenden Krieg konserviert worden zu sein. Vier der erwähnten Bilder verließen die Hamburger Kunsthalle, darunter die herrlichen Polospieler; nur der Christus im Tempel ist jüngst, als Leihgabe wenigstens, zurückgekehrt, geliehen von den Erben des einstigen Käufers. Beschämend muß dies für ein Haus sein und bleiben, dessen eigentlicher Gründer, Alfred Lichtwark, einst Liebermann kurz vor der Operation während der dann doch tödlichen Krankheit schrieb: „Sollte es einen Abschluß geben, möchte ich Ihnen und den lieben Ihrigen noch aussprechen, daß ich unsere Freundschaft zu dem Köstlichsten rechne, was ich erlebt habe.“ Beide Briefe werden im gleichen Archiv verwahrt; man kann sie nicht oft genug lesen.

Carl-Wolfgang Schumann

REZENSIONEN

TERRY COMITO, *The Idea of the Garden in the Renaissance*. New Brunswick, New Jersey (Rutgers University Press) 1978. 278 Seiten, 20 Tafeln

Das Buch beschränkt sich nicht auf eine statische Analyse der Ideenwelt des Renaissancegartens, sondern verfolgt in fünf Kapiteln einzelne Motive einer „Tradition einer Sensibilität (gegenüber der Natur), die in der Antike wurzelt und, durch den Impuls, den ihr die christliche Mythologie gibt, während des Mittelalters und der Renaissance anwächst“. Dies ist an sich nicht neu — der Verf. fußt, gewissenhaft zitierend, für die römische Antike auf Pierre Grimal, für ikonographische Einzelprobleme auf zahlrei-

chen Untersuchungen aus dem Kreis des Warburg Institute und der Panofskyschule. Den deutschen Leser informieren außerdem zusammenfassend Marie Luise Gotheins ‚Geschichte der Gartenkunst‘ 1914 und, ausführlicher und aktueller, das dreibändige Werk von Dieter Hennebo (das Comito unbekannt ist). So treten auch die bekannten Begriffe des Gartens als Abbild des Paradieses, als durch eine Vielzahl von Symbolen bestimmter kosmischer Ort auf, es erscheinen die Beispiele des St. Galler Planes, des Mönches im Hortus Deliciarum, der von der Tugendleiter fällt, weil er an sein Gärtchen denkt, der Hypnerotomachia Polifili, die Ikonographie der Medicigärten und des Belvederegartens im Vatikan. Die literarischen Zeugnisse von Platon über Plotin, Augustin, Venantius Fortunatus, Albertus Magnus bis zum ‚Roman de la Rose‘, Boccaccio, Petrarca bis zu Marsilio Ficino sind vollzählig vertreten und ermöglichen einen konzentrierten Einblick in die Probleme.

Comitos Ziel ist jedoch nicht ein äußerliches Kompendium dieser Motivreihen, sondern er ist überzeugt, daß die seit Platon gebrauchten Natursymbole wirklich empfunden wurden, daß also selbst in den abstrakten Allegorien des Mittelalters lebendige Vorstellungen steckten und daß diese Vorstellungen das geistige Leben ihrer Zeit direkt beeinflussten. Diesen „Mechanismus des inneren Lebens“ der Garten-Topoi will er offenlegen, will begründen, „daß die Bedeutung der Gärten weniger in den festen Symbolen liegt als in der Art der (geistigen) Tätigkeit, die dem Garten gewidmet wird“. Diese entspringe einer „Paradiesesnostalgie“, denn von den Gärten gehe „ein Glanz heiliger Orte“ aus, sie hielten „ein Gleichgewicht zwischen Begriff und Gegenstand“ (mind and thing), in dem beides schöpferisch blühe wie im Paradies. Gärten seien die „Szenen jener privilegierten Momente, in denen das Selbst von der Welt Besitz ergreift“, Gärten seien überhaupt entstanden, weil in ihnen „Kunst und Leben, Geist und Natur ineinander übergehen“, sie seien daher „keine Sammlung von Objekten, sondern sichtbar gemachte Gedanken“. Daß das besondere Naturgefühl jeder Zeit in ihren Gärten zum Ausdruck kommt, bedeute den jeweiligen Versuch des Geistes, sich (über das Medium der Philosophie, Poesie oder Liebe) selbst in der Welt der Dinge zu spiegeln.

Comito begreift den Garten als eine spezifische Seinsweise und will, z. T. angelehnt an Max Webers Lehre der Idealtypen, die in den Gartenvorstellungen zum Ausdruck kommenden Kräfte modellhaft darstellen.

In dieser Weise untersucht er im Kapitel I den Begriff des *Paradieses*, wie ihn Karl VIII. von Frankreich für die ihm neuartig erscheinenden Renaissancegärten Neapels anwendet, in vier Varianten.

Die erste ist das Bild des *Goldenen Zeitalters*, das für die Medici „weniger als eine Realität, aber mehr als eine Metapher“ war; ein politisches Ziel, aber auch zum ersten Mal Grundlage eines kultivierten Daseins im Zusammenhang mit der Natur. Sein Ausdruck waren Naturmysterien wie in

Rotticellis Gemälden oder in der literarischen Weihe an Naturgottheiten und die Öffnung der Architektur zum Garten wie umgekehrt die illusionistische Wandmalerei. Bei Poggio a Caiano hätte Comito Genaueres über die in diesem Zusammenhang stehende Symbolik von Pontormos Lünettenfresko aus den Arbeiten von Matthias Winner und Julian Kliemann erfahren können.

In der Vorstellung vom Garten der Hesperiden wird der Fürst als Herkules gefeiert und göttliche Attribute gehen auf ihn über. Diese Symbolik enthalten auch Mantegnas Madonna della Vittoria für Francesco Gonzaga und seine illusionistischen Grottenräume für dessen Gattin Isabella D'Este — einer mit einem irdischen Paradies, einer mit einem Paradies der Tugenden —, ebenso Correggios mit einer Laubenkuppel bemalte Camera di San Paolo in Parma für die Äbtissin Gionna da Piacenza. — Comitos These, daß auch auf den Typus der Madonna dell'umiltà und der Madonna im Rosenhag Aspekte von Vegetationsgöttinnen übergehen, dürfte m. E. wohl für Bilder wie Botticellis Berliner Altar zutreffen, aber nicht auf die außeritalienische Spätgotik, für die die Symbole der lauretinischen Litanei völlig zur Erklärung der Darstellung hinreichen. Hier trägt, wie auch sonst gelegentlich, Comito dem anschaulichen Ausdruck der künstlerischen Form zu wenig Rechnung.

Als drittes wird der Ausdruck der *Hybris* als charakteristisch für die Emporkömmlinge der Renaissance behandelt am Beispiel des Landsitzes von Robert Cecil Lord Burghley in Theobalds. Er enthielt eine Art Babylonischen Turm und im Audienzzimmer des Schlosses kosmische Symbolik: Sternbilder, einen Wasserfall, sechs Bäume mit Wappen, auf denen sich bei geöffnetem Fenster die Vögel des Gartens niederließen — alles vom Automatenwesen des byzantinischen Kaiserhofes und seiner Spiegelung in den byzantinischen Romanen stammend. Im vierten Abschnitt über *Pflanzenbücher* werden die praktischen Gartenbücher in der Tradition der *Georgica*, die ihre Hinweise mit moralischen Gleichnissen würzen, von den Herbarien unterschieden, die den adligen Patron als Initiator eines paradiesischen Wachstums feiern. (In den Zitaten erscheint dabei die Vorstellung, daß solche Gärten auch im Winter einen Abglanz des Sommers bewahren, was von der antiken *felicitas temporum* herkommt und m. E. ein wesentlicher Antrieb für die durch illusionistische Malerei ‚verewigte‘ Gartendarstellung in Innenräumen war.)

Das II. Kapitel zeigt *die zum mittelalterlichen Garten*, den Comito als umgrenzten, geordneten, auf ein Zentrum bezogenen Bezirk inmitten eines ungeordneten Raumes definiert, führende Stationen: 1. den *aristotelischen Kosmos*, in dem jedes Ding seinen ihm gemäßen Platz hat (*locus suus*) und jeder Ort einen kosmischen Charakter annehmen kann (*locus universitatis*) und in dem das Gefühl sich (seit Platon) mit dem Wesen der umgebenden Natur verbindet; 2. die *Fortsetzung dieser Tradition im Christentum*, bei der

das Paradies, aufgefaßt als *locus voluptatis*, Ort der Freude und eigentliche Heimat der Seele, mit der geometrischen Organisation des Raumes im pythagoräischen Sinne verbunden wird (mit der Vierzahl als ‚Achse des Kosmos‘), und die bei den Kirchenvätern oft zitierte Teilhabe des Menschen im Paradies an den Elementen der Schöpfung. Diese Motive vereinigen sich 3. im *Klostergarten*, der ein Abbild des Paradieses ist wie die mönchische Ordnung ein Abbild der göttlichen, ausgedrückt in der Form des Quadrates als Bild der ‚*aequalitas*‘ und des *Quincunx* als eines um eine Mitte (*fons* oder *arbor vitae*) zentrierten Quadrates. Die Mauer, der Abschluß von der Welt, bezeichnet die Wiedergeburt.

Aus der literarisch belegten Vorstellung, daß ein Schauplatz in der Natur die Gedanken, die an ihm entstehen, spezifisch prägt, charakterisiert Comito im dritten Kapitel die *Gärten der Poesie und Philosophie*. Bei Boccaccio ist „in einer von Gott verlassenen Welt ein Garten der einzige Ort, an dem man zu sich selbst kommen kann.“ (Dies versteht der Kunsthistoriker unmittelbar aus der Süße der vom Trecento bis zum Weichen Stil aufblühenden Naturdarstellung.) Bei Petrarca, der als ein wirklicher Gärtner, von Virgil geführt, eine *imitatio* der Antike betreibt (hier läßt sich Comito die sprechende Miniatur aus Petrarcas Virgilhandschrift entgehen, in der der Kommentator Servius einen Vorhang vor dem im Garten ruhenden Virgil hinwegzieht), der nach Vacluse geht, um im platonischen Sinne ‚außer sich‘ zu sein, mischt sich die antike mit der mittelalterlichen Tradition, denn ‚*valle locus clausa*‘ ist auch im christlichen Sinn eine klösterliche Zuflucht. Die Gärten der Philosophie wurden nach dem Vorbild Platons im Phaidros und der von Cicero wiederbelebten Haine der Akademie auf Cosimo de' Medicis Befehl von Marsilio Ficino wiederhergestellt— mit dem Unterschied, daß die antike, in den horazischen Oden ausgedrückte Schicksalsergebenheit durch die christliche Jenseitshoffnung überglänzt ist und eine unter dem Begriff der Freude stehende Grundstimmung herrscht.

Die Freude erscheint auch als Schlüsselwort in den im Kapitel IV. behandelten *Liebesgärten*. Aus der in der römischen Antike gezogenen Analogie von *locus amoenus* und *locus amorem* entstand eine literarische Tradition, die im ‚*Roman de la Rose*‘ zu einem von ihrer Ahnenreihe unabhängigen Ausdruck gelangt, bei dem nach Comito der Garten weniger ein Spiegel der Gefühle des Liebenden ist als umgekehrt die Gefühle ein Widerschein der umgebenden Natur sind. Im Spiegel der beiden Kristalle im Brunnen des Gartens sieht der Held des Rosenromans im platonischen Sinne nicht nur die Geliebte, sondern die ganze Welt und ist damit der Gefahr des Narzißmus entronnen (ein mindestens bis zu Goethe belegbares literarisches Motiv). Dem ‚*speculum mundi*‘ entspricht im ‚*speculum virginum*‘ die Vorstellung, daß auch die Seele wie eine Pflanze des Paradieses die in ihr liegenden Möglichkeiten entfalten solle. Ein anderes Motiv ist das (aus Botticellis *Primavera* bekannte) Motiv des pflanzenbestickten Kleides der

Erde oder von Erdgottheiten, das nach Comito einen Blick auf die Welt ‚sub specie renovationis‘ anzeigt. Gegen diese präzisen Einzelzüge stellt Comito den großen Atem von Giorgiones Naturgefühl, den er mit den die Erde transzendierenden kosmischen Liebesvorstellungen des Kardinals Bembo vergleicht.

Das V. Kapitel nennt Comito ‚Die Erlösung des Raumes‘, weil er in der Renaissance die im Mittelalter nur literarisch entwickelten Gedanken sich aus dem ‚tektonischen Geist‘ (Wölfflin) räumlich entfalten sieht als „eine zweite Schöpfung“.

Bramantes *Cortile del Belvedere* im Vatikan bezieht mit der plinianischen ‚*ruris imitatio*‘ und der Dimension der Antike den ganzen im Mittelalter ausgeklammerten Kosmos in den Garten ein. Dabei erinnert die Ordnung in Quadrate, die drei gestaffelten Ebenen, die von Raffaels Stenzen ausgehenden drei konzentrischen Sinn-Kreise noch an die mittelalterlichen Urformen des Quadrates für die Schöpfung, des Kreises oder Dreiecks für Gott, wofür Comito ein prägnantes Beispiel in der Inschrift am Klostergarten von Vaison-la-Romaine, vom ‚vierfach entfaltetem Nest, inspiriert durch die Trinität‘ gibt (S. 154—157).

Das Mittel, die früher nur dem Verstand faßbare paradiesische ‚Einheit in der Vielfalt‘ im Gegensatz zu der mittelalterlichen ‚Geometrie nur für das Auge Gottes‘ nun räumlich anschaulich zu machen, ist die *Perspektive*, die laut Piero della Francesca, „alle Dinge proportional an ihren gemäßen Platz stellt“. Damit wird nicht nur Illusion erzeugt, sondern die Sphärenharmonie für den Betrachter sichtbar gemacht, der damit selbst zum Maß der Dinge aufrückt. In den Prospekten kann, wie Gianozzo Manetti schreibt, „der Mensch mit einem Blick erfassen, was der Verstand von der Schönheit der Natur weiß, und damit ein neues Gefühl für seine Größe erhalten“. Der Raum hat die im Mittelalter magische Bedeutung als der das Sein bestimmende und begrenzende Ort verloren, ist zum Aktionsraum der menschlichen Aktivitäten geworden, und so ist auch der Bezug auf die Landschaft als Kulisse der antiken Satyrspiele zu verstehen (Palladio spricht vom ‚Theatrum‘ der Landschaftsausblicke der Rotonda.)

Zum Garten als Raum der Natur treten im *giardino segreto* des Belvedere die antiken Statuen, die in einer Art Mystik wie in der *Hypnerotomachia Polifili* als Natur- und Fruchtbarkeitsgottheiten interpretiert werden.

Ein letzter Gedankengang Comitos läßt sich vielleicht unter dem Begriff des ‚*ornatus mundi*‘ zusammenfassen. Wenn im Mittelalter die Schönheit der Gärten zugleich eine Versuchung sein kann und jedenfalls ein Trost der Schwachen, der Verdammten, auch der Kranken (Gärten bei den Infirmen der Klöster) ist, so hängt das mit dem Dualismus von Form und Farbe zusammen. Die Farbe ist nach Fortunatus das Flüchtige, die Form das eigentlich Konstante, auf Gott verweisende. Comito sieht in den ‚irregular scattered‘ Blumen des Spätmittelalters einen Mangel an Form gegenüber

der aus der Natur selbst entwickelten Ordnung im Pflanzenornament der Renaissance. Dies ist sehr einfach dadurch zu erklären, daß in der Kunst des Mittelalters die irdische Welt über die Einzelformen wiedererobert wurde. Zu sehr vermischt Comito auch die beiden doch sehr verschiedenartigen Verhaltensweisen zur Natur in den aus der Domus aurea adaptierten Grotesken Raffaels und den illusionistischen Laubenkuppeln Giovanni da Udines im Vatikan.

Wenn auch, wie hier, die Interpretation der als Beispiele herangezogenen Kunstwerke gelegentlich zu flüchtig ist (die Illustrationen Tafel 2—12, Titelseiten von Pflanzenbüchern des 16. und 17. Jh., sämtlich aus amerikanischen Bibliotheken, auf die nur kurz hingewiesen wird, scheinen wirklich eine Verlegenheit), so ist der Wert eines solchen Buches für den Kunsthistoriker dennoch groß. Man liest ein Handbuch mit einer Fülle von Belegen und wird dennoch an jedem Punkt zu einer tieferen Interpretation geführt. Kunstwerke oder Stileigentümlichkeiten erscheinen in neuer Beleuchtung, und wo Comitos Interpretationen enden, hat man ein Mittel in der Hand, selbst weiter zu fragen.

Eva Börsch-Supan

HEINRICH RAGALLER, *J. W. van der Auwera. Ein Skizzenbuch. Dokumente zur Gartenplastik für den Prinzen Eugen.* Würzburg (Echter-Tyroliä) 1979, 48 S. Text, 55 Abb. im Text, 47 Tafeln, DM 48,—.

Dem Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg gingen nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs fünf Skizzenbücher verloren, die Anfang 1971 wieder auftauchten und vom Londoner Auktionshaus Sotheby dem Museum zurückgestellt wurden. Dieser glückliche Umstand hat wohl die großzügige Publikation eines dieser Skizzenbücher (Nr. SW 137) veranlaßt. Ihr Text beruht, wie der Autor ausdrücklich betont, auf einem Vortrag, den er im Dezember 1971 in Würzburg hielt und nachträglich durch Anmerkungen und einen ausführlichen Katalog der Zeichnungen ergänzte. Ein Vortrag muß anders aufgebaut werden als ein Buch, die Probleme müssen für den Hörer eindeutiger gelöst werden. Das dürfte gewisse Differenzen zwischen Text, Anmerkungen und Katalog erklären, hat auch die Übersichtlichkeit des Ganzen nicht gerade gefördert.

Es handelt sich, wie Ragaller einleitend feststellt, nicht eigentlich um ein Skizzenbuch, sondern um eine Sammlung von Zeichnungen nach Werken anderer Künstler bzw. um Paraphrasen von solchen. Sie werden in den alten Inventaren der Kunstsammlung Martin von Wagners als Werke Auweras angeführt und scheinen direkt aus dem Erbe des Künstlers zu stammen. Der Würzburger Hofbildhauer Johann Wolfgang van der Auwera hat sich in seiner Jugend, von Fürstbischof Friedrich Karl von Schönborn gefördert, 1730 bis 1736 in Wien aufgehalten. Die Zeichnungen zeigen sein