

Es macht nicht zuletzt eine der Qualitäten der hochrangigen Darstellung Gublers aus, daß sie die irritierenden und fragwürdigen Aspekte des künstlerischen Œuvres Bagnatos rückhaltlos herausarbeitet und sie nicht etwa um der Rangwahrung ihres „Helden“ willen zu verschleiern sucht. Der Autor verweigert sich so den verbreiteten Stereotypen der Künstlermonographie. Andererseits hat man bei dieser umfassenden und aspektreichen Erkundung manchmal das Gefühl, daß dem Baumeister Bagnato fast zuviel Ehre angetan wird. Gublers hoch entwickeltes analytisches Sensorium und seine beeindruckende Überschau der europäischen Architekturentwicklung emanzipieren sich gelegentlich zu sehr von ihrem eher regional bedeutsamen Gegenstand und überfrachten ihn mit manchmal kaum mehr nachvollziehbaren Bezügen.

Also eine hervorragende Monographie — das gilt im übrigen auch für die vorzügliche Ausstattung des Buches — über einen mittelmäßigen Architekten? Ja doch! Aber vor dem Auge des Lesers entsteht dabei das Bild eines typischen Barockkünstlers, der es meisterhaft verstand, seinem Werk einen Hauch bezaubernden Charmes aufzuprägen, obwohl bei näherer Betrachtung vor allem des spezifisch Architektonischen soviel an ihm eigentlich nicht „dran“ ist.

Klaus Güthlein

IRIS LAUTERBACH, *Der französische Garten am Ende des Ancien Régime*. Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft 1987. 328 S. m. 130 Abb. DM 129,—.

Behandelt werden Theorie und Praxis der geometrischen Gartenkunst in Frankreich 1750—89. Die Arbeit schließt damit an Ingrid Dennerleins *Die Gartenkunst der Régence und des Rokoko in Frankreich* an und ergänzt Dora Wiebensons *The Picturesque Garden in France*. Bislang wurden die regelmäßigen Gärten dieser Zeit Übergängen oder als Äußerungen einer überlebten Tradition abgetan (S. 13). Lange galt „*audiat et altera pars*“ auf diesem Gebiet als undenkbar. Lauterbach wagt es erstmals, die Geschichte der Gartenkunst im 18. Jh. von der Gegenseite her aufzurollen und statt unter den Gesichtspunkten des aufsteigenden Landschaftgartens unter denen des Konservativismus zu betrachten, wagt es, in den Mittelpunkt zu stellen, was bisher als Ausnahme galt. Wenngleich auch in der Kunstgeschichtsschreibung ein Einfluß der gegenwärtigen Zeitströmung nie zu leugnen ist — ein solches Buch war eben vor 20 Jahren noch unmöglich —, müssen wir Lauterbachs vorurteilsfreie Darstellungsweise hervorheben, wie sie zwar in der Kunstgeschichte selbstverständlich sein sollte, aber leider nicht immer anzutreffen ist.

Lauterbach stellt einen Einschnitt im Jahr 1775 fest und gliedert daher ihre Darstellung der Gartenentwicklung in die Phasen 1750—75 und 1775—89. Diese beiden Teile sind wiederum in die Behandlung der schriftlichen Quellen, Vorlagenwerke, Entwürfe und ausgeführten Anlagen unterteilt. Im dritten Teil behandelt sie systematisch die einzelnen Gestaltungselemente und die Beziehungen besonders zur früheren geometrischen Gartenkunst der Antike und der Renaissance. Im vierten und letzten Teil wird der historische und geistesgeschichtliche Hintergrund behandelt (Kunsttheorie, Gesellschaft und Politik, Vergleiche mit der Dramentheorie, Stilpluralismus).



Abb. 1 Hans Holbein d. J., Christus vor Hannas. Lavierte Federzeichnung über Kreide.
Basel, Öffentl. Kunstsammlung (Bsl. Nr. 49)



Abb. 2 Hans Holbein d. J., Junge Frau mit Federbarett. Lavierte Federzeichnung. Basel, Öffentl. Kunstsammlung (Museum)



Abb. 3 Felix Lindtmayer d. Ä. zugeschrieben, Kabinettsscheibe mit Schildhalterin zwischen den Wappen Hans Wilhelm Fulach zu Laufen und Anna Brümsi, 1521. Standort unbekannt (Foto Schweiz. Landesmuseum Zürich)



Abb. 4 Massimiliano Soldani, Medaille auf Cosimo Serristori, 1711, Vorderseite. Bronze, gegossen, Durchmesser 90 mm

Abb. 1 Felix Lindner, 2. Entwurf eines Wandreliefs zur Erinnerung an die 1711 in Zürich unter dem Wappen Hans Wilhelms Fuchs zu Laufen und Hans Serristori, 1711, Standort unbekannt (Foto Schweiz, Landesmuseum Zürich)

Abb. 2 Hans Holbein d. J., Junge Frau mit Federkaren, Lavierter Federzeichnung, Basel, Offiz. Kunstsammlung (Museum)



Abb. 5 Massimiliano Soldani, Medaille auf Cosimo Serristori, 1711, Rückseite
gegossen, Durchmesser 85 mm



Abb. 6 Massimiliano Soldani, Medaille auf Henry Newton, 1709, Vorderseite. Bronze, gegossen, Durchmesser 85 mm



Abb. 7 Massimiliano Soldani, Medaille auf Henry Newton, 1709, Rückseite



Abb. 8a Antonio Selvi, Medaille auf Massimiliano Soldani, 1715, Vorderseite. Bronze, gegossen, Durchmesser 87 mm



Abb. 8b Rückseite derselben Medaille

Der Satz des Abbé Delille *Je ne décide point entre Kent et Le Nôtre* könnte als Motto über dem Buch stehen. Im einzelnen ist eine große Zahl neuer Schlüsse erlaubt, von denen einige herausgehoben seien:

1. Das Buch widerlegt glänzend den Irrtum, daß aufklärerisches Denken (Streben nach Naturnachahmung) automatisch den Landschaftsgarten zur Folge haben müsse. „Erst die Kunst nimmt der ursprünglichen rohen Natur ihre Schwerfälligkeit und verleiht ihr vollendete Form.“ (S. 237) Die Gegenüberstellung der Theorien des Chevalier de Jaucourt (*Encyclopédie* 1765) und de Chabanons (1775) ergibt, daß zwei Autoren mit gleichen Argumenten, mit dem gleichen Ziel der *nature embellie* zu scheinbar ganz gegensätzlichen Ergebnissen kommen: der eine fordert den Landschaftsgarten, der andere hält am geometrischen fest (*sans art, créer un art, est sottise ou délire* — S. 104). „Da in der Debatte der Gartenkunst im späten 18. Jahrhundert keine allgemeingültige Geschmacksinstanz mehr anerkannt wird, ist klar, warum die vom Geschmack geleitete Naturnachahmung so verschiedene Wege gehen kann, ohne daß man dabei von der grundsätzlichen Naturnachahmungsforderung abrückte.“ (S. 237) „Es wäre ein Irrtum, die Begriffe *art* und *nature* als Synonyme für den englischen bzw. französischen Gartenstil aufzufassen. In einem regelmäßigen Garten ebenso wie in einem Landschaftsgarten können sich verschiedene Grade an ›Natürlichkeit‹ äußern.“ (S. 25) Das bekannteste Beispiel für die verschiedenen Auffassungsmöglichkeiten von Natürlichkeit und Künstlichkeit im Garten dürfte Voltaires Garten in Ferney sein, den dieser, obwohl er gänzlich geometrisch war, als *presque rien de régulier, Dieu merci* bezeichnete (S. 214). Umgekehrt machte Rousseau deutlich, daß sein gänzlich wie von selbst gewachsen erscheinender Idealgarten in der *Nouvelle Héloïse* auf Kunst beruhe (S. 240). Lauterbach erkennt in diesem Zusammenhang: „Dem Betrachter muß die Künstlichkeit des Kunstwerks erst bewußt sein, bevor er dessen ›Natürlichkeit‹ bewundern kann.“ (S. 241)

2. Das „Sammeln“ verschiedener Gartenstile innerhalb einer Anlage ist eine mögliche Konsequenz aus der neu erkannten Relativität des Geschmacksbegriffs. Besonders eindrucksvoll ist der Entwurf Francesco Bettinis von 1784 für einen Garten in drei Nationalstilen (anglo-français-chinois, S. 116 ff.). Lauterbach nennt dies eine „kosmopolitische Tendenz“ (S. 118) bzw. den „enzyklopädischen Garten“ (S. 250). Durch solche Nachweise wird deutlich, wie sehr die Stilentwicklung des 19. Jahrhunderts in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorgebildet ist, und daß nicht erst Humphrey Repton in Ashridge Gärten verschiedener Stile sammelte. Allerdings bleibt es im 18. Jahrhundert beim „geographischen Eklektizismus,“ der noch kein „Historismus“ ist (S. 254).

3. Der Begriff Klassizismus wird für die Gartenkunst neu untermauert. Wie die Architektur wendet sich die Gartenkunst vom Rokoko ab und der klassischen Ausprägung, wie sie zuvor im 17. und beginnenden 18. Jahrhundert bereits erreicht war, wieder zu. Sehr erstaunlich, aber durch Beispiele gut belegt, ist der Rückgriff auf Gartenentwürfe der Renaissance (S. 194). Anleihen beim Rokokogartenstil laufen allerdings bis in die 1780er Jahre parallel (Chantilly). Ebenfalls unbekannt ist die Vorbildwirkung verwilderter italienischer Renaissancegärten, die nicht nur den Maler Fragonard, sondern auch den Architekten P.-A. Pâris zur Nachahmung reizten (S. 217ff.). Auch Übernahmen an-

tiker Motive, die von Ausgrabungen bekannt waren, sind nachgewiesen (S. 220ff.). Der Klassizismus im Garten konnte sich demnach sehr verschiedener Quellen bedienen.

4. Der andere Pol neben dem „geographischen Eklektizismus“ ist das Festhalten am französischen Nationalstil. Die Sonderstellung der französischen Gartenkunst der behandelten Epoche wird deutlich. Insbesondere der überragende J.-F. Blondel hinterließ in seinem *Cours d'architecture* eine theoretische Begründung des geometrischen Gartens, die nicht als reaktionär beiseite gelegt werden kann. Auf der Seite der Praxis vertritt J.-A. Gabriel dieselbe Auffassung mit überzeugenden Entwürfen, etwa für Petit Trianon. In Deutschland sind zwar seit den 1770er Jahren auch Stimmen vorhanden, die den geometrischen Garten verteidigen, doch kommt es hier — soweit bekannt — zu keinen derart fest verankerten Theorien und schon gar nicht zu Neuentwürfen geometrischer Gärten. Lauterbachs Arbeit ist geeignet, ähnliche Untersuchungen auch für die übrigen europäischen Länder anzuregen. Wir kennen französisch-geometrische Einflüsse z. B. auf die Gartenkunst des ausgehenden 18. Jahrhunderts in Schweden und in Württemberg. In England — das dürfte erwiesen sein — fehlten die Verteidiger des Alten Stils ganz.

5. Bisher unbekannt ist auch, daß man die chinesische Gartenkunst, oder was man dafür hielt, nicht nur als Vorbild für landschaftliche, sondern auch für geometrische Gärten heranzog (S. 114f.).

6. Der Abschnitt über öffentliche Gärten bietet sozialgeschichtlich hochinteressantes Material. Diese Gärten sind auf große Menschenmassen zugeschnitten. Sie sind stets geometrisch, im Gegensatz zu den von dem deutschen Gartentheoretiker Hirschfeld konzipierten und von Sckell im Englischen Garten in München ausgeführten Volksgärten. Die Hôtelgärten, besonders nördlich der Champs-Élysées, wurden in dieser Zeit optisch zur Promenade geöffnet und dadurch gleichsam halböffentlich. Schon 1763 veröffentlicht J.-F. Neufforge einen geometrischen *Jardin Public*-Entwurf, der an den traditionell geöffneten königlichen Barockgärten von Paris orientiert ist (S. 164). Wir erfahren auch die Gepflogenheiten beim Besuch öffentlicher Gärten und Vauxhalls in Paris (S. 169ff.). Auch in der Revolutionszeit galten die barocken Stadtgärten und ihre Nutzungen (*être et spectacle et spectateur*) noch als Vorbilder für volkstümliches Vergnügen (S. 172). Die Gleichung Ancien Régime = geometrischer Garten, Bürgertum und Revolution = Landschaftsgarten bestätigt sich nicht (S. 246).

7. Die Tendenz zu monumentalen, unausführbaren Idealentwürfen, wie sie von den sog. Revolutionsarchitekten wie Ledoux und Boullée bekannt ist, die damit bekanntlich schon in der 1770er Jahren hervortraten, ist auch in der Gartenkunst zu verfolgen, ja die Zahl der projektierten übersteigt bei weitem die der realisierten Gärten. Die Entwürfe der Revolutions- und Empirezeit knüpfen hier unmittelbar an.

8. Bei den Elementen wird die wachsende Bedeutung des Parterres, des Rasens, der Rabatte, des ganz mit Blumen gefüllten Parterrefeldes, des Blumenkorbs und des Blumenschmucks überhaupt deutlich. Das Schloß wird stärker als bisher in den Mittelpunkt der Gartenanlagen gestellt (S. 188). Es sind dies Weiterentwicklungen von Tendenzen, die schon Dennerlein für den vorausgehenden Zeitabschnitt festgestellt hat. Ob allerdings das Teppichbeet des 19. Jahrhunderts eine „Parterreform“ ist, die auf den *Corbeille de fleurs* zurückgeht (S. 206), sollte näher geprüft werden.

Lauterbach deckt ihr Thema voll ab, indem sie eine Synopse unausgeführter Idealprojekte, verbaler Theorien und realisierter Kunstwerke erstellt. Was der Titel verbirgt und erst die Einführung erklärt, ist, daß der französische Landschaftsgarten am Ende des Ancien Régime nur erwähnt wird. Wenn etwa die Gartentheoretiker Morel und Watelet zitiert werden, dann nur mit ihren an ihrer Gesamtheorie gemessen nur kleinen Zugeständnissen an den geometrischen Garten. Dies ist berechtigt, da auf Wiebensons Arbeit verwiesen wird. Wer das Gesamtbild der französischen Gartenkunst dieser Zeit erhalten will, muß unbedingt Wiebensons erwähnte Arbeit hinzuziehen.

Angesichts einiger vorgestellter Entwürfe ist der Leser versucht, traditionellen Wertungen wie denen Marie-Luise Gotheins (1914: „seltsame Irrungen und Mißverständnisse“) beizustimmen. Lauterbach nimmt alle charakteristischen Zeugnisse ihres Untersuchungszeitraums ernst, und dafür verdient sie Anerkennung. Es bleibt dem Leser unbenommen, angesichts megalomanischer Phantasieentwürfe zweifelhafter Qualität, die kurz vor 1789 entstanden, sich eigene Gedanken über Dekadenz und Revolution zu machen.

Das noch unbearbeitete Gebiet erfordert gründliches Eingehen auf eine Vielfalt von Phänomenen, die den Leser verwirren könnten, würde die Autorin ihren Stoff und ihre Gliederung nicht souverän beherrschen. Wiederholungen waren wohl unvermeidlich. Die Analysen der Entwürfe sind ausgezeichnet, jedoch in größerer Anzahl unweigerlich ermüdend. Rezensent hätte sich hier eine übersichtliche Untergliederung gewünscht, die auch Überspringen einiger Beschreibungen erlaubt.

Sehr hilfreich sind kurze Hinweise auf den heutigen Zustand der behandelten Gärten, die man in vielen kunsthistorischen Arbeiten vermißt.

Das Buch wird, so entlegen das Thema auf den ersten Blick scheint, noch lange ein Standardwerk bleiben, und unabsehbare künftige Detailforschungen werden sich darauf berufen müssen.

Clemens Alexander Wimmer

FIORENZA VANNEL, GIUSEPPE TODERI, *La Medaglia Barocca in Toscana*. Florenz, Studio per Edizioni Scelte 1987. 316 Seiten Text mit 28 Abbildungen, 149 Tafeln mit 443 Abbildungen.

(mit sechs Abbildungen)

Der Begriff „Toskanische Barockmedaille“ — richtiger: „Florentinische Barockmedaille“ — meint einen nicht nur örtlich und zeitlich fest umrissenen, sondern einen auch stilistisch einheitlichen Bestand künstlerischer Erzeugnisse von unverwechselbarer Eigenart. Seine Produktion ist auf das Dreivierteljahrhundert von 1675/80 bis 1745/50 beschränkt, also etwa auf die Regierungsperiode der zwei letzten Großherzöge des Hauses Medici, und umfaßt an die fünfhundert verschiedene Medaillen. Die Stücke besitzen meist einen Durchmesser von 85 bis 90 Millimeter, ihr Material ist Bronze (selten vergoldet oder versilbert), technisch sind es Güsse, die in verschiedenem Maß ziseliert wurden, Vorderseiten und Rückseiten sind separat gegossen und nachträglich zusammengefügt. Damit unterscheidet sich die „Florentinische Barockmedaille“ grundsätzlich von