

Phantasiegärten auf den Bildern alter Meister.

Von Ernst Küster.

Viele Meister der Malerei haben sich gern darin versucht oder mit allem Scharfsinn darum bemüht, Bauwerke aller Art auf ihren Werken darzustellen, die die Kennzeichen von Phantasieerzeugnissen tragen. Es entstanden auf Freskowand oder Maltafel reich gegliederte, üppig ausgestattete Bauten; nach den Kosten der Ausführung brauchte nicht gefragt zu werden, die Sorge um die praktische Verwertbarkeit und die Rücksicht auf die Gesetze der Statik kamen nicht in Betracht. Beispiele finden sich auf den Wänden, auf denen die Meister des toskanischen Trecento heilige Szenen erzählt haben, und noch reicher und üppiger auf vielen Werken des 16. und 17. Jahrhunderts. Die deutschen Meister folgten gern dem italienischen Beispiel, namentlich in der Zeit nach Albrecht Dürer. Renaissancebauten spielten auf ihren Gemälden eine große Rolle, noch bevor die Architekten die Wirklichkeit mit solchen schmückten.

Wie der Baukunst gegenüber fanden die Maler ihr Behagen darin, auch über dem Ornament den Reichtum ihrer Erfindungsgabe auszuschütten, Kapitelle und Kassetten zu malen, die die Wirklichkeit in Schatten stellten, weiträumige Hallen mit nie gemeißelten Bildwerken verschwenderisch auszustatten. Schloß und Palast mit üppigen Terrassen und Brunnen zu umgeben und dem Rahmen der von ihnen dargestellten Szenen durch solche Überfülle und Absonderlichkeit die Atmosphäre des Fremdartigen oder Festlichen oder gar des Unirdischen zu verleihen, die der Künstler für seinen Stoff brauchte.

Solchen Phantasiebauten in ihren Einzelheiten nachzugehen wäre eine Aufgabe, die zur Kennzeichnung der Maler und der Fragen, die ihre Zeit bewegten, mancherlei beizutragen vermöchte.

Etwa über die Rolle, die die Geheimnisse des Zentralbaus gespielt haben, wäre gewiß mancher Aufschluß zu gewinnen.

Die Frage darf gestellt werden, ob die Meister unsrer europäischen Malerschulen auch der Darstellung der Gärten gleichen Anteil geschenkt haben mögen, wie der der Bauten. Was für Auskünfte gewinnen wir bei einer Prüfung der alten Malerei und der Graphik? Es läßt sich erwarten, daß gar manches Mal der Versuch gemacht worden ist, wie nie erbaute Architekturen auch nie gesehene Gärten darzustellen — sei es, daß man den Gartenkünstlern Anregungen geben zu können hoffte, sei es, daß man gerade bei der Darstellung von Gärten der Phantasie alle Freiheiten gönnen zu dürfen glaubte.

Eine folgerechte Bearbeitung der Frage verspricht allerhand wichtige Aufschlüsse über die Gärten vergangner Zeiten, über die Grundsätze ihrer Gestaltung, über ihr Verhältnis zur Landschaft überhaupt. Es will indessen scheinen, daß wir uns hinsichtlich der bildlichen Darstellung von Gärten und besonders der nur gedachten und gemalten, aber niemals ernstlich geplanten oder wirklich angelegten Gärten nicht entfernt so reichem Material gegenübersehen werden, wie bei der Beschäftigung mit gemalten Phantasiebauten. Eine eindringende Behandlung der gemalten Architekturen und Gärten müßte sich freilich mit einer Prüfung der Frage verbinden, was die Dichter jener Zeiten — von Rabelais bis zu Jean Paul und der Narrenburg Adalbert Stifters — für Gartenträume ersonnen und zu Papier gebracht haben. Zwischen den beiden Kunstformen bestehen auch hier grundsätzliche Unterschiede: der Maler läßt uns immer nur einen Blick auf seine Bauten und in seine Gärten werfen, während der Dichter uns mit aller Ausführlichkeit durch seine Phantasieanlagen führen darf. Der Maler wird überdies bei der bildlichen Darstellung des Geträumten eine letzte schwache Bindung an die Forderungen der Wirklichkeit und den Schein des Möglichen nicht abstreifen dürfen. Über die Phantasiegärten sei mit der Schilderung einiger mir bekannt gewordener Beispiele kurz berichtet.

Aus dem Bereich des italienischen Quattrocento nenne ich zuerst Sandro Botticelli (1443—1510), nicht den Maler, sondern den Graphiker, dem manche Gelehrte die Holzschnitte der

Hypnerotomachia Polifili zuschreiben, des von dem gelehrten Mönch Francesco Colonna geschriebenen allegorischen Romans. Zwar bringt der Zeichner nicht das zustande, was die Phantasie des humanistisch gebildeten Verfassers als Buchschmuck zu beanspruchen hätte, und etliche Zeichnungen sind von lehrbuchmäßiger Trockenheit. Aber sie geben über gartentechnische Dinge Aufschluß und für solche wohl auch originelle Anregungen, z. B. über Baumverschnitt und Pfropfversuche¹⁾. Als Beziehungen zur Gartenkunst ließen sich aus dem Gemäldewerk Botticellis mancherlei Einzelheiten auswerten. Anregungen, die über das von seiner Zeit Verwirklichte hinausführen, darf man vielleicht in seiner an landschaftlich planende und gestaltende Gartenkunst erinnernden Darstellung des Kampfes des Amor mit der Keuschheit (Schulbild, Nat.-Galerie London) sehen, sowie in den drei vegetabilischen Apsiden, die sich über seine Mutter Gottes und die beiden Johannes wölben (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum).

Besondere Beachtung verdienen die Verkündigung des Lorenzo di Credi (Florenz, Uffizien). Hinter der Halle, in der sich die heilige Szene abspielt, hinter ihrer Tür und ihren beiden Fenstern, liegt eine baumreiche Landschaft, in der Ferne erheben sich Berge — die Aussicht gleicht dem Blick in einen landschaftlich angelegten malerischen Garten. Die Symmetrie des Predella-reliefs, der englischen Szene und deren Architektur klingt noch in dem Gartenbild weiter — man denkt an die große Hauptallee des französischen Gartens und glaubt zu spüren, daß der Meister an einen Garten gedacht hat, der mit der Architektur harmonisch eine Einheit bildet. Architekturen, die zum Rahmen einer Landschaft werden, finden wir auf Quattrocentobildern oftmals: die Münchner Maria vor dem Hlg. Bernhard von Pietro Perugino (1446—1523) und die Wiedererweckung des ertrunkenen Mädchens (Pinakothek, Perugia) desselben Meisters geben besonders reizvolle, anmutige Beispiele. In andern Fällen wird die Landschaft von der Architektur und den unter sie gestellten Figuren mehr zerstückelt als umrahmt. Der Hinweis auf Aufgaben und

¹⁾ Ernst Küster, Betrachtungen über einige Weidenpfropfungen: Mitteilungen der Dt. Dendrolog. Ges. 55 (1942) 305.

Ziele der Gartenkunst scheint mir nirgends so vernehmlich und mit so schönem Wohllaut sich zu äußern, wie bei Lorenzos Bild.

Andrea Mantegna (1431—1505), der Meister der Perspektive, der leidenschaftliche Freund der darstellenden Geometrie, war zugleich ein Mann der üppig sprießenden Phantasie. Säulen und Pfeiler seiner Bauten zeigen sie in bestem Lichte. Mit großer Freigebigkeit stattet er sie mit Medaillons und Kassetten aus, mit Pilaster-, Fries- und Attika-Reliefs; ganze Städte plant und malt er, mit vielen oft wunderlich unitalienischen Türmen, Pyramiden, problematischen Rundbauten (*Eremitani*, Padua; *Camera degli Sposi*, Mantua; Hlg. Sebastian, Aignepurse; Predellentafeln zum Zenobild, Tours und Paris; Hlg. Georg in Venedig; Kupferstich Kreuzabnahme B. 4). Während die Bauten, unter denen sich die Hauptfiguren seiner Bilder bewegen, klar und verständlich bleiben und allen Forderungen der Statik genügen, läßt der Meister bei den Bauten des Hintergrunds und hinter dem Schleier der Ferne seine Phantasie unbehindert sprudeln und rauschen. Dazu kommen seine Waffen-, Trophäen- und Früchtestilleben (Triumphzug Cäsars; Stadtbilder auf den Bannern des Triumphzugs, Karton I, *Hampton Court*; Zenobild in Verona; Evangelisten in St. Andrea), die uns zu der Frage führen, ob Mantegna an den Aufgaben der Gartenkunst vorübergegangen sein mag. An solchen Beziehungen fehlt es bei ihm keineswegs.

Gedanken und Aufgaben der Gartenkunst entspricht Mantegna z. B. mit der prächtigen hohen Blumenapsis, unter der die *Madonna della Vittoria* (Paris) thront, und dem boskettähnlichen, von pflanzlichen Arkaden umrahmten Raum, in dem die Tugend über das Laster siegt. Der wie das letztgenannte Bild für das *Studiolo* der Isabella d'Este 1497 gemalte Parnaß stellt den geharnischten Apollo und die nackte Venus vor dunkles Baumgrün auf eine Felsenbrücke, so daß eine ganz ähnliche arkadische Gruppe entsteht, wie sie der bildwerkreiche Garten späterer Zeiten liebte. Daß Felsengruppen solcher Form und Art nicht denen der Natur entsprechen, war dem Meister selbstverständlich klar. Aber die Freude, auch Felsen und felsige Landschaft nach Phantasie und Gutdünken zu meistern, schien ihm ebenso verlockend, wie den Gartenkünstlern eines späteren Jahrhunderts. Wie auf die

Felsenklippen des Parnaßbildes darf hier auch auf die burgen- und städtetragenden Konsolfelsen anderer Darstellungen (Hlg. Sebastian, Aignepurse; Jagdzug des Lodovico Gonzaga, Mantua) hingewiesen werden, und zugleich auf Mantegnas Zeitgenossen Francesco Cossa (1436—78), der Felsen und Gesteine zu abenteuerlichen Formen zurechtkennt und mit diesen allerhand verwegene Einfälle des Barockgartens vorwegnimmt (Triumph der Venus, Ferrara; Legende des Hlg. Hyacinth, Vatikan).

Die Meister der frühen niederländischen Schule lassen bei Darstellung der von ihnen erdachten und erträumten Architekturen nicht nur in denen des Bildvordergrunds, unter welchen die Hauptfiguren ihrer Darstellungen sich bewegen (Gossaert u. a.), sondern namentlich bei der Darstellung ferner Städte, die prunkvolle Kirchen, Rundbauten, Türme usw. erkennen lassen — von Jan van Eyck (1390—1440) (Frauen am Grabe Christi, Richmond, Sammlung Cook) bis zu Quinten Massys (Christus am Kreuz, Wien) — ihrer Phantasie gern alle Zügel schießen. Mit ihren Gartendarstellungen geben sie uns reiche, zuverlässige Auskünfte über die zeitgenössische Gartenkunst. Phantasievoll über das von der Wirklichkeit Gegebene hinauszugehen scheint von ihnen nur selten gewagt worden zu sein. Ich denke hier eines schönen männlichen Bildnisses von Jan Mostaert (Brüssel): hinter dem Dargestellten erhebt sich ein hohes, mit Balkon und Dachgärten ausgestattetes Haus, auf dem sogar ein hoher Etagenbaum sichtbar wird.

Vor allem wichtig scheint mir, in diesem Zusammenhang auf die Landschaftsdarstellung, besonders die eines Geertgen tot Sint Jans hinzuweisen. Wald und Wiese, Hügel und Bächlein haben auch andre Meister der Schule ähnlich gesehen und dargestellt wie er, und doch führt keines ihrer Bilder die Gedanken des Beschauers so überzeugend zu den Gestaltungsgrundsätzen des landschaftlich malerischen Gartens wie sein Johannes Baptist (Berlin). Ich bin keineswegs der Meinung, daß Geertgen tot Sint Jans einen künftigen Gartenstil vorausahnte oder gar empfehlen wollte. Aber mir scheint, daß er die Landschaft seiner Heimat in ähnlichem Sinn stilisieren zu sollen geglaubt hat, wie später die Meister des landschaftlichen Gartens.

Eine Kunstgattung eigner, höchst reizvoller Art bilden die Werke der Miniaturen, die im 16. Jh. gewirkt haben und sich um Simon Bening (1484—1561) scharen: Werke wie die *Heures de Henesy* (um 1520), der *Hortulus animae* und das herrliche *Breviarium Grimani* gehören hierher und beanspruchen unsere Anteilnahme durch die zahlreichen Gartendarstellungen und die Abbildungen vieler Einzelheiten der Gartengestaltung und Gartenpflege ihrer Zeit, die wir auf ihren Bildchen finden²⁾. Vor manchen Blättern des *Breviarium Grimani* mag man wohl im Zweifel bleiben, ob sie uns wirklichkeitstreu über Gärten berichten, die der Künstler gesehen hat, oder als Ergebnisse einer einfallreichen Phantasie zu betrachten sind, mit denen der Meister des Pinsels dem der Gartengestaltung allerhand Anregungen z. B. über Ausstattung zentralbauartiger Gärtchen gibt, dem Verlangen nach *variété* zu dienen, das bei Anlage und Ausstattung der Bosketts des späteren französischen Gartens so wichtig wurde.

Daß Peter Paul Rubens (1577—1640) in seinem Werk die Anregungen, die Werke der Gartenkunst zu geben vermögen, nur selten verwertet hat, mag bei der Vielseitigkeit des Meisters vielleicht Wunder nehmen. Von Gärten zeigen uns seine Gemälde und die Graphik, die unter seiner Leitung stand, nur gelegentlich enge Ausschnitte (Rubens und Helene Fourment im Garten ihres Hauses, München; Susanne im Bade). Nur einmal ist er über solche beiläufige Verwertung des Gartenkünstlerischen hinausgegangen: mit der Darstellung der Nausikaa-Szene (*Palazzo Pitti*), mit der uns Rubens in eine weite, bergige Landschaft führt, die im wesentlichen der von dem Schiffbruch des Aeneas (Berlin) bekannten entspricht: auf die Abhänge eines felsigen Gebirgs zaubert Rubens den gewaltigen Schloßgarten des Königs Alkinoos. Von den Wundern der Anlage bekommen wir bei Rubens freilich nur die *cose che si murano* zu sehen: Umfassungs- und Stützmauern, Terrassen und Treppen, Säulenhallen und Rundtempel — als gälte es, den barocken Hofgarten von Scheria mit Casino und Belvedere auszustatten. Die Ferne liegt hinter einer Luftperspektive, die uns

²⁾ Ders., Belgische Gärten des 15. Jh.: Repertorium f. Kunstwiss. 41 (1919) 148; Die Entwicklung der Gartenkunst seit dem 15. Jh.: Schriften d. Ver. z. Verbr. naturwiss. Kenntnisse 80 (Wien 1939/40) 15.

leider eine bessere Einsicht in die Einzelheiten der großen Gartenschöpfung versagt.

Bei allen bisher besprochenen Gartendarstellungen handelt es sich um gelegentliche Äußerungen angesehener Meister zur Frage der Gartenkunst oder unbeabsichtigte Annäherung ihrer Phantasie an die Aufgaben dieser Kunst. Daß sich die Künstler planmäßig und im großen um die Erfindung von Phantasiegärten und die Schaffung eindrucksvoller Scheingärten bemühten, kommt wohl nur einmal in der Geschichte der bildenden Künste vor: in der Welt des Scheins, die wir Theater nennen und in der wir wie vor Bauten von nie gesehener Pracht und Üppigkeit, so auch in Gärten von zügelloser Raumverschwendung und zu abenteuerlich gehäuften Vegetabilien geführt werden. Solche Gärten sprießen unter den Händen der Vorhang- und Kulissenmaler, die nicht nach den physiologischen Bedürfnissen der Gewächse und den Schwierigkeiten der Gartengrundstücke oder der Freigebigkeit eines Bauherrn zu fragen brauchen. Die Kulissenmaler führen uns nicht nur in das Innere märchenhafter Gärten, wo sie uns Blicke auf die Hauptalleen werfen lassen, sondern besonders gern an den Fuß der hohen Mauern, die die Gärten umgrenzen und über die sich auf aufgeschüttetem Grundstück mächtige Bäume in beträchtlicher Höhe über uns erheben. Die Freude der Zeit an solchen ‚hängenden‘ Gärten, die oftmals in zwei Stockwerken übereinander mächtige Bäume erscheinen lassen, ist im 17. und 18. Jahrhundert nicht gering. Überall wird der Garten mit Zypressen und Palmen in verschwenderischem Reichtum ausgestattet. Wer das Schloßtheater von Schwetzingen, diese aus dem deutschen Besitz an alten stilvollen Rokokotheatern erhaltne Kostbarkeit ersten Rangs, besucht, wird auf dem Vorhang eine Gartendarstellung erblicken, die dem Gesagten entspricht, und sich über die dekorative Wirkung solcher Theatermalerei Gedanken zu machen gute Gelegenheit finden.