

Round about Hamilton oder die venerischen „Scenen“ der Einbildungskraft. Zur Präsentation antiker Skulptur in Landschaftsgärten

Jürgen Wiener

Selbst vorbereitete Besucherinnen und Besucher der *Reggia* von Caserta erleben den *Giardino Inglese* als Überraschung innerhalb der über weite Strecken eintönigen Gartenanlage.¹ Der Zugang zu dem selbst noch an seinem Eingang unscheinbaren Garten erfolgt am Ende der zwei Kilometer langen Kanalachse, die mit optisch verkürzenden spektakulären Statuenensembles rhythmisiert ist und mit dem letzten Hauptwerk spätbarocker Gartenskulptur endet, dem *Bad der Diana* samt *Tod des Aktäon* (Abb. 1–2). Eine dichte Baumreihe seitlich des Kanals und eine Mauer schirmen den „englischen Garten“ gegen die sich hinziehende, schattenlose Kanalachse ab. Umso wirkmächtiger erleben Besucherinnen und Besucher multisensorisch das Durchschreiten des Gittertors als Eintritt in eine komplett andere, wie verzauberte Welt. Kunsthistorische Epochenklischees konterkarierend, führt die leibliche Zeitreise aus einem spätbarock theatralen Illusionismus, der ins offene Gelände übergeht, in einen die ästhetische Grenze zur campanischen Kulturlandschaft nicht überschreitenden pittoresk exotischen *hortus conclusus*, der eine verschüttete Antike oder Armidas Garten einhegt (Abb. 3–4). Seine Künstlichkeit als Garant für eine kulturell als ideal begriffene Natur ist diesbezüglich selbst Stourhead überlegen, weil das Idyll einer bukolischen Natur im Norden Neapels mit Ausblick auf den Vesuv, Inbild der aufgeklärten Mode des Sublimen, als immer schon existent aufgeführt wird.

Statt des englischen Prinzips, Tiefenwirkung durch Farb- und Hell-Dunkel-Kontraste durch „mit lebendigen Buntstiften gemalten“² Baumgruppen und Wiesen zu erzielen, herrscht ein vegetables *all over* mit vielen immergrünen und für kühlen Schatten sorgenden Bäumen und saftig grünen Büschen, Sträuchern und Wasserpflanzen. Zwar sind einige Laubbaumarten auch in Mitteleuropa heimisch, doch dominieren das Arboretum Zypressen, die nicht durch Pappeln simuliert werden müssen, südländische Nadelbäume wie Pinien, Zedern etc. sowie nicht zuletzt Palmen jeglicher Art und Größe mit und ohne Frucht. Auf das von sanft gewundenen Wegen durchzogene Gelände mit geschlängelten Wasserläufen, kleinen Seen und Wasserfällen fällt ein südländisches Licht, wie es sich die Lords, Sirs und Generals für ihre *countryseats* zwischen Ärmelkanal und Yorkshire nach Art der von ihnen geschätzten und gekauften Landschaften Lorrains, Poussins, Dughets und Rosas gewünscht hätten, das ihnen die geographische und klimatische Realität aber vorenthielt.³ Unter naturgemäß mediterranen Klima- und Lichtbedingungen mutet der anglo-italienische Garten in Caserta mit seinem durchlichteten dunklen Grün eher tropisch an⁴ und ruft in seiner satten Üppigkeit eher den Garten Eden oder den Ewigen Frühling als das karge bukolische Arkadien auf, verschränkt mit der Gegenwart des mythischen Vesuvs im Hintergrund.



Abb. 1: Schlossgarten von Caserta, Kaskadengarten von Luigi und Carlo Vanvitelli mit Skulpturenensembles an den Hauptstufen, 1770/80er Jahre.



Abb. 3: Giardino Inglese in Caserta (ab ca. 1785), Laghetto delle ninfee.



Abb. 4: Giardino Inglese in Caserta (ab ca. 1785), Portikusruine mit Statuen aus den Grabungen am Vesuv.



Abb. 2: Paolo Persico (mit Angelo Brunelli und Pietro Solari), Dianabad und Tod des Aktäon, im Kaskadengarten von Caserta, um 1785.



Abb. 5: Giardino Inglese in Caserta (ab ca. 1785), Tempel des Laghetto delle ninfee mit Architektur- und Statuenspolien aus den Grabungen am Vesuv.



Abb. 6: Giardino Inglese in Caserta (ab ca. 1785), Kryptoportikus mit Statuen aus den Grabungen am Vesuv.

In stimmungsästhetischer Hinsicht könnte der Unterschied des *Giardino Inglese* zu einem englischen Garten (zuma! in der zeitgleichen *picturesquen* Version bei Payne Knight, William Gilpin und Uvedale Price) kaum größer sein. Am Übergang zum Apennin wird mit hohem Aufwand eine naturierende Fruchtbarkeit inszeniert, die hier geologisch gerade nicht mehr gegeben war, anders als in der an die *Reggia* heranreichenden *terra di lavoro*, über die Goethe sagte: „In dieser Gegend lernt man erst verstehen was Vegetation ist“. ⁵ Obgleich der Garten das fruchtbare Umland kontraktisch pittoresk verdichtet, impliziert er auch Vergänglichkeit. Oder mit und gegen Goethe gesprochen: „et in Arcadia ego“. ⁶

Zwei gegensätzliche Konzepte von Gärten als Heterotopien stoßen hier aufeinander. Ebenso konträr ist der Umgang mit der Natur wie mit der Skulptur, obwohl das eine Projekt, das Goethe 1787 noch nicht vollendet sah, sich noch mit dem Beginn des von ihm nicht notierten anderen überschneidet. ⁷ Beide Arten ambientierter Skulptur bilden dreidimensionale Bilder aus. Die mit zahlreichen Einzelfiguren realisierten Skulpturengruppen des Kaskadengartens und insbesondere die Diana-Aktäon-Szene zielen auf eine kulissenartige Prospektwirkung, während die wenigen Statuen des *Giardino Inglese* Teile begehrter Bilder sind.

Die Genealogie der Bildstrategien dieses Gartens, für dessen technische Durchführung Carlo Vanvitelli (1739–1821) zuständig war, soll hier verfolgt werden. Beabsichtigt ist nicht, die naturalistisch inszenierte Skulptur als Visualisierung passender Diskurse zu lesen, sondern zu zeigen, dass die Werke selbst unmittelbar anschauliche und besonders wirksame Diskursmedien sind und Diskursen sinnliche Überzeugungskraft verleihen. Zugleich werde ich zeigen, dass die für formgeschichtliche Methoden der Kunstgeschichte unabdingbare visuelle Sensibilität eine Vorgeschichte im veränderten und namentlich sexualisierten Umgang von Gartenskulptur in den Landschaftsgärten hat.

An der Konzeption des neuen Gartens, der auf Wunsch der Königin Maria Karolina angelegt wurden, waren zwei Personen besonders wichtig: Lord William Hamilton (1730–1803), englischer Botschafter in Neapel, ⁸ und der aus London geholt Botaniker und Gartenkünstler Johann Andreas Graefer (1746–1802). ⁹ Der eine war die treibende Kraft und bestärkte die Königin in ihrem Wunsch nach einem *Giardino Inglese*, wie ihn ihre Geschwister in Versailles und Laxenburg in Auftrag gegeben hatten – wenn er ihr diesen Wunsch nicht sogar erst eingeredet hatte; der andere war für die botanisch-ästhetische Realisierung zuständig. Hamiltons eigene Geschmackssozialisation und seine englischen Netzwerke waren die wichtigste Vorbedingung für das an diesem Ort ungewöhnliche Projekt.

Hamilton war die überragende Figur im wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Leben im Neapel seiner Zeit. ¹⁰ Nicht nur Diplomat, war der „volcano lover“ auch Naturforscher, Sammler antiker Kunst und Musikliebhaber. Diese zeittypische Kombination hieß etwa, dass über ihn griechische Vasen zu Gegenständen der Kunstgeschichte wurden. ¹¹ Ebenso erfolgreich, doch umstrittener, war die einen paganen Vitalismus im Christentum behauptende kulturhistorische Auswertung seiner Sammlung antiker Phalli durch Payne Knight, der auch als Verfechter des *Picturesque* bekannt ist. ¹² Neben seinem Wohn- und Amtssitz besaß Hamilton ein Haus in Caserta, wo er mit König Ferdinand auf Jagd ging, die Villa Angelica bei Torre del Greco nahe den fußläufig erreichbaren

Ausgrabungsstätten zwischen Herculaneum und Pompei und das Casino di Mappinola (*Villa Emma*) am Strand von Posillipo mit malerischem Vesuvblick.¹³

Hamilton ist heute vielleicht weniger bekannt als seine zweite, 35 Jahre jüngere Gattin (seit 1791). Die Hochzeit mit der Schauspielerin, Sängerin und Prostituierten Emma Hart, die ab 1786 seine Mätresse (davor die seines Neffen) war, sorgte in London für einen gesellschaftlichen Skandal. Für Goethe, der selbst eine sozial asymmetrische Liaison führte, war weder das Verhältnis von Hamilton und Hart ein Thema, noch stellte er die Bedeutungspriorität in Frage. Er war Lord Hamiltons wegen während seiner Neapolitaner Wochen mehrfach Gast in dessen Haus.¹⁴ Doch scheinen ihn – zumindest zunächst – auch die durch Kunstlicht in ihrer Wirkung verstärkten *Attitüden* der Emma Hart beeindruckt zu haben.¹⁵ Sie sind für die Skulptur, was für die Malerei der englische Garten ist: Rückübersetzungen eines mimetischen Kunstbegriffs in die lebendige Natur – und darin entsprachen sie durchaus einer ästhetischen Position des Weimarer Ministers, der Neapel als unendliche Ansammlung von Genrebildern erlebte.

Hamilton wuchs im Umfeld der neuen Gartenkunst auf. In seiner Kindheit war er befreundet mit einem Sohn des Prinzen von Wales, dessen Garten am Carlton House in London William Kent entwarf. Auf dem Prinzen ruhten die Hoffnungen der in der *country party* organisierten Opposition gegen Georg II. und den Whig-Prime-Minister Robert Walpole. Zentrum der Opposition war Lord Cobham mit seinen *boy patriots*, die zur engsten Entourage des Prinzen zählten und die englische Politik nach 1750 für Jahrzehnte prägen sollten. Cobhams *countryseat* war Stowe House, das erste und für lange Zeit größte Ensemble der neuen Gartenkunst. Gestaltet wurde es ab 1718 bis nach 1750 von den Protagonisten des Landschaftsgartens: Charles Bridgeman, William Kent und Lancelot „Capability“ Brown.

Hamiltons Mutter war mit dem Prince of Wales eng befreundet, möglicherweise sogar seine Mätresse. Sie war auch mit seiner Gattin Augusta von Sachsen-Gotha-Altenburg gut bekannt, die den Garten von Kew ausbauen ließ.¹⁶ Hamilton dürfte Cobham und seine *boys*, die in Wotton House, Hagley und Rousham *countryseats* mit modernen Landschaftsgärten hatten, seit seiner Kindheit gekannt haben,¹⁷ zumal er auch Neffe von Charles Hamilton war,¹⁸ der ebenfalls mit Cobhams Kreis und dem Thronfolger verbunden war und in Painshill einen der wichtigsten Gärten im neuen Stil anlegen ließ. Unterstützt wurde er dabei vom Bankier Henry Hoare, dem Besitzer von Stourhead.

Den Kontakt zu Graefer vermittelte vermutlich der Botaniker und Südseefahrer Joseph Banks während Hamiltons Englandsaufenthalt 1783/84. Graefer bildete sich nach seiner Lehrzeit am botanischen Garten seiner Heimatstadt Helmstedt am Chelsea Physic Garden weiter, dem von Philipp Miller geleiteten botanischen Garten der *Society of Apothecaries*. Danach arbeitete er in Croome Court, dessen Garten Capability Brown, mit dem er offenbar eine Zeitlang kooperierte, angelegt hatte. William Aiton, ein weiterer Assistent Millers, leitete ab 1759 im Auftrag der Prinzenwitwe und dann Georgs III. ab 1773 zusammen mit Banks den Ausbau von Kew zum führenden botanischen Garten Englands.¹⁹ Hamilton und Banks gehörten sowohl der nationalen Wissenschaftsakademie, der *Royal Society*, als auch der *Society of Dilettanti* an, dem exklusiven und trinkfesten Netzwerk adeliger Gelehrter.

Gründer der *Dilettanti* war der ebenfalls im engeren Umfeld des Prince of Wales aktive Francis Dashwood (1708–1781). Sein *West Wycombe Park* ist ein weiteres Hauptwerk der neuen Gartenkunst. Stowe, Wotton House, Painshill, Rousham, Carlton House, Stourhead, West Wycombe und Kew sind acht der ersten und wichtigsten Gärten im englischen Stil. Hamilton kannte sie dem Namen nach und teilweise auch persönlich. Zudem lernte er schon vor seiner Neapolitaner Zeit Fürst Franz von Anhalt-Dessau kennen, der zusammen mit seinem Freund und Hofarchitekten Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff die meisten dieser Gärten bereist hatte und ab 1769 den Garten von Wörlitz anlegen ließ, der für Goethes Verständnis von Gartenkunst entscheidend war und Hamilton ein einzigartiges Denkmal setzte.

Als *artistic research avant la lettre* verband der *Giardino Inglese* Kunst, Archäologie und Naturwissenschaft. Ein Landschaftsgarten als Ort der Pflanzenforschung und pflanzlicher Repräsentation von Welt entstand schon 25 Jahre früher in Kew. Die Tradition, in Gärten Statuen aufzustellen, ist jedoch viel älter und markiert einen zunächst humanistischen Habitus, für den die Rekonstruktion und Imagination antiker Villenpraxis auch die Aufstellung von Gartenskulptur bedeutete. Gartenskulptur hieß zunächst einmal antike Skulptur und seit und mit dem *Laokoon* auch Antikenkopien. In Caserta begegnen beide Weisen unter der Prämisse der archäologischen Erforschung der verschütteten Vesuvstädte.

Unter modernen Parametern wie Sammlungsforschung und Archäologie wurden weder die Forschung zu den Antikensammlungen des Quattro- und Cinquecento noch Haskells und Pennys *Taste and the Antique* dem basalen Zusammenhang zwischen Antikensammlung und dem Beginn und der Entwicklung des Gartens als Kunstform gerecht, obwohl der nötige Habitus, der die Ausbildung von *Taste* ermöglichte, und die Legitimation des Habitus' – i. e. das Bestücken antiker Villen mit Skulptur – den humanistischen Idolen, allen voran Cicero, abgeschaut war.²⁰ Agentielle Konditionierungen von Bildwerken durch ihren Ort (und des Ortes durch die Bildwerke)²¹ werden generell und zumal für die sich wandelnden Weisen des Umgangs mit antiker Skulptur in Gärten vernachlässigt. Eine davon entwirft am Ende des *Ancien Régime* ein immersives Bild ihres Ausgangspunktes, indem sie eine Situation der Entdeckung von Antiken simuliert und damit einen vorläufigen Endpunkt einer Aufstellungspraxis von Antiken(kopien) im (zunehmend weniger) öffentlichen Raum repräsentativer Gärten setzt. Sie reflektiert somit auch die fortschreitende Privatisierung der Bildpraxis bildlich. Der Rundkurs zu den gartenkünstlerischen Bezügen zwischen Statue und Ort sei von Caserta aus kurz skizziert, bevor die neue Praxis im englischen Garten analysiert und über sie eine Rückkehr nach Caserta ermöglicht wird.

Der *Giardino Inglese* synthetisiert aus Bestandteilen, die alle schon bekannt waren, eine – historisch gesprochen – „Scene“, die selbst gegenüber englischen Gärten innovativ ist. Zwar wird das Thema Ruine mit Landschaftsgärten und ihren *Follies* als charaktervolle Staffage²² virulent, doch spielen dabei Statuen kaum eine Rolle. Vor allem machte die Ruinenästhetik vor den palladianistisch perfekten Pantheoniden und anderen *tempietti* halt. Palladianismus wird hier aber zu einer Ruinenästhetik. Die Casertaner Bauten mit ihrem antiken Formenvokabular sind keine geschliffenen Neubauten einer frühklassizistischen Mode, sondern neoantike Ruinen scheinbar antiken Ursprungs. Sie sind überwuchert von der Vegetation und wie unter aufgetürmten Lavabrocken begraben. Ob als zerfallender Prostylos auf einer Insel oder als dorischer(!)

Säulengang, oder als vegetabil versteckte und teils verschüttete Pyramide oder als Kryptoportikus toskanischer Ordnung weisen sie eine vermeintliche historische Identität des Ortes aus.²³

Die Bauten werden präsentiert, als wäre ihnen widerfahren, was 30 km südlich den Orten im August 79 widerfuhr, und als würden sie wie diese jetzt freigelegt. Wie zum Beweis werden Säulen und Statuen aus den verschütteten Vesuvstädten aufgestellt. Antike Statuen kommen exklusiv als nischengebundene Architekturplastik vor und suggerieren den Besuchern, die Gebäude seien bei den Grabungen der vergangenen Jahrzehnte entdeckt worden (Abb. 4–6). Die Cellanischen hinter dem eingestürzten Prostylos oder an der Portikusrückwand weisen nur noch kopflose Torsi auf. Damit wird sowohl die Tatsache der oft fehlenden Köpfe als Effekt von Zerstörung rationalisiert als auch die seit Winckelmann zunehmende Kritik an Antikenrestaurierungen. Im kurvierten Kryptoportikus, dessen scheinbar abgefallener Putz ein fingiertes *opus reticulatum* freilegt, stehen sich eine *Venus* und ein *Togatus* gegenüber, absichtlich zufällig gut sichtbar, scheint doch das kassetierte Gewölbe eingestürzt. Das einem aufgeklärten Rationalismus verdankte Ende des barocken Illusionismus löste in Wirklichkeit ein kaum noch zu überbietendes, reale Geschichte fingierendes Drama ab. Damit wurde an eine mit Beginn des Barock aufgegebene Praxis, die 1512 im *Cortile delle Statue* des Vatikan eingesetzt hatte, wieder angeknüpft und radikalisiert: an die situative Rekontextualisierung kontextlos gewordener Statuen,²⁴ nun freilich mit der archäologischen Verweigerung des Ästhetischen und Narrativen scheinbar zugunsten des Dokumentarischen, das nun selbst zum neuen Gesamtnarrativ wird: Vesuvausbruch als Chance der Archäologie.

In der gesamten Geschichte der frühneuzeitlichen Gartenskulptur spielt Antikenrezeption eine zentrale, wenn auch mehrfach grundlegend veränderte Rolle. Die Geschichte anspruchsvoller Gartenkunst ist nicht zuletzt eine Geschichte ihres Umgangs mit Antiken. Einer humanistisch-antiquarischen Selbstbeschreibung folgend wurde das Sammeln und Präsentieren antiker Skulpturen und Inschriften seit dem Quattrocento zu einem – auch den Habitus von Fürsten infizierenden – Erkennungscode von Intellektuellen. Bereits vor 1500 gab es in Rom umfangreiche Sammlungen, deren Geschichte Kathleen Wren Christian zusammengefasst hat und die im Einzelnen beim Census-Projekt recherchiert werden kann.²⁵

Dabei gab es, wenn teilweise auch noch so unscheinbar, formal-ästhetische Ordnungssysteme, sehr früh (vielleicht sogar von den nicht zu rekonstruierenden Anfängen an), die, wie es scheint, für die Präsentation wichtiger waren als antiquarisch-thematische. Einige Etappen seien hier kurz skizziert. Die frühen Sammlungen waren vor allem antiquarisch humanistische Zeugnisse der Vergangenheit ohne klare Trennung zwischen einem historischen und einem ästhetischen Interesse. Entwicklungen der zweiten Quattrocentohälfte betreffen zunächst nur die quantitative Zunahme. Im Vordergrund standen Inschriften, Grabaltäre, Grabmonumente, Weihereliefs und andere Objekte einer Erinnerungskultur – wenn die Qualität hoch war, umso besser. Sie machten die große Masse der vor allem römischen Antikengärten aus. Nach 1500 können sie auch als wertzuschreibende Medien fingierter Familiengenealogien seit der Antike eingesetzt werden.²⁶ Ästhetische Ordnungskriterien sind u. a. Reihung, Clusterbildung, Bezug auf die architektonischen Strukturen sowie formale und typologische Analogien. Mit Bramantes vatikanischem *Cortile delle Statue* und Lorenzettos *orto pensile* des Palazzo della Valle entstehen erstmals auf die (ausschließlich oder vorrangig) prominenten antiken Sammlungstücke zugeschnittene, verräumlichte

Ordnungen, in denen die besten Stücke nicht nur besonders hervorgehoben, sondern gegebenenfalls auch, wie Vasari in der Vita Lorenzettos berichtet, durch Restaurierung in ihrer Erscheinung verschönert werden.²⁷

Architektonische und gartenräumliche Systematisierung korreliert mit der Inszenierung der durch die ganzheitliche Ergänzung erzielten Steigerung der Schönheit der Statuen. Im und durch den *Cortile* wird erstmals umfassend und exemplarisch definiert, was ein antikes Meisterwerk ist. Hier geht es um die Kunst und nicht mehr um ein antiquarisches Sammeln von materiellen Quellen zur antiken Geschichte. Erst unter dieser Maßgabe machen ergänzende Restaurierungen überhaupt Sinn. Dass diese Definition von vorbildlicher antiker Bildkunst in einem Garten und für einen Garten erfolgte, war eine ebenso fundamentale wie folgenreiche Setzung für die Skulptur im Allgemeinen wie für die Erfindung von Gärten als Orte der Kunst und für die Kunst. An der Schnittstelle von beiden, wie sie erstmals in der naturräumlichen Ambientierung der vermeintlichen Ariadne vollzogen wurde, entzündet sich außerdem eine Diskursivierung von Kunst zwischen Natur und Kultur, wie sie im mittleren Cinquecento im Begriff der *terza natura* verhandelt wurde.²⁸ Dem Phänomen, wenn auch nicht dem Begriff nach dauert die Selbstreflexion von Skulptur durch Skulptur bis zum *Giardino Inglese* in Caserta fort. Ort, Material und Medium dieser gattungskategorialen Diskursivierung unter den kunsttheoretischen und ästhetischen Prämissen von Mimesis und namentlich dem Topos der lebendigen Kunst sind naturgemäß Gärten.

Rekonstruierende Restaurierung der besseren Werke gehört von nun an zum Alltag im Umgang mit antiker Skulptur, dem erst der archäologische Klassizismus ein Ende setzte, gegebenenfalls mit ästhetischen Konsequenzen, wie sie in Caserta inszeniert wurden. Erst ihre vollständige Ergänzung²⁹ ist die Möglichkeitsbedingung für die Ausbildung eines in allererster Linie in Gärten präsenten Kanons antiker Bildwerke,³⁰ die als Kopien in den Gärten gegenüber den realen antiken Stücken immer wichtiger werden. Da die Antiken vor allem in Gärten standen, sind Gärten der wichtigste Ort für ihre Kopien und sie unterwerfen sie auch ihrer Logik. Diese Tendenz setzte im transalpinen Raum ein, wo erstklassige Antiken vor 1700 schwer zu bekommen und schon Abgüsse nicht leicht zu beschaffen waren. Initialmoment waren Primaticcios Bronzen für Fontainebleau³¹ nach den Hauptwerken des *Cortile delle Statue*, die sowohl den Maßstab für das Niveau von Antikensammlungen als auch die Idee von Meisterwerk prägten.³² Nicht zufällig setzt nun in Rom eine zunehmende Qualitätsselektion ein. In den Gärten der Nepoten werden, beginnend mit Alessandro Farnese, durch Ankäufe aus älteren Sammlungen hochwertige Sammlungen antiker Meisterwerke aufgebaut und oft auch durch Blickachsen, *point-de-vue*-Perspektiven und gartenräumliche Gliederung (etwa mit der „*Cleopatra*“ und der *Niobidengruppe* der Villa Medici) in Szene gesetzt. In den berühmten Gärten (d’Este, Mattei, Montalto, Borghese, Ludovisi) verschiebt sich die Akzentsetzung von antiquarischen Sachquellen zu einem skulptural definierten Lay-out der Gartenstruktur. Die Konzentration auf das Format Statue kam dabei ihrem Einsatz für die geometrische Gliederung von Parterres und Gartenwegen entgegen.

Nicht mit Versailles, sondern kurz zuvor schon im erzbischöflich Liechtenstein’schen Garten von Kremsier erfolgte ein erneuter Paradigmenwechsel, mit dem der gesamte, weitestgehend römische Kanon als didaktisch-museale Serie von Hauptwerken vorgeführt wird und folglich ihre strukturierende Funktion preisgibt.³³ Wie hoch in Versailles der Kunstanpruch ist, zeigt sich im Befehl, in

den Kopien die Qualität der berühmten Vorbilder, wenn möglich, zu überbieten. Nun werden Antikenkopien ein ubiquitäres Phänomen, unterstützt durch Simon Thomassins Stichwerk.³⁴ Nachdem im 18. Jahrhundert hochrangige Sammlungen im transalpinen Raum erworben wurden, setzten auch wieder Grabungskampagnen ein, um die steigende Nachfrage zu befriedigen.

Das Angebot blieb dennoch knapp. Seriell eingesetzte Antiken wie in Chiswick House waren selten. Selbst (neu)reichen Engländern blieben größere Statuenkonvolute meist verwehrt. Auch wenn daher eine ästhetische Sublimierung der Verknappung denkbar ist, war sie nicht ausschlaggebend für die konzeptionelle Korrektur von der Serie zum Einzelwerk einschließlich der isolierenden Aufstellung und damit der ästhetischen Fokussierung. Sowohl die Produktion ikonologischer Serien als auch die von Antikenkopien hält, zumindest zunächst, an. Gewichtiger war der an Bildern und bukolischen Texten gewonnene Begriff von landschaftlicher Schönheit. Ihm ist die letzte Etappe in der Wechselseitigkeit von antiken Statuen und Garten verpflichtet. In ihr wird über wenige Figuren (deutlich weniger als am Latona-Parterre in Versailles)³⁵ nicht nur ein für die Wirtschafts- und Gesellschaftseliten überschaubares Maß an ästhetischer Erziehung und Bildung reflektiert, sondern mittels Rekontextualisierung in pittoresken „Scenen“ auch ein neuer Stil voyeuristischer Sexualisierung von Kunst inauguriert.

Der Ort für die letztlich antimuseale und autonomieskeptische Funktionalisierung waren die frühen Landschaftsgärten in Stowe, West Wycombe, Rousham und Stourhead. Dort ändern sich die Orte, es ändert sich die Auswahl der Statuen, und es ändern sich die Adressaten und deren Rezeptionsverhalten. Es ändert sich die Kunstwelt von einer künstler- zu einer betrachterzentrierten. Es verschwindet die letztlich an Alle gerichtete kosmologisch geometrische, ebenso abstrakte wie allgemeingültige enzyklopädische Ordnung als raumzeitlich ganzheitliche Abbeviatur von Welt auf der Basis der Ovid'schen Elementelehre. An ihre Stelle tritt ein *locus amoenus*,³⁶ der aufgeklärt arkadisch und gleichwohl merkwürdig raum- und geschichtslos ist, mit der ikonographischen Akzentverschiebung von Apoll, Diana und Bacchus zu Venus und Merkur.³⁷ Die literarisch und bildlich induzierten Fantasiebilder, die historische Orte einschließen können, materialisieren sich im Hier und Jetzt: in Stowe beispielsweise als *Elysian Fields* und *Grecian Valley* nebst baulichen Zitaten aus Knidos, Tivoli und Rom. Das Unverfügbare soll gemäß der Logiken des beginnenden Kapitalismus überall – oder mindestens vor der eigenen Haustür – verfügbar gemacht werden. Aus der vor allem durch Ovid vermittelten olympischen Welt sowie dem christlichen Schöpfungsmythos wird an der Schwelle zur Moderne eine prometheische Welt der affirmativen Aneignung der Erde, deren reales politisches Pendant die Aneignung der Allmenden (und Enteignung der Kleinbauern) in den *enclosure acts* sowie die Ausbeutung der Kolonien ist.

Die gleichwohl für Stowe gefertigten Serien der Wochentagsallegorien, antiker Philosophen und der 16 *British Worthies* rekurren zwar auf ältere Muster von Raum-Zeit-Allegorien und exemplarischen Tugendhelden, sie sind aber dennoch bereits demonstrativ *very british*. Nicht mehr die antiken Planetengötter personifizieren die Wochentage,³⁸ sondern die germanischen Götter, die über den altsächsischen Umweg zu antipapalen und antifranzösischen Symbolen eines national-liberalen Freiheitsbegriffes mit nationalen und konfessionellen Ressentiments werden. Neu an der Auswahl der *British Worthies* ist weniger die exklusive Fixierung auf Helden der britischen Geschichte, als vielmehr ihre Funktionalisierung als Chiffren für die politischen Präferenzen Lord

Cobhams. Mehr als ein Drittel der mit Büsten Ausgezeichneten kannte er persönlich. Die Ehrung der geschätzten Zeitgenossen wird forciert durch einige Personendenkmäler, für die eine Palette an typologischen Varianten aufgeboten wird, die aber trotz der aufgabenbedingten Tendenz zur Vereinzelung noch ein serielles Moment in ihrer Aufstellung nah beieinander bewahren.

Eine tatsächlich auf eine einzige Figur beschränkte und durch Architektur zudem isolierte Präsentation im sonst statuenfreien westlichen Teil des Riesengartens, ist schon deswegen bemerkenswert, weil es eine Antikenkopie ist, und Antikenkopien seit Fontainebleau und dann vor allem seit 1660/70 meist als Teil von Serien vor allem in Gärten auftreten.³⁹ Es handelt sich um eine Kopie nach der meistkopierten Aktstatue der Antike und der Frühen Neuzeit, der *Venus Medici*.⁴⁰ In ihrer monumentalen Isolierung (Abb. 7) wird jede Ähnlichkeit mit kontinentalen Aufstellungsweisen in Gärten gelöscht. Stattdessen verbreitet die Architektur eine antikische Aura, die sich auf die antike Überlieferung zur allansichtigen Aufstellung der *Knidischen Venus* des Praxiteles⁴¹ beruft. In dieser Perspektive im Wortsinne erklärt sich auch die Wahl der dreidimensionalen architektonischen Rahmung.

Die Erfolgsgeschichte des Monopteros in Gärten setzt genau in dem rezeptions- und wirkungsästhetischen Augenblick ein, in dem das Betrachtet-Werden zur primären Funktion von Gärten aufsteigt und ein hoher materieller Aufwand für ein wenig materielles Treiben betrieben wird.⁴² Heruntergebrochen auf die Skulptur hieß dies, dass sich der Blick der Betrachtenden mit Lustgewinn auf eine einzelne Statue konzentriert und intensiviert.⁴³ Der in Stowe durch Charles Bridgeman und John Vanbrugh auf den Weg gebrachte ästhetische Meilenstein des Monopteros zählt zu den signifikantesten symbolischen Formen seiner Zeit. Der Monopteros ist ein rezeptionsästhetisch konzipierter allansichtiger Tempel der Kunst, insbesondere für diejenigen, denen der Liberalismus mit seinen ökonomischen, politischen und sexuellen Implikationen zur eigentlichen Religion geworden ist. Rund ist er zum einen, um dem Bewegungsverhalten in den neuen und nicht ortho- und diagonalen Gartenstrukturen Rechnung zu tragen. Zum anderen wird mit der bereits von Vasari vertretenen These, dass Statuen rundum zu betrachten seien,⁴⁴ über ein für die Blickregie zuständiges Rahmengerüst materiell ernst gemacht. Es mutet wie ein später Sieg im Paragonesteit an, wenn nun der Monopteros im mimetischsten (weil mit sich selbst mimetischen) und dissimulativsten aller künstlerischen Medien⁴⁵ die Besucher der Gärten auffordert, sich um das Gebäude herum zu bewegen, um die darin aufgestellte Statue von allen Seiten zu würdigen.

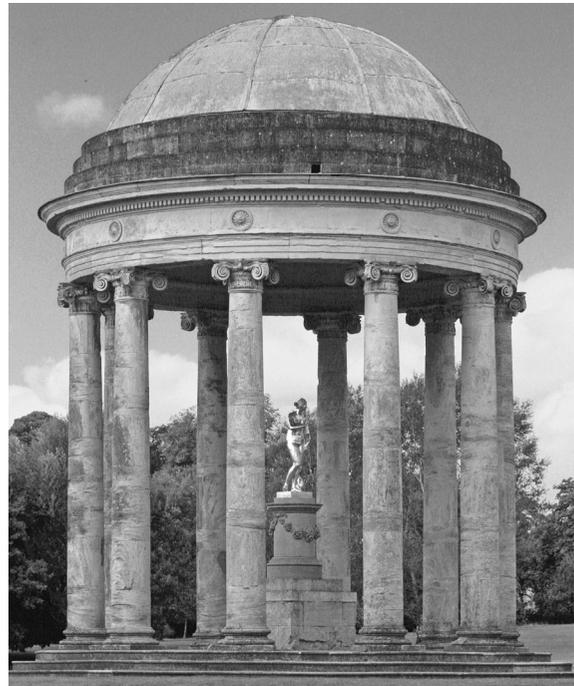


Abb. 7: Stowe, Monopteros von John Vanbrugh (1720) mit Kopie der *Venus Medici*.

Weil von der skulpturalen und malerischen Bedingtheit dieser gattungsübergreifenden Bauaufgabe abgesehen wurde, und die typologische Genealogie aus der Perspektive der Funktionsvielfalt der deutschen Beispiele seit 1760 erfolgte (statt vom ersten Exemplar in Stowe auszugehen), wurde dieser entscheidende Punkt verkannt.⁴⁶ Monopteroi wollen keine Aussichtspunkte markieren.⁴⁷ Sie sind zunächst einmal eine durch die Blickregie der römisch-barocken Landschaftsmalerei sowie der Ansichten des Rundtempels von Tivoli überblendete palladianistische und zugleich philologische Rekonstruktionsleistung. Mit ihr sollen immersive, sentimentale „Scenen“ idealer Sehenssorte kreiert werden.⁴⁸

Der Monopteros in Stowe führt eine Situation mit Authentizitätsanspruch vor, die eben nicht die einer Sammlung von künstlerisch wertvoller Statuen ist. Vielmehr versucht sie, abseits der meisten Statuen des Stower Gartens, den Originalort der *Knidischen Venus* des Praxiteles zu evozieren. Diese bereits in der Antike oft variierte Aktstatue,⁴⁹ deren Erwerb erst zur Errichtung des Venus-tempels in Knidos führte,⁵⁰ war zum einen ein alles überragendes Meisterwerk der Skulptur („ante omnia in toto orbe terrarum“) und zum anderen auch das prototypische Vorbild für die Sexualisierung des begehrenden Blicks. Sie war die berühmteste Onaniervorlage der Antike. In der immer schon sexualisierten Überlieferung wird das sexuelle Begehren rationalisiert über die Legende, dass Praxiteles hier Phryne, die von ihm geliebte, berühmteste Hetäre ihrer Zeit, portraitiert habe.

So schwierig sich Archäologen mit der Rekonstruktion des räumlichen Zusammenhangs in Knidos tun, so simpel ist, was aus der berühmten Pliniusstelle für die vor allem männlichen Betrachter hervorgehen konnte (und sollte). Unabhängig von der Frage, ob der Tempel eine Monopteros, Naikos oder was auch immer war, ist die bei Plinius implizierte Behauptung, dass der Tempel rund war, einen Säulenring und keine Cella hatte, evident (so wie es der Venus-Tempel in der Villa Hadriana mit einer Kopie der *Knidischen Venust* zeigt).⁵¹ Ein humanistisch versierter Leser um 1700 stellte sich angesichts der Pliniuszeilen nicht die Frage, ob Plinius seine Leser werbestrategisch im Sinne von „sex sells“ auf die Statue scharf machen wollte und daher eine Architektur, die den Voyeurismus ungehemmt bediente,⁵² verbal feilbot. Die Geschichte von der Befleckung war allen an Skulptur interessierten Humanisten bekannt, und sie werden versucht haben, das Gesagte mit ihrem Bild- und Architekturgedächtnis abzugleichen. Die Materialisierung dieses Wissens aber drängte sich erst auf, als Menschen, die mit den englischen Kunstdiskursen im frühen 18. Jahrhundert sozialisiert waren, die im Säulenrund inszenierte Nacktheit mit den verehrten Helden ihres Kunstsystems wie Vitruv und Palladio respektive Lorrain und Poussin in Verbindung brachten.

Wenn die neuen Gärten den mediterranen mythischen Ideallandschaften Lorrains, Poussins etc. verpflichtet sind, lag es auch auf der Hand, die Anwendbarkeit der Gebäude in den Landschaftsbildern zu testen. Sie zeigen Pyramiden, Rundtempel, Prostyloi, Portiken, Triumphtore, Tempel- und andere antike Ruinen, Obelisken, Pantheoniden und nicht zuletzt Monopteroi, gerade auch solche mit einer Statue im Zentrum, etwa in der *Küstenlandschaft mit Apollo und der cumaeischen Sibylle* im British Museum oder der *Landschaft mit dem Vater von Psyche vor dem Apollo-Tempel* in Anglesey Abbey (Abb. 8).⁵³ Solche Bilder waren die Basis für das von Ideen Shaftesburys, Addisons und Popes inspirierte Pittoreske mit einer von der Kunst her gedachten Natur, die weniger Natur als Landschaft mit Erinnerungsorten ist, in der nicht zuletzt die Kunst erinnert wird.



Abb. 8: Claude Lorrain, *Landschaft mit dem Vater von Psyche vor dem Apollo-Tempel*, Öl auf Leinwand, 1662/63, Anglesey Abbey.

Bei Vitruv (IV, 8) respektive der italienischen Ausgabe Daniele Barbaros, deren Illustrationen Palladio besorgte, und der französischen Ausgabe Claude Perraults fanden sich für die Frage, wie Bauten weiträumiger Bildlandschaften in beschränkte Gartengrößen umzusetzen seien, erste Antworten zumal für den *Monopteros*.⁵⁴ Während die auf Palladio rekurrierende Illustration von Vitruvs *Monopteros* bei Perrault einem Vanbrugh als Vorlage einschließlich des Statuensockels diente,⁵⁵ regte Palladio, der architekturgeschichtliche Held Englands der Frühen Neuzeit außerhalb Englands, mit den Holzschnitten seiner Architekturbücher viele *Follies* in den Gärten an: in Stowe die *Palladian Bridge* und den *Temple of Ancient Virtue*.⁵⁶

Monopteroi haben den doppelten Vorteil einer pittoresken Staffage und eines konzentrierten Statuenorts. Er ist zwar Blickfang, doch kein barocker „point-de-vue am Ende einer geradlinigen Blickachse von Wegen und Alleen.“⁵⁷ Durch den *Monopteros* hindurch bleibt der Home Park und die noch weniger gestaltete Kulturlandschaft dahinter sichtbar.⁵⁸ Er bietet einerseits die bildgerechte architektonische Ausstattung und ermöglichte andererseits den grundlegenden Wandel

in der Relation von Statue, Ort und Betrachter. Denn nun war eine Anlehnung an Präsentationskonzepte von Gartenstatuen in den katholischen Kunstzentren des Kontinents, Rom und Versailles, nicht mehr nötig. Auf das Beschriftungsmedium Skulptur musste dennoch nicht gänzlich verzichtet werden.

Der neue rahmende Ort impliziert zugleich eine andere Semantisierung der Bildwerke. Eine identische Venus ist hier eine andere als in einer allegorischen oder didaktischen Serie. Mit dem vom Monopteros formulierten Appell, von allen Seiten genau hinzusehen, wird aus der *pudica* eine Phryne-Venus als Göttin der fleischlichen Liebe (stimulierend für Hetero- wie für Homosexuelle, je nach Körperseite, wie (Pseudo-)Lukian zu berichten weiß).⁵⁹ Weil sinnlicher Genuss in einem bildkünstlerisch-ästhetischen wie in einem sexuellem Sinn durch den Stover Monopteros fokussiert wird, ist ein ikonographischer Ansatz limitierter als bei den barocken Gartenikonologien.⁶⁰ Dem entspricht, dass der britische Patronagehabitus an Besitzer römischer Antikengärten anschloss, die keine enzyklopädischen und das Wesen der Natur und Herrschaft erläuternden Programme intendierten, sondern einer – bestenfalls samlerspezifisch akzentuierten – Kunstsammlung einen dem Otium angemessenen Ort boten. Hinzu kommt, dass Landschaftsgärten ihrem Selbstverständnis nach selbsterklärend und – bis zum ikonoklastischen Extremfall – keiner sinnstiftenden Beschriftung durch uneigentliche Skulptur bedürfen.⁶¹

Wenn trotzdem Skulptur eingesetzt wird, dann nicht zur weltdeutenden Belehrung, sondern – in einer Zeit, in der Kant die Fundamentalwende von der Objektzentriertheit der Dinge an sich zu ihrer zunächst sinnlichen Wahrnehmung vollzieht – aus einer ästhetischen Perspektive der Benutzer. Statuen sind durch die antike Praxis kodierte Repräsentanten des Systems Kunst. Bei der *Venus Medici* in Stowe geht es erstens um ein Meisterwerk der Kunst, zweitens einen anschaulichen Begriff von „natürlicher“ Schönheit, drittens um das Überwinden uneigentlicher Applikation durch Integration in ein Garten- und Bildwerk umfassendes Landschaftsgemälde und viertens um eine visuelle und (kon)textuelle Präsentation des Kunstwerks als monumentales Erotikon. Die Freiheit der Natur und die Freiheit der Sexualität sind hier notwendig zusammen zu denken.⁶² Und davon gibt die – ihrerseits zunehmend „freie“ – Kunst die hinreichenden und Akzeptanz generierenden Begriffe. Dass Venus auch eine Göttin der Fruchtbarkeit ist, ist demgegenüber nachgeordnet und wäre eher eine Schutzbehauptung gegen moralisierende Anwürfe etwa der Libertinage.

Zur Markierung einer unablässig in Transformation begriffenen *terra* und konkret für Allusionen auf die aus riesigem Landbesitz (nicht zuletzt der Kolonien) erzielten Gewinne, die Bedingung und Ausdruck des liberalen Geschäftsmanns neuer Prägung sind, sind Ceres, Pomona, Flora, Saturn, Apoll, Diana, Bacchus, Pan, Neptun, Pluto u.a. als Bildzeichen besser geeignet als Venus. Das Repertoire an allegorischen Naturgöttern in Renaissance- und Barockgärten wurde mit neuzeitlichen Stilmitteln verbildlicht, wenn auch oft mit motivischen Anleihen bei antiken Vorbildern. Unter den Prämissen einer elementardynamischen Welt stehen Flora, Ceres, Bacchus oder Pomona und Saturn für die Jahreszeiten, Apoll für den täglichen Lauf der Sonne, Diana für den Abend (oder funktional für die Jagd), Venus für den Mittag. Fast nie verkörpern Kopien der *Flora Farnese*, der *Ceres Mattei*, des *Bacchus Ludovisi*, der *Venus Medici*, des *Apoll von Belvedere* die entsprechenden Allegorien. Diese Unterscheidung zwischen nicht allegorisierten Exempeln skulpturaler Kunst der Antike und den mit Antikenzitate gespickten Raum- und Zeitallegorien gilt es zu bedenken, wenn

im Stower Monopteros eine *Venus Medici* steht. Sie ist umso weniger Allegorie in einem intellektuellen Klima, das im Namen der neuen Unmittelbarkeit eine Aversion gegen die Allegorie entwickelt (oder sie wie beim Landschaftsgarten als „allégorie réelle“ duldet, die die Differenz von Zeichen und Bezeichnetem aufhebt).

In Bezug auf die Natur möchte sie sagen, dass die transformierte Landschaft von Stowe so kunstvoll ist wie ein Gemälde von Lorrain, bzw. wie Lorrain in den intellektuellen Kreisen der englischen Frühaufklärung und ihres literarischen Klassizismus, rezipiert wird. Addison, Shaftesbury und Pope benutzen und übersetzen die Sprache der in England geschätzten Bilder in ihre naturphilosophischen Diskurse, die wiederum die Aufwertung der Gemälde nach sich ziehen und sie als Vorbilder für die künstlerische Neukonzeption von Gartenkunst als einer natürlichen Kunstnatur überhaupt erst attraktiv machen.⁶³ Das gelang nicht zuletzt auch deswegen, weil die entsprechenden Diskurse nicht nur ästhetisch aufgeklärte, sondern auch umfassende soziale, ökonomische, kulturelle, sexuelle und religiöse Ideologeme einschlossen, die alle zwischen Freiheit und Natur eine Symmetrieachse zogen.

Die Praxis in Stowe war zwar schlichter als die Ideen der Literaten, aber keine grundsätzlich andere: Die *Venus Medici* wurde dort wie bei Plinius und (Pseudo-)Lukian weniger mit Fruchtbarkeit denn mit Befruchtung assoziiert. Noch mehr tat dies Francis Dashwood in West Wycombe (Abb. 9), wo das bereits zuvor in Duncombe und Castle Howard aufgegriffene Stower Modell radikalisiert wird, ist doch der Mons Veneris samt Monopteros mit Statue sowie mit der als Salon der Venus (*Venus' Parlour*) bezeichneten Grotte und ihrem Eingang eine visuell mehr oder weniger eindeutige Anspielung auf eine Vagina.⁶⁴ Über der Öffnung des monumentalen fragmentierten Geschlechtskörpers,



Abb. 9: Rekonstruierter Monopteros von West Wycombe (mit Venus von Melos statt Venus Medici) und Eingang zum Venus' Parlour mit der Kopie des Merkur von Giambologna, um 1750.

im Bereich der Klitoris, um im Bild zu bleiben,⁶⁵ scheint sich *Merkur*, der Gott des Handels, in der berühmten Giambologna-Version zu erheben. Mit dieser Kombination ist das säkularreligiöse liberale Weltbild komprimiert und simpel auf die emblematische Formel gebracht: *sex & business*.⁶⁶

Es ist alles andere als Zufall, wenn die markantesten Fälle einer vom Werk gesteuerten „Statuenbegegnung“,⁶⁷ die einen mentalitäts- und diskursgeschichtlich neuen Habitus des Antikenliebhabers ausweist, drei Statuen bevorzugen: die *Knidische Venus*, die *Kauernde Venus* und die vermeintliche *Cleopatra*. Alle drei waren, ohne selbst sexuelle Praktiken zu zeigen, in der Rezeptionsgeschichte schriftlicher und bildlicher Art längst voyeuristisch oder pornographisch konnotiert.⁶⁸ Ihr Anschein von erotischer Ausstrahlung überdauerte jenseits aller Geschichtlichkeit von Rezeption und Geschmack alle Paradigmenwechsel antiker Kunst seit der Frühen Neuzeit. Sie rangieren im Kanon weit oben, und das nicht nur weil sie anschauliche Ikonen weiblicher Schönheit sind und den Landschaftsgarten der Gattung der Malerei näherbringen und ihn damit zu einer Kunstgattung machen.⁶⁹

Von ähnlicher Berühmtheit bereits in der Antike war ihr ebenfalls oft kopiertes und variiertes kauerndes Gegenstück.⁷⁰ Für die Kopie dieses Typus in Stowe (Abb. 10) fand William Kent eine noch ungewöhnlichere Inszenierung einer isolierten Figur. In dem Augenblick, als die Grotte in Frankreich aus der Mode geriet, erlebt sie hier eine Neuformulierung in einer neuen und reduktionistischen Form: ein Material für die Grotte, eine Figur für ihre Ausstattung.⁷¹ Die Grotte, die zugleich die Quelle des Styx genanntes Wasserlaufs der *Elysian Fields* bildet, ist mit groben Steinbrocken ausgekleidet. Sie bilden nach hinten eine Vertiefung aus, in die eine runde Marmor-

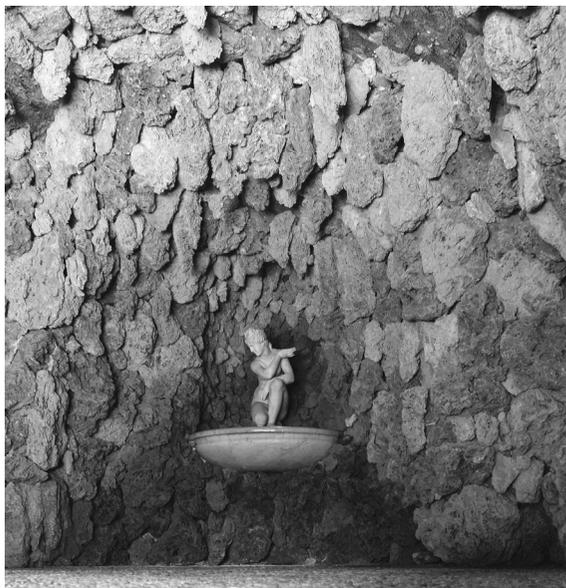


Abb. 10: Stowe, Venus Grotte (entworfen um 1730 von William Kent) mit der Kauernden Venus; zugleich Quelle des Styx, der die *Elysian Fields* durchfließt.

schale gesetzt ist, die Venus als Bad dient. Anders als in Versailles wird die Kauernde nicht als Markierung in der Wegestruktur eingesetzt, sondern der überlieferten genrehaften Situation des Bades gemäß integriert. Sie ist derart Teil einer „Scene“, die wie die Umsetzung eines Shaftesbury-Satzes anmutet: „Even the rude Rocks, the mossy Caverns, the irregular unwrought Grotto's, and broken Falls of Water, with all the horrid Graces of the Wilderness it self, as representing Nature more, will be the more engaging, and appear with a Magnificence.“⁷² Die „horrid Graces of the Wilderness“ kommen umso besser zur Wirkung, als der stumpf-poröse Stein mit dem hellen glatten Marmor kontrastiert und den nackten Körper auf Augenhöhe der Betrachter lebendiger in Szene setzt. Die Wirkung wird durch die Lichtöffnung zu den *Elysian Fields* oder durch ein flackerndes Fackellicht wie später bei Emma Harts *Attitüden* sowie durch Lichtreflexe vom Wasser unterstützt.

Der wissenschaftlich archäologischen Körperfragmentierung durch intensive Autopsie, die als Paradigmenwechsel der Kunstbetrachtung gerade mit Winckelmann verbunden ist, geht die Aufstellung im englischen Landschaftsgarten voraus. Und es historisiert Winckelmann und sein visuelles Abtasten isolierter Körperpartien, wobei seine besondere Aufmerksamkeit nicht zuletzt den Geschlechtsteilen gilt (Hoden, Schamhaare, Busen, Brustwarzen). Verbal hebt er dabei die Differenz zwischen der Materialität der Oberfläche und der menschlichen Epidermis auf.⁷³ Der Weg vom Sentimentalen zum Sexuellen, von der Empfindung zur Erregung war kurz. Die Einbildungskraft konnte ziemlich eindimensional und bei Herder, der systematisch Winckelmanns Körperscan praktizierte, zur schieren Not geraten.⁷⁴

Der Impuls von Stowe wurde ab 1737/38 kurz hintereinander in West Wycombe, Painshill, Prior Park, Rousham, Stourhead und Hagley Hall aufgegriffen. Für die kontextualisierte Inszenierung von Einzelstatuen waren nach Stowe und West Wycombe vor allem Stourhead und Rousham wichtig. War es in West Wycombe der Venushügel, so ist es in Rousham das Venustal.⁷⁵ Ob auch dieses zunächst von Bridgeman und dann von Kent entworfene Gelände ebenfalls auf eine Vagina anspielt, sei dahingestellt. Tatsache ist, dass auch hier, wo das Verhältnis barocker (und damit französisch konnotierter) Statuen zu imperial konnotierten Antikenkopien noch mehr zugunsten der letzteren verschoben wird,⁷⁶ mit der Kombination von Venus und Giambolognas *Merkur* operiert wird.⁷⁷ Venus teilt ihr Reich nicht mehr mit Diana, wie dies den Besuchern von Castle Howard mitgeteilt wurde,⁷⁸ sondern mit Pan und einem Satyr. Beide stammen aus einer älteren Serie (für einen geometrischen Garten) und werden nun scheinbar je für sich einer bühnenbildartigen Situation integriert (Abb. 11). Sie werden gegen ihre vorgesehene Ansichtsseite so gedreht, als starteten sie, aus dem Gebüsch kommend, geil auf Venus am Wasser. Folglich schützt diese mit ihren Händen Brüste und Geschlecht. Skulptur wird nun ebenso Teil einer Landschaftsszene als *storia* wie die von Lorrain und Poussin inspirierten Kleinarchitekturen.



Abb. 11: Rousham, Venustal (von William Kent, um 1740) mit Pan von John van Nost (um 1700) und der Venus Medici.

Insgesamt aber kamen „Scenen“ einer Verwendung von Statuen in Gärten nicht entgegen. Das *Picturesque* – und zumal in seiner radikalisierten Form um 1780, nachdem es schon um 1730 genügte, dass ein ungeliker Zeichner und zweitklassiger Maler wie William Kent zum gefragtesten Innovator des Genres wurde – war die erste Anti-Kunst-Kunst, sie war die regellose Gattung weniger der ausgebildeten Künstler als vielmehr der Dilettanten in Gestalt von Gutsbesitzern und adeligen Literaten und somit ein kritisches Phänomen an der Schwelle zur Moderne.⁷⁹ In Stourhead, dem gelungensten englischen Landschaftsgarten, besorgte sein Besitzer, der Bankier Henry Hoare, selbst den Entwurf. Und hier erscheint Skulptur (von John Cheere) nur noch vereinzelt als Bauplastik, am prominentesten am Pantheon (mit der programmatischen Kombination der *Venus Kallipygos* und des *Bacchus Versailles*),⁸⁰ oder teilweise sogar versteckt in einem Grottenensemble, das seinerseits in der Landschaft dissimuliert wird.

Die sogenannte *Cleopatra* (tatsächlich *Schlafende Ariadne*) ist seit der naturalistischen Neukontextualisierung 1512 im *Cortile delle Statue* mit Materialien wie fließendem Wasser, Steinen, Erde, Pflanzen zum Prototyp für die Inszenierung liegender Frauenstatuen als lebendiges Kunstwerk und zum Auftakt der Aufgabe Grotten geworden, auch wenn nur eine Nische mit Grottenwerk gefüllt wurde. Die nachfolgenden Neuinszenierungen weiblicher Liegefiguren in Gärten verwenden weniger bekleidete Statuen als die *Cleopatra* (die offenbar leicht zum Betrachter gekippt wurde, damit beide Brüste sichtbar waren). Oft wurden sie mit einem pseudoklassischen Epigramm versehen,⁸¹ als würde die Statue den Betrachter ansprechen. Paraphrasierend wurde es auch auf die *Cleopatra* angewandt, nachdem es schon Jahrzehnte früher einer schlafenden Nymphe im Garten des Rodrigo Borgia beige-schrieben worden war.⁸² Wenn die *Cleopatra* in Stourhead (Abb. 12) sowohl in einer Grotte (dem mythischen Lebensort von Nymphen) als auch mit dem – von Alexander Pope übersetzten – Epigramm präsentiert wurde,⁸³ muss man noch immer um den römischen Zusammenhang von *Cleopatra* und Epigramm gewusst haben.⁸⁴ Und damit blieb auch in bildgeschichtlicher Erinnerung, dass das im Epigramm anklingende blickende Begehren mit dem sexuell erregten Betrachter – als Selbstbefriedigung oder als imaginierte Vergewaltigung – assoziiert war. Das visuelle Ausgeliefert-Sein wird durch die isolierte Platzierung in einer einsamen Grotte nach Vorbild der *Kauernden Venus* in Stowe so arrangiert, dass der Schlafenden keine Fluchtmöglichkeit offen bliebe. Gegenüber der naturalistischen Einbindung der *Cleopatra* im Vatikan und der Villa Medici ist hier die Grotte ein raumumfassendes Bild, in das nach Belieben Besucher eintreten und selbst Bild werden können. Das sexuelle Begehren wird zu einem Akt der Kunst, der den Besucher zum lebenden Bildpersonal macht bei einem Bild, das selbst mit dem fließenden Wasser und den Pflanzen schon partiell verlebendigt ist.

Allein der Flussgott *Peneus* ist keine Antikenkopie (Abb. 13). Eine Kopie ist er gleichwohl, und zwar nach Salvator Rosas *Der Traum des Aeneas*.⁸⁵ Das Einpassen einer Einzelfigur in das Raumbild einer „felsstarrenden Grotte“⁸⁶ ist hier noch gelungener, weil auch das Wasser als Quelle des *Peneus* realistisch inszeniert anmutet, aus dem der Flussgott gerade zu steigen scheint. Den abrupten Wechsel von der halbnackten Liegefigur zum ungewöhnlichen Flussgott konnten sich Ovid-Kenner zusammenreimen. *Peneus* war der Vater der *Daphne*, deren gerade noch verhinderte Vergewaltigung durch *Apoll* dem Abschnitt zum Grottenhaus des *Peneus* unmittelbar vorausgeht. Die *Peneusgrotte* hat bei Ovid die Funktion, die *Daphne-Episode* mit der direkt folgenden zu



Abb. 12: Stourhead, Grotte mit der Kopie nach der sogenannten Cleopatra im Vatikan, um 1745/50.



Abb. 13: Stourhead, Grotte mit dem Flußgott Peneus, von John Cheere, 1745/50.

verknüpfen, die von einer erfolgten Vergewaltigung handelt: diejenige Ios durch Jupiter im Nebel. Nebel gab und gibt es am künstlichen See von Stourhead und damit auch in der direkt am Wasser gelegenen Grotte oft. Demnach werden hier der Wunsch und der Vollzug einer Vergewaltigung mit der Cleopatra-Szene verknüpft, deren Bildgeschichte ebenfalls vom begehrenden Blick und von sexueller Gewalt handelt – in einer immersiven Kunst, die mit der sexuellen Fantasie des Betrachters rechnet, gegebenenfalls durch „Wolken aus Dunst“ atmosphärisch ins Sublime gesteigert.

Stourhead repräsentiert auch eine wichtige Etappe in der Verdrängung der Skulptur⁸⁷ durch *Follies*, die kategorial zwischen gebauten Architekturmodellen, Erinnerungsorten, Staffagen und Skulptur in Form von Gebäuden oszillieren. Als pittoreske Motive wurden sie auch auf dem Kontinent zur Mode. Ihre Bauplastik war nun oftmals der einzige Ort von Gartenskulptur. Einen totalen Ikonoklasmus praktizierten die neuen Gärten indes nur selten. Das verhinderten schon die für empfindsame Seelen unverzichtbaren Erinnerungsmale.⁸⁸ Wenn in deutschen Landschaftsgärten noch neu angefertigte Statuen aufgestellt wurden, waren es fast immer Antikenkopien.

Der erste deutsche Garten mit *Follies* war die Erweiterung des Schwetzingen Schlossparks durch Nicolas de Pigage (1723–1796), der auch den *Monopteros* 1761 entwarf (Abb. 14).⁸⁹ Er ist wie in England eine räumliche Rahmung für eine isolierte Statue, erscheint aber einem barocken Parnass

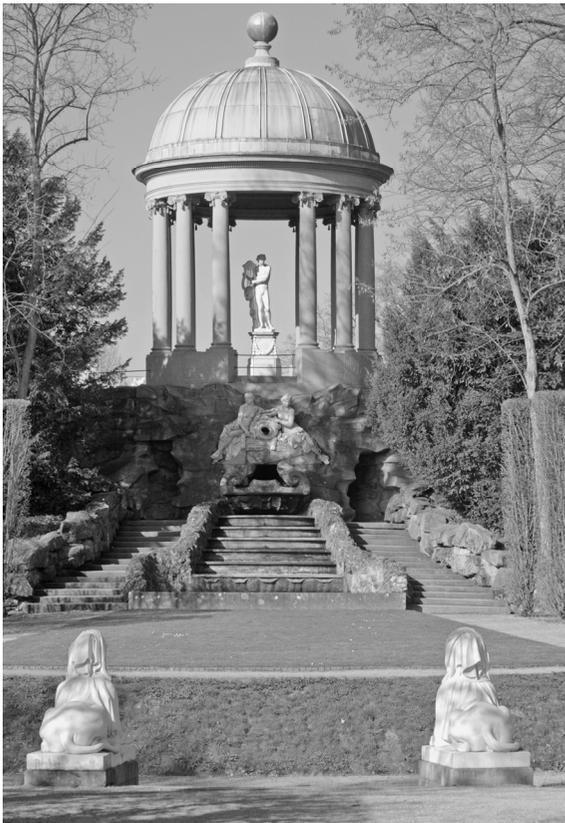


Abb. 14: Nicolas de Pigage, *Monopteros* 1761/62, mit der Statue des Apollo von Anton Verschaffelt.

aufgesetzt. Verschaffelts linkshändiger *Apollo* ist vom *Apollo von Belvedere* inspiriert, übernimmt aber den Übergang von Stehen zu Gehen und Drehen nicht, weil hier der Tempel trotz erster Anregungen aus England einer barocken Axialität folgt und auch zu keiner Bewunderung des Körpers einlädt. Erst Verschaffelts Schüler Peter Simon Lamine stellte 1774 seinen *Pan* (Abb. 15) in einen naturräumlichen Bildzusammenhang, der den Garten zu Pans bukolischen Lebensraum macht und eine bildhafte Einheit mit der Skulptur erzielt, wie sie im Außengelände englischer Gärten nicht anzutreffen ist. Der vermooste Felsberg und das herabrinnende Wasser in einem Wald als angemessenem Lebensort des Hirtengottes gehen als Environment über Rousham hinaus, da die Figur ungesockelt im Gelände sitzt.⁹⁰ Indes beschränkt sich der Bildraum auf eine abgegrenzte Situation, die keinen panischen Schrecken zu verbreiten vermag, bildet doch Pans Hügel den *point-de-vue* einer Wegachse.

Die Suggestion eines lebensweltlichen Orts für *Pan* ist ein Modell in der Relation von Figur und Ort, an das Wörlitz anknüpft, wo Figuren nun

aber in ein Landschaftskontinuum als ein mit dem Abgebildeten identisches Echtzeitbild eingebunden sind. Das Bild mit Figur hat nun keine eindeutige visuelle Grenze mehr und die Skulptur ist nur noch, um in Walpoles Gemäldemeta- phorik zu bleiben, ein auffälliger Farbtupfer. Franz von Anhalt-Dessau hatte mit Erdmanns- dorff fast alle wichtigen englischen Gärten sowie in Italien – um nur die gartenkünstlerisch wichtigsten Orte zu nennen – Turin, Parma, Florenz, Rom, Tivoli, Frascati, Neapel, die Ausgrabungsstätten am Vesuv, Paestum und Caserta bereist. In Rom und Neapel kamen sie erneut mit Winckelmann und Hamilton in Kontakt.⁹¹ In Wörlitz zogen sie die Summe ihrer Reiseerfahrung für die neue Gartenkunst. Höhe- punkt ist die Materialisierung der Reiseer- innerung an Neapel mit dem *Stein* von Wörlitz (1788–1794), eine Landschaftscollage aus Kopien von Hamiltons *Villa Emma*, dem Theater von Herculaneum und den Grotten von Posillipo sowie dem nur selten zum Ausbruch gebrachten Miniaturvesuv.⁹²

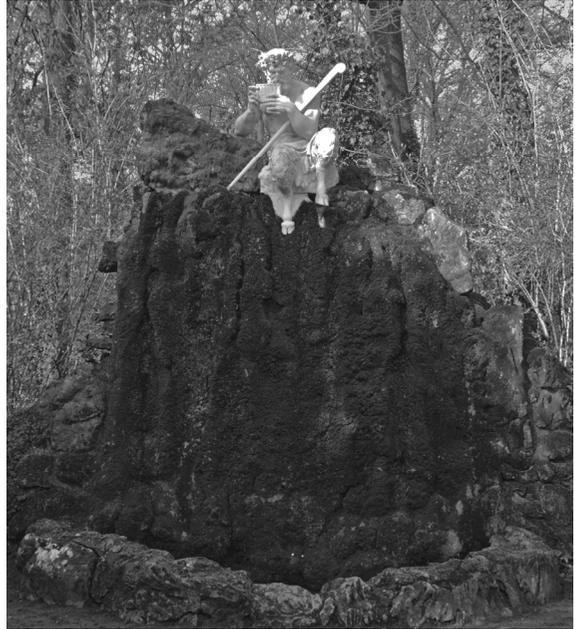


Abb. 15: Peter Lamine, *Pan im Garten* von Schwetzingen, 1774.

Die Architekturplastik namentlich der Nischenstatuen in einer konsequent palladianistischen Architektur ist Antikenkopien vorbehalten. Manches im Garten des von Goethe geschätzten Fürsten bestätigt seine Kritik am Dilettantismus in der Gartenkunst – am meisten die Kopie der Grotte der Egeria.⁹³ Die Antikenkopien im Gartenraum sind indes nicht zuletzt in erotischer Hinsicht gelungener inszeniert – einmal mehr nach dem Prinzip der Vereinzelung. Der Venustempel- Monopteros mit einer Venus vom Typus Medici folgt mit der Grotte darunter dem Modell von West Wycombe. Dessen vaginalfixierte Lesart darf angesichts weiterer Antikenkopien umso mehr angenommen werden.⁹⁴ Die für Gärten zuvor kaum einmal kopierte *Leda mit dem Schwan* des Timotheos in den Kapitolinischen Museen lässt an Eindeutigkeit nichts zu wünschen übrig und ist mit einer allegorischen Lesart „als Sinnbild eines Schäferstündchen, das zu einem Irrweg führt“,⁹⁵ nett verharmlost, zumal wenn man um den offenbar ausgeprägten und die Fürstin überfordernden Sexualtrieb des Fürsten weiß,⁹⁶ der übrigens auch die Publikation der Erotika Hamiltons besaß.⁹⁷

Raffinierter ist die Inszenierung der *Kauernden Venus* (Abb. 16). Bis um 1750 setzte die einem Sinnlichkeitsparadigma gehorchende Begegnung mit Statuen, deren entallegorisierte Ikonographie hinter die sexualisierte Unmittelbarkeit des Blickens zurücktritt, auf eine fokussierende Inszenierung. Sie nahm danach ab, wohl weil der Effekt der Unmittelbarkeit sich entweder nicht leicht einstellt oder nicht beliebig wiederholbar ist, da er sich verbraucht. Daher setzt nun die Bildstrategie einer Garten-Szene vermehrt auf Überraschung. Dabei kann sowohl für die Fern- wie für die

Nahsicht gegebenenfalls eine Maßstabsvergrößerung der Antikenkopie zweckdienlich sein. In Wörlitz wird bei der nahe dem See scheinbar aus dem Gebüsch auftauchenden *Kauernden Venus* in Überlebensgröße keine humanistische Bildung im ikonographischen Identifizieren eines kanonischen Werks abgefragt, sondern die Einbildung aktualisiert, wie eine solche Statue, wäre sie lebendig, situativ zu denken ist: als nackte Frau, die allein im See gebadet hat und sich gleich abtrocknet. So, als ob für einen Augenblick die Skulptur pralles sinnliches Leben sei. Hirschfeld beschreibt ausführlich eine solche „Scene“ der fantasierten Verlebendigung im Garten:

[...] dort stand in einem Klumpen niederhängender Lerchenbäume die Schutzgöttinn dieser Scene, eine Flora, in einer artigen Stellung. Ihr Haar war mit Rosen umflochten, und in der ausgestreckten Hand hielt sie einen Strauß von Jasminen und Geisblättern. Ich näherte mich ehrfurchtsvoll dieser Göttinn, [...], und machte ihr, wie ein Enthusiast dem Bilde seines Schutzheiligen, eine tiefe Verbeugung. Was meynen Sie aber, wenn Sie, anstatt dieser leblosen Statue, eine lebendige Schönheit in diesem elysischen Aufenthalte sähen? Glauben Sie nicht, wenn ein junges blühendes Mädchen, wie Maria — — in arkadischem Gewande, von einem schönen Wuchse, von lebhafter Farbe und einem gefälligen Anstande; wenn sie mit einem bezaubernden Blicke Vergnügen und Liebe um sich her verbreitet, wenn sie die Laute zu ihrer sanften melodischen Stimme spielt, daß dieses eine weit empfindsamere Wirkung auf Sie hervorbringen würde, als der unbeseelte Marmor? [...] Ich wette, wenn dies liebenswürdige Mädchen von einem Gange in den andern gienge, wir würden beyde wie bezaubert und voll Bewunderung da stehen, und für keinen andern Gegenstand Augen haben.⁹⁸



Abb. 16: Wörlitz, vergrößerte Kopie der Kauernden Venus, um 1790.

„Scenen“ sind die Fiktion der Simulierbarkeit einer lebensweltlichen Situation durch Kunst, die demzufolge auch vorgibt, keine Kunst zu sein, geschweige denn ein Kultbild. Und wenn es um Kunst geht, dann nicht um die ästhetische Diskussion, wie gekonnt und gelungen etwas dargestellt ist, sondern wie sehr der Kunst die Simulation und Stimulation gelingt.

Wie in der dissimulierten Kunst die lebende Natur aphrodisierend gefaket wird, so wird das Leben komplementär als erotisches Schauspiel goutiert, wenn, wie Tischbein an Goethe berichtet, die Herrschaften im Kreise Lord Hamiltons nackte Jugendliche, mal Jungen, mal Mädchen, im Meer bei der *Villa Emma* oder in einem Gartenteich schwimmen lassen.⁹⁹

Ein Mimesisbegriff, der nicht mehr zwischen Kunst und Wirklichkeit unterscheiden möchte und der vor allem den empfindsamen (oder doch eher erregungsbedürftigen) Seelen immer wieder Überraschungen in ihrem Bedürfnis nach ästhetischer Unmittelbarkeit bieten muss, wird auch solche plötzlichen sublimen Momente der Erotik, die wesentlicher Teil eines aus der Rezeptionsperspektive der Herrschafts- und Bildungseliten diskursivierten Kunstbegriffs sind, schnell verschlissen haben. Vom Bild bleibt dann nicht mehr viel.



Abb. 17: Giardino Inglese in Caserta; Bagno di Venere (um 1790) mit Kauernder Venus von Tommaso Solari, 1762.



Abb. 18: Giardino Inglese in Caserta; Kauernde Venus von Tommaso Solari, 1762 im Bagno di Venere.

In Caserta wurde dies offenbar verstanden, weil die Begegnung mit der *Kauernden Venus*, so sie denn angesichts ihrer exponierten Position vor der Grotte der Kryptoportikus überhaupt eine plötzliche ist (Abb. 17–18), mit einem durch sich selbst gerahmten Naturbild von größerer stimmungsästhetischer Dauer verbunden ist. Die durch die Pflanzen und den kleinen See erzielte Abgeschlossenheit kommt mentalen Bildern bukolischer Literatur näher als alle diesbezüglichen Versuche zwischen Stourhead und Schönbrunn. Vielleicht wurde dieses Bild so erlebt, als würde einer *Attitüde* der Emma Hart beigewohnt, oder als wäre es ein Bild, bei dem Venus aus den Ruinen von 79 auferstanden sei – kurzum ein „Gemälde der Natur, bey welchen die Einbildungskraft nichts mehr zu verschönern hat.“¹⁰⁰ Solche Gemälde gelingen auch in Gärten nur selten.

Anmerkungen

¹ Fiorenza 2016; Giordano 2018.

² Peter Collinson (1741) zitiert nach Hunt 2004, S. 45.

³ Vgl. Hunt/Willis 1988, S. 17.

⁴ Thoenes 1983, S. 613, spricht von einem „subtropischen Paradiesgarten“.

⁵ Goethe 2006, S. 254.

⁶ Panofsky 1978.

⁷ Angesichts seines Interesses an Landschaftsgärten hätte Goethe wohl berichtet, wenn hier ein sichtbarer Fortschritt zu sehen gewesen wäre. Laut Thoenes 1983, S. 613, begannen die Arbeiten am *Giardino Inglese* 1782. Der zuständige Gärtner und Botaniker Graefer (s. u.) kam aber erst 1786 nach Neapel.

⁸ Zu Hamilton: Fothergill 1969; Knight 1990; Jenkins/Sloan 1996; Burn 1997; Schnapp 1992 und 2013. Ein Revival im allgemeinen kulturellen Bewusstsein erfuhr Hamilton durch Sontag 1992.

⁹ Köhler 2000.

¹⁰ Goethe 2006, Kommentar, S. 1000.

¹¹ Hugues d'Hancarville 1766–1776.

¹² Knight 1786; ebenfalls auf Hamiltons Aktivitäten zurück geht Hugues d'Hancarville 1784; Hamilton kannte Knight spätestens 1783/84 von der *Society of Dilettanti*. Generell zum Zusammenhang von Sexualität und Gartenkunst: Niedermeier 1995. Das vor allem literarisch argumentierende Buch steht unter dem teleologischen Aufklärungsbegriff, der die Befreiung von kirchlicher Sexualmoral (was auch immer das sein mag) als positiv begreift. Foucaults Paradigmenwechsel, der die historischen Diskurse zur Sexualität als historische Machtdiskurse begreift, ist noch nicht rezipiert.

¹³ Knight 1981 und 2005. Vom Palazzo Sessa, Hamiltons Amtssitz, aus malte Giovanni Battista Lusieri 1791 das riesige Aquarell (102/272 cm), das Neapel zwischen Pizzofalcone und Posillipo zeigt und bis 1985 in Stowe House war (seither J. Paul Getty-Museum). Auch die Villa Emma ist darauf zu erkennen.

¹⁴ Vielleicht durch Tischbein oder Hackert vermittelt, traf Goethe Hamilton erstmals, als er sich mehrere Tage in Caserta aufhielt; vgl. Goethe/Italienische Reise, S. 257–258. Vermutlich wusste Goethe schon lange von Hamilton, möglicherweise auch über Franz von Dessau-Anhalt.

¹⁵ Touchette 2000. Goethe 2006, S. 268, sah in ihr „das Meisterstücks des großen Künstlers“ (= Hamilton). Zwei Monate später fiel sein Urteil weniger wohlwollend aus: „ein geistloses Wesen“ (S. 404) Noch krasser drückte sich Herder 1988, S. 361, aus. Die *Attitüden* von „Hamiltons Hure“ seien bacchantisch. Überhaupt sei sie „eine sehr gemeine Person in ihrem Innern, ohne feineres Gefühl wie ich glaube, für irgend etwas, was erhaben, groß u. ewig schön ist; eine Äffin aber, daß nichts drüber geht.“ Körpern der Kunst war doch mehr erlaubt als dem kunstmimetischen lebenden Körper.

¹⁶ Quilitzsch 2005, S. 89.

¹⁷ Auch in Rousham House löste Kent Bridgeman ab. Der dortige Besitzer James Dormer war wie Lord Cobham unter Lord Marlborough Generalleutnant. Beide waren Mitglied im einflussreichen *Kit-Kat-Club*. Dormer gastierte häufig im nahen Stowe, oft in Begleitung Alexander Popes; vgl. Müller 1998, S. 14, 153, 213–230. Bauliches und bauplastisches Dokument dieser Gruppe um Lord Cobham und dem Prince of Wales ist der *Temple of Friendship* in Stowe.

¹⁸ Richardson 2007, S. 442–440.

¹⁹ Joseph Banks hatte James Cook auf der Südseereise 1758/61 begleitet und war daher mit exotischen Pflanzen bestens vertraut, von denen er einige nach England mitbrachte.

²⁰ Die antiken Schriftquellen listet Neudecker 1988, auf.

²¹ Mit topologischer Agentialität ist teils mehr und teils anderes gemeint als die selbstverständlichen Fragen von Funktion, Aufgabe und Patronage, deren Einseitigkeit Myssok 2011 kritisierte.

²² Vgl. Hunt 2004, S. 44, mit Bezug auf Whately 1770.

²³ Diesbezüglich wird hier auf antikisierende Bauten übertragen, was in England für die neogotischen Bauten gilt (sowie für den Einbezug realer mittelalterlicher Architektur, so vorhanden).

²⁴ Berühmtestes Beispiel der Neuzeit sind die Boboli-Sklaven Michelangelos; vgl. Wiener 2013.

²⁵ Wren Christian 2010 (mit älterer Literatur) und 2017; <http://www.census.de/census/> [aufgerufen 29.3.2021]; den wichtigen Aspekt der Kombination aus Dokumentation und Imagination behandeln Bartsch/Seiler 2012.

²⁶ Vgl. dazu einige Beiträge in Winner 1998. Selbstironisch sammelten die Porcari antike Bildwerke, auf denen Schweine (= porchi) zu sehen sind; vgl. Wren Christian 2010, S. 354–358.

²⁷ Vasari 1906, Bd. 4, S. 579.

²⁸ Das Phänomen bzw. der Begriff *terza natura* wird bei den Humanisten Annibale Caro, Jacopo Bonfadio und Claudio Tolomei verhandelt; vgl. Azzi Visentini 2000; vgl. auch Vasari 1906, Bd. 1, S. 140–143.

²⁹ Am umfassendsten wohl bei der Statuensammlung der Villa Montalto; vgl. Seidel 2016.

³⁰ Der Versuch von Haskell/Penny 1981, den Kanon zu rekonstruieren, gelang nur teilweise, da er sowohl zu groß ist als auch wichtige Werke unterschlägt. Die Aufgaben Büste und Herme fehlen völlig, vermutlich weil es unverhältnismäßig aufwändig wäre, die kanonischen Exemplare zu identifizieren.

³¹ Courtright 2010.

³² Sie wurden als Meisterwerke antiker Statuenskulptur aufgestellt und sie wurden zu Meisterwerken, weil sie hier aufgestellt sind. Beides meint „consecration of quality“ bei Haskell/Penny 1981, S. 10.

³³ „Tout ce qu'il y a de beau en Italie“ überschreiben Haskell/Penny 1981, S. 37, mit einem Zitat von 1669 ein Kapitel, das vom Wunsch Ludwigs XIV. nach einer kompletten Serie der besten Antikenkopien handelt. Das Beispiel Krensiere widerlegt die absolutistische Lesart von Haskell und Penny.

³⁴ Thomassin 1694, Tafeln 2–59. Vgl. Waßenhoven 2019.

³⁵ Die zwei Dutzend Antikenkopien, die das größte zusammenhängende Ensemble an Antikenkopien in Gärten sind, beziehen sich auf Werke aus den Sammlungen des Vatikan, der Medici, Farnese, Ludovisi, Borghese, des Kapitols und der Christine von Schweden. In diesen Sammlungen waren inzwischen alle Hauptwerke konzentriert, die um 1550 noch auf viele Dutzend Gärten (im weitesten Sinn) und *palazzi* verteilt waren.

³⁶ Die Kunstgeschichte der Gärten benutzt *locus amoenus* und *Arkadien* als generelle Topoi, als gäbe es ein homogenes Repertoire an Deutungsstereotypen. Als Effekte von Diskursen sind sie indes historisch. Das Irdische Paradies als bis dahin häufigster Topos tritt nach 1700 weit hinter Orten der Mythologie und Bukolik zurück. Bestimmend ist nun Arkadien vgl. auch Richardson 2007; Hirschfeld 1779–1785, (Bd. 1, S. 58 und 202; Bd. 3, S. 149 und 164; Bd. 5, S. 151). Ausgerechnet Arkadien und Elysium als die intellektuellen Liebessorte der Aufklärung spart das Kompendium von Eco 2013 aus.

³⁷ Trotz anspruchsvoller Programme fehlt eine frühneuzeitliche Theorie der Gartenskulptur. Sie wäre aus dem Bestand selbst zu rekonstruieren; vgl. Wiener 2012 I und II. Die Traktate erschöpfen sich in pauschalen Äußerungen („Divinités de l'eau“, „Divinités de Bois“, so Dezallier d'Argenville 1709, S. S. 72). Wenn „figures et vases“ gemeinsam unter „ornemens“ als Hauptkategorie firmieren, heißt dies, dass nicht propagandistische Programme zur Visualisierung monarchischer Selbstverständnisse, wie es politische Ikonographien annehmen, der Leitgedanke sind, sondern Schönheit durch Schmuck.

³⁸ Die in frühneuzeitlichen Gärten gängigen Zeitallegorien sind die Jahres- und Tageszeiten, gelegentlich auch die Monate. Nur die Wochentage, die in der Ikonographie der Gartenskulptur äußerst selten sind, hatten den Vorteil, sich von einer kulturellen Tradition römischer Prägung zu lösen.

³⁹ Bei separiert aufgestellten Antiken in römischen Gärten zuvor ging um es die Inszenierung von Achsen (und vor allem ihrer Endpunkte) wie im Fall der *Schlafenden Ariadne* und der *Niobidengruppe* in der Villa Medici, oder der *Roma* im Palazzo Montalto etc.

⁴⁰ Vgl. Haskell/Penny 1981, S. 325–328; Körner 2002 I und II; Frith 2006.

⁴¹ Vgl. Plinius 1992, § 20.

⁴² Bezeichnenderweise ist über die materielle Festkultur, wie sie für Barockgärten vielfach belegt sind (vgl. etwa Wiewelhoeve 2000), in den englischen Landschaftsgärten weniger bekannt, vgl. etwa Richardson 2007, S. 382, wo zugleich die zunehmende Privatisierung des Gartenraums angedeutet ist. Privatheit ist ein weiterer Aspekt im Dispositiv der Verbürgerlichung des Adels.

⁴³ Zur Aufgabe des Monopteros' in Gärten vgl. Weibezahn 1975; Markowitz 1958; Paulus 2007 I, II und III. Für die Monopteroi in Landschaftsgärten spielt das Vorkommen offener runder Säulenpavillons im Garten von Schloss Ambras keine Rolle (es waren offene Speisepavillons, ähnlich wie in Stichen von Hans Vredeman de Vries oder wie beim Vogelhaus bei Varro, III, 5, („tholos“ bzw. „rotunda“).

⁴⁴ Vasari 1906, Bd. 1, S. 148: „girando intorno si abbiano a vedere per ogni verso.“

⁴⁵ Vgl. Hirschfeld 1779–1785, Bd. 1, S. 156: „In gewisser Weise kann die Gartenkunst sich mit mehr recht eines merklichen Vorzugs vor den übrigen schönen Künsten rühmen. Sie ist Kunst, und doch ist keine ihrer Geschwister gleichsam mehr in die Natur selbst eingeflochten, als eben sie.“

⁴⁶ Die deutsche Perspektive bei Weibezahn 1975, die, S. 83, den Hinweis der archäologischen Forschung ignorierte, blieb prägend. Der englische Wikipedia-Artikel ist die Übersetzung des deutschen und konzentriert sich auf die in Deutschland ausdifferenzierte Funktionsvielfalt (<https://en.wikipedia.org/wiki/Monopteros> [aufgerufen 29.3.2021]). Weibezahn diskutiert die ersten Monopteroi nur am Rande (Stowe; fast zeitgleich die nahezu identische Version in Duncombe; Barn Hall um 1725, 1731 Castle Howard: alle mit einer Venus Medici oder mit Amor). Sie unterschätzt die Bildvorlagen (Lorrain, Poussin etc.) und stellt die damit verbundenen Prämissen und Implikationen für eine Gartenwelt nach Bildern nicht in Rechnung.

⁴⁷ Er ist auch kein Speisepavillon, kein Grabmal, kein Freundschaftstempel und auch kein Denkmal. Diese von Weibezahn 1975, S. 51–76, identifizierten Funktionen gibt es in Stowe auch, aber in anderen Formen. Die Form selbst ist Medium der funktionellen und semantischen Ausdifferenzierung.

⁴⁸ Solche Sehnsuchtsorte sind Arkadien, Elysium, Rom, das vornormannische Britannien und andere myth(olog)isch überhöhte historische Orte oder gar nur kunsthistorisch erzeugte Idealorte (wie die Landschaften Lorrains und Poussins, oder die zu Bauten Palladios hinzu imaginierte Villenkultur des Veneto) oder auch die Orte im Fernen Osten wie Mulang mit ihrer Fiktion einer intakten Natur-Mensch-Relation. Der Ganzheitsanspruch verlagert sich zur protestantisch deistischen Identifikation mit der selektiv idealisierten Natur/Schöpfung Gottes, der „völlig hinter seinem Werk zurückgetreten war,“ (Sühnel 1978, S. 14) sowie zur gleichermaßen selektiv idealisierten Geschichte.

⁴⁹ Mitchell Havelock 2007.

⁵⁰ Den Monopteros in Stowe als Tempel der Kunst zu lesen ist auch historisch legitim, war doch erst das imaginierte antike Vorbild lt. Plinius 1992, § 20 als bewunderte Statue da, bevor nach ihrem Erwerb um sie der Tempel gebaut wurde. Hier führt der Weg von der Kunst zur Religion statt umgekehrt. In der Geschichte der Statuenbefleckung (ebd.) konvergieren die Verehrung für die Statue und die Gottheit.

⁵¹ Plinius 1992, S. 27: „Ihr kleiner Tempel ist ringsum offen, so daß das Bild der Göttin von allen Seiten betrachtet werden kann [...]. Von welcher Seite auch immer man sie sieht, sie verdient gleiche Bewunderung.“ Der Venustempel der Villa Hadriana bestätigt mindestens, dass schon in der Antike die Pliniusstelle so gelesen wurde. Dagegen suggeriert Lukian, Eroses 13–14, ein rechteckiges Gebäude mit zwei Eingängen (oder waren es einfach nur zwei Treppen zur Tholos?). Zur Problematik vgl. Mitchell Havelock 2007, S. 58–63; Weber 1990.

⁵² So Mitchell Havelock 2007, S. 62. Die Textgattung, in der Plinius seine Naturgeschichte schrieb, legt jedenfalls nicht nahe, dass er als Werbetexter für die ägäische Tourismusbranche agierte.

⁵³ Von Poussin wären zu nennen: *Die Auffindung des Moses* und *Die Blindenheilung* (beide im Louvre); *Die heilige Familie in Ägypten* (Ermitage in St. Petersburg).

⁵⁴ Perrault 1673; vgl. dazu jetzt Erben 2019.

⁵⁵ Weibezahn 1975, S. 10.

⁵⁶ Weitere palladianische Architekturkopien in Gärten sind die bei ihm quasi identischen Rundtempel in Rom und Tivoli, der Prostylus der Fortuna Virilis und derjenige in Pola, Bramantes Tempietto, das Pantheon, das wie seine Rialto-Brücke verkleinert und abbreviiert wird, und der „Clitumnus-Tempel“, vgl. Palladio 1570, Buch 3, 13, und Buch 4, 13, 14, 17, 20, 23, 25, 27.

⁵⁷ Weibezahn 1975, S. 12.

⁵⁸ Die drei Achsen des Home Park wollen den Besucher nicht zum Monopteros als „Aussichtspavillon“ (ebd., S. 13) lenken. Dort ergäben sich wenig ergiebige Blickbilder und der kaum exponierte Monopteros als das einzig pittoreske Objekt dieses Gartenbereichs wäre dann nicht zu sehen. Auch in West Wycombe, Schwetzingen oder Wörlitz bieten sich vom Monopteros aus keine spektakulären Bilder. Bezeichnend ist, dass Hirschfeld 1779–1785, Bd. 1, S. 77–78, für den der Begriff der „Aussicht“ wichtig ist, den Blick von einem erhöhten Punkt am Rand (und nicht vom Monopteros) empfiehlt.

⁵⁹ Lukian, Eroses 14.

⁶⁰ Da die Natur die unvermittelte raumzeitliche Allegorie ihrer selbst ist (vgl. Hirschfeld 1779–1785, Bd. 4 und 5, Dritter bis Fünfter Abschnitt), führt sie die „Charaktere“ ihrer raumzeitlichen Transformation selbst vor. In Landschaftsgärten bilden Pflanzen, Steine, Erden, Gewässer und Tiere die Poiesis der Elemente ebenso unmittelbar ab wie die Tages- und Jahreszeit. Sie müssen nicht durch Allegorien (am komplexesten bei der *grande commande* in Versailles; vgl. Schneider 2011) nochmals doziert werden.

⁶¹ Wie im Mythos des digitalen Alltags setzen „selbsterklärende Systeme“ immer schon weitgehende Vorkenntnisse um die selbsterklärenden Phänomene voraus. Hirschfeld hätte sich seine Gartentheorie sonst sparen können. Bezeichnenderweise ist der verbale Aufwand, Bilder einer sich selbst darstellenden Natur zu erläutern (vgl. Hunt/Willis 1988), ungleich größer als für die komplexen Ikonologien des Barock, für die Ovids *Metamorphosen* und Ripas *Iconologia* meist ausreichen.

⁶² Vgl. Richardson 2007, S. 372–389.

⁶³ Meyer 1978, S. 19, betont die Überbewertung der Rolle von Shaftesbury, Addison, Pope&Co gegenüber der Malerei, zumal deren Naturbegriff von ihr profitierte; ähnlich Hunt 2004, S. 14. In diskursanalytischer Perspektive ist die Frage, ob Bild oder Text wichtiger war, ohnehin falsch gestellt.

⁶⁴ „The entrance to it is the same entrance by which we all came into the world“, so John Wilkes 1763, zitiert nach Frith 2002, S. 301; vgl. auch Frith 2000; dagegen möchte Richardson 2007, S. 380–82, dies weniger als ein Emblem eines blasphemischen, sexistischen Libertärs und Liberalen lesen, sondern als frivol-vulgären Herrenwitz in einer generell hedonistischen Zeit, der seine anzüglichen verbalen und bildlichen Statements (darunter die „most indecent statue of the unnatural Satyr“, vermutlich ein Priapus mit Erektion) darauf zielte, die Gegner und ihre Moral zu provozieren. Lord Cobham bildete auch diesbezüglich die Avantgarde, auch wenn Dashwood ihn diesbezüglich überbot. Frith, methodisch und inhaltlich Foucault verpflichtet, deutet dies als antibürgerliches Verhalten der Aristokratie. Denkbar wäre aber auch: Mit der Entallegorisierung auch im Bereich des Sexuellen beginnt eine neue Ära männlich diktierter Sexualdiskurse. Sie operiert mit einem naturalistischen Begriff von Freiheit wie der Kapitalismus als die bürgerlichen Version von Ökonomie. Derart wäre die Libertinage ein Indiz für die beginnende Verbürgerlichung des Adels.

⁶⁵ Richardson 2007, S. 381. Ist demnach auch die Venusgrotte in Stowe als Vagina zu interpretieren?

⁶⁶ Blasphemische und klerikale Formen anwendende Kultfeiern für eine vorgeblich natürliche Sexualität unter dem Rabelais'schen Motto „Fay ce que voudras“ sind für Dashwood und seine „Monks“ in seinem zweiten Anwesen, Medmemham Abbey, überliefert. Walpole dazu: „Bacchus and Venus were the deities to whom they almost publicly sacrificed“, zitiert nach Frith 2002, S. 300.

⁶⁷ Mit dem Begriff, der in der Skulptur von Landschaftsgärten eine neue prämoderne Dimension erreicht, beziehe ich mich auf Erben 2005, dessen Fokus Personendenkmäler waren, die gerade in Stowe eine ganz neue Qualität und Quantität in Gärten erzielen. Dies legt einen gemeinsamen Nenner nahe.

⁶⁸ Bei antiken Statuengruppen und Sarkophagen und in der Druckgraphik (*Hypnerotomachia Polifili*, Marcantonio Raimondi, Agostino Carracci) kommen sie in sexuell eindeutigen Situationen vor.

⁶⁹ Schweizer 2013, behandelt die Rückkopplung der Bildkünste nur am Rande. Seine Diskursanalysen zielen auf den Autonomisierungsprozess der Gattung jenseits der Kooperation mit der Gattungstrias.

⁷⁰ Das oft mit der *Knidia* zusammengesehene Original schuf It. Plinius 1992, § 35, Daedalsas (= Doidalsas von Bithynien?); vgl. Andreae 2001, S. 80–82. Die Kauernde ist eine sich waschende Venus, die sich hockend die Haare auswringt. Neben der Medici-Version waren die Kopien der Sammlungen Farnese, Borghese, Ludovisi bekannt. Die beste neue Kopie stammt von Antoine Coysevox (die Bronzeversion steht in Versailles im Garten). Die Version in Stowe ist nicht eindeutig einer dieser Kopien zuzuordnen.

⁷¹ Grotten waren seit ihrem Aufkommen als gartenarchitektonische Aufgabe um 1510/20 Orte der Materialvielfalt, vgl. auch Vasari 1906, Bd. 1, S. 140–143.

⁷² Aus: *The Moralists*, 205, 4–16; zitiert nach Meyer 1978, S. 18.

⁷³ Vgl. Winckelmann 1764, S. 183–184; s. auch Haskell/Penny 1981, S. 101. Lüsterne Aufmerksamkeit widmete Winckelmann auch Nabeln. Über zwei Figuren, die Bartolomeo Cavaceppi für Franz von Dessau kopierte (Kopien davon sind am Wörlitzer Sommersaal) schrieb er: „Der Nabel an der einen ist viel besser und tiefer gearbeitet als an der anderen und ist beynahe ein weiblicher Nabel. Sie sind beyde die zartesten wollüstigen Leiber welche man bilden kann.“ Zitiert nach Bechtoldt/Weiss 1996, S. 333.

⁷⁴ Herder 1988, S. 565–613, registrierte bei seinen Besuchen römischer Sammlungen die Geschlechtsteile und andere erotisch besetzte Körperteile von Statuen detailliert. Dass er sich in Abwesenheit seiner ihm fehlenden Frau versagte, die Stimulation auszuleben, war ein Grund für seine unglückliche Reise.

⁷⁵ Zu Rousham vgl. Müller 1998; zum Venustal S. 143–148. Im Sinne des *linguistic turn* behauptet er eine semantische Verschiebung von Venus zu Nymphe. Für das der Allegorikritik inhärente Konstrukt einer sinnlichen Unmittelbarkeit eines Objekts der Begierde innerhalb eines immersiven Kunst-Leben-Natur-Ambientes ist dies irrelevant und verträgt sich nicht gut mit seiner wichtigen Feststellung der „Vernachlässigung des ikonographischen Apparats“ (S. 145).

⁷⁶ In Rousham ist die Mischung auch darin begründet, dass Statuen John van Nosts (um 1700) in die Neukonzeption integriert wurden. Die neuen Skulpturen von Peter Scheermakers, John und Henry Cheere sind Antikenkopien oder antikisierende Werke. Klassische Skulptur war nicht durch den Führungsanspruch des päpstlichen Rom und noch mehr des königlichen Versailles kontaminiert.

⁷⁷ Giambolognas *Merkur* zählt zu den wenigen frühneuzeitlichen Werken (wie sein sogenannter *Raub der Sabinerinnen*, oder Gianlorenzo Berninis *Apoll & Daphne* und *Pluto & Proserpina*), die wie berühmte antike Statuen (und oft auch mit ihnen) für Gärten kopiert und variiert wurden bis hin zu Ferdinand Tietz' Parodie. In der Praxis unterschied die Idee von Kanon nicht streng zwischen Antike und Neuzeit.

⁷⁸ Frith 2002, S. 293.

⁷⁹ Insofern ist die antimoderne Kritik des Landschaftsgartens bei Sedlmayr 1948, bedenkenswert. Diese Gartenform ist sicher kein Emblem für den Untergang des *Ancien Régime*, sondern Teil davon. Das Problem für das System Kunst analysierten bereits Goethe und Schiller; vgl. Schweizer 2013, S. 54–58.

⁸⁰ Der seitenverkehrte Bacchus geht auf Thomassin 1694, Taf. 2, zurück. Weitere Antiken (darunter die Flora Farnese) finden sich im Pantheon und an den Nischen des Apollotempels.

⁸¹ Kurz 1953; MacDougall 1994; Pataki 2005; Wren Christian 2010, S. 134–137; Baert 2018.

⁸² Vgl. Wren Christian 2010, S. 276. Das Epigramm verfasste Giannantonio Campani um 1450/60 für eine Statue im Besitz von Kardinal Jacopo Ammannati Piccolomini; Weitere Beispiele in Rom: Casa de' Rossi

(ebd. S. 362; nach 1517, dann im Garten des Palazzo Cesi), Vigna des Angelo Colocci (ebd., S. 309); Casa des Hans Goritz um 1520 (ebd. S. 320).

⁸³ „Nymph of the grot these sacred springs I keep / And to the murmur of these waters sleep / Ah spare my slumbers gently tread the cave / And drink in silence or in silence lave.“. Anders als im Cinquecento ist die Inschrift diskret in den Boden eingelassen, ohne das dreidimensionale Bild zu beeinträchtigen.

⁸⁴ <https://www.uffizi.it/en/magazine/sleeping-ariadne> [aufgerufen 28.4.2020]. Die Version in Stourhead (und ebenso die in West Wycombe, die im Freien gegenüber einer weiteren schlafenden Nymphe aufgestellt ist) scheint ähnlich wie die Versailler Version nicht nur das Exemplar in Fontainebleau, sondern auch das der Villa Medici und vielleicht auch Thomassin 1694, Taf. 35, rezipiert zu haben.

⁸⁵ Vgl. Müller 1998, S. 129. Da die Inschrift eindeutig ist, ist die Deutung als Tiber oder Stour hinfällig.

⁸⁶ Die dreizeilige Inschrift zitiert Ovid, *Metamorphosen* 1, 574–576, in denen „Haus und Sitz und die Gemächer [...] in felsenstarrer Grotte“ des thessalischen Flussgottes kurz charakterisiert wird.

⁸⁷ Der Spott von Walpole 1771, S. 40–41, über Gartenskulptur bezieht sich auf die *ars topiaria*. Da er aber auch sonst nicht auf Skulptur in den neuen Gärten eingeht, bzw. sie als Phänomen verschwenderischer Barockgärten beschreibt (ebd. S. 15–16; ähnlich Hirschfeld 1779–1785, Bd. 3, S. 127) ist anzunehmen, dass er Skulptur in Gärten für verzichtbar hält.

⁸⁸ Kanz 1993.

⁸⁹ Heber 1986; Hesse 2012. Erst mit der Geländegestaltung entstanden in Sanssouci um 1770 Follies mit teils barocken, teils palladianistischen Formen, doch ohne die die Bildhaftigkeit englischer Follies; vgl. Stiftung Potsdam-Sanssouci 1993. Auf andere Weise unentschieden sind die unter Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg ab 1772 gestalteten Teile von Schönbrunn. Dem Schwetzingen Pan entspricht in Schönbrunn nur eine Herkulesgruppe; vgl. Schedler 1985; Hajós 2004.

⁹⁰ Eine aus der Perspektive des Denkmals entwickelte gängige These besagt, dass der Verzicht auf einen Statuensockel eine epochale Innovation der Moderne sei. Ungesockelte situative Statuen gab es jedoch in der vormodernen Gartenskulptur häufiger, zum Sockel der Moderne vgl. Mysok/Reuter 2013

⁹¹ Rüffer 1996. Quilitzsch 2005.

⁹² Kulturstiftung Dessau-Wörlitz 1993.

⁹³ Bechtoldt/Weiss 1996, S. 417–418; Zur Grotte der Egeria in Rom vgl. Wren Christian 2010, S. 178–182.

⁹⁴ Das runde Postament unter ihren Beinen ist eine Glaslaterne, die rot glüht, wenn Feuer in der Grotte gemacht wird. Die sexuelle Metaphorik ergibt sich bereits aus der Verbalisierung des Sachverhalts.

⁹⁵ Bechtoldt/Weiss 1996, S. 378.

⁹⁶ Vgl. Niedermeier 1995, S. 188–228. Gegen die sentimental-empfindsame Verklärung des Wörlitzer Gartens beschreibt er diesen als Garten der Lüste nicht zuletzt mit Bezug auf Hamilton.

⁹⁷ Niedermeier 1995, S. 200–201.

⁹⁸ Hirschfeld 1779–1785, Bd. 2, S. 173 zu Enville Hall.

⁹⁹ Knight 2005, S. 84. Die widerlichste Weise der Kunst-Leben-Einheit war der *ornamental hermit*.

¹⁰⁰ Hirschfeld 1779–1785, Bd. 1, S. 75.

Literatur

Andreae 2001 – Bernard Andreae, *Skulptur des Hellenismus*, München 2001.

Azzi Visentini 2000 – Margherita Azzi Visentini, *Arte dei giardini. Scritti teorici e pratici dal XIV al XIX secolo*, 2 Bde., Mailand 2000.

Baert 2018 – Barbara Baert, The sleeping nymph revisited. Ekphrasis, genius loci and silence, in: *The figure of the nymph in early modern culture*, hg. v. Karl A. E. Enenkel / Anita Traninger, Leiden/Boston 2018, S. 149–176.

Bartsch/Seiler 2012 – *Rom zeichnen. Maarten van Heemskerck 1532–1536/37*, hg. v. Tatjana Bartsch / Peter Seiler, Berlin 2012.

Bechtoldt/Weiss 1996 – *Weltbild Wörlitz. Entwurf einer Kulturlandschaft*, hg. v. Frank-Andreas Bechtoldt / Thomas Weiss, Ostfildern-Ruit 1996.

Burn 1997 – *Sir William Hamilton, collector and connoisseur*, hg. v. Lucilla Burn, Oxford 1997.

Courtright 2010 – Nicola Courtright, The King's Sculptures in the Queen's Garden at Fontainebleau, in: *Medieval Renaissance Baroque. A cat's cradle in honor of Marilyn Aronberg Lavin*, hg. v. David A. Levine / Jack Freiberg, New York 2010, S. 129–148.

Dezallier d'Argenville 1709 – Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *La Théorie et la Pratique du Jardinage*, Paris 1709.

Eco 2013 – Umberto Eco, *Die Geschichte der legendären Länder und Städte*, München 2013.

Erben 2005 – Dietrich Erben, *Der steinerne Gast. Die Begegnung mit Statuen als Vorgeschichte der Betrachtung*, Weimar 2005.

Erben 2019 – Dietrich Erben, Der Vitruvkommentar. Claude Perrault. Les dix livres d'architecture de Vitruve, 1673, in: *Das Buch als Entwurf. Textgattungen in der Geschichte der Architekturtheorie. Ein Handbuch*, hg. v. Dietrich Erben, Paderborn 2019.

Fiorenza 2016 – Sergio Fiorenza, *Nel Giardino Inglese della Reggia di Caserta. Storia, struttura, simbologia*, Florenz 2016.

Fothergill 1969 – Brian Fothergill, *Sir William Hamilton. Envoy extraordinary*, London 1969 (dt. Ausgabe München 1971).

Frith 2000 – Wendy Frith, *Gardens of desire. Sexuality and politics in the Georgian landscape gardens at Medmenham Abbey and West Wycomb*, Leeds 2000 (New Arcadian journal, Bd. 49/50).

Frith 2002 – Wendy Frith, Sexuality and politics in the gardens at West Wycombe and Medmenham Abbey, in: *Bourgeois and aristocratic cultural encounters in garden art, 1550–1850*, hg. v. Michel Conan, Washington D.C. 2002 (Dumbarton Oaks colloquium on the history of landscape architecture, Bd. 23), S. 285–309.

Frith 2006 – Wendy Frith, Sex, gender, politics. The Venus de Medici in the eighteenth-century landscape garden, in: *Sculpture and the garden*, hg. v. Patrick Eyres / Fiona Russell, Aldershot u. a. 2006, S. 71–84.

Giordano 2018 – Paolo Giordano, Il giardino inglese della Reggia di Caserta, il Petit Trianon di Versailles e il parco di Worlitz. Rilievi e disegni inediti, in: *Rappresentazione materiale/immateriale*, hg. v. Rossella Salerno, Rom 2018, S. 603–610.

Goethe 2006 – Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens (Münchner Ausgabe)*, Bd. 15: *Italienische Reise*, hg. v. Andreas Beyer / Norbert Miller in Zusammenarbeit mit Christoph Thoenes, München 2006 (Taschenbuchausgabe der Ausgabe von 1993).

Hajós 2004 – Beatrix Hajós, *Schönbrunner Statuen 1773–1780*, Wien 2004.

Haskell/Penny 1981 – Francis Haskell / Nicholas Penny, *Taste and the Antique*, New Haven/London 1981.

Heber 1986 – Wiltrud Heber, *Die Arbeiten des Nicolas de Pigage in den ehemals kurpfälzischen Residenzen Mannheim und Schwetzingen*, 2 Bde., Worms 1986.

Herder 1988 – Johann Gottfried Herder, *Italienische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen 1788–89*, München 1988.

Hesse 2012 – Michael Hesse, Monumente für Arkadien. Gestalt und Ikonografie der Schwetzingen Parkbauten, in: *Monumente im Garten – der Garten als Monument*, hg. v. Petra Martin / Jochen Martz / Hartmut Troll, Stuttgart 2012, S. 93–100.

Hirschfeld 1779–1785 – Christian Cay Lorenz Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, 5 Bde., Leipzig 1779–1785.

Hugues d'Hancarville 1766–1776 – Pierre-François Hugues d'Hancarville, *Collection of Etruscan, Greek, and Roman antiquities from the cabinet of the Honble. Wm. Hamilton (Antiquités étrusques, grecques et romaines. Tirées du Cabinet de M. Hamilton)*, 4 Bde., Neapel 1766–1776 (Nachdruck Köln 2004).

Hugues d'Hancarville 1784 – Pierre-François Hugues d'Hancarville, *Monuments du culte des dames romaines*, Paris 1784.

Hunt 2004 – John Dixon Hunt, *Der malerische Garten. Gestaltung und Geschichte des europäischen Landschaftsgartens*, Stuttgart 2004 (dt. Ausgabe von: *The Picturesque Garden in Europe*, London 2002).

Hunt/Willis 1988 – *The Genius of the Place. The English Landscape Garden 1620–1820*, hg. v. John Dixon Hunt / Peter Willis, Cambridge Massachusetts/London 2. Aufl. 1988.

Jenkins/Sloan 1996 – Ian Jenkins / Kim Sloan, *Vases & Volcanoes. Sir William Hamilton and his collection*, London 1996.

Kanz 1993 – Roland Kanz, Dichterporträts an Gartendenkmäler der Empfindsamkeit, in: *Die Gartenkunst*, 1993, Bd. 5, S. 126–134.

Knight 1786 – Richard Payne Knight, *An Account of the Remains of the Worship of Priapus, Lately Existing at Isernia, in the Kingdom of Naples, in two letters; one from Sir William Hamilton [...] to Sir Joseph Banks [...]. To Which is Added, A Discourse on the Worship of Priapus, And Its Connexion with the Mystic Theology of the Ancients*, London 1786.

Knight 1981 – Carlo Knight, I luoghi di delizie di William Hamilton, in: *Napoli nobilissima*, 1981, Bd. 20, S. 180–190.

Knight 1990 – Carlo Knight, *Hamilton a Napoli. Cultura, svaghi, civiltà di una grande capitale europea*, Napoli 1990

Knight 2005 – Carlo Knight, Sir William Hamiltons Häuser in Neapel, in: *Der Vulkan im Wörlitzer Park*, hg. v. Vorstand der Kulturstiftung Dessau-Wörlitz, Berlin 2005, S. 75–86.

Köhler 2000 – Marcus Köhler, Von Helmstedt nach Neapel. Der Gärtner Johann Andreas Graefer, in: *Braunschweigisches Jahrbuch für Landesgeschichte*, 2000, Bd. 81, S. 163–172.

Körner 2002a – Hans Körner, Weiche Körper – harte Körper. Zur Rezeptionsgeschichte der Venus von Medici, in: Hans Körner / Angela Stercken, *Begleitbuch zu Kunst, Sport und Körper. 1926 – 2002 GeSoLei*, Ostfildern-Ruit 2002.

Körner, 2002b – Hans Körner, Die Venus von Medici und der *Eindruck des Fingers der Liebe*. Zu einer Kunstgeschichte des Grübchens, in: *Nobilis arte manus. Festschrift zum 70. Geburtstag von Antje Middeldorf Kosegarten*, hg. v. Bruno Klein / Harald Wolter- von dem Knesebeck, Dresden u. a. 2002, S. 410–427.

Kulturstiftung Dessau-Wörlitz 2005 – *Der Vulkan im Wörlitzer Park*, hg. v. Vorstand der Kulturstiftung Dessau-Wörlitz, Berlin 2005.

Knoll 1993 – Gerhard Knoll, *Amor lauscht in der lieblichen Dämm’rung*. Bemerkungen zu Parkarchitekturen in Wörlitz, in: *Wieder wandelnd im alten Park. Beiträge zur Geschichte der Gartenkunst für Harri Günther zum 65. Geburtstag*, hg. v. Ursula zu Dohna, Potsdam 1993, S. 144–170.

Kurz 1953 – Otto Kurz, Huius Nympha Loci. A Pseudo-Classical Inscription and a Drawing by Dürer, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1953, Bd. 6, S. 171–177.

Langdon 1989 – Helen Langdon, *Claude Lorrain*, Oxford 1989.

Lukian 1920 – Lukian von Samosata, *Erotes. Ein Gespräch über die Liebe*, übersetzt v. Hans Licht, München 1920.

MacDougall 1994 – Elisabeth Blair MacDougall, The Sleeping Nymph. Origins of a Humanist Fountain Type, in: Elisabeth Blair MacDougall, *Fountains, statues and flowers. Studies in Italian gardens of the sixteenth and seventeenth centuries*, Washington 1994 (urspr. *The Art Bulletin*, 1975, Bd. 57, S. 357–365).

Markowitz 1958 – Irene Markowitz, *Zur Formengeschichte des Gartenhauses in Deutschland* [Dissertation, Köln, 1958].

Meyer 1978 – Horst Meyer, The wildness pleases: Shaftesbury und die Folgen, in: *Park und Garten im 18. Jahrhundert*, hg. v. Arbeitsstelle Achtzehntes Jahrhundert, Gesamthochschule Wuppertal, Heidelberg 1978 (Beiträge zur Geschichte der Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts, Bd. 2), S. 16–21.

Mitchell Havelock 2007 – Christine Mitchell Havelock, *The Aphrodite of Knidos and Her Successors. A Historical Review of the Female Nude in Greek Art*, Ann Arbor 2. Aufl. 2007.

Müller 1998 – Ulrich Müller, *Klassischer Geschmack und gotische Tugend. Der englische Landsitz Rousham*, Worms 1998.

Myssok 2010 – Johannes Myssok, [Rez.] Patronage and Italian Renaissance Sculpture, hg. v. Kathleen Wren Christian / David J. Drogin, Ashgate 2010, in: *KUNSTFORM* 12, 2011, Nr. 11, <https://www.arthistoricum.net/kunstform/rezension/ausgabe/2011/11/9> [aufgerufen 27.2.2021].

Myssok/Reuter 2013 – *Sockel in der Skulptur des 19. & 20. Jahrhunderts*, hg. v. Johannes Myssok / Guido Reuter, Köln u. a. 2013.

Neudecker 1988 – Richard Neudecker, *Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien*, Mainz 1988.

Niedermeier 1995 – Michael Niedermeier, *Erotik in der Gartenkunst. Eine Kulturgeschichte der Liebesgärten*, Leipzig 1995.

Ovid 1992 – Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen. Lateinisch –deutsch*, übertragen u. hg. v. Erich Rösch, mit einer Einführung von Niklas Holzberg, München 13. Auf. 1992.

Palladio 1570 – Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Venedig 1570.

Panofsky 1978 – Erwin Panofsky, *Et in Arcadia ego. Poussin und die Tradition des Elegischen*, in: Erwin Panofsky, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1978, S. 351–377.

Pataki 2005 – Zita Ágota Pataki, *Nympha ad amoenum fontem dormiens (CIL VI/5, 3*e). Ekphrasis oder Herrscherallegorese. Studien zu einem Nymphenbrunnen sowie zur Antikenrezeption und zur politischen Ikonographie am Hof des ungarischen Königs Matthias Corvinus*, 2 Bd., Stuttgart 2005.

Paulus 2007a – Helmut Eberhard Paulus, *Das Goldene Zeitalter und die Horen. Ein Beitrag zur Ausstattungsprogrammatik im Garten des 18. Jahrhunderts*, in: *Alles scheint Natur, so glücklich ist die Kunst versteckt. Festschrift Bernd Modrow zum 65. Geburtstag*, hg. v. Inken Formann / Michael Karkosch, München 2007, S. 147–170.

Paulus 2007b – Helmut Eberhard Paulus, *Kepler und Monopteros. Zur Sinnbildhaftigkeit des Monopteros am Kepler-Denkmal in der Regensburger Fürst-Carl-Anselm-Allee*, in: *Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg*, 2007, Bd. 147, S. 295–327.

Paulus 2007c – Helmut Eberhard Paulus, *Monopteros und Antikentempel. Ein Thema der europäischen Gartenkunst zwischen Allegorie, Antikensehnsucht und Palladianismus*, in: *Preußische Gärten in Europa*, hg. v. Michael Rohde, Leipzig 2007, S. 16–19.

Perrault 1673 – Claude Perrault, *Les dix livres d'architectures de vitruve*, Paris 1673.

Plinius 1992 – C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturalis Historia XXXVI*, hg. v. Roderich König / Joachim Hopp, München 1992.

Quilitzsch 2005 – Uwe Quilitzsch, *Sir William Hamilton und das Dessau-Wörlitzer Gartenreich*, in: *Der Vulkan im Wörlitzer Park*, hg. v. Vorstand der Kulturstiftung Dessau-Wörlitz, Berlin 2005, S. 89–107.

Richardson 2007 – Tim Richardson, *The Arcadian Friends. Inventing the English Landscape Garden*, London u. a. 2007.

Rüffer 1996 – Michael Rüffer, *Grand Tour. Die Reisen Leopolds III. Friedrich Franz von Anhalt-Dessau und Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorffs*, in: *Weltbild Wörlitz. Entwurf einer Kulturlandschaft*, hg. v. Frank-Andreas Bechtoldt / Thomas Weiss, Ostfildern-Ruit 1996, S. 117–130.

Schedler 1985 – Uta Schedler, *Die Statuenzyklen in den Schlossgärten von Schönbrunn und Nymphenburg: Antikenrezeption nach Stichvorlagen*, Hildesheim u. a. 1985.

Schnapp 1992 – Alain Schnapp, *La pratique de la collection et ses conséquences sur l'histoire de l'antiquité. Le chevalier d'Hancarville*, in: *L'anticomanie. La collection d'antiquités aux 18e et 19e siècles*, hg. v. Annie-France Laurens / Krzysztof Pomian, Paris 1992 (Civilisations et Sociétés, Bd. 86), S. 209–218.

Schnapp 2013 – Alain Schnapp, *The antiquarian culture of eighteenth-century Naples as a laboratory of new ideas*, in: *Rediscovering the ancient world on the Bay of Naples, 1710 – 1890*, hg. v. Carol C. Mattusch, New Haven u. a. 2013, S. 11–34.

Schneider 2011 – Pablo Schneider, *Die erste Ursache. Kunst, Repräsentation und Wissenschaft zu Zeiten Ludwigs XIV. und Charles Le Bruns*, Berlin 2011.

Schweizer 2013 – Stefan Schweizer, *Die Erfindung der Gartenkunst. Gattungsautonomie – Diskursgeschichte – Kunstwerkanspruch*, Berlin/München 2013.

Sedlmayr 1948 – Hans Sedlmayr, *Der Verlust der Mitte*, Salzburg/Wien 1948.

Seidel 2016 – Anna Seidel, *Der Codex Montalto. Präsentation und Rezeption der Antikensammlung Perretti Montalto*, Mainz/Ruhpolding 2016.

Sontag 1992 – Susan Sontag, *The Volcano Lover. A Romance*, New York 1992 (dt. Ausgabe München 1993).

Stiftung Potsdam-Sanssouci 1993 – *Potsdamer Schlösser und Gärten. Bau- und Gartenkunst vom 17. bis 20. Jahrhundert*, hg. v. Generaldirektion der Stiftung Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, Potsdam 1993, Ausst.-Kat., Potsdam, 1993.

Sühnel 1978 – Rudolf Sühnel, Der englische Landschaftsgarten auf dem Hintergrund der Geistes- und Gesellschaftsgeschichte des 18. Jahrhunderts, in: *Park und Garten im 18. Jahrhundert*, hg. v. Arbeitsstelle Achtzehntes Jahrhundert, Gesamthochschule Wuppertal, Heidelberg 1978 (Beiträge zur Geschichte der Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts, Bd. 2), S. 11–15.

Thoenes 1983 – Christoph Thoenes, *Reclam Kunstführer Italien VI*, Stuttgart 2. Aufl. 1983.

Thomassin 1694 – Simon Thomassin, *Recueil des Figures, Groupes, Thermes, Fontaines, Vases, Statues et Autres Ornemens de Versailles [...]*, Paris 1694.

Touchette 2000 – Lori Ann Touchette, Sir William Hamilton's 'Pantomime Mistress'. Emma Hamilton and her attitudes, in: *The impact of Italy. The grand tour and beyond*, hg. v. Clare Hornsby, London 2000, S. 123–146.

Uffizien Florenz 2018 – Uffizien Florenz, Detailseite Schlafende Ariadne, Website, 2018, <https://www.uffizi.it/en/magazine/sleeping-ariadne> [aufgerufen 28.4.2020].

Vasari 1906 – Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, hg. v. Gaetano Milanesi, 9 Bde., Florenz 1906.

Varro 1996/97 – Marcus Terentius Varro, *Res rusticae*, lateinisch-deutsche Ausgabe, übersetzt v. Dieter Flach, *Gespräche über die Landwirtschaft*, 2 Bde., Darmstadt 1996/97.

Vitruv – Marcus Vitruvius Pollio, *de architectura libri decem / Zehn Bücher über Architektur*, hg. und übersetzt v. Curt Fensterbusch, Darmstadt 3. Aufl. 1981

Walpole 1771 – Horace Walpole, *On modern Gardening*, 1771 (dt. Ausgabe: Über die englische Gartenkunst, übersetzt v. August Wilhelm Schlegel, hg. v. Frank Maier-Solgk, Heidelberg 1994).

Waßenhoven 2019 – Bettina Waßenhoven, *Gravuren nach Skulpturen – Skulpturen nach Gravuren. Versailler Skulpturen-Transfer mittels des ‚Recueil des Figures‘ von Simon Thomassin in Barockgärten des Alten Reichs* [Dissertation, Universität Düsseldorf, 2019].

Weber 1990 – Marga Weber, *Baldachine und Statuenschreine*, Rom 1990.

Weibezahn 1975 – Ingrid Weibezahn, *Geschichte und Funktion des Monopteros'*, Hildesheim / New York 1975.

Whately 1770 – Thomas Whately, *Observations on Modern Gardening*, London 1770.

Wiener 2012a – Jürgen Wiener, »Trouvées plus propres pour servir d'ornement à des fontaines« – Themen der frühneuzeitlichen Gartenskulptur, in: *Monumente im Garten – der Garten als Monument*, hg. v. Petra Martin / Jochen Martz / Hartmut Troll, Stuttgart 2012, S. 33–49.

Wiener 2012b – Jürgen Wiener, Orte und Aufgaben, Typen und Themen der Gartenskulptur im Alten Reich und ihre Auswirkungen bis heute, in: *Gartenkunst in Deutschland von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, hg. v. Stefan Schweizer / Sascha Winter, Regensburg 2012, S. 275–306.

Wiener 2013 – Jürgen Wiener, Metamorphose Mimesis Material. Schöpfungsmythen bei Ovid und Vergil und die Grotta Grande des Boboligartens in Florenz, in: *Schöpfung in Mittelalter und Renaissance*, hg. v. Wilhelm Busse, Düsseldorf 2013, S. 117–158.

Wiewelhove 2000 – *Gartenfeste. Das Fest im Garten – Gartenmotive im Fest*, hg. v. Hildegard Wiewelhove, Bielefeld 2000.

Winckelmann 1764 – Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764.

Winner 1998 – *Cortile delle Statue: der Statuenhof des Belvedere im Vatikan. Akten des internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer, Rom, 21.–23. Oktober 1992*, hg. v. Matthias Winner u. a., Mainz 1998.

Wren Christian 2010 – Kathleen Wren Christian, *Empire without End. Antiquities collections in Renaissance Rome, c. 1350–1527*, New Haven/London 2010.

Wren Christian 2017 – Kathleen Wren Christian, Architecture and antique sculpture in early modern Rome, in: *Renaissance and Baroque Architecture*, hg. v. Alina Payne, Chichester u. a. 2017, S. 73–103.

Bildnachweise

Abb. 1–7, 9–18: © Jürgen Wiener · Abb. 8: in: Langdon 1989, Abb. 102, S. 127