

nung hinübergerettet. Teilgraphien beschriftet und gleiche Lesarten.

UND GLÜCKSRAD

er Photoserie von Fischli/umenschuhen, die mit den gestellt sind, dass sie ein eifen sie ein Symbol mit auf. Als Circulus vitiosus, die rotierende Bewegung d einer üblen Situation an. na steht das Rad seit der elhaftigkeit menschlichen en sind häufig – wie bei- Münster – mit Königen ehung des Rades entspre- steigen: Auf den Aufstieg währt der höchste Ruhm. chtsskulpturen von Fisch- af Damenschuhen mit den ungen «Flirt», «Liebe», » und «Trennung» (siehe ckte Weise entlehnen die des Fortuna-Rades. Die inen symbolischen Kreis- rt» beginnt, was bald dar- » auf dem Boden der Rea- abiler Circulus vitiosus, der g kommt.

antem Witz benennen die e andere Schuhskulptur. et Technologie und Trieb- Synthese: Wiederum bilden neun mit den Schuhspitzen Damenschuhe ein Rad – n Schöpfgrad. Der onanist- itels macht die Schuhe zu psychoanalytischen Sinn. nz eines Damenschuhs ver- Schuhfetischisten in Er- n Anlass für autoerotische d der Begierde dreht sich. ckung wird aber auch zum ruft nach immer neuem An- Fischli/Weiss ist fragil, die

Die ganze Natur ist ein Garten

Horace Walpole die Landschaft sehen wollte

Von Barbara Riederer

Landschaft wurde entdeckt ent. Seit Petrarca's Bestei- ux wissen wir, dass eine ch, ein Panorama von sich e Malerei öffnete uns voll- erge und Täler, Flüsse und lder. Unsere Vorstellungen unmittelbar aus der Malerei ist die Malerei an der Bil- beteiligt, vielmehr jedoch , der in der ersten Hälfte n England entstand.

des Landschaftgartens zur eben worden als über sein Der Versuch der zeitgenös- die Gartengestaltung den ordnen, wurde weitgehend enig beachtet. Die Garten- ma für Spezialisten und ein Kunstgeschichte. Das Inter- zeigt sich, dass die Ästhe- rts vielen Erscheinungen in 20. Jahrhunderts zugrunde zu Ende gehende Moderne

ter Earl of Oxford, Sohn Premierministers, war einer iker der Landschaftsgarten- n Modern Gardening» von n Titel «Über die englische aufgelegt worden. Der Text Schlegels Übersetzung aus

les Schrift aus? Was hat sie nder Jahre getragen? Wal- tungen für die Gestaltung, auf. Er würdigt vielmehr . Als er seine Schrift ver- its auf bedeutende Schöp- Gartenkunst zurückblicken. er Popes in Twickenham, enen Stils, lag in der Nähe itzes Strawberry Hill. Wil- we und Stourhead vorbild- en. Doch Walpole betrach- us historischer Distanz, ob- te zu erzählen trachtet. Er für die Zukunft. Er kennt sende. Entscheidend ist für ursprünglich Maler, Land- den Mitteln der Natur t Kents Neuerung in einen übersprang die Einhegung ze Natur ein Garten sei.»

n die Abschaffung der Ein- nung zur Landschaft eine hervor, der ästhetisierende a neues Erleben. Seither hat enzen mehr, und überall ist egiert das Gefühl, wenn es das Kunstschöne und das m noch zu unterscheiden.

eine Weltanschauung. Der r zeigt sich darin, dass er n. Es ist nicht nur Patrio- isen seiner «Bemerkung des

Glückseligkeit der Leidenschaft (und der Tech- nik?) ist ambivalent.

Im Stilpluralismus der Nachkriegszeit bleibt offenbar nach wie vor Platz für eine Auseinander- setzung mit Massenproduktion und Konsum- gütern. Exzerpte aus der Alltagswelt dienen weiterhin als Projektionsfelder für Wünsche und Ängste. Die Suche nach Inhaltlichkeit und deren bewusste Verwendung kennzeichnet auch das Schaffen von Fischli/Weiss. Grundsätzlich stehen auch ihre Schuhobjekte in der Tradition der eroti- schen Bedeutung von Schuhen. Trotzdem schwingt aber noch eine andere Komponente mit: Schuhe als Rad der Fortuna sind auch Metaphern für die Endlichkeit des Lebens, für Vanitas im christlich-moralischen Sinn. Die vermeintliche Stabilität des Rades entspricht einer tatsächlichen Instabilität. Die Endlichkeit und zeitliche Be- schränktheit des Gleichgewichts ist bittere Realität, die photographierte Harmonie lediglich Uto- pie.

Ein Blick auf den Schuh in der Objektkunst des 20. Jahrhunderts fördert Überraschungen zutage. Die Fülle der Schuhobjekte verblüfft ebenso wie die symbolische Bedeutsamkeit der einzelnen Werke. Viele Kunstschaffende und ihr Interesse für den Schuh wären in diesem Zusammenhang erwähnenswert. Ein paar Namen müssen stellver- tretend für andere stehen: Daniel Spoerri's Pas- sion für Schuhe, Beinprothesen und Puppen- beine; Arman, der aus persönlichen Gegenstän- den guter Freunde Akkumulationen schafft, bei denen der Schuh eine zentrale Rolle spielt; René Magrittes Schuh-Fuss-Metamorphose «Le mo- dèle rouge»; und schliesslich nicht zu vergessen die nach Magrittes Vorbild in Metall gegossene Skulptur von Clive Barker.

Zu erwähnen wären aber auch die alten, abge- tragenen Schuhe, die Roman Buxbaum für seine Installationen verwendet; die Amethystschuhe von Marina Abramovic; die graziilen Maschinen, in die Rebecca Horn Schuhe integriert hat; oder die witzigen Assemblagen des jungen Schweizer Künstlers Lorenz Spring. Das vielschichtige Spiel mit Vanitas und Erotik des Schuhs scheint seinen Reiz nicht zu verlieren.

Übersetzers» vermutet, wenn Walpole die eng- lische Gartenkunst über die französische erhebt. Er braucht ein Gegenbild, um sein System zu ent- falten. Den architektonischen, formalen Gärten des Barock gilt sein Angriff. «Prachtvolle und selbstische Einöden» nennt er sie, hervorgegan- gen aus «ohnmächtigen Anstrengungen eines fal- schen Geschmacks».

Entfernung von der Natur wirft Walpole ihren Schöpfern vor: «Der Zirkel und das Winkelmass wurden in den Pflanzungen mehr gebraucht als der Baumwärter. Der gerade Gang, die Quadrate und die sternförmige Anordnung drückten jedem Garten fürstlicher oder vornehmer Besitzer ihre unbefriedigende Einerleiheit auf. Die Bäume wur- den geköpft und ihre Seiten weggeschnitten: Mancher französische Lustwald gleicht grünen Kasten, die auf Stangen gestellt sind.» Die eng- lischen Gärten hingegen sind «nur mit den eige- nen Farben der Natur» gestaltet. «Die lebendige Landschaft war geläutert und ausgebildet, nicht verwandelt. Den Formen der Bäume gab man ihre Freiheit, sie verbreiteten ihre Äste ohne Zwang, und wo irgendeine hervorstehende Eiche oder herrschende Buche der Verstümmelung ent- gangen war und den Wald überlebt hatte, da wurde das Gesträuch weggeräumt, und man stellte sie in ihre volle Ehre wieder her, um die Ebene auszuzeichnen und zu beschatten.»

Der Garten sei immer auch als Sinnbild staat- licher Ordnung zu begreifen, heisst es im Nach- wort. Der Landschaftsgarten ist ein politischer Entwurf par excellence. Er steht für die Freiheit des Individuums und gegen Unterdrückung und Willkür. Es muss nicht unbedingt ausgesprochen werden, dass der sich schlängelnde Weg des Landschaftgartens, im Gegensatz zur schnur- geraden Allee der barocken Anlage, ein «Emblem konstitutioneller Freiheit» sei. Aus der Konfron- tation der beiden Ordnungen ergibt sich beinahe wie von selbst der symbolische Gehalt.

Walpole vermeidet politische Bemerkungen. Wir können aber davon ausgehen, dass sie ihm näher lagen als manch anderem, entstand doch Popes Garten in seiner Nachbarschaft als Hort der Freiheit in Opposition zur Politik seines Vaters. Sein Essay ist dennoch nicht als Parabel zu lesen. Die Revolution, die er beschreibt, ist mehr ästhetischer Art. Seine Ästhetik ist aller- dings weiträumig. Sie bezieht sich auf das ganze Land. «Wie reich, wie heiter, wie malerisch muss inzwischen der Anblick unseres ganzen Landes werden! Die Abschaffung der Mauern legt jede Verschönerung offen dar, jede Reise wird durch eine Folge von Gemälden gemacht...»

Wenn wir jemandem eine Ansichtskarte schik- ken, dokumentieren wir den Abschnitt einer Reise, einen Ausschnitt, der als Bild erscheint. So ist auf eine ganz andere Weise realisiert, was Wal- pole erstrebte. Die Landschaft ist zwar nicht in eine Folge von Gärten verwandelt, wir nehmen sie aber wahr, als sei sie ästhetisch. Jeder unserer Blicke fällt auf ein Motiv. Das Auge der Kamera wiederholt nur, was wir gesehen haben.

Horace Walpole: Über die englische Gartenkunst. Hrsg. von Frank Maier-Solkg. Übersetzt von August Wilhelm Schlegel. Manutius-Verlag, Heidelberg 1994. 104 S., 28 DM.

Inigo Jones illustriert Shakespeare

Ein neu identifiziertes Skizzenblatt

Von Hildegard Hammerschmidt-Hummel

Einer der berühmtesten Baumeister Englands, Inigo Jones (1573–1652), der nach dem Vorbild Palladios den englischen Klassizismus begrün- dete, hat nicht nur das Stadtbild Londons ent- scheidend geprägt, königliche Paläste und herr- schaftliche Landsitze errichtet und die ersten grossen öffentlichen Plätze der Hauptstadt gestal- tet, sondern war auch – rund dreieinhalb Jahr- zehnte lang – als Bühnenbildner verantwortlich für die bühnische Ausstattung zahlreicher Mas- kenspiele. Mehr noch: Er war – wie die hier an- zuzeigende Identifizierung einer seiner Skizzen offenbart – auch ein bemerkenswerter Shake- speare-Illustrator.

Die in Rede stehende Tuschfeder-Skizze wurde in Band zwei des von Stephen Orgel und Roy Strong edierten Werks «Inigo Jones. The theatre of the Stuart Court» (1973) in der Rubrik «un- identified scenes» (Abb. 470) veröffentlicht. Sie unterscheidet sich inhaltlich und stilistisch so grundlegend von den dort publizierten Masken- spiel- und Kostümentwürfen des Künstlers, dass die Herausgeber den Bildtitel «Anti-Masque Characters» wählten, diesen vorsorglich jedoch mit einem Fragezeichen versehen.

Bei dem Skizzenblatt handelt es sich indessen, was bisher übersehen wurde, zweifelsfrei um Ver- bildlichungen bestimmter Textstellen und Figuren aus Shakespeares «Romeo und Julia».

Die Kopfstudien des linken Bildrands zeigen Apotheker und Amme; auf dem rechten Bildrand sehen wir eine entsprechende Studie zu Bruder Lorenzo. In der oberen Bildhälfte befindet sich der alte Montague im Gespräch mit seinem Ne- fen Benvolio. Aus Sorge um seinen Sohn unter- nimmt er den verzweifelte Versuch, durch Ben- volio das seltsame Verhalten Romeos, der lange vor Tagesanbruch im Wald umherirrt und von tie- fer Melancholie befallen ist, ergründen zu lassen. Romeo wahrnehmend, bemerkt Benvolio: «See where he comes. So please you step aside; / I'll know his grievance or be much denied» (I, 1, 152–155). Eben diesen Inhalt vermittelt auch die bildliche Fassung.

Ähnliche Übereinstimmungen der Text-Bild- Beziehung sind auch in der unteren Bildhälfte an- zutreffen. In I, iv gewährt uns Romeo, von Ben- volio bedrängt, zum Ball der Capulets aufzubre- chen, Einblick in seine prekäre innerseelische Be- findlichkeit, seine zutiefst depressive, von Todes- ahnungen und einem Todestraum geprägte psy- chische Konstitution.

—Benvolio:

Supper is done, and we shall come too late.

Romeo:

I fear too early; for my mind misgives
Some consequence, yet hanging in the stars,
Shall bitterly begin his fearful date
With this night's revels and expire the term
Of a despised life clos'd in my breast,
By some vile forfeit of untimely death.
But He that hath the steerage of my course
Direct my sail! (I, iv, 104–113)

Während sich der Freund beschwingt und in freudiger Erwartung auf den Ort der bevorstehen-

den Vergnügungen zu- bewegt, hält Romeo in der Bewegung inne, steht ganz im Bann jenes inneren Gesche- hens, von dem er in seinem Monolog aus- führlich berichtet. Die Verinnerlichung seines Ausdrucks erreicht be- reits die Qualität prä- raffaelitischer Darstel- lungskunst. Die Ah- nung vom vorzeitigen Lebensende des Prot- agonisten, die der Text ausdrückt, wird auch ikonisch verdeutlicht.

Bei seiner bildlichen Darstellung einzelner Textstellen der Shake- speareschen Tragödie hat sich Inigo Jones allem Anschein nach an die *Utpictura-poesis-Maxime* des Horaz ge- halten, eine Theorie, die bekanntlich in der Renaissance wiederbe- lebt und seither bis weit ins 19. Jahrhun- dert hinein vehement vertreten und befolgt wurde. Er hat ferner, indem er den (für den weiteren Verlauf der Handlung) entschei- dendsten Moment der Tragödie visualisierte, ein signifikantes Krite- rium der klassischen Historienmalerei aufge- griffen. Seine Charak- tere «reden» nicht nur durch Gestik und Mi- mik, sondern auch durch allgemeine Kör- persprache und die spezielle Art ihrer In-

teraktion. Auf diese Weise werden klare textliche Referenzen erstellt, die die Kongruenzen der Text-Bild-Relation deutlich werden lassen.

Als Datierung der Skizze wird bei Orgel und Strong der Zeitraum 1631–1640 angegeben. Im Unterschied dazu wird hier die These vertreten, dass die Arbeit erst zwischen 1642 und 1646 ent- standen sein kann.

Von 1615 bis zum Beginn des Bürgerkriegs im Jahre 1642, dem Jahr, in dem die Puritaner auch die rigorose Schliessung der Londoner Theater durchsetzten, hatte Inigo Jones das Amt des königlichen Generalbaudirektors («Surveyer-general») inne. Seine rege Bautätigkeit und sein an Palladio geschulter klassizistischer Stil konnten nicht nur in der Hauptstadt, sondern auch in vie- len anderen Teilen des Landes bestaunt werden. In der Zeit von 1634 bis 1642 befasste sich Jones mit der grundlegenden Renovierung von St. Paul's Cathedral, einer Aufgabe, deren er sich mit besonderer Intensität verschrieben hatte. Da- neben schuf er immer wieder Maskenspiel- und Kostümentwürfe für die Bühne. Für freie, nicht zweckgebundene Darstellungen dürfte daher wohl kaum Zeit und Musse gewesen sein. Dies änderte sich jedoch schlagartig mit dem Ausbruch des Bürgerkriegs (1642), als Jones nämlich ge- zwungen wurde, sein Amt als «Surveyer-general» aufzugeben, als die Theater geschlossen wurden und der Meister London verliess bzw. verlassen musste. Bei der Belagerung von Basing House im Jahre 1645 geriet der oberste Baumeister des Königs sogar in Gefangenschaft.

Vor diesem Hintergrund erhellt, dass die aussergewöhnliche Arbeit zu «Romeo und Julia» mit grosser Wahrscheinlichkeit aus jener Zeit stammt, in der Jones seinen Beruf offiziell nicht ausüben durfte und sich daher weder als Bau- meister noch als Bühnenbildner betätigen konnte. Niemand konnte es ihm freilich verwehren, wäh- rend der Wirren des Bürgerkriegs und seines un- freiwilligen Nischendaseins einen literarischen Text seiner Wahl zeichnerisch zu visualisieren. Es ist bezeichnend, dass sich der Künstler dabei für eine Shakespearesche Tragödie entschieden hat, die ihren atmosphärischen Stimmungsgehalt aus einer betonten Nacht- und Schattenmetaphorik bezieht, und dass er überdies eine Textstelle illu- striert, in der das ganze Ausmass der seelischen Bedrückung des Protagonisten enthüllt wird.

Inigo Jones' eindrucksvolle Skizze zu «Romeo und Julia» ist ein besonders wertvoller Beleg für die frühe bildkünstlerische Wirkungsgeschichte Shakespeares, die ihre eigentliche Blütezeit aller- dings erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts er- leben sollte: mit der bis heute unübertroffenen Boydellschen «Shakespeare Gallery», vor allem aber mit den grandiosen subjektivistischen Dar- stellungen Johann Heinrich Füssli, die der Dich- tung Shakespeares rangmässig nicht nachstehen.

Die Verfasserin ist Herausgeberin des zur Publikation anstehenden Werks «Die Shakespeare-Illustration. Bildkünstlerische Darstellungen zum dramatischen Werk Shakespeares (1594/95–1994)». Mit einer historischen Einleitung, einem Künstlerlexi- kon, einer klassifizierten Bibliographie und 3000 Abbildungen. 5 Bde. (etwa 1995).



Inigo Jones (1573–1652): Illustrationen zu Shakespeares «Romeo und Julia», Tuschfederzeichnung, 1642–46. Shakespeare-Bildarchiv, Universität Mainz.