

Garten- und Bau-Plastik unter König Ludwig II.
Linderhof und Herrenchiemsee

Rolf Kurda
20. August 2009

Vorwort

Diesem Text liegt eine Dissertation zu Grunde, die ich Jahr 2005 an der Münchener Ludwig Maximilian Universität unter Herrn Professor Dr. Frank Büttner über den Bildhauer Michael Wagmüller verfasst habe (<http://edoc.ub.uni-muenchen.de/3157/>).

Da Wagmüller sowohl mehrere Brunnenfiguren für Schloss Linderhof als auch zahlreiche Fassadenfiguren für Schloss Herrenchiemsee modelliert hatte, studierte ich die Entstehungsgeschichte beider Schlösser und auch die des Linderhofer Schlossgartens. Die Quellenlage war ausgezeichnet und gerne stellten mir auch das Geheime Hausarchiv der Wittelsbacher und die Schlösserverwaltung ihre Unterlagen zur Verfügung, bei denen ich mich nochmals ausdrücklich bedanke. Durch das Quellenstudium wurde mein Interesse an anderen beteiligten Künstlern geweckt, deren Werk ich ebenfalls ausführlich würdigte. Nebenbei las ich auch viele Quellen die für den Schlossgarten von Herrenchiemsee von Bedeutung waren.

Nach Abschluss der Dissertation stellte sich die Frage, was mit den ganzen Unterlagen geschehen sollte, die ich über den Schlossgarten Herrenchiemsee gesammelt hatte, und die einfach deshalb in der Dissertation nicht verwertet wurden, weil sie den 1881 verstorbenen Wagmüller nicht betrafen. Und so entschloss ich mich, weitere diesbezügliche Quellen zu studieren, wozu ich wiederum die Erlaubnis des Geheimen Hausarchivs erhielt, um schließlich einen Großteil der Kapitel der Dissertation über Linderhof und Herrenchiemsee, zusammen mit neu entstandenen Texten über den Garten von Herrenchiemsee, in diesem Text zusammenzufassen.

Bei meinen Recherchen zu den Vorbildern der Gartenplastik beider bayerischen Schlösser besuchte ich ein Bourbonen-Schloss im spanischen La Granja de San Ildefonso mit einem großartigen Barockgarten und mehrmals Versailles, wo es immer wieder etwas Neues zu überprüfen galt.

Die meisten Versailles-Besucher besichtigen nur die spektakulären Brunnen auf den Hauptachsen des Schlossparks. An den zahlreichen Marmorskulpturen gehen sie häufig mehr oder weniger achtlos vorbei. Auch zu den Brunnen der Nebenachsen verlieren sich nur wenige Besucher. Beides ist schade, denn die Bildhauer, die diese Werke schufen waren große Meister ihres Faches. Und gerade unter den um das Wasserparterre verteilten Skulpturen und einem der Brunnen der sekundären Achsen finden wir die Vorbilder der entsprechenden Linderhofer Werke. Auf Herrenchiemsee wurden nicht nur das französische Schloss, sondern auch die spektakulären Brunnen der Hauptachse, das Wasserparterre und der Latonabrunnen, geradezu kopiert. In die beiden großen Becken des Wasserparterres wurden dagegen, im Unterschied zu den fast leeren Versailler Becken, Brunnenaufbauten gestellt, deren Vorbilder im erwähnten spanischen Schlossgarten zu finden sind.

In diesem Text ist alles veröffentlicht, was ich sowohl beim Quellenstudium, als auch bei der Suche nach den Vorbildern gefunden habe, und das Hauptaugenmerk ist auf den Vergleich der bayerischen

Skulpturen und Plastiken mit ihren französischen und spanischen Vorbildern gerichtet. Aber auch der Erforschung der den französischen Vorbildern zu Grunde liegenden Weltansichten und Gedanken ist viel Raum gegeben.

König Ludwig II. von Bayern suchte Vorbilder für die Gartenplastik nicht ohne Grund in den Parks der beiden Bourbonen-Schlösser. Er verehrte die Bourbonen und besonders Ludwig XIV. über alle Maßen. Und seine beiden Schlösser sollten nach seinen eigenen Worten „Tempel des Ruhmes werden, worin“ er „das Andenken an König Ludwig XIV. feiern“ wollte. Davon zeugen nicht nur die Brunnen und Skulpturen sondern auch die zahlreichen Kleinplastiken im Inneren der Schlösser. Doch auch der unglücklichen Marie Antoinette gedachte er in Linderhof: Dort beging er feierlich, Jahr für Jahr, ihren Todestag, und ihre Büste steht dort im Garten, gegenüber dem Schloss, an prominenter Stelle.

Ein Wort noch an den eiligen Leser: Dieser Text genügt wissenschaftlichen Regeln. Wem dies etwas zu ausführlich erscheinen mag, dem wird empfohlen, einfach nur die Bildtafeln zu betrachten und wenn dadurch tieferes Interesse geweckt wird, auch das eine oder andere Kapitel zu lesen.

Rolf Kurda

01.08.2011

Inhaltsverzeichnis

1 Einführung.....	1
2 Plastik und künstlerisches Programm des Schlossgartens Linderhof	5
2.1 Einführung.....	5
2.2 Hinweise zu den Fassadenfiguren des Schlosses.....	5
2.3 Überblick über Garten und Gartenplastik.....	7
2.4 Zur Entstehungsgeschichte des Schlosses.....	10
2.5 Zur Geschichte des Gartens und der Gartenplastik.....	12
2.6 Ikonologische Zusammenhänge in Versailles.....	22
2.6.1 Zur Entstehungsgeschichte von Schloss und Park Versailles.....	22
2.6.2 Der Sonnenkönig Ludwig XIV.....	24
2.6.3 Das Programm der Grande Commande.....	24
2.7 Die Gartenplastiken in Linderhof und ihre Vorbilder.....	28
2.7.1 Zur Vorgehensweise.....	28
2.7.2 Die Steinfiguren.....	28
2.7.3 Die Zinkgussfiguren.....	47
2.8 Mutmaßungen über das Programm in Linderhof.....	61
2.8.1 Ludwigs II. Verehrung für die Bourbonen und Marie Antoinette.....	61
2.8.2 Ein Ruhmestempel für Ludwig XIV.....	64
2.8.3 Bemerkungen zu den Schlossfassaden.....	66
2.8.4 Ein der Marie Antoinette geweihter Garten.....	69
3 Die Gartenfassaden und Fassadenfiguren von Schloss Herrenchiemsee.....	71
3.1 Einführung.....	71
3.2 Die Fassaden des Versailler Schlosses.....	72
3.3 Bemerkungen zur Geschichte von Schloss Herrenchiemsee.....	74
3.4 Die Fassaden von Schloss Herrenchiemsee.....	78
3.5 Die Fassadenfiguren des Inselschlosses.....	79
3.6 Vergleich der Attikafiguren von Herrenchiemsee und Versailles.....	88
3.7 Schlussbetrachtung.....	89
4 Gartenplastik von Schloss Herrenchiemsee.....	91
4.1 Überblick über den Schlossgarten.....	91
4.2 Zur Geschichte des Gartens und der Brunnen.....	92
4.3 Der Latonabrunnen.....	98
4.4 Die Marmorbrunnen und Marmorfiguren.....	101
4.5 Randfiguren von Fama- und Fortuna-Becken.....	104
4.6 Der Famabrunnen.....	110
4.6.1 Beschreibung des Brunnens.....	110
4.6.2 Vorbilder des Famabrunnens.....	111
4.6.3 Mythologische Hintergründe.....	114
4.7 Der Fortunabrunnen.....	116
4.7.1 Beschreibung des Fortunabrunnens.....	116
4.7.2 Fortuna-Darstellungen.....	117
4.8 Zusammenfassung und Schlussbemerkung.....	119
5 Verzeichnisse.....	121
5.1 Bildtafel-Verzeichnis.....	121
5.2 Literatur, Quellen.....	125
6 Bildtafeln.....	130

1 Einführung

Michael Wagnmüller, der bedeutendste Münchner Bildhauer unter den bayerischen Königen Maximilian II. und Ludwig II.¹, schuf von Ende 1874 bis Anfang 1880 im Auftrag des „Märchenkönigs“ zahlreiche Brunnenplastiken für den Schlossgarten Linderhof und vierzehn Fassadenfiguren für die Westfassade des Schlosses Herrenchiemsee. Der bekannte zeitgenössische Kunstkritiker Friedrich Pecht meinte dazu:

Vom Hofgärtner Effner dem König Ludwig II. ob seiner leichten Gestaltungskraft als vorzüglich geeignet für dessen Aufträge empfohlen, war das ein zweideutiges Glück, an dem sein Talent beinahe zu Grunde gegangen wäre².

Pecht begründet seine Feststellung mit der Schnelligkeit, mit der die Künstler arbeiten mussten und mit der vom König geforderten Unterordnung aller Künstler unter den Versailler Barockstil. Eigenwillige Künstler waren unerwünscht. Philipp Perron, einer der wichtigsten in Linderhof und Herrenchiemsee tätigen Bildhauer, floh einmal, krank von dem ständigen Angetriebenwerden nach Bad Tölz, von wo er aber von Stallmeister Hornig, der lange Zeit gewissermaßen Sprachrohr des Königs war, zurückbeordert wurde. Hornig meldete dem König:

Der Professor Perron, welchen ich in Tölz holte, ist wirklich krank, d.h. sehr nervös aufgeregt und ist auf ärztliches Anrathen in's Bad gegangen. Perron sagt mir, was er auch dem Herrn Hofsecretär schrieb, das ewige Treiben könne er nicht aushalten, er habe gewiß seine Pflicht und Schuldigkeit gethan, er könne aber Unmögliches nicht möglich machen³.

Fast jede Weisung des Königs an seine Hofsekretäre, u.a. Dufflipp und Bürkel, die die Verhandlungen mit den Künstlern zu führen hatten, endete mit dem Befehl zu „treiben“, da ihm, dem König, ungeheuer viel an der sofortigen Erledigung der betreffenden Aufgabe gelegen sei.

Bezüglich der Selbständigkeit der Künstler schrieb Hofsekretär Bürkel am 13. August 1880 an den König:

Die Maler Widemann, Piloty, Watter, Muntsch, Rögge, Hennings, Courten, Marc und Franc sind zwar an Talenten nicht absolut gleich und würden bei der Ausführung selbständiger Compositionen wohl gewisse Abstufungen in ihrem künstlerischen Können zeigen. Bei der Herrenchiemseer Aufgabe jedoch, bei welcher durch die Weisheit Euer Majestät das große Vorbild Lebruns zu erreichen war und alle Kräfte auf ein gemeinsames Ziel: die Nachahmung der Composition und Maltechnik des 18^{ten} Jahrhunderts mit seinem großartigen, geistvollen, wahrhaft historischen Style - concentrirt wurden, konnte die individuelle künstlerische Eigenart nur in der mehr oder minder großen Leichtigkeit bei Ueberwältigung der künstlerischen Aufgabe, nicht aber eine Verschiedenheit der Leistungen selbst zum Ausdruck gelangen⁴.

Knopp kommt deshalb zu einem ähnlich negativen Urteil wie Pecht; er schreibt:

Ludwig II. griff als Bauherr sehr stark in den Gestaltungsprozeß ein, er ließ den Künstlern kaum

1 Karlinger 1966, S. 66.

2 Pecht 1888, S. 305.

3 GHA KLII 273 (2.9.1884).

4 GHA KLII 262 (13.8.1880).

Spielraum, eigene Ideen zu verwirklichen, sie wurden zu ausführenden Organen, die keinerlei Freiheit mehr besaßen. Durch die ungeheure Hast, mit der gearbeitet werden mußte, wurde ein recht oberflächliches Virtuositentum herangezüchtet. Wirkliche Künstler hätten unter dem herrschenden Zwang nicht arbeiten können: denn der König gab keine Aufträge zu schöpferischer Tätigkeit, sondern Bestellungen, mit denen das Endprodukt schon festlag, besonders bei den Kopien. Die Kunst aller Länder und Zeiten war verfügbar, und er bestellte daraus wie aus einem Katalog¹.

Nun besteht allerdings ein Unterschied, ob ein Maler nach einer Vorlage ein Gemälde anfertigt oder ein Bildhauer nach einem zweidimensionalen Stich oder einer Photographie eine Plastik, die nicht nur eine Ansichtsseite hat, sondern, gerade wenn sie umgangen oder gar von oben betrachtet werden kann, beliebig viele. Hinzu kommt, dass der König offensichtlich den Bildhauern weniger strenge Vorgaben machte als den Malern, denen er selbst Farbtöne vorschrieb und bei denen er immer wieder korrigierend eingriff. Zudem sind nicht alle Plastiken und Skulpturen, die betrachtet werden sollen, Kopien nach Versailler oder anderen Vorbildern.

Die Quellenlage ist, was die Zuschreibung der Werke und ihre Entstehungszeit betrifft, ausgezeichnet. Die Kassenbücher sind alle noch erhalten, und das Haus Wittelsbach ist hilfsbereit und stellt gerne diese Bücher und weitere Unterlagen des Geheimen Hausarchivs zur Verfügung. Weniger gut ist es um Pläne und Korrespondenzen bestellt, die sich im Besitz des König Ludwig II.-Museum der Schlösserverwaltung befinden oder befanden: Die zahlreichen Briefe mit Weisungen des Königs, die vor allem an Hofsekretär Düfflipp gerichtet waren, bekam ich nur zu einem Bruchteil zur Ansicht. Von der umfangreichen Plansammlung des Museums standen mir leider nur der auf Mikrofilmen dokumentierte Bestand der Bauabteilung und die schon mehrfach veröffentlichten Pläne der Gartenabteilung zur Verfügung.

Bei den Angaben zu den Künstlern beziehe ich mich, wenn nicht anders vermerkt, auf die Hauptbücher und die Hauptrechnungen der königlichen Kabinettskasse von 1866/67 bis 1886². Dort stehen die Namen der Zahlungsempfänger, das Datum der Bezahlung, der Zahlungsbetrag und detaillierte Angaben zum Werk. Auf Einzelnachweise der von mir genannten Namen, Termine und Beträge werde ich verzichten.

Vorneweg sollen einige Anmerkungen zu König Ludwig II. gegeben werden³: Ludwig II. wurde am 25. August 1845 geboren; er fand am 13. Juni 1886 unter nicht geklärten Umständen im Starnberger See den Tod, nachdem er vier Tage vorher vor allem wegen seiner Bauschulden und seiner mangelnden Einsicht, keine weiteren Schulden zu machen, für verrückt erklärt und entmündigt

1 Knopp 1970, S. 351.

2 Hauptbücher: GHA HS 415 bis 434. Hauptrechnung: GHA HS 381 bis 400.

3 Die beste Biographie Ludwigs II. ist die des Gottfried von Böhm aus dem Jahre 1924: „Ludwig II. König von Bayern. Sein Leben und seine Zeit.“ Böhm kannte die wichtigsten Zeitzeugen, u.a. den Hofsekretär Düfflipp, der ihm auch seine Unterlagen zur Verfügung stellte.

worden war. Aussagen von Lakaien spielten dabei eine entscheidende Rolle; er persönlich war vorher von keinem Arzt begutachtet worden.

Im Alter von 18 Jahren war er am 10. März 1864 bayerischer König geworden. 1866, nach der Niederlage des Deutschen Bundes im Deutschen Krieg und vor allem 1870/71 in Folge der Gründung des deutschen Kaiserreichs verlor Bayern einen Teil seiner Souveränitätsrechte. Der König, der diesen schmerzlichen Verlust nicht verhindern konnte, fand seine Lebenserfüllung hinfort im Bauen. Neben den Schlössern Linderhof und Herrenchiemsee schuf er Schloss Neuschwanstein, das exotisch ausgestattete Schachenhaus, weitere Hütten im Gebirge und seine Wohnung mit einem phantastischen Wintergarten in der Residenz München; weitere Großprojekte, wie ein chinesischer Palast nahe Schloss Linderhof und ein byzantinischer Palast auf dem Falkenstein über Pfronten, wurden geplant. Er schuf diese Bauten, die er ängstlich gleich einem Kind, vor der Öffentlichkeit zu verbergen versuchte, wegen seiner extremen Menschenscheu, nur für sich allein; es geht das Gerücht, er habe verfügt, nach seinem Tode, alle seine Bauten in die Luft zu sprengen¹. Geht man allerdings der Sache auf den Grund, so findet sich nur die Aussage eines Lakaien, der behauptete, vom König den Befehl erhalten zu haben, „eventuell [...] Herrenwörth in die Luft zu sprengen“ und zwar „zur Verhinderung der gerichtlichen Pfändung“². Greifbarer ist hingegen Ludwigs eigene Aussage, er werde, „wenn [...] das Vergreifen an Königlichem Eigentum sich ereignen würde,“ sich „entweder tödten, oder sofort das verhaßte Land, in welchem dieß schauerhafte geschah, für immer verlassen“³.

Obwohl der König seine Bauten nur für sich schuf, war er nicht ganz ohne Gedanken an Nachruhm: In einem Brief an Richard Wagner, der ohne den Beistand des ihn verehrenden Königs kaum in der Lage gewesen wäre, sein umfangreiches Werk zu vollenden⁴, schrieb er am 4. August 1865:

Und wenn wir beide längst nicht mehr sind, wird doch unser Werk noch der spätern Nachwelt als leuchtendes Vorbild dienen, das die Jahrhunderte entzücken soll, und in Begeisterung werden die Herzen erglühn für die Kunst, die gottentstammte, die ewig lebende!⁵

Dieser Brief bezieht sich vordergründig auf die von Wagner beabsichtigte Gründung eines Konservatoriums in München, doch tatsächlich ist die Musik Wagners gemeint und ein geplantes aber nicht gebautes Wagner-Festspielhaus am Isarhochufer. Am 6. November 1865 schrieb der König an Gottfried Semper, den Architekten dieses geplanten Baus:

So vereinigen sich nun der größte der Architecten und der größte der Dichter und Tonkünstler ihres Jahrhunderts, um ein Werk zu vollführen, welches dauern soll bis in die spätesten Zeiten,

1 Kobell 1898, S. 36 oder Böhm 1924, S. 758, Anm 1.

2 Wöbking 1986, S. 313 und S. 358.

3 Grein 1925, S. 133. Siehe auch Hacker 1972, S. 319: Brief an Graf Dürckheim-Montmarin.

4 Wagner bezeichnete ihn mit Recht in der Öffentlichkeit als „Mitschöpfer“ seines Werks (Böhm 1924, S. 343).

5 Strobel 1936, Bd. I, S. 142.

zum Ruhm der Menschheit¹.

Vor dem Hintergrund des ersten Zitats meine ich, dass Ludwig II. dabei nicht nur den größten Dichter und den größten Architekten im Sinn hatte, sondern auch den größten Bauherrn des 19. Jh.: sich selbst, auch wenn er sich einmal vor dem Beifall der Öffentlichkeit verwahrt hatte². Ich sehe keinen Widerspruch zwischen Ludwigs Gedanken an Nachruhm und dem ängstlichen Behüten seiner Schlösser vor den Blicken der Öffentlichkeit Zeit seines Lebens. Auch der von ihm verehrte Ludwig XIV. - ich werde noch ausführlich auf die Beziehungen Ludwigs II. zum Sonnenkönig zu sprechen kommen - war davon überzeugt, durch Bauten seinen Ruhm ebenso vermehren zu können wie durch kriegerische Taten³. Nachruhm wird Ludwig II. nun auch reichlich zuteil: Während noch bis in die 70er Jahre des 20. Jh. die Werke des Königs als indiskutabler Kitsch galten, und sich jeder Andersdenkende fast lächerlich machte, hat sich das Urteil unter dem Zwang der öffentlichen Meinung längst gewandelt. Kein anderer deutscher Bauherr oder Künstler des 19. Jahrhunderts erreicht den Bekanntheitsgrad des bayerischen Königs und des von ihm geförderten Richard Wagner.

Ludwig II. kannte wegen seiner Menschenscheu vom Ausland und den anderen deutschen Staaten nur wenig; er war nie in Italien. Seine wenigen Auslandsreisen führten ihn, auf Tells Spuren, in die Schweiz und dreimal kurz nach Frankreich: 1867 besuchte er die Weltausstellung in Paris und vom 21. bis zum 28. August 1874 kam er erneut, gegen großen Widerstand in Deutschland, nach Paris und besuchte vor allem das bewunderte Versailles; ein Jahr später war er kurze Zeit in Reims, dem Krönungsort der französischen Könige⁴.

1 Böhm 1924, S. 139 f.

2 Am 18. Februar 1884 schrieb der Kammerdiener Mayr, der einige Schwierigkeiten mit der Rechtschreibung hatte, an den Hofsekretär Pfister: „Euer Hochwohlgeboren hätten gestern geschrieben, Mäßigung, Allgemeiner Beifall, Rum der Bauten. Es handle sich nicht im Geringsten um Allgemeinen Beifall noch um Rum, S.M. wollen verschont werden damit“ (GHA HS 31).

3 Pérouse - Polidori 1996, S. 67: Colbert schrieb am 28. September 1663: „Eurer Majestät ist bekannt, daß in Ermangelung herausragender Kriegsereignisse nichts die Größe und den Geist eines Prinzen besser zur Geltung bringt als deren Bauwerke; die gesamte Nachwelt wird sie an den Gebäuden messen, die sie in ihrem Leben errichten ließen“.

4 Derartige Terminangaben lassen sich am besten mit Mertas Itinerar belegen, in: Rall - Petzet - Merta 2001, S. 179 ff.

2 Plastik und künstlerisches Programm des Schlossgartens Linderhof

2.1 Einführung

In diesem Kapitel soll nicht nur die Plastik des Schlossgartens Linderhof vorgestellt werden, sondern auch das Programm, das Ludwig II. beim Bau des Schlosses und der Anlage des Gartens und des Parks vermutlich verfolgte. Da aber, wie sich herausstellen wird, auch die Fassadenfiguren im Rahmen des Gesamtprogramms eine Rolle spielen, müssen auch diese Plastiken zumindest erwähnt werden.

Wie seit langem bekannt, aber im Detail noch nie untersucht, stammen die Vorbilder für die steinernen Gartenfiguren in Linderhof aus dem Schlosspark Versailles. Damit muss sich unsere Aufmerksamkeit auch Ludwig XIV. und Charles LeBrun zuwenden, der in den sechziger und siebziger Jahren des 17. Jahrhunderts die meisten Entwürfe zu den Gartenplastiken schuf. Da es aber, um eine Vorstellung vom Linderhofer Gartenprogramm zu bekommen, nicht genügt, die Vorbilder in Versailles nur isoliert zu betrachten, müssen auch die dortigen ikonologischen Zusammenhänge beachtet werden. Wir haben es somit mit einer ganzen Kette von Untersuchungen zu tun. Aber damit nicht genug: Um sich keine falschen Vorstellungen über die planerische Konzeption des Königs, seines Baumeisters Georg (von) Dollmann und seines Hofgardendirektors Carl (von) Effner¹ zu machen, ist es natürlich auch erforderlich, die Bau- und Entstehungsgeschichte von Schloss und Garten Linderhof zu beachten.

2.2 Hinweise zu den Fassadenfiguren des Schlosses

Schloss und Garten Linderhof liegen im Graswangtal, westlich von Ettal, das von dem Gebirgsflüsschen Linder von West nach Ost durchflossen wird. Im Norden und Süden erheben sich Gebirgsstöcke, deren zahlreiche Gipfel etwa 2000 Meter hoch sind.

Die Fassaden des zweistöckigen Schlösschens sind genau nach den vier Himmelsrichtungen ausgerichtet, die Hauptfassade nach Süden. Da Hofbaudirektor Dollmann das nach Norden ansteigende Gelände für den Bau nutzte, ist das Sockelgeschoß der Südseite höher als das der drei anderen Seiten; links und rechts führen Treppen von der Südterrasse vor dem Schloss zu den beiden höher liegenden Parterres, die der West- und der Ostfassade vorgelagert sind.

Die Hauptfassade (Taf. 1) weist einen überaus reich gestalteten dreiachsigen Mittelrisalit auf: Im Sockelgeschoß tragen vier Hermen-Atlanten den Balkon und scheinbar auch die gebänderten ionischen Säulen des Hauptgeschosses. Zwischen den Atlanten öffnen sich drei vergitterte Rundbogenportale zum Vestibül. Über dem Sockelgeschoß verdoppeln sich die den Risalit begrenzenden Elemente: Im Hauptgeschoß tragen je zwei Doppelsäulen zusammen mit den beiden mittleren

¹ Beide wurden wegen ihrer Verdienste beim Bau von Linderhof geadelt. Zu Georg von Dollmann (1830 - 1895) und Carl von Effner (1831 - 1884) siehe Bachmayer 1977, S. 6 ff. und 108 f.

Säulen das stark verkröpfte Gebälk. Zwei Rundbogenfenster flankieren eine gleich große Rundbogennische mit Muschelkalotte, in der eine nicht geflügelte Viktoria steht, die in beiden Händen Kränze hält. Zwei weitere Viktorien stehen im Attikageschoß über den beiden mittleren Säulen des Hauptgeschosses. Dessen äußere Doppelsäulen tragen über dem Gebälk Puttenpaare, welche die Musik, die Malerei, die Bildhauerei und die Architektur personifizieren. Über dem Attikageschoß des Risalits erhebt sich ein mächtiger Giebel. Beiderseits des Giebels stehen über den Puttenpaaren die weiblichen Personifikationen des Ackerbaus, des Handels, der Wissenschaft und der Industrie. Der Giebel ist geradezu überquellend mit plastischem Schmuck versehen: Vor dem Hintergrund einer von vier Putten ausgebreiteten, reich gefalteten Hermelinbahn schweben zwei geflügelte Famafiguren von beiden Seiten zum bayerischen Wappen in der Mitte. Über dem Wappen erhebt sich, oberhalb zweier sich einrollender Voluten, ein den Himmelsglobus tragender Atlas. Zwei blumengeschmückte Vasen vervollständigen den Giebelschmuck¹.

Den beiden Flügeln der Hauptfassade fehlt das Attikageschoß. Mit vier gebänderten Pilastern wird das Hauptgeschoß jedes Flügels rhythmisiert: Zwei niedrige schmale Rundbogen-Nischen flankieren jeweils ein großes Rechteckfenster. In den Nischen stehen die männlichen Personifikationen von Lehrstand, Wehrstand, Rechtspflege und Nährstand, recht hausbackene, mittelalterlich wirkende Figuren, die nicht zu den barocken Figuren des Risalits passen wollen. Doch sie erfüllen den Zweck, den Blick zur Mitte der Fassade zu lenken und die Bedeutung der Viktoria in der großen Mittelnische herauszustreichen.

Von Osten und Westen betrachtet gleicht das Schloss einem symmetrischen Pavillon, dem ein zweiachsiger, etwas niedrigerer Anbau im Süden vorgelagert ist. Der Pavillon hat vier Fenster- und drei Nischenachsen. In seiner Mitte treten drei, durch ein Attikageschoß erhöhte Achsen oval hervor. Die Nischenachse in der Mitte dieses Risalits und die beiden ganz außen gelegenen Nischenachsen des Pavillons sind im Hauptgeschoß mit Figuren aus Kalkstein geschmückt: In der Mitte steht auf hohem Sockel im Osten Aurora mit einem Putto, außen flankiert von den Figuren der „Glückseligkeit“ und des „Friedens“, und im Westen Apoll, flankiert von den Musen Erato und Euterpe, den Personifikationen der Musik und der Poesie². Die Mittelachse wird durch eine Ädikula hervorgehoben: Zwei Säulen tragen einen in die Attikazone hineinragenden gesprengten Rundbogengiebel; die Rundbogennische hat eine Muschelkalotte. Die Höhe der Nischen und Fenster steigert sich zur

¹ Die „Telamonen“ und die Putten sind das Werk Philipp Perrons, alle anderen Figuren, einschließlich des Wappens, das Werk Franz Walkers. Alle Nischenfiguren, auch die der anderen Fassaden, sind aus Kelheimer Kalkstein, die freistehenden Figuren, einschließlich des Wappens, aus Zinkguss.

² Bei der Benennung der Figuren beziehe ich mich sowohl auf die Kassenbücher als auch auf Dollmanns „Antrag für die Bestimmung der Nischen-Figuren an den Façaden des Anbaues im Linderhof“ (GHA HS 1880). Aurora wird in den meisten Publikationen fälschlicherweise als Venus bezeichnet. Sämtliche Figuren der Seitenfassaden sind das Werk Franz Walkers.

Mitte des Pavillons hin, wodurch die Bedeutung der Figur in der zentralen Nische zusätzlich betont wird.

Die 1884 veränderte Nordfassade ist ohne Giebel¹. Da der weit vorspringende, schmucklose dreiachsige Mittelrisalit breiter ist als der flache Risalit der Hauptfassade, sind die beiden einachsigen Seitenflügel dieser Fassade relativ schmal. Der Risalit ist wie die Risalite der anderen Fassaden um ein Attikageschoß erhöht, das jedoch, statt dreier Ochsenaugen-Fenster, nur drei querovale Mauervertiefungen aufweist. Die Mittelachse des Hauptgeschosses enthält keine Nische, sondern, wie alle anderen Achsen der Nordfassade, ein schlichtes Rechteckfenster. Die Fenster der Seitenflügel werden eng flankiert von Personifikationen der Herrschertugenden in einfachen Rundbogennischen; es sind dies von Osten nach Westen: Beständigkeit, Gerechtigkeit, Großmut und Stärke². Das niedrige Sockelgeschoß enthält in der Mittelachse den Dienstboteneingang.

Zum Schluss möchte ich zumindest eine Figur des Schlossinneren erwähnen, da sie für die weiteren Ausführungen von Bedeutung ist: In der Mitte des Vestibüls steht auf einem mächtigen schwarzen Sockel eine monumentale Reiterstatuette Ludwigs XIV³. Den Plafond schmückt das goldene Sonnensymbol des französischen Königs; zwei Putten tragen ein Band mit seiner Devise, „Nec pluribus impar“.

2.3 Überblick über Garten und Gartenplastik

Der neubarocke Schlossgarten bildet mit seinem Kern ein lateinisches Kreuz in strenger Nord-Süd- ausrichtung, in dessen Zentrum das Schloss liegt. Der Garten ist in einen Landschaftspark eingebettet, der außerhalb unserer Betrachtung liegen soll. Die etwa 400 m lange Nord-Süd-Achse senkt sich zur Mitte hin tief ab; die etwa halb so lange Querachse, und somit auch das Schloss, liegt ein paar Meter nördlich des tiefsten Punkts des Gartens. Dort befindet sich ein Wasserparterre mit einem großen Bassin, in dessen Mitte die vergoldete Florafontäne einen hohen Wasserstrahl zum Himmel sendet. Die Floragruppe ist gleich allen Brunnen-Figuren und -Gruppen des Gartens aus Zinkguss; alle Brunnen sind zum Schloss hin gerichtet. Das von der Schlossterrasse über drei Freitreppen zu erreichende Bassin ist im Kern rechteckig; die südliche Schmalseite ist halbkreisförmig ausgebuchtet und die beiden südlichen Ecken mit Bogensegmenten gekappt. In die Mitte der nördlichen Schmalseite ragt eine kleine steinerne Plattform halbkreisförmig in das Becken hinein. zwölf

¹ Das ursprüngliche Aussehen zeigt ein Aquarell von Heinrich Breling aus dem Jahr 1882 (Petzet - Bunz 1995, S. 147). Der wesentliche Unterschied zum heutigen Aussehen bestand darin, dass der übergiebelte Mittelrisalit nur zwei Fensterachsen hatte. Die beiden Seitenflügel bestanden jeweils aus einem Risalit, der vom Mittelrisalit durch eine Fensterachse abgesetzt war. Jene Seiten-Risalite behielten ihr Aussehen zwar bei, verloren aber ihre Risaliteigenschaft. Die erhaltenen Schmuckelemente über den Fenstern sorgen, im Verein mit den Figuren der Herrschertugenden dafür, dass das Hauptgeschoß der beiden Seitenflügel gegenüber dem des schlichten Mittelrisalits hervorgehoben ist.

² Gerechtigkeit und Großmut: Theobald Bechler; Beständigkeit und Stärke: Philipp Perron.

³ Verkleinerte Kopie des in der Revolution zerstörten Reiterstandbilds Ludwigs XIV. von François Girardon aus dem Jahre 1699.

große bepflanzte Vasen aus Zinkguss stehen auf dem Beckenrand. Die meisten Zinkguss-Arbeiten des Gartens, einschließlich dieser Vasen, wurden, wenn nicht anders vermerkt, von Michael Wagnmüller modelliert.

An den Rändern des Wasserparterres stehen die Kalksteinfiguren der vier Tageszeiten auf hohen Piedestalen aus Sandstein: an der Südostecke der Morgen, im Südwesten die Nacht und beiderseits der großen mittleren Freitreppe zum Schloss, von diesem aber abgewandt, im Westen Diana als Personifikation des Abends und im Osten Venus als die des Mittags. Alle Steinfiguren des Gartens, mit Ausnahme der Büsten, schuf der Bildhauer Johann Hautmann.

Südlich des Wasserparterres steigt das Gelände in mehreren Terrassen zum „Linderbichl“ an (Taf. 2). Ein imposantes mehrläufiges, in den weißen Farben des Schlosses gehaltenes Treppensystem führt hinauf zum Monopteros mit einer Marmor-Venus: Eine Freitreppe, die von zwei, auf steinernen Podesten liegenden Löwen aus Zinkguss flankiert wird, führt zunächst zu einer Geländeterrasse mit der berühmten Königslinde, auf der sich ein Freisitz befand, auf dem der König gerne las oder speiste. Südlich hinter der Geländeterrasse befindet sich auf einem Treppenabsatz, an dem sich die Treppe in zwei Arme teilt, vor einer oval nach hinten schwingenden Mauer der „großen Terrasse“, der Najadenbrunnen. Symmetrisch darüber lagern auf der Terrassenbalustrade zwei Nymphen, die aus Gefäßen Wasser spenden. Zwischen den Nymphen ist die Balustrade durch ein eisernes Geländer ersetzt, um die Blickachse vom Schloss über die Florafontäne bis zum Monopteros freizuhalten. Auf den Balustraden der großen Terrasse und der beiden Treppenarme, wie auch auf Podesten am hinteren Rande dieser Terrasse, stehen zahlreiche Zinkguss-Vasen die von Johann Schreitmüller modelliert wurden.

Südlich der großen Terrasse, in der Mitte des Treppen-Terrassen-Systems teilt sich die Treppe T-förmig in zwei Arme, die nach einer Kehre oben wieder zusammenlaufen und zu einer weiteren Terrasse führen. Die Treppenarme umschließen drei hohe Arkaden der mächtigen weißen Treppen-Substruktion, in deren Mitte, auf hohem Steinsockel vor dunklem, grottenartigem Hintergrund, eine Kalksteinbüste Marie Antoinettes steht.

Weitere Treppen führen von der oberen Terrasse auf ein Podest, über dem sich ein kleiner, grasbewachsener Hügel mit dem sechssäuligen Monopteros erhebt. In der Mitte des Monopteros steht auf einem hohen, breiten Sockel die Kalkstein-Figur einer Venus mit zwei Putten.

Nördlich des Schlosses ergießt sich eine Wassertreppen-Kaskade bergabwärts (Taf. 2). Unten, dicht beim Schloss, endet die Kaskade oberhalb einer in den Hang gegrabenen, mauerumschlossenen Exedra, deren von Lisenen begrenzte rückwärtige Mauer in ihrer Mitte eine große grottenartige Nische aufweist, die den Neptunbrunnen hinterfängt. Oberhalb der beiden Lisenen, am unteren

Ende der mit Kalkstein-Vasen geschmückten Begrenzungsmauern der Kaskade, stehen auf Podesten zwei Kindergruppen aus Zinkguss. Zwischen Exedra und Schloss formt ein Blument Teppich eine bourbonische Lilie, die, nahe am Schloss, von zwei riesigen Kalksteinvasen flankiert wird¹.

Oberhalb der Kaskade befindet sich ein Bassin, aus dem sich ein Wasserfall durch einen Brückenbogen nach unten ergießt und die Kaskade speist. Noch weiter im Norden, hoch oberhalb des Bassins, steht eine kunstvolle pavillonartige Treillage-Laube, als Gegenstück zum Monopteros auf dem Hügel gegenüber. Die Kaskade wird oben von zwei Laubengängen flankiert, die mitten am Hang enden. An diesen Endpunkten stehen die Kalksteinfiguren der Erdteile, Europa im Westen und Amerika im Osten. Etwas unterhalb und weiter nach außen gerückt, befinden sich die Figuren der anderen beiden Erdteile, Asien im Westen und Afrika im Osten. Alle Erdteilfiguren sind zum Schloss gerichtet.

Beiderseits des Schlosses bilden zwei Parterres die Kreuzarme der Gartenanlage. Die Mitte des westlichen Parterres wird von der vergoldeten Famafontäne von Franz Walker eingenommen, der einzigen Brunnenfigur, die nicht von Wagnmüller modelliert wurde. Am Rande des Parterres stehen, symmetrisch zur Mittelachse, die Kalksteinfiguren der vier Jahreszeiten, im Uhrzeigersinn beginnend mit dem Frühling im Südwesten und endend mit dem Winter, in einer Heckennische genau südlich der Famafontäne. Nahe beim Schloss stehen auf hohen Sockeln zwei Majolikavasen, deren bekrönende Putten als Vorlagen für die Amoretten der Floragruppe gedient haben könnten, wären die Vasen nicht erst später gekauft worden². Im Westen des Parterres, schon leicht erhöht, befindet sich der von Laubengängen eingerahmte, vergoldete Springbrunnen „Amor mit Delphinen“. Noch ein paar Meter weiter westlich überwölbt ein Treillage-Pavillon eine Terrakottabüste Ludwigs XIV³. Zwischen den beiden westlichen Jahreszeitenfiguren und dem Brunnen stehen zwei jener großen Zinkgussvasen Wagnmüllers, die auch den Rand des Famabeckens schmücken.

Um das östliche Parterre, in dessen Mitte die zum Schloss gerichtete Kalksteingruppe „Venus und Adonis“ steht, sind die Figuren der vier Elemente angeordnet: südlich der Gruppe das Wasser, nördlich die Erde, im Nordosten des Parterres die Luft und gegenüber, im Südosten das Feuer. Am östlichen Ende des Ostparterres schmückt die vergoldete Zinkguss-Fontäne „Amor mit zwei Tauben“ ein Rundbecken. Einige Meter weiter östlich gelangt man über ein paar Stufen hinauf zu einem, von hohen Hecken umgebenen Treillage-Pavillon, der auf hohem, mit dem Sonnensymbol verziertem Postament eine Kalksteinbüste Ludwigs XV. umschließt⁴.

1 Die Vasen schuf Philipp Perron.

2 Von mehreren 1876 in Paris gekauften Vasen (Kat. L.II.-Museum, Nr. 212) steht heute eine im Ludwig II.-Museum. Bei den beiden Vasen im Westparterre soll es sich um Kopien der Nymphenburger Manufaktur handeln.

3 Die Büste wurde möglicherweise gekauft. Das Kalkstein-Postament ist von Hautmann, der auch die Büste reparierte.

4 Die Büsten Ludwigs XV. und Marie Antoinettes sind von Julius Zumbusch.

2.4 Zur Entstehungsgeschichte des Schlosses

Schloss Linderhof ist in mehreren dicht aufeinander folgenden Bauphasen aus einem Anbau an das sog. „Königshäuschen“, einem Jagdhaus Maximilians II., entstanden. Dieses zweistöckige Jagdhaus hatte einen nahezu quadratischen, nach den vier Himmelsrichtungen orientierten Grundriss. Der Anbau wurde gleich dem Königshäuschen auf gemauertem Sockelgeschoß in Holzbauweise errichtet und später, nach dem Abriss des ursprünglichen Gebäudes, mit einem steinernen Fassadenmantel umkleidet¹ (Taf. 1, rechts unten; Taf. 3): Am 30. September 1870 wünschte sich Ludwig II. „einen kleinen Anbau am Häuschen des Linderhofes“², eine die Achse durch die östlichen Zimmer des Obergeschosses nach Norden verlängernde Flucht aus drei Räumen, bestehend aus einem größeren ovalen Zimmer in der Mitte und zwei symmetrisch angeordneten, hufeisenförmigen Kabinetten im Norden und im Süden. Als Gelenk zum Anbau diente ein kleiner Vorraum, der vom Nordost-Zimmer des Altbaus zu erreichen war. Der Neubau wurde noch im gleichen Jahr begonnen und fertiggestellt³. Doch noch vor der Fertigstellung wurde eine Erweiterung geplant und nach mehreren, rasch aufeinander folgenden Planungsschritten ab dem Frühjahr 1871 gebaut: Im Westen entstand jenseits der Außenwand des Königshäuschens eine spiegelbildliche Kopie der neuen Zimmerflucht⁴, und zwischen beide Fluchten wurde im Norden ein Raum eingeschoben, der beiderseits über kleine, rechteckige Vorzimmer mit den hufeisenförmigen Kabinetten verbunden war, im Süden bis zur Mitte der ovalen Zimmer reichte und, sowohl im Süden als auch im Norden, eine steinerne Fassade bekam⁵. Die gerundeten Formen der Zimmer waren zum größten Teil äußerlich rechtwinkelig verkleidet, so dass wie am heutigen Schloss nur die mittleren Ovalräume an den beiden Außenfassaden als Risalit in Erscheinung traten. Der nun U-förmige Anbau umschloss einen Hof. Das südwestliche Kabinett war über eine an die Westwand des Königshäuschens gebaute Außentreppe und einen nach Westen schwenkenden Korridor direkt erreichbar. Der Rohbau war Mitte 1871 fertiggestellt⁶ und die gesamte Ausstattung im Dezember 1872, denn am 11. Dezember 1872 berichtete Hornig an Düllflipp: „Die Linderhofzimmer haben Seine Majestät auf das Höchste entzückt.“⁷ Kurz darauf erteilte der König den Auftrag, ihm Vorschläge zur Schließung der 3-Flügel-Anlage im Süden zu

1 Ich beziehe mich, wenn nicht anders vermerkt, auf Baumgartner 1981, S. 174 ff. Auf das dort erwähnte Projekt einer Versailles-Kopie bei Linderhof, dessen Planung schon ein Jahr vorher einsetzte, gehe ich später ein.

2 Bachmayer 1977, S. 20.

3 Bachmayer 1977, S. 24. Grundriss: Baumgartner 1981, S. 176, Abb. 304.

4 Baumgartner meint, der einflügelige Anbau hätte wegen einer Vergrößerung des Ovalraumes abgerissen und neu gebaut werden müssen.

5 Grundriss: Baumgartner 1981, S. 181, Abb. 313; Außenansicht von Nordosten: Baumgartner 1981, S. 184, Abb. 317.

6 Am 14. Juli 1871 schrieb Ludwig II. an Düllflipp: „[...] Der äußere hölzerne Bau ist schon fertig, [...] Die 3 Zimmer sind Dank Ihrer trefflichen Bestellung so ausgezeichnet gelungen und so reizend ausgefallen, daß ich ganz entzückt bin, und es wäre jammerschade und würde Mich sehr schmerzen, wenn nicht auch die anderen in diesem Jahr fertig würden. [...] Auf der Außenseite des Hauses gegen den Brunnenkopf zu fehlt noch die braune Farbe, lassen Sie das Fehlende baldigst ergänzen.“ (Korr. Düllflipp).

7 Korr. Düllflipp.

machen, was den Abriss des Königshäuschens zur Voraussetzung hatte. Ein entsprechender Plan wurde am 22. Februar 1873 genehmigt und, wenn auch nicht sofort, mit geringfügigen Änderungen ausgeführt. Der Plan sah im Süden drei Räume vor, einen Mittelraum, der sich apsisartig in den ehemaligen Hof hinein erstreckte, kaum merklich breiter als das nördliche Zimmer, und zwei flankierende Rechteckräume, deren Außenwände mit denen der Kabinette fluchteten. Unter dem Mittelzimmer liegt im Sockelgeschoß das Vestibül¹. Der Raum des kleinen Hofes, in der Mitte des Schösschens, wurde zur Gänze zum Bau des schlichten Treppenhauses verwendet. Alle Außenwände sind nun gemauert; Nischen sind für plastischen Schmuck vorgesehen. Die Räume des Plans existieren im wesentlichen noch heute: Das ovale Zimmer im Westen ist das Arbeitszimmer, das im Osten das Speisezimmer; die Kabinette werden nach ihren Farben benannt. Das große Zimmer im Norden, das einzige, das später noch verändert wurde, ist das Schlafzimmer, das im Süden der Spiegelsaal; er wird von den beiden Gobelinzimmern flankiert.

Der Bau des Südtraktes und die Umwandlung des Hofes verzögerte sich noch bis zum 20. Januar 1874. Erst dann gab der König die Erlaubnis, das Königshäuschen zu versetzen². Doch schon vorher, zwischen Juni und Dezember 1873, erfolgte die Ummantelung des dreiflügeligen Anbaus mit einer steinernen Außenfassade.

Der plastische Schmuck der zu verkleidenden West- und Ost-Fassade³ muss im Februar 1873, dem Zeitpunkt der Plan-Genehmigung, bestimmt worden sein⁴, als sich der König entschloss, zumindest mit dem Bau jener Fassaden unverzüglich zu beginnen.

Franz Walker erhielt zwischen Juni und September 1873 Zahlungen für das Gussmodell zum heute nicht mehr existierenden Giebelfeld der nördlichen Fassade, und Theobald Bechler zwischen Dezember 1873 und Januar 1874 solche für die beiden Nischenfiguren Gerechtigkeit und Großmut, ebenfalls an der Nordfassade.

Zwischen März und August 1874, also kurz nach Fertigstellung der steinernen Fassaden und dem Baubeginn des Südtraktes, wurden sowohl alle Figuren der beiden Seitenfassaden abgerechnet als auch die restlichen beiden Herrschertugenden der Nordfassade, und im Jahr 1875 wurde der plastische Schmuck der Hauptfassade begonnen und weitgehend vollendet.

1876 war das Schloss, einschließlich der Ausstattung, fertiggestellt⁵, doch sein heutiges Aussehen

¹ Grundriss des Hauptgeschosses: Baumgartner 1981, S. 188, Abb. 324.

² Baumgartner 1981, S. 188-190. Die erste Rate für den Bau des Südtraktes wurde am 1. Juli 1974 abgerechnet. Das Königshäuschen steht noch heute etwa 300 m nordwestlich des Schlosses.

³ Die Nordfassade war bereits aus Stein!

⁴ GHA HS 1880 oder 1881: „Antrag für die Bestimmung der Nischen-Figuren an den Façaden des Anbaus“. Es werden nur die Nischenfiguren des dreiflügeligen Anbaus aufgezählt. Das Dokument ist ohne Datum und Unterschrift; es stammt jedoch aus der Hand Dollmanns.

⁵ Baumgartner 1981, S. 194; Bachmayer 1977, S. 44.

erhielt es erst ein paar Jahre später: Ab November 1884 wurde das Schlafzimmer auf Kosten der beiden Vorzimmer verbreitert und nach Norden verlängert; es entstand der tiefe Mittelrisalit der Nordfassade¹. Beim Tode des Königs, im Juni 1886, war das Schlafzimmer mit seiner Fassade erst im Rohbau fertig.

2.5 Zur Geschichte des Gartens und der Gartenplastik

Louise von Kobell prägte den oft zitierten Satz: „In seinem Beginn glich das Schloss einem Krystall, denn es setzte sich bald dieser, bald jener Teil an“². Mit dem Garten verhielt es sich nicht anders:

Schon Anfang 1872, also nach Fertigstellung des Rohbaus der 3-Flügel-Anlage, wurde im Westen des Anbaus ein Ziergarten mit zwei Marmorbassins und zwei Steinvasen angelegt und ab Ende Oktober ein gleich großer Garten im Osten. Beide Gärten wurden „mit einer 10 Fuß hohen Hecke aus Laubholz eingefasst“³. Anfang 1873, also parallel zur Planung des Südtraktes, machte sich der König an die plastische Ausschmückung der beiden Seiten-Gärten: Am 14. Januar 1873 schrieb Hornig an Düfflipp:

Seine Majestät möchten einige Bilder von Figuren vorgelegt erhalten, die einst im Garten von Versailles [sic] standen, oder noch stehen - es sollen, nach diesen einige in Sandstein gehauen werden, und sind dieselben für den Garten des Linderhofes bestimmt⁴.

Schon drei Tage später, am 17. Januar 1873, wurde die Entscheidung des Königs bekannt gegeben:

Von den Statuen aus den Versailler Gärten haben Majestät die vier Jahreszeiten und die vier Welttheile gewählt⁵.

Effner hat kurz darauf, zwischen März und April 1873, den riesigen Plan im Maßstab 1:150 zeichnen lassen, der unter der Nr. LI 01-05-10 in der Gärtenabteilung der Schlösserverwaltung aufbewahrt wird (Taf. 3)⁶: Im östlichen Garten stehen an den Eckpunkten die Figuren der vier Weltteile. Im Zentrum, in dem heute die Gruppe „Venus und Adonis“ steht, ist eine „Plastische Gruppe (Nereiden u. Tritonen)“ eingezeichnet, und für das östliche Bassin war an Stelle des „Amors mit Tauben“ eine „Muschelgruppe“ vorgesehen. Etwas willkürlich scheinen im westlichen Parterre die Figuren der Jahreszeiten verteilt zu sein; man fühlt sich fast an Versailles erinnert, wo die entsprechenden Figuren scheinbar völlig planlos aufgestellt wurden⁷: Während zwei der Figuren, die des Herbstes und die des Sommers, in einer Achse mit dem Springbrunnen stehen, ist die Figur des

¹ GHA KLII 273 (1.11.1884).

² Kobell 1898, S. 52.

³ Bachmayer 1977, S. 113. Das Rosengärtchen östlich vom Königshäuschen, das man auf verschiedenen Abbildungen sieht (z.B. Petzet - Bunz 1995, S. 126 und 127), möchte ich nur am Rande erwähnen. Es enthielt in der Mitte ein Bassin mit einem Fischreier als Springbrunnen, das Ludwig II. zwischen Juli und September 1869 anlegen ließ.

⁴ Korr. Düfflipp.

⁵ Korr. Düfflipp, nach Bachmayer 1977, S. 266, 7.1.2.1.

⁶ Hinsichtlich der gärtnerischen Aspekte sei auf Stephan 1992, S. 16-18 verwiesen.

⁷ Auf Versailles wird noch eingegangen.

Winters für die Heckennische gegenüber dem Schlafzimmer vorgesehen und die des Frühlings für das westliche Ende des Gartens, jenseits eines nicht näher spezifizierten Bassins, in dem sich heute Wagnmüllers Brunnengruppe „Amor mit Delphinen“ befindet. Das Becken des Springbrunnens in der Mitte des westlichen Parterres hat schon die heutige Form des Quadrats mit vierpassartig ausgebuchteten Seiten, doch statt der Famafigur ist nur eine „Plastische Gruppe im Springbrunnen“ vermerkt.

Statt der beiden im Plan vorgesehenen Vierergruppen wurden zunächst nur die Figuren der vier Jahreszeiten, allerdings für den westlichen Garten, bei Hautmann in Auftrag gegeben und zwar in Kalk-, nicht in Sandstein; etwa gleichzeitig wurde bei Franz Walker das Modell zur Brunnenfigur der Fama bestellt. Der östliche Garten sollte offenbar zunächst allein mit gärtnerischen Mitteln gestaltet werden, da in dessen Mitte eine Linde gepflanzt wurde¹. Ein halbes Jahr später wollte der König dann jedoch auch diesen Garten mit plastischem Schmuck versehen: Am 6. August 1873 schrieb Hornig an Düfflipp in einem langen Brief, unter Punkt 10, Seine Majestät wünschten „den Ablieferungstermin der von Bildhauer Hautmann in Arbeit habenden 4 Jahreszeiten [...] recht bald zu erfahren.“ Dann fährt Hornig fort:

14. Die Gartenanlagen am Linderhofe sollen so schnell als möglich betrieben werden, namentlich die auf der Seite des Eßzimmers. Dieselben müssen gerade so ausfallen wie jene gegenüber des Arbeitszimmers und möchten Herr Hofrath ebenfalls 4 Statuen, z.B. die 4 Elemente oder 4 Welttheile als Zeichnung vorlegen; auch eine Figur für den dorthinkommenden Brunnen möchten Herr Hofrath Sich ausdenken.

Ludwig XV soll ähnlich modelliert werden wie die große Büste Ludwig XIV um dieselbe als Gegenstück aufstellen zu können.

Die vor der Eßzimmerfaçade gepflanzte Linde muß ein anderen Platz bekommen.

Gegenüber der Schlafzimmerfaçade soll eine 'Venus', jener in Versailles befindlichen nachgeahmt, aufgestellt werden.²

Der König hatte also den Plan korrigieren lassen: Die Figur des Winters war nun ganz offensichtlich ebenfalls für das westliche Parterre vorgesehen, so dass die Heckennische gegenüber dem Schlafzimmer neu besetzt werden musste. Als Figuren für das Ostparterre wählte Ludwig II. die vier Elemente.

Die Statuen des Frühlings und des Sommers trafen mit ihren Sandstein-Postamenten im November 1873 in Linderhof ein und die beiden anderen Jahreszeiten im Mai 1874. Doch die heutige Anordnung dieser vier Figuren wurde erst nach weiteren Umstellungen im Oktober 1875 und im Juni 1876 gefunden. Noch bevor die ersten beiden Statuen eintrafen, war im August 1873 am westlichen Ende des Parterres die im Brief erwähnte Tonbüste Ludwigs XIV., unbekannter Herkunft, aufge-

¹ Siehe den Brief vom 6. August 1873, der sogleich zitiert wird.

² Korr. Düfflipp. Ludwig dachte dabei, wie sich noch zeigen wird, nicht an eine Einzelfigur, sondern an die Gruppe „Venus und Adonis“.

stellt worden, die, kaum an Ort und Stelle, um ein Stück zurückversetzt wurde¹. Das Bassin westlich der Famafontäne aber blieb offensichtlich noch schmucklos, ebenso wie dasjenige im Ostparterre, da Düfflipp wahrscheinlich keine passenden Vorschläge für die dafür vorgesehenen Figuren unterbreiten konnte.

Nach dem Entschluss zum Abbruch des Königshäuschens, im Januar 1874, wurde die Planung der Gärten auf der Nordsüdachse zur dringendsten Aufgabe. Die Arbeiten an den Brunnen der beiden Seitenparterres kamen zum Erliegen, doch die Kalksteinfiguren wurden in Angriff genommen und fertiggestellt. Die im Brief erwähnte große Kalkstein-Büste Ludwigs XV. wurde von Julius Zumbusch schon im Februar 1874 vollendet, aber noch nicht wie vorgesehen aufgestellt², da wahrscheinlich wegen des Winters der von Hecken umfriedete erhöhte Platz mit dem Treillage-Pavillon, östlich des Ostparterres, noch nicht fertiggestellt war. Die Figuren der vier Elemente wurden im November und Dezember desselben Jahres abgerechnet.

Die Quellenlage zur Gestaltung des südlichen Gartens ist leider, was Briefe anbelangt, recht dürftig, so dass man viele Schlüsse aus den Kassenbüchern ziehen muss. Doch ein Brief Hornigs an Düfflipp vom 9. Juni 1874, es ist der erste aus dem Jahr 1874, der mir zur Verfügung stand, ist sehr aufschlussreich:

6. Die Büste Ludwig XV soll bald am Linderhofe aufgestellt werden. Dann beabsichtigen Seine Majestät auch eine Büste der Königin Maria Antoinette in gleicher Größe von Bildhauer Hautmann anfertigen zu lassen. Derselbe soll sich in 'Paris' ein schönes und ähnliches Modell dazu suchen.

Die Büste ist für den „Linderhof“ bestimmt, und soll ihren Platz vor dem neuen Spiegelzimmer, am Anfange des Hügels erhalten³.

Am 21. Juni 1874 schrieb er:

Die neue für den Garten im Linderhofe bestellte Büste der Königin „Maria Antoinette“ soll bald in Arbeit gegeben werden. Die Büste soll, Maria Antoinette schon als Königin, nicht als Dauphine darstellen, und die schönste in Paris oder Versailles vorhandene als Muster hiezu dienen⁴.

Im ersten Brief fällt auf, dass kein Bassin zwischen dem Spiegelzimmer und dem Linderbühl erwähnt wird, so dass man sich den Standplatz der Büste wohl am südlichen Ende des heutigen Wasserparterres denken muss, etwa dort, wo heute die von Löwen flankierte Treppe zur Geländeterasse mit der großen Linde beginnt. Wichtig erscheint mir auch die Tatsache, dass der König als erste Skulptur für den Südgarten eine Büste der Marie Antoinette bestellte und damit den Kreis der Büsten vervollständigte, die das Schloss nun an drei Seiten umstanden. Alle diese drei Büsten,

1 27.9.73 Hornig an Düfflipp: „2. Die im Garten des Linderhofes schon aufgestellte Büste Ludwig XIV. soll ganz zurückgesetzt werden an das Ende des Gartens, damit man die Rückseite derselben die sehr unschön ist, nicht zu sehen bekommt“ (Korr. Düfflipp). Diese Tonbüste hatte Hautmann im Februar desselben Jahres restauriert.

2 Siehe den nächsten zitierten Brief vom 21. Juni 1874.

3 Korr. Düfflipp.

4 Korr. Düfflipp.

Ludwigs XIV., Ludwigs XV. und Marie Antoinettes, wurden angeschafft bzw. bestellt, bevor das endgültige Aussehen des Gartenareals feststand, in dem sie stehen sollten; ihnen maß der König höchste Priorität zu. Interessanterweise wurden zumindest die Büsten Ludwigs XV. und Marie Antoinettes zunächst auf Holzpedestale gestellt, wohl um sie leicht umsetzen zu können. Auch für die Büste Ludwigs XIV. wird ein solches Piedestal in den Kassenbüchern erwähnt, allerdings erst nachdem Hautmann das Kalkstein-Piedestal fertiggestellt hatte.

Die fehlende Erwähnung des Flora-Bassins deutet darauf hin, dass Effner mit der Planung des Südparterres noch nicht fertig war. Doch schon kurz darauf wurde mit der Absenkung¹ und Planierung des Wasserparterres begonnen. Der in der Gärtenabteilung der Schlösserverwaltung aufbewahrte Gesamtplan Effners LI 01-05-7 könnte im Juni 1874 entstanden sein². Doch es war noch nicht der endgültige Plan, da das Bassin vor dem Schloss noch wesentlich kleiner als heute ist, auch das Gelände des Linderbichls jenseits der großen Terrasse noch ein ganz anderes Aussehen als heute hat, und im Norden, anstelle der Kaskade, ein Wiesenstreifen vorgesehen ist. Ein weiterer Plan, allerdings wie wir sehen werden, immer noch ohne die Anlagen am oberen Linderbichl, dürfte dann gegen August 1874 entworfen worden sein, denn am 9. August 1874 verlangte Ludwig die Zeichnungen des südlichen und des nördlichen Gartens zu sehen und war erstaunt, dass Effner sie noch nicht fertiggestellt hatte³. Sobald dies der Fall war, wiederholte sich die Art des Vorgehens, die wir schon bei der Bestimmung der Vierergruppen für die Seitenparterres kennen gelernt haben. Am 18. September 1874 schrieb Hornig an Düfflipp:

Bis zum 23^{ten} dß. [also bis zum 23. September] Abend's wollen Seine Majestät die im Besitze habenden Kupferstiche und Photographien welche sämtliche Brunnen in Versailles darstellen, in Berg finden⁴.

Ludwig wählte aus diesen Vorlagen wohl die Gruppe „Amor mit Tauben“ für das Ostparterre aus. Sehr wahrscheinlich fiel zu diesem Zeitpunkt auch die Entscheidung, das leere Bassin im Westparterre mit der Gruppe „Amor mit Delphinen“ auszustatten; Wagnmüller lieferte jedenfalls Ende 1874 fast gleichzeitig die Modelle der beiden Amorgruppen. Zur gleichen Zeit vollendete Hautmann, wie schon erwähnt, die Figuren der vier Elemente für das Ostparterre, die sofort aufgestellt, aber im August 1876, fast zeitgleich mit den Figuren der Jahreszeiten, wieder umgestellt wurden.

Beim Wasserparterre im Süden schwebten dem König offensichtlich zunächst zwei Varianten vor: die Floragruppe und der Apollowagen, wie er in Versailles in dem riesigen Becken am Ende der

1 Stephan 1992, S. 23.

2 Siehe: Linderhof. Amtl. Führer 1999, zwischen S. 36 und 37.

3 10.8.1874, Hornig an Düfflipp: „Seine Majestät verlangten gestern die Zeichnung des Gartens der vor das Spiegelzimmer, und jene des Gartens der vor das Schlafzimmer zu liegen kommt, und waren sehr erstaunt, daß Herr Director Effner dieselben noch nicht gefertigt hat. Herr Hofrath möchten hier zur Eile treiben.“ (Korr. Düfflipp).

4 Korr. Düfflipp.

Königsallee steht, denn am 1. Oktober 1874 erteilte er Döfflipp den Befehl:

Es sollen zwei Bilder gemalt werden, und zwar eines den jetzt in Arbeit begriffenen Garten des Linderhofes darstellend. Das Bild soll so aufgefaßt werden, als stünde man auf dem Balkon des Spiegelzimmers und würde so den Garten vor sich liegen sehen, vis á vis, also auf der obersten Terrasse ein im Rococostyl gebautes Theater erblicken, ebenso alle Figuren, Vasen und Brunnen etc. des Gartens¹.

Auf dem Aquarell Ferdinand Knabs, das schon wenige Tage später vollendet war², sieht man im großen Bassin anstelle der Floragruppe einen Apoll im Viergespann und am Ende des Bassins, links und rechts, die Figuren der Nacht und des Morgens. Die von den beiden Löwen flankierte Treppe führt hinauf zur Rasenterrasse, wo gegenüber der Linde die Büste der Marie Antoinette zu erkennen ist. Diese Büste wurde gegen den Wunsch des Königs, gleich der Büste Ludwigs XV., nicht von Hautmann, sondern von Julius Zumbusch geschaffen und im Januar 1875, also etwa ein halbes Jahr nach der Auftragserteilung, bezahlt; Hautmann war schon mit den Figuren der Vierergruppen voll ausgelastet. Doch die Aufstellung der Büste Marie Antoinettes verzögerte sich wegen der Erdarbeiten an den Terrassen noch bis ins Frühjahr 1876, als das dazugehörige Holzpostament für den „östlichen Terrassengarten“ fertiggestellt wurde. Von dort wurde die Büste schließlich im September 1877, nachdem die Rampen am Linderbichl fertiggestellt waren, in die mittlere Arkade der Treppensubstruktion auf einen Kalksteinsockel gestellt. Die Balustraden der Treppen und der großen Terrasse sind auf Knabs Aquarell, wie heute, mit Vasen geschmückt, und auch die beiden Nymphen gießen schon Wasser in den Brunnen, der allerdings noch nicht das Aussehen des Najadenbrunnens hat. Es fehlt, wie auch auf dem Plan, die gewaltige Treppenanlage zur nächsten Terrasse, und auf dem Gipfel des Hügels steht, auf vergleichbar mächtigem Postament, statt des Rundtempels das Theater. Zur Treppe von der oberen Terrasse zum Theater führen zwei symmetrisch im Halbkreis ausschwingende, steile Wege, die unten, hinter der großen Terrasse, beginnen. Diese steilen Wege, die offensichtlich eng mit dem Theaterprojekt verbunden sind, wurden auch tatsächlich angelegt; sie sind heute etwas überwachsen. Knabs Aquarell spiegelt also einen Planungsstatus wieder, der unmittelbar vor der Entscheidung für die Floragruppe liegt, die wohl schon erfolgte, bevor Knab mit seinem Bild fertig war, denn schon im März 1875 ist die erste Abschlagszahlung für das Floramodell vermerkt. Wahrscheinlich wurde Wagnmüller nicht allein mit der Floragruppe beauftragt, sondern auch mit den großen Vasen für das Wasserparterre, die auf Knabs Bild noch fehlen, und mit den beiden Löwen. Möglicherweise erhielt er von Effner auch schon den Auftrag, einen Vorschlag für den Najadenbrunnen zu unterbreiten. Die Zahlungen für all diese Modelle, angefangen mit

¹ Zitiert nach Bachmayer 1977, S. 116.

² Am 13. November 1874 wurde Knab für ein „Aquarell, 'neu projectirte Anlagen für den Linderhof“ bezahlt. Wahrscheinlich wurden Aquarell und Rechnung gleichzeitig ausgehändigt. Das Aquarell ist abgebildet in: Kat. L.II.-Museum 1986, S. 43.

denen für die Brunnen der Seitenparterres bis zu den Zahlungen für die Modelle des Najadenbrunnens, einschließlich der beiden Nymphen, folgen dicht aufeinander, innerhalb von nicht ganz zwei Jahren, zwischen Ende Dezember 1874 und Anfang September 1876. Etwa zur gleichen Zeit, als Wagmüller seine Aufträge erhielt, wurde Hautmann mit der Herstellung der Figuren der 4 Tageszeiten beauftragt und Schreitmüller mit den Modellen für die Vasen der großen Terrasse.

Die Aufstellung der Statuen der Nacht und des Morgens wurde im August 1875 und die der beiden anderen Statuen im Oktober bezahlt. Die Statue der Nacht wurde später offenbar so stark beschädigt, dass Hautmann im August 1876 eine zweite Version herstellen musste.

Ein Theater in Linderhof hatte sich der König schon seit langem gewünscht. Am 1. September 1873 hatte Hornig an Düfflipp geschrieben:

Schon lange hegen Seine Majestät den Wunsch die Zeichnung eines kleinen Rococo-Theaters, in der Größe jenes in Trianon, und nur mit einem Range, geliefert zu erhalten. Dasselbe soll nur eine Bleistift oder Federzeichnung werden, und soll man den Zuschauerraum mit der großen Loge, die gerade so gehalten sein soll, wie auf dem Bilde von 'Zimmermann', sehen können. Herr Hofrath Dollmann möchten Herr Hofrath mit diesem Auftrage betrauen, und bewirken, daß diese Zeichnung recht bald fertig wird¹.

Einhergehend mit der Planung des südlichen Gartens wurde das Projekt mit großem Nachdruck betrieben, scheiterte aber letztlich an den Kosten². Doch der „Hügel der vis á vis der Façade ist und auf welchen 'absolut'! etwas hinauf muß“³, durfte nicht unbebaut bleiben. Statt des Theaters wurde, zunächst nur als Provisorium, bis zur Verfügbarkeit der für das Theater erforderlichen Mittel, ein Rundtempel aus billigerem Material errichtet, „damit der Tempel, im Falle auf die Terrasse einmal ein anderes Gebäude zu stehen käme, auch ersetzt werden könne.“⁴ Interessant ist die Bestimmung der Figur im Rundtempel; ich zitiere dazu Bachmayer, da mir die Quellen nicht zur Verfügung standen: Zunächst war „Amor, der sich aus der Keule des Herkules einen Pfeil schneidet für den Tempel in Linderhof bestimmt“; dann wünschte sich der König „im Tempel lebensgroß die Statue Marie Antoinette“ und kurz darauf verlangte er „Fotographien von Statuen in Versailles [...], um Figur für den Tempel heraussuchen zu können.“⁵ Schließlich sollte die Venusstatue auf Watteaus Gemälde „Einschiffung nach Cythère“ nachgestaltet werden: „Auf diesem Bild Statue, die in Marmor in den Tempel soll. Der dritte Genius soll wegbleiben, über Lebensgröße. Hautmann soll sie machen.“ Nur die Frisur sei zu „köchinnenhaft“ und müsse geändert werden⁶. Zur unmittelbaren Vorlage Haut-

1 Korr. Düfflipp.

2 In einem Schreiben Hornigs an Düfflipp vom 25. August 1875 geht es um 400.000 Gulden innerhalb von drei Jahren, „eine Summe die Euer Hochwohlgeboren doch um Alles für Seine Majestät aufreiben möchten.“ (Korr. Düfflipp).

3 3. März 1875, Ludwig an Düfflipp (Korr. Düfflipp).

4 Korr. Düfflipp, zitiert nach Bachmayer 1977, S. 118.

5 Korr. Düfflipp vom 2. Juli 1875, 29. August 1875 und 3. Dezember 1875, zitiert nach Bachmayer 1977, 7.1.4.1 (S. 267 f.).

6 Korr. Düfflipp vom 17. Dezember 1875, zitiert nach Bachmayer 1977, 7.1.3.2 (S. 267).

manns diente die Pause eines spiegelverkehrten Stichts dieses Gemäldes von Niclas Henri Tradieu. Auf der Pause wurde vermerkt: „Genehmigt, nur die Frisur muß geändert werden.“¹ Die Venusfigur wurde sofort in Auftrag gegeben, denn Dollmann hielt am 20. Januar 1876 in einer Notiz fest, dass sich Hautmann verpflichtet habe, die Venus bis Ende Mai 1877 abzuliefern². Die erste Abschlagszahlung ist Mitte Februar 1876 vermerkt; die Aufstellung der „Venus mit Amoretten nach Watteau“ verzögerte sich allerdings bis zur Fertigstellung des Monopteros: Anfang November 1877 wurden zeitgleich die Aufstellung der Venus und die Eindeckung der Kuppel des Monopteros vermerkt. Die Restzahlung für die Venusstatue erfolgte allerdings erst im Februar 1878, da Hautmann offenbar noch Nacharbeiten durchzuführen hatte.

Wenden wir uns nun wieder dem Ostparterre und vor allem der Nordachse zu: Gegenüber dem Schlafzimmer wurde im Oktober 1875, die Kalkstein-Gruppe Hautmanns, „Venus und Adonis“, aufgestellt³. Diese Gruppe wurde spätestens wieder abgebaut, als im unmittelbar dahinter liegenden Bassin, unterhalb der Kaskade, der Neptunbrunnen errichtet wurde, also im September 1877. Kurz darauf wurde die Gruppe dann in die Mitte des Ostparterres überführt, als Gegenstück zur Fama-Fontäne im Westparterre.

Die Kaskade am Nordhang wird in den mir bekannten Briefen zum ersten Mal am 11. Oktober 1874 erwähnt, als Ludwig verlangt, mit deren Bau noch im gleichen Jahr zu beginnen⁴. Doch offensichtlich verzögerte sich dies wegen der Anlagen am Linderbichl. Noch am 8. Oktober 1875 verlangte der König, den Berghang zum Schlafzimmer im nächsten Frühjahr abzugraben, „um dem Schlafzimmer mehr Licht und Luft zu verschaffen“⁵, doch erst im Juli 1876 wurde mit dem Abgraben der „Cascadellen“ begonnen, und am 15. Juli 1876 beklagte er sich:

1 Kat. Ausst. München 1968, Nr. 426 und Kat. Ausst. München 1983, Nr. 141.

2 Notiz Dollmanns vom 20. Januar 1876 (GHA KLII 333): „Bildhauer Hautmann erklärt, daß er die 8.5' hohe Venus Statue mit 2 Amoretten bis Ende Mai 1877 abzuliefern sich verpflichtet und setzt als Preis die Summe von 16 500 f. fest, worin die Beschaffung des Marmors mit 4 500 f. inbegriffen ist.“

3 Die Gruppe wurde Ende Oktober 1875 bezahlt. Sie ist, entsprechend ihrem ursprünglichen Aufstellungsplatz, rein vorderansichtig und wirkt daher in der Mitte eines Parterres recht fehl am Platz. Siehe auch die nächste Anmerkung.

4 Den betreffenden Brief Ludwigs an Düllflipp möchte ich ausführlicher zitieren, da er schon mehrfach erwähnt wurde: „Treffen Sie sogleich nach Empfang dieses Briefes, die nöthigen Vorkehrungen, damit ganz bestimmt noch in diesem Jahr die Terrassen-Arbeiten am Hügel des Linderhofes vollendet werden und lassen Sie die Grotte ungesäumt beginnen, sprechen Sie unverzüglich mit Effner darüber und schreiben Sie Almesberger, daß er alles Thut, was in seinen Kräften steht.-

Lassen Sie mit rastlosen Eifer an den Fontänen und Statuen arbeiten /:für den Linderhof:/ ganz genau will Ich wissen wann dieselben fertig werden.- [...]

Ferner soll in diesem Jahr der Bau für die Cascaden angefangen werden, treffen Sie gleichfalls die nöthigen Anordnungen hiezu.-

Es ist Mein Wille, endlich zu erfahren, wie lang es dauern wird, bis die bewußte Büste der Königin Marie-Antoinette, sowie jene Allegorie auf die Vermählung Ludwig XVI nachgebildet sein werden, erkundigen Sie sich genau darnach und melden Sie Mir dieses.-

Ferner will Ich genau wissen bis wann die Gruppe 'Venus u. Adonis' welche für die Schlafzimmer-Seite bestimmt ist, vollendet sein wird, sowie die beiden Marmor-Vasen mit der französischen Königs-Krone.-“ (Korr. Düllflipp).

5 Zitiert nach Petzet - Bunz 1995, S. 138.

Mit großem Mißfallen habe Ich vernommen daß, Terrasse und Caskaden am Linderhof wieder zur rechten Zeit, nicht fertig werden, nämlich: das Eine Ende Juli, das Andere Ende August¹.

Einen Monat später wiederholte sich die Klage², doch offensichtlich bezog sich der Tadel hauptsächlich auf die Vasen beiderseits der Kaskade, denn diese selbst war spätestens im September fertiggestellt, als die Stuckarbeiten abgerechnet wurden. Dies zeigt auch der nächste Brief vom 22. August 1876, den ich zitieren möchte, weil nun auch die 4 Statuen der Erdteile genannt werden:

Es ist ganz unerhört, daß Effner behauptet erst im Sommer des nächsten Jahres würden die Vasen vollendet welche rechts und links an der Cascade aufgestellt werden, dieß ist viel zu spät, bieten Sie Alles auf damit dieselben noch in dießem Jahre vollendet werden. Die Cascaden machen einen sehr kahlen und häßlichen Eindruck, es ist dringend nothwendig, daß dieselben mehr ausgeschmückt werden. Wie Sie wissen sind im Garten auf der Seite des Arbeitszimmers, Statuen, welche die vier Jahres-Zeiten vorstellen, auf der Seite des Eßzimmers sind die vier Elemente, auf der Seite des Spiegel-Zimmers, die vier Tageszeiten. Auf der Seite des Schlafzimmers nun, sollen die vier Welttheile aufgestellt werden, nach denen des Gartens von Versailles, zwei auf die obersten Absätze der Cascade, und zwei auf die untersten, dazwischen die Vasen³.

Die Vasen wurden, wie Effner richtig vorhergesagt hatte, erst Mitte des nächsten Jahres fertiggestellt: Der Bildhauer Karl Fischer erhielt am 14. Juni 1877 eine „Restzahlung für 6 Gartenvasen in Kalkstein u. 2 Modelle hiezu“. Da die Figuren der vier Weltteile erst nach den Vasen fertig wurden, - Hautmann erhielt Anfang September 1877 die letzte Zahlung, gleichzeitig wie Wagnmüller diejenige für seine „Pferdegruppe“ -, wurden die Vasen wie geplant am Rande der Kaskade aufgestellt. Die Statuen der Weltteile aber wurden, wohl aus ästhetischen Gründen, anders verteilt: Hätte man zwei der großen Figuren dort aufgestellt, wo heute die beiden Kindergruppen Wagnmüllers platziert sind, nämlich an den Endpunkten der Kaskadenmauern, unmittelbar oberhalb der Neptungruppe, so hätte dies nicht nur die Wirkung der viel kleineren Vasen dahinter beeinträchtigt, sondern auch die der Neptungruppe. Die mehr als lebensgroße Figur des Neptun hätte gegenüber den zwar kleineren, aber über ihm platzierten, hoch aufragenden Erdteilfiguren ihre Dominanz eingebüßt. Zudem wäre der Standort für die beiden anderen Statuen, am oberen Anfang der Kaskade, nicht weniger unglücklich gewesen: Vom Schloss aus hätte man sie in der großen Entfernung kaum wahrgenommen, und dem nahen Betrachter oberhalb der Kaskade hätten sie den Rücken zugekehrt.

Doch die Figur Neptuns war noch gar nicht bestellt, als die Statuen der Weltteile im Oktober 1877

¹ Ludwig an Düfflipp (Korr. Düfflipp).

² 17. August 1876: Lakai Walter an Düfflipp (Korr. Düfflipp): „Unerhört finden Seine Majest. daß zu weite zurück sein, der Terrassen u. Caskaden, der Stufen zur Flora, die Steine dazu sollten längst schon alle hier sein, Herr Hofrath möchten persönlich die Sachen in die Hand nehmen u. betreiben, da man auf Hr. Director Effner kein Vertrauen haben kann u. von Steinen nicht das Geringste versteht, auch Hr. Direktor Dollmann ist zu unverlässig, was er durch die Plafondbilder bewiesen habe u. möchten Euer Hochwohlgeboren ohne Unterlaß die beiden Herrn zum Eifer anspornen u. sorgen das endlich die Termine eingehalten werden.“

³ 22.8.76 Ludwig an Düfflipp (Korr. Düfflipp).

errichtet wurden: Wagnmüller hatte auf einen Vorschlag Effners hin nur eine Pferdegruppe modelliert¹, der Pferdelenker stand jedoch, wie wir gleich sehen werden, noch nicht fest. Auch die Laubengänge, die für zwei der Erdteil-Figuren den Hintergrund bilden, waren noch nicht fertiggestellt.

Am 3. Oktober 1876 schrieb Effner an Ludwig:

Bezüglich der Herstellung eines langen Laubenganges bemerke ich allerunterthänigst, daß der günstigste Platz hiefür der tausend Fuß lange halbkreisförmige Weg sein würde, welcher die regelmäßige Anlage abschließt und sich nördlich vom Schlosse den Hügel gegen die Cascadellen hinanzieht. Die beiden geraden Wege welche seitlich die Cascadellen begleiten könnten ebenfalls mit Laubgängen bedeckt werden.

Dieses Netz von Laubgängen dürfte endlich seinen Abschluß in einer großen pavillonartigen Laube über dem Bassin der Cascadellen auf der Höhe finden².

Dieser Brief ist deshalb interessant, weil sich der König offensichtlich Laubengänge gewünscht und den Gartendirektor gebeten hatte, ihm Vorschläge zu unterbreiten, wo diese Gänge angelegt werden könnten³. Dies dürfte auch der Grund dafür sein, warum beide, die Kaskade begleitenden Laubengänge Sackgassen bilden: Diese Gänge sollten angelegt werden, gleichgültig, ob sich eine sinnvolle Verwendung dafür anbot oder nicht. So wie sie angeordnet wurden, sind sie jedoch vom ästhetischen Standpunkt aus zu begrüßen: Sie akzentuieren die Bedeutung der Kaskade; sie bilden gewissermaßen eine Schlucht, durch die diese sich ergießt. Zudem waren mit den unteren Öffnungen Rahmen für zwei der Weltteil-Figuren gefunden, die ansonsten wohl recht verloren im nördlichen Garten gestanden wären. Die Laubengänge und die Laube wurden zwischen Februar 1877 und April 1878 von der renommierten Möbelfirma Pössenbacher errichtet. Effner hatte vorher in einem Brief an Hornig vom 24. Januar 1877 erwähnt, er habe dem Schlossgärtner Almesberger

den Auftrag erteilt ein Lattenprofil der Dimensionen des Pavillons an Ort und Stelle aufzurichten zu lassen, womit im Falle Seine Majestät der König möge und des Winters noch nach Linderhof kommen sollten, Allerhöchst dieselben geruhen dürften den Umriß zu besichtigen⁴.

Wie ich schon angedeutet habe, wurde am unteren Ende der Kaskade zunächst nur eine Pferdegruppe aus Zinkguss aufgestellt: Im September 1877, also praktisch zur gleichen Zeit, als Wagnmüllers Pferdegruppen-Modell bezahlt wurde, erhielt Ferdinand von Miller die Vergütung für „Ausführung & Aufstellung der Colossal-Pferdegruppe nach Wagnmüller in Zinkguß“; beide hatten wohl eng zusammengearbeitet. In der Nebenrechnung wird zusätzlich angeführt, dass v. Miller nicht nur „3 Colossal Pferde“, sondern gleichzeitig auch „2 Tritonen“ gegossen hat, so dass man, gerade wegen des Tritons mit dem Muschelhorn, annehmen sollte, dass auch an einen Gott gedacht war, den die Pferde ziehen und dessen Ankunft durch den Ton des Horns verkündet werden sollte. Natürlich

1 Bachmayer 1977, S. 119: Effner hatte „Wasserrosse“ vorgeschlagen.

2 GHA KLII 334 (3.10.1876).

3 Schon vorher, ab Anfang Oktober - offenbar als Reaktion auf den zitierten Brief - waren eine Laube und ein Laubengang östlich des Ostparterres errichtet worden.

4 GHA KLII 334 (24.1.1877).

kann auch nicht gänzlich ausgeschlossen werden, dass ursprünglich nur die Pferdegruppe vorgesehen war.

Der König hatte schon zum Schmuck des großen Bassins im Wasserparterre zwei verschiedene plastische Gruppen in Erwägung gezogen, nämlich eine Flora- und eine Apollogruppe. Auch zur Ergänzung der Pferdegruppe im kleineren Bassin vor dem Schlafzimmer bestimmte er zunächst zwei Alternativen: einen „Apollo im Sonnenwagen“ und einen „Neptun auf einer Muschel“. Wieder wurde die andere Figur dem Apoll vorgezogen, und beide Male waren vermutlich, wie ich noch erläutern werde, ästhetische Gründe ausschlaggebend. Wagnmüller wurde zunächst mit der Anfertigung von Wachs-Modellen für beide Varianten beauftragt, und etwa einen Monat nach der Aufstellung der Pferdegruppe schrieb Effner am 13. Oktober 1877 an Ludwig:

Bildhauer Wagnmüller wird am 17. Oktober die Wachsmodele eines Neptun auf einer Muschel stehend und andererseits eines Apollo im Sonnenwagen nach Linderhof bringen¹.

Der König entschied sich für Neptun, und Wagnmüller erhielt Ende Oktober 1877 für „1 Wachsmo-
dell der großen Pferdegruppe am Ausflusse der Cascadellen des Linderhofes“ 2.400 Mark. Dieses Wachsmo-
dell diente als Vorlage für das Gussmodell, das in den Kassenbüchern als „Modell zur
Neptun-Gruppe“ bezeichnet wird, und für das Wagnmüller im Jahr darauf, im Juni 1878, die letzte
Rate ausgezahlt bekam.

Für die beiden verwaisten Eckpunkte oberhalb der Neptungruppe wurden, wahrscheinlich gleichzei-
tig mit der Figur des Neptun, die beiden Kindergruppen bestellt, für die schon Ende Juli 1878 die
erste Rate bezahlt wurde.

Ein Apoll am Ende der Kaskade wäre recht ungewöhnlich gewesen: Apoll taucht am Morgen aus
dem weiten Meer auf oder auch hinter Berggipfeln, nicht aber aus der Mitte eines Berges. Der
Meeres- und Wassergott war dazu viel besser geeignet: Der Hintergrund konnte mit einer Grotte
oder Höhle wie ein Ausgang aus dem Erdinneren gestaltet werden, aus dem der Gott gleich einer
mächtigen Quelle hervortritt. Dem König waren solche Überlegungen sicher nicht fremd; wollte er
vielleicht mit dem Apoll auch seine Entscheidung zur Floragruppe im großen Bassin noch einmal
überprüfen? Für dort gelten natürlich dieselben Argumente, doch die Gruppe wäre dort im Zentrum
eines Parterres gestanden, wofür sie sich etwas besser geeignet hätte. Allerdings wäre dies mit
einem gewichtigen Nachteil erkaufte worden: Eine Pferde-Gruppe ist im Prinzip vorderansichtig; sie
hat keine gleichwertigen anderen Ansichtsseiten, und vor allem die Rückseite kann einen Betrachter
nicht restlos befriedigen. Eine Floragruppe dagegen ist gerade wegen der Putten, die rings um die
zentrale Figur beliebig angeordnet werden können, aber auch wegen der Florafigur, die nicht frontal
ausgerichtet werden muss, allansichtig, und sie hat einen weiteren großen Vorteil gegenüber der

¹ GHA KLII 334 (13.10.1877).

Apollogruppe: Ihre Mitte bietet sich für eine senkrechte Fontäne an, worauf der König offensichtlich Wert legte; er wünschte sich einen wenigstens 70 Fuß hohen Wasserstrahl¹.

Das Ensemble vor dem Schlafzimmer war nun nahezu komplett. Wagnmüller musste nur noch die beiden Kindergruppen modellieren, die ebenfalls, gleich der Neptungruppe, von Ferdinand von Miller gegossen wurden. Am 13. September 1878 meldete Hornig:

Die beiden Kindergruppen sind seit 24^{ten} August am Ende der Cascade aufgestellt. Sie tragen zur Verschönerung dieses Abschlusses entschieden viel bei, die Gruppen sind tadellos modelirt².

Der Vollständigkeit halber möchte ich noch erwähnen, dass der König zeitweise die kleine barocke, im Inneren gotisierte St. Annakapelle, die wegen ihres schlichten Äußeren und ihres Zwiebeltürmchens nicht so recht zu seinem Garten passte, abbrechen und statt dessen „eine einfache Rococokapelle an den Platz oberhalb der Cascade vis à vis des Schlafzimmers“ errichten wollte. Doch das Projekt, das zum ersten mal in einem Brief vom 12. Dezember 1874 erwähnt und in der Folgezeit immer wieder aufgegriffen wurde³, scheiterte, gleich dem Theaterbau, aus Kostengründen.

Die Vergrößerung des Schlafzimmers ab Ende 1884 hatte auch für den Garten Folgen. Da das Schlafzimmer um eine Achse nach Norden verlängert wurde, musste auch die Kaskade abgegraben und die Neptungruppe um 10 Fuß zurückgesetzt werden⁴.

Ende Oktober 1885 waren die Versetzungsarbeiten schon weit gediehen, doch wegen des Wintereintritts mussten einige abschließende Arbeiten auf das nächste Frühjahr verschoben werden⁵.

2.6 Ikonologische Zusammenhänge in Versailles

2.6.1 Zur Entstehungsgeschichte von Schloss und Park Versailles

Im Jahre 1631 ließ Ludwig XIII. sein acht Jahre vorher in Versailles errichtetes Jagdhaus zu einem mittelgroßen Schloss ausbauen, das den Kern des heutigen Schlosses bildet⁶. Es war eine Dreiflü-

1 Petzet - Bunz 1995, S. 150. Tatsächlich erreicht der Wasserstrahl eine Höhe von 20 Metern.

2 GHA KLII 261 (13.9.1878). Dieser Brief gibt uns auch eine gewisse Vorstellung über die zeitliche Differenz zwischen der Bezahlung des Bildhauers oder Gießers und der Fertigstellung der Plastik: Die Kindergruppen wurden am 24. August aufgestellt. Ferdinand v. Miller wurde für deren Guss am 12. September bezahlt; Wagnmüller erhielt die Restzahlung allerdings erst am 21. September. Da es auch in anderen Fällen vorkam, dass er erst nach dem Gießer bezahlt wurde, nehme ich an, dass er seine Rechnungen verspätet einreichte. Die Differenz von nicht ganz einem Monat zwischen Fertigstellung eines Werks und dessen Bezahlung ist so gering, dass man den Termin der Restzahlung als den der Fertigstellung betrachten kann. Später, in den 80er Jahren, als große Geldknappheit in der Kabinettskasse herrschte, war dies nicht mehr der Fall.

3 Bachmayer 1977, S. 125 und Petzet - Bunz 1995, S. 140 mit Abb.

4 Am 17. Juni 1885 schrieb der Bauunternehmer Haindl an den Nachfolger Dollmanns, Julius Hofmann:

„Mit heutigem übersende ich Ihnen die nöthigen Pläne zur Cascaden-Änderung resp. zur Angabe der neuen Flügelmauern. Bei Ihrem letzten Hiersein haben Sie bestimmt, daß Herr Baurath selbst die Curven bestimmen wollen. Durch diese Abänderung verändern sich auch die Deckplatten, der an die Nische sich anschließenden Böschungsmauern.

Mit dem Abreißen wurde heute begonnen. Die Nische allein ohne Lisenen + Hintermauerung suche ich auf Walzen die 10 Fuß zurückzuschieben, um die langwierige zerbrechliche Ablösung der Tropfsteine zu verhindern“ (GHA HS 1879).

5 H. Haindl an Julius Hofmann (GHA HS 1879, 25.10.1885).

6 Ich richte mich weitgehend nach Pérouse - Polidori 1996, S. 8 ff, S. 88 ff. und S. 418.

gel-Anlage: Die Gartenfassade des Mittelbaus lag im Westen. Die zurückspringenden Flügel umschlossen im Osten einen Hof, der noch heute existiert: Es ist der Marmorhof, der innerste Hof der Stadtseite (Taf. 25, oben). Damals entstanden auch die ersten Gartenanlagen im Westen des Schlosses.

1668 wurde unter Ludwig XIV. begonnen, das alte Schloss an den vom Hof abgewandten Seiten im Süden, Westen und Norden zu ummanteln. Der Rohbau war drei Jahre später fertiggestellt; es entstand die zentrale Dreiflügelanlage des heutigen Schlosses, die allerdings im Westen, dort wo einige Jahre später im Hauptgeschoß der Spiegelsaal entstehen sollte, eine seitlich vom alten und neuen Baukörper umschlossene große Terrasse über dem neuen Sockelgeschoß besaß. Während vor die alten Fassaden, oberhalb der Terrasse, lediglich neue gesetzt wurden, entstanden im Süden und im Norden klammerartige Baukörper, die zusammen mit dem alten Schloss je einen kleinen Innenhof bildeten. Baumeister waren Louis LeVau und ab 1670, nach dessen Tod, D'Orbay; Jean-Baptiste Colbert, der mächtige Finanz- und Wirtschaftsminister, war Oberintendant der Bauten.

Zwischen 1670 und 1680 entstanden die meisten Fassadenfiguren der Ummantelung, die im Zusammenhang mit denen des Schlosses Herrenchiemsee von Interesse sind.

Ab 1678 begann unter dem neuen Baumeister Jules Hardouin-Mansart eine weitere Bauphase, in der zunächst die Terrasse im Westen überbaut wurde. Daran anschließend wurden die großen Seitenflügel errichtet, erst im Süden und dann im Norden, die im rechten Winkel von der zentralen Dreiflügel-Anlage nach außen führen.

Schon bevor das alte Schloss ummantelt worden war, wurden dessen Gärten erheblich erweitert: Im Süden wurde ab 1663 die Orangerie angelegt und zwischen dieser und dem Schloss zwei Parterres, mit je einem Rundbassin¹. Eines dieser Bassins wurde 1667 mit Laramberts bleierner Brunnenfigur, Amor mit Tauben, geschmückt, deren Abbildung als Vorlage für die Plastik in Linderhof dienen sollte. Zwischen 1678 und 1686 musste, wegen des Baus des großen Südflügels, die Orangerie weiter nach Süden verlegt und infolgedessen 1683 das Südparterre vergrößert und umgestaltet werden. Damals dürften auch die Brunnenfiguren verschwunden sein, die die beiden Bassins schmückten. Schon an dieser Stelle sei erwähnt, dass das Neptunbecken am nördlichen Ende der Nord-Süd-Achse, die mitten durch das Südparterre verläuft, erst ab 1678 entstand und die Neptungruppe zwischen 1735 und 1740, also unter Ludwig XV.

1667 wurde die schon vorhandene Allee auf der Ost-West-Achse des Gartens zur Königsallee erweitert, und ein Jahr später sind erste Zahlungen für die Apollgruppe im Becken am westlichen Ende dieser Allee belegt².

¹ Weber 1985, S. 288 f.

² Weber 1985, S. 274.

Ab 1671 wurde mit Planung und Bau des ersten Parterre d'Eau unmittelbar vor der Westfassade der zentralen Dreiflügelanlage begonnen, und 1674, als die Bassins weitgehend vollendet waren, erging die sogenannte „Grande Commande“, die große Bestellung des umfangreichen Figurenprogramms für dieses Parterre, das uns noch ausführlich beschäftigen soll¹, denn viele dieser Figuren dienten als Vorlage für das Linderhofer Vierergruppen-Programm².

Schon vorher, 1672, wurden die Figuren-Gruppen der Vier-Jahreszeiten-Brunnen an den Kreuzungspunkten der Nebenachsen entworfen und in den Folgejahren fertiggestellt³. Einer dieser vier Brunnen diente als Vorlage für den Linderhofer Florabrunnen.

Die Entwürfe für die meisten Brunnen, die in den sechziger und siebziger Jahren entstanden, stammen von LeBrun.

2.6.2 Der Sonnenkönig Ludwig XIV.

Das künstlerische Programm des Gartens und der Schlossfassade diente einem einzigen Zweck: der Verherrlichung Ludwigs XIV., des Sonnenkönigs, des neuen Apolls, der zwischen 1651 und 1659 mehrfach in Ballettaufführungen in der Rolle der Sonne aufgetreten war⁴, und der sich in Bildern als Apoll, aber auch als Jupiter, Herkules oder Neptun darstellen ließ⁵. In seinen Memoiren schrieb er über eine große Festveranstaltung, die im Jahre 1662 in den Tuileries stattfand:

Bei diesem Karussell wählte ich zum ersten Mal die Devise, an der ich seither festgehalten habe, und die Sie so häufig antreffen können⁶. Ich war der Ansicht, sie dürfe sich nicht bei etwas Besonderem oder bei Dingen von geringerer Bedeutung aufhalten, sondern sie müsse gewissermaßen die Pflichten eines Fürsten wiedergeben und mich selbst ständig mahnen, sie zu erfüllen. Als Bild wählte ich die Sonne, die nach den Regeln der Wappenkunst das vornehmste Emblem vorstellt. Sie ist ohne Zweifel das lebendigste und schönste Sinnbild eines großen Fürsten, sowohl deshalb, weil sie einzig in ihrer Art ist, als auch durch den Glanz, der sie umgibt, durch das Licht, das sie den anderen Gestirnen spendet, die gleichsam ihren Hofstaat bilden, durch die gerechte Verteilung des Lichtes über die verschiedenen Himmelsgegenden der Welt, durch die Wohltaten, die sie überall spendet, durch das Leben, die Freude und die Tätigkeit, die sie überall weckt, durch ihre unaufhörliche Bewegung, bei der sie trotzdem stets in ständiger Ruhe zu schweben scheint, durch ihren ständigen und unveränderlichen Lauf, von dem sie niemals abweicht⁷.

2.6.3 Das Programm der Grande Commande

Diese Sätze Ludwigs XIV. gleichen einer Programmvorgabe für die plastische Ausschmückung des ab 1671 vor der Westfassade des Schlosses angelegten Wasserparterres. Einige der Figuren sind

¹ Weber 1985, S. 114 ff. und S. 271 f.

² Es sind die vier Jahreszeiten etc. gemeint.

³ Weber 1985, S. 275 f.

⁴ Burke 2001, S. 61 und S. 63, Abb. 15.

⁵ Burke 2001, S. 41; Abb. 8 und 9. --- Ludwig XIV. (1638 - 1715) regierte von 1643 bis 1715.

⁶ Gemeint ist die Devise „Nec pluribus impar“.

⁷ Ludwig XIV. 1931, S. 137. Die Memoiren, die nur die Jahre 1661, 1662 und 1666-1668 umfassen, sollten zur Unterweisung des Dauphins dienen, der 1668, als Ludwig XIV. mit der Niederschrift begann, sieben Jahre alt war (Steinfeld, in der Einführung zu seiner Übersetzung der Memoiren, S. 7).

auch heute noch unmittelbar jedermann verständlich, ihr tieferer Sinn aber bleibt dem heutigen Betrachter zumeist verborgen. Idee und Entwurf des Gesamtprojektes einschließlich der plastischen Ausschmückung stammen von LeBrun, der wichtige Anregungen hinsichtlich der Attribute der Figuren von Cesare Ripa¹ erhielt, dessen 1593 in Rom erschienene „Iconologia“ im Jahr 1603 zum ersten Mal illustriert und 1643 ins Französische übersetzt worden war². Die französische Ausgabe wurde im Auftrag des Herausgebers Jean Baudouin vom Kupferstecher Jacques de Bie mit schlichten Rundmedaillons illustriert (Taf. 11). Zahlreiche Entwürfe LeBruns für das Parterre d'Eau sind heute noch vorhanden.

Die Bassins des Parterres waren innerhalb eines Quadrats angeordnet³, dessen Seiten parallel und orthogonal zur Schlossfassade zu denken sind. In der Mitte war ein großes Rundbecken vorgesehen. Um dieses zentrale Becken waren vier im Kern fünfeckige Satellitenbecken angeordnet, derart, dass die Basis jedes Fünfecks sich tangential an das Rundbecken anschmiegte, und die gekappte Spitze jedes Fünfecks auf eine der Ecken des Quadrats zielte, wo sich jeweils ein weiteres, kleines Brunnenbecken befand. Die beiden vom Schloss entfernter stehenden Fünfeck-Becken waren mit dem zentralen Rundbecken durch kurze Kanäle verbunden, und in den beiden Zwickeln zwischen ihnen und den beiden nächst dem Schloss stehenden Becken gab es zwei weitere, kleinere Bassins. Die Figuren der Grande Commande sollten um alle diese Becken in einer Weise gruppiert werden, die nach heutigem Kenntnisstand nicht genau zu rekonstruieren ist, was aber für unsere Analyse unerheblich ist. Bei den Figuren handelte es sich um die Vierergruppen der Elemente, der Erdteile, der Jahreszeiten und der Tageszeiten sowie um die vier Temperamente und die vier Arten der Dichtung⁴. Hinzu kamen vier Raptusgruppen in den kleinen Eckbassins, die gleichfalls die Elemente symbolisieren sollten: u.a. Pluto und Proserpina als Feuer und Neptun und Coronis als Wasser⁵. Schließlich sollten in den großen Satellitenbecken weitere Figurengruppen aufgestellt werden, die ebenfalls auf die Elemente anspielten. In der Mitte des zentralen Rundbeckens aber stand der Parnass als ein axial durchbrochener, im Grundriss nahezu quadratischer Felsbrunnen, von dem zwei gegenüberliegende Ansichtsseiten durch Stiche überliefert sind⁶: Die eine Seite zeigt Apoll, umgeben von den neun Musen, und die andere Pegasus und die Künste, ergänzt um weitere Figu-

1 Cesare Ripa wurde um 1560 in Perugia geboren; er starb 1625.

2 Francastel 1970, S. 110 ff. Ripa beschreibt an Hand möglichst weniger Attribute Personifikationen („immagini“) bestimmter Begriffe („concelli“). Das nach den Begriffen geordnete Werk besteht aus zwei Teilen: Während im ersten Teil, vor allem abstrakte Begriffe wie die Vorsehung, die Poesie oder der Friede angeführt sind, die bisweilen recht willkürlich, gruppenweise zusammen gefasst sind, werden im zweiten Teile solche concetti beschrieben, die einer natürlichen Gruppe angehören, wie die vier Elemente oder die vier Jahreszeiten.

3 Weber 1985, S. 114 ff.; Abb. 155, 156.

4 Phlegmatisches, sanguinisches, cholerasches und melancholisches Temperament; epische, satirische, pastorale und lyrische Dichtung.

5 Die beiden anderen Gruppen: Boreas und Oreithyia als Luft und Saturn und Cybele als Erde.

6 Weber 1985, Abb. 113 und 114: Stiche von L. de Châtillon, Estampes Da 39a, f.1 und f.2: Fontaine des Muses bzw. Fontaine des Arts.

ren, wie Flussgötter, Nymphen und wasserspeiende, von Putten gewürgte Tiere. Aus dem Gipfel des Parnass, über den Häuptern von Apoll und Pegasus, sollte eine Fontäne zum Himmel steigen¹. Der Parnass war nach Nivelon, dem Schüler und Biographen LeBrun, „ein Bild sämtlicher Wirkungen und Kräfte der Sonne, die über die neun Kreise herrscht, dargestellt durch die neun Musen“². Durch die Wasserstrahlen sollte der Einfluss der Sonne auf das Universum symbolisiert werden³, und das gesamte Parterre d'Eau sollte ein Modell des Universums sein⁴. Weber fasst die philosophischen Hintergründe folgendermaßen zusammen:

Die Ekliptik der Sonne bedingt alles Werden und Vergehen auf der Welt. Als Sonne-Phöbus verteilt das reinste und höchste Element seine Wohltaten über die vier Kontinente; der Sonnenlauf verursacht die Jahres- und Tageszeiten, deren kosmobiologischen Einflüssen die Charaktere der Menschen, die Temperamente entspringen; wie die Sonne allem Leben gibt, ist sie auch Schöpferin aller Künste⁵.

Das Feuer war im stoischen System das wichtigste Element, das sich über die Zwischenstufe der Luft in Wasser verwandelte, aus dem dann der ganze Kosmos einschließlich der Erde entstand⁶. Auch Heraklit hatte dem Feuer schon eine Sonderrolle zugeschrieben. Diese Theorien waren zur Zeit Ludwigs XIV. bekannt⁷, auch wenn sie durch wissenschaftliche Erkenntnisse längst widerlegt waren.

Mit dem Programm, das durchaus auch reale Hintergründe hatte, wurde die Herrschaft des Sonnenkönigs Ludwigs XIV. verherrlicht: Frankreich war unter ihm zur mächtigsten Nation Europas emporgestiegen. Es gab französische Handelsniederlassungen im Senegal, die westindischen Inseln Guadeloupe und Martinique waren im Besitz Frankreichs, und die Verwaltung Kanadas wurde 1674 der Krone unterstellt, nachdem dort französische Handelsgesellschaften schon seit langer Zeit die Herrschaft ausgeübt hatten. Es schien nur noch eine Frage der Zeit zu sein, bis Holland mit seinem mächtigen Handelsreich besiegt sein und dieses Kolonialreich in die Hand Ludwigs XIV. gelangen würde. Gesandtschaften aus aller Welt wurden empfangen, selbst mit dem osmanischen Reich, dem Feind des Heiligen Römischen Reiches, pflegte man freundschaftliche Beziehungen⁸. Spätestens seit Berninis Frankreich-Besuch und der Ablehnung seiner Louvre-Entwürfe war Frankreich auch die führende Kulturnation.

In seiner Orangerie, in der zu allen Zeiten exotische Pflanzen blühten, zeigte der König seine Unab-

1 Weber 1981, S. 156 f.

2 Weber 1981, S. 171.

3 Weber 1981, S. 171 f.

4 Weber 1981, S. 172.

5 Weber 1981, S. 172.

6 RE, Suppl. IX, s.v. Weltschöpfung, § 65 (J. Duchesne-Guillemin).

7 Zedler 1962, s.v. Elemente (Sp. 768): „Heraclitus nahm das Feuer, vor das Element, aus welchem alles bestünde, aus.“

8 Burke 2001, S. 191 ff.

hängigkeit von den Jahreszeiten; mit dem Schlosspark, den zahlreichen Brunnen und den prächtigsten Feuerwerken anlässlich zahlreicher Feste demonstrierte er die Beherrschung der Elemente.

Das Projekt des ersten Parterre d'Eau scheiterte aus mehreren Gründen: Seit 1680 verlor die Apollo-symbolik durch den Einfluss Galileis (1564-1642) und vor allem Newtons (1643-1727) zunehmend an Bedeutung¹, doch auch ästhetische Gesichtspunkte spielten eine Rolle: Das Parterre konnte in seiner Gesamtheit nur von der Schlossterrasse aus vollständig überblickt und erfasst werden. Mit der Überbauung durch den Spiegelsaal wurde diese Möglichkeit eingeschränkt. Hinzu kam der Tod Colberts am 6. September 1683; sein Nachfolger, der Kriegsminister Louvois, hatte andere Ideen, er stellte LeBrun kalt. Das Ende des Parterres kam sehr schnell: Noch am 18. September 1683 drohte Louvois dem Bildhauer Dossier mit Gefängnis, der es gewagt hatte, um Geld zu bitten, noch bevor seine Statue des Feuers vollendet und an Ort und Stelle aufgestellt worden war. Doch schon zwei Monate später, am 30. November 1683, wurde der Befehl erteilt, das Parterre d'Eau abzubrechen². Die schon vorhandenen oder nachträglich gelieferten Statuen der Vierergruppen wurden scheinbar mehr oder weniger willkürlich am Rande des Nordparterres und am Anfang der Rampen, die hinab zum Latonabrunnen führen, verteilt: Die Nacht steht zwischen dem Element Erde und dem Erdteil Afrika, der Phlegmatiker zwischen dem epischen Gedicht und Asien³; man hat fast den Eindruck als hätte Louvois LeBrun seine Verachtung zeigen und ihn demütigen wollen. Allerdings ist auch eine andere Erklärung denkbar, der ich zuneige: Um die vier fünfeckigen Satellitenbecken sind, wie man dem Plan entnehmen kann, jeweils sechs Statuen verteilt⁴. Möglicherweise war für jedes dieser Becken je eine Figur der sechs Vierergruppen vorgesehen. Der Bezug auf Cesare Ripa glich einem geistreichen Spiel: Die Hofgesellschaft sollte sich beim Entschlüsseln der Attribute gut unterhalten. Das Spiel wäre viel zu einfach gewesen, wenn die Figuren wie in Linderhof gruppenweise angeordnet gewesen wären, denn nach der Bestimmung nur einer Figur hätte die Entschlüsselung der restlichen drei Figuren einer Gruppe keine allzu großen Schwierigkeiten mehr bereitet.

Unter der Leitung Mansarts wurde ein neues Wasserparterre mit den beiden großen Bassins entworfen, die noch heute zu sehen sind. Sie gewähren einen hindernislosen Blick über die gesamte Ost-West-Achse, vom Schloss bis zum Apollobecken⁵.

1 Burke 2001, S. 159.

2 Hedin 1997, S. 193.

3 Weber 1981, S. 174 und Carric 2001, S. 130: Die Raptusgruppen hatten ein anderes Schicksal: die Neptungruppe wurde nicht ausgeführt, Pluto und Proserpina wurden im Bosquet de la Colonnade aufgestellt und die beiden anderen Gruppen im Orangerieparterre, von wo sie letztlich in den Louvre kamen. Die Plutogruppe wurde durch eine Kopie ersetzt; sie steht heute im Magazin.

4 Darauf weisen sechs kleine schwarze Quadrate am Rande jedes Beckens im Plan GM 8178 hin (Weber 1985, Abb. 156).

5 Zentrum des Beckens ist der von vier Rossen gezogene Sonnenwagen, auf dem Apoll thront. Der Wagen ist von Tritonen umgeben ist, die auf Muschelhörnern die Ankunft des Gottes verkünden. Der Entwurf stammt von LeBrun.

2.7 Die Gartenplastiken in Linderhof und ihre Vorbilder

2.7.1 Zur Vorgehensweise

Alle Linderhofer Steinskulpturen, mit Ausnahme der Monopteros-Venus, wurden nach Vorlagen aus Versailles geschaffen, und selbst bei der Venus hielt sich Hautmann streng an den „Entwurf“ Watteaus. Bei den Zinkgussfiguren kann dies dagegen nicht in dieser Ausschließlichkeit behauptet werden: Weder für den Neptun- noch für den Najadenbrunnen gibt es eindeutig zu benennende Vorbilder in Versailles, und selbst bei der Floragruppe ist, wie wir sehen werden, die Vorbildfunktion der Versailler Gruppe nur typenmäßig.

Im folgenden werden für alle jene Linderhofer Figuren und Gruppen, für die, wie bei den Steinfiguren, eindeutige Vorbilder im Garten von Versailles existieren oder einst existierten, zuerst diese beschrieben und, wenn sinnvoll, auch Cesare Ripa zitiert. Bei den Linderhofer Plastiken werde ich mich dann vor allem auf die Unterschiede zu den Versailler Figuren konzentrieren. Ebenso wird bei den Zinkguss-Plastiken verfahren, für die es in Versailles nur gleichnamige Figuren oder Gruppen gibt, wie es bei der Neptungruppe der Fall ist. Gibt es weder Vorbilder noch gleichnamige Gruppen in Versailles, wie beim Najadenbrunnen, werde ich zunächst die Linderhofer Plastik beschreiben und dann mögliche Vorbilder benennen.

2.7.2 Die Steinfiguren

In Versailles wurden die Figuren der Vierergruppen zwischen 1674 und 1686 nach den Entwürfen LeBruns in Marmor gemeißelt. Jede der Figuren, bis auf eine Ausnahme, stammt von jeweils einem anderen Bildhauer. In Linderhof wurden dagegen alle entsprechenden Statuen einschließlich der Sockel von Johann Hautmann innerhalb von etwas mehr als vier Jahren geschaffen. Das Material der Statuen ist Kalkstein, die Sockel sind dagegen aus Sandstein. Es handelt sich bei allen Skulpturen um menschliche Standfiguren, denen häufig ein Tier als Attribut zugeordnet ist.

Die hohen Sockel der lebensgroßen Figuren sind in Versailles klassisch schlicht und kantig. In Linderhof dagegen sind sie kelchartig geschwungen und an der Vorderseite mit einem barocken Rahmen verziert.

Ob sich der König für die Skulpturen Entwurfszeichnungen Hautmanns oder eines anderen Künstlers vorlegen ließ, ist nicht bekannt. Vermutlich ist dies eher nicht der Fall, obwohl Ludwig II. im oben zitierten Brief vom 6. August 1873 um Vorlage der „4 Elemente oder 4 Welttheile als Zeichnung“ gebeten hatte, bevor er die vier Elemente zur Ausführung bestimmte. In den Kassenbüchern sind keine Hinweise auf Entwurfszeichnungen zu den Figuren zu finden. Wahrscheinlich wollte der König nur Zeichnungen oder Stiche der Versailler Figuren sehen, bevor er Kopien bestellte. Als einen heißen Kandidaten dafür kann man das Werk Thomassins, „Recueil des Statues, Groupes,

Fontainen, Termes, Vases, et Autres magnifiques Ornemens du Chateau & Parc de Versailles“ betrachten, dem 1689 gestattet worden war, die gesamte Versailler Gartenplastik mit Kupferstichen abzubilden. Das Stichwerk Thomassins erschien 1694; 1724 gab es unter dem zitierten, leicht abgewandelten Titel eine weitere Auflage. Je ein Exemplar beider Auflagen befand sich im Besitze Ludwigs II.¹

Glücklicherweise sind fast alle Gipsmodelle Hautmanns noch vorhanden; es fehlt nur das der „Erde“, das sich aber vielleicht auch noch auffinden lässt. Die Modelle werden auf Herrenchiemsee aufbewahrt. Sie sind allerdings zum Teil in schlechtem Zustand, was um so bedauerlicher ist, als es sich um die eigentlichen Originale des Meisters handelt. Die Steinfiguren sind in der Regel getreue Kopien der Modelle aus der Hand von Gehilfen, die allerdings unter der Aufsicht des Meisters standen. Im Ludwig II.-Museum zu Herrenchiemsee steht das gut restaurierte Modell des Frühlings; die gleichfalls gut erhaltenen Figuren des Wassers, des Morgens, des Mittags und des Winters werden im unvollendeten nördlichen Treppenhaus des Schlosses aufbewahrt. Im Depot schließlich lagern die restlichen Modelle zusammen mit abgeschlagenen Teilen. Die meisten dieser Figuren ließen sich gut restaurieren; fehlende Teile ließen sich werkgetreu nach den Figuren in Linderhof rekonstruieren. Die wiederhergestellten Gipsmodelle stellten eine große Bereicherung des Museums dar, zumal Hautmann zehn Jahre später für den Schlossgarten erneut vier dieser Figuren schuf, diesmal allerdings in Marmor. Es sind die Figuren des Frühlings, des Wassers, des Mittags und des Abends, die nun ihren Versailler Vorbildern näher stehen, was auch für die Postamente gilt, die nun schlicht wie in Versailles gehalten sind².

Beginnen wir bei der Betrachtung der Linderhofer Gartenfiguren, wie Ludwig II. bei deren Bestellung, mit den Figuren der vier Jahreszeiten. LeBrun hielt sich mit seinen Entwürfen gerade bei diesen Figuren am wenigsten an die Angaben Cesare Ripas, der alle vier Jahreszeiten durch Frauen personifizierte und diese mit den entsprechenden Attributen, wie Früchten, Blumen oder Pflanzen, versah. Bei LeBrun dagegen sind Winter und Herbst männliche Figuren. Ihre Gegenstücke in Linderhof sind dort die einzigen männlichen Figuren unter den Vierergruppen.

Die Figur des Winters von François Girardon ist die wohl berühmteste, die für das Parterre d'Eau in Versailles geschaffen wurde (Taf. 4): Ein hochgewachsener, stattlicher alter Mann lehnt sich mit übereinander geschlagenen Beinen schräg an einen hohen, von Efeu umrankten Baumstumpf. Seine Hände sind vor der Brust verschränkt, mit seinem linken Ellbogen stützt er sich auf den Baumstumpf, vor dem ein brennender, reich verzierter Feuerkessel mit Füßen in Form von Tierpfoten steht. Der Greis hüllt sich in einen, den muskulösen Leib nur teilweise bedeckenden Mantel, den er

1 GHA AKO 1926: Katalog der Bibliotheken Berg und Linderhof.

2 Auf diese Skulpturen wird noch eingegangen.

tief über seinen Kopf gezogen hat. Sein sorgenvoller Blick ist nach unten gewandt, der lange Bart bedeckt die nackte Brust. Zwischen den übereinandergeschlagenen nackten Beinen sieht man einen Stapel zusammengebundener Holzscheite. Diese Figur steht in der Tradition der Monatsdarstellungen französischer Kirchen und Kathedralen des 12. und 13. Jahrhunderts, wo in der Regel der Februar als alter Mann mit einer Kapuze über dem Kopf dargestellt wird, der seine Hände und Füße am Feuer wärmt. Allein in der Kathedrale von Chartres gibt es drei derartige Darstellungen¹. Allerdings ist auch an Kronos-Darstellungen zu denken, denn der Vater des Zeus wird als alter Mann dargestellt, der wie etwa bei den Vierjahreszeiten-Brunnen in Versailles den Winter verkörpern kann, wenn auch der Marmor-Skulptur die entsprechenden Attribute fehlen.

Der alte Mann wirkt wegen seiner gepflegten Erscheinung und seines stattlichen Körpers nicht ärmlich: Die reichen Stoffbahnen des Mantels könnten schützensicher um den Leib gelegt werden, und auch der verzierte Feuerkessel und der hohe Holzstapel sind keinesfalls Anzeichen der Armut. Denkt man sich die Kopfbedeckung und den Feuerkessel samt der Holzscheite weg, könnte die Figur durchaus auch einen Philosophen unter südlicher Sonne darstellen. Auch die Arme sind nicht in der Weise verschlungen wie es ein Frierender bei starker Kälte zu tun pflegt. Francastel weist mit Recht darauf hin, dass der Betrachter weniger durch die Gestalt des sich am Feuer wärmenden alten Mannes als durch dessen Gesichtszüge auf die Schmerzen des Winters, die Furcht vor dem Nordwind, das sich dem Ende Zuneigende der Tage, des Jahres und des Menschenlebens hingewiesen werde².

Die Figur des Winters in Linderhof unterscheidet sich vom Versailler Vorbild vor allem durch das Gesicht und die Draperie: Der Mantel ist zwar in gleicher Weise um Körper und Haupt gewunden wie in Versailles, doch weniger reich an Falten und Verschlingungen und wirkt dadurch ärmlicher; er fällt hinter den Beinen bis zum Boden, die Holzscheite sind weggelassen. Das Gesicht des Alten ist in Linderhof viel hagerer; der Bart wirkt weniger gepflegt, die Barthaare strahlen zottelig nach allen Seiten aus, während sie an der Versailler Figur in mehreren sorgfältig gelegten lockigen Strähnen nach unten fallen. Mir scheint, als erwecke die Linderhofer Version gerade wegen eines etwas stärker gekrümmten Rückens, des ungepflegten Bartes, des einfacheren Mantels und der fehlenden Holzscheite stärker den Eindruck eines gebeugten, auch wegen seiner Armut frierenden Greises. Die Versailler Figur des Herbstes in Gestalt des Bacchus von Thomas Regnaudin wirkt schlanker, weniger muskulös und hochgewachsener als die entsprechende Linderhofer Figur; die Hüfte über dem rechten Standbein ist in Versailles weniger ausgestellt. Bacchus stemmt seine Rechte in die

¹ Archivolten des linken Westportals (12. Jh.), Archivolten der rechten Vorhalle des Nordportals (13. Jh.), Fenster des 2. Jochs des südlichen Chorumgangs (13. Jh.). Francastel 1970, S. 117, führt allerdings die Art der Darstellung auf Jean Goujon zurück und auf Monatsdarstellungen der Renaissance.

² Francastel 1970, S. 117.

Hüfte, in der erhobenen Linken hält er einen verzierten Pokal. Sein Haupt ist mit Weinlaub und Weintrauben bekrönt. Das Gewand schlingt sich um den erhobenen linken Arm und seine Hüften; es fällt in Linderhof hinter der Figur sehr breit zu Boden und dient zusammen mit dem ebenfalls stark vergrößerten Weinkorbchen neben dem rechten Standbein als kräftige technische Stütze. Der überquellende Weinkorb ist reich mit Weintrauben und eingesprengten Blättern gefüllt. Die Figur ist spiegelbildlich Michelangelos Bacchus¹ verpflichtet, der allerdings in seiner Linken, die er nicht in die Hüfte stemmt, ein Tierfell hält, aus dem ein kleiner, als Stütze dienender Satyr Trauben entwendet, von denen er nascht.

Auch bei der Figur des Sommers hielt sich LeBrun mehr an mittelalterliche Monatsdarstellungen² als an die Vorgaben Ripas, der diese Jahreszeit als ein mit Kornähren bekröntes junges Mädchen beschreibt, das er mit einer brennenden Fackel versieht, um die große Hitze, die die Sonne im Sommer verbreitet, anzudeuten³. Allerdings könnte man auch hier, wie beim Winter, an eine Götterdarstellung denken, nämlich an die der Ceres, die mit ihren Attributen, den Getreidegarben, wie bei den Versailler Jahreszeiten-Brunnen, als Personifikation des Sommers dienen kann.

In Versailles und Linderhof ist der Sommer eine junge Frau, die eine Sichel in ihrer erhobenen Rechten hält und eine aufgestellte Korngarbe mit ihrer Linken fasst. Geringe Unterschiede weist die Faltung der hochgeschlossenen und bis zu den Füßen reichenden Kleider auf. Die Versailler Figur ist von Pierre Hutinot.

Beim Frühling meint Ripa nicht viel Worte verlieren zu müssen, da die Figur selbsterklärend sei, denn durch Girlanden und Sträuße verschiedener Blumen, die sie trage, werde gezeigt, dass sich alle diese Pflanzen in dieser schönen Jahreszeit erneuerten⁴. Der Frühling erscheint in Gestalt der mit einem Blumenkranz gekrönten Flora, die mit ihrer Linken einen Blumenkorb über der Hüfte trägt (Taf. 5). Das dünne Kleid lässt die Brust frei. Der Mantel bedeckt ihre linke Schulter, den linken Arm, einen Teil des Rückens und ihren Körper von den Hüften abwärts. Ihr linkes Standbein ist teilweise unbedeckt; sie ist barfuß. Die Versailler Figur wurde von Philippe Magnier gemeißelt.

Beim Vergleich der beiden Skulpturen in Versailles und Linderhof fallen die Unterschiede der Physiognomien auf: In Versailles hat Flora ein klassisches, idealisiertes Gesicht, in Linderhof wirkt es porträthaft und natürlich. Dazu tragen die volleren, leicht geöffneten Lippen und die tiefen Augenbohrungen erheblich bei. Das Auge ist in Versailles häufig wie in diesem Fall allein durch den Augapfel angedeutet. Ich möchte allerdings nicht ausschließen, dass dies bisweilen eine Folge

¹ Florenz, Bargello (1496-97).

² In den Archivolten des linken Westportals und in denen der rechten Vorhalle des Nordportals der Kathedrale von Chartres wird der Juli als kniender Schnitter mit einer Sichel bzw. als Bauer mit einer Garbe auf der Schulter dargestellt.

³ Ripa - Baudoin 1644, Teil 2, S. 12.

⁴ Ripa - Baudoin 1644, Teil 2, S. 11.

der Verwitterung ist, denn manchmal kennzeichnet auch in Versailles ein Ring die Iris und eine kleine Bohrung die Pupille.

Wenden wir uns nun den Figuren der vier Elemente zu, beginnend mit der Luft, über die Ripa schreibt, sie werde

repräsentiert durch eine Frau, die aufgelöstes Haar hat und ruhig auf einer Wolke sitzt. Sie streichelt mit der einen Hand einen Pfau, das Tier das der Göttin der Luft, Juno, heilig ist und gleich einem Vogel fliegt; ihr zu Füßen ist ein Chamäleon, weil von Plinius berichtet wird, dieses wundersame Tier ernähre sich von nichts anderem als von Luft¹.

Entgegen den Angaben Ripas ist die junge Frau keine Sitzfigur sondern gleich allen anderen Personifikationen eine Standfigur (Taf. 6). Ihr zur Linken steht der Adler Jupiters. Das Gewand der Luft ist um ihre Hüften und eng um ihr linkes Bein geschlungen, lässt den Körper ansonsten vorne frei, bedeckt breit ihren Rücken und das Haupt. Mit ihrer Rechten hebt sie das Gewand leicht an; von dort fällt es zu Boden, wo es sich bauscht. Zwischen ihrer Rechten und ihrer leicht nach außen geschwungenen Hüfte kriecht eben ein Chamäleon aus einer Gewandfalte nach oben. Das linke Bein des etwas zurückversetzten zu ihr aufblickenden Adlers steht nahezu parallel zu ihrem leicht nach hinten gestellten linken Spielbein, während des Adlers rechtes Bein hinten ihre Unterschenkel kreuzt. Beide stehen auf einem amorphen Gebilde, das über die Plinthe zu fließen scheint und sich hinter ihnen etwas auftürmt; es sind die von Ripa erwähnten Wolken. Die Figur wurde von Étienne LeHongre gemeißelt.

An Hautmanns Figur in Linderhof fällt ein stärkeres Betonen der weiblichen Formen auf: Die Hüfte schwingt etwas stärker nach außen und wirkt dadurch runder, die Brüste sind etwas voller. Die ganze Figur ist sinnlicher, das Gesicht ist lieblich. Mit weniger Sorgfalt ist das Gewand gemeißelt; es wirkt zerknittert, es fehlen die langen, schön gerundeten, scharfen Grate der Falten, und von der Seite gesehen, hängt es wie ein schwerer Sack über den Rücken. Die gelockten Haare der jungen Frau fallen, im Gegensatz zu den nur schulterlangen der Versailler Figur, bis zur Hüfte hinab. Das Chamäleon fehlt. Während man bei LeHongres Figur meint, sie beschatte beim Blick in die Ferne mit ihrer Linken die Augen oder aber, sie streife das Gewand nach hinten, blickt die Linderhofer Figur nach oben und lüftet mit Daumen und Zeigefinger die Stoffbahn elegant wie einen Schleier. Weitere Unterschiede sind im unteren Teil der Skulptur auszumachen: Bei der Versailler Figur ist der Marmor zwischen Gewand, Wolken und den Beinen, sowohl der Frau als auch des Adlers, mehrfach durchbrochen. Dies ist in Linderhof nicht der Fall. Die Wolken sind in Linderhof viel plastischer gebildet und stärker betont, wirken allerdings wie nasse Stoffballen. Der Gleichklang der Bewegung des Spielbeins der Frau und des linken Adlerbeins, der die enge Verbindung beider andeuten soll, ist in Linderhof völlig aufgegeben: Das Adlerbein wird vom Bein der Frau fast

¹ Ripa - Baudoin 1644, Teil 2, S. 3.

verdeckt, und der Adler entfernt sich mit seinem Kopf viel weiter von der Frauenfigur.

Im Grunde genommen sind es zwei völlig verschiedene Figuren. Es sind Unterschiede der künstlerischen Auffassung die ins Auge springen: Die bisher betrachteten weiblichen Versailler Figuren sind in Anlehnung an den Stil der griechischen Antike gestaltet, während Hautmanns Werke vom naturalistischen Stil des späten 19. Jahrhunderts geprägt sind. Auf der einen Seite sieht man idealisierte Göttinnen und auf der anderen sehr lebendig wirkende Frauen mit betonten weiblichen Formen und porträthaft wirkenden Gesichtern.

Doch keine Regel ohne Ausnahme: Die Figur des Wassers, die Pierre LeGros schuf, ist eine sehr natürlich wirkende, anmutige junge Frau die porträthafte Züge aufweist; es sollen die der Jeanne Marsy sein, der Ehefrau und des bevorzugten Modells des Bildhauers¹ (Taf. 7). Die junge Frau stellt ihr zurückgesetztes linkes Spielbein auf einen Delphin, dessen Schwanz sich außen entlang ihres Beins nach oben windet. Mit ihrer Linken hebt sie leicht das Gewand an, das ihren Oberkörper freilässt, und in der Rechten hält sie ein Gefäß, aus dem dem Wasser sprudelt. Ihr Haupt ist mit Schilf bekrönt. Die Augen sind ungemein lebendig: Eine tiefe Höhle kennzeichnet die Pupille; es ist keine Rundbohrung, denn ein kleines Segment ist stehen geblieben und verleiht dem Auge gewissermaßen Glanz. Die Iris ist ein enger Ring um die Pupille. Es ist fast dieselbe Technik, welche die von Hautmann modellierten Gesichter so lebendig erscheinen lässt. Die Versailler Figur ist eine der gekonntesten Figuren des dortigen Programms.

Hautmanns Figur wendet den unter der mächtigen Schilfkrone etwas klein wirkenden Kopf stärker, fast schalkhaft zur Seite; der Delphinschwanz ist weniger gewunden und das Gewand nicht so stark um die Hüfte gebauscht. Von der Seite betrachtet, haben beide Figuren wieder wenig gemein.

Auch die Figur des Wassers stellt sich Ripa auf einer Wolke sitzend vor; im Medaillon Baudoins sitzt sie allerdings auf einer kleinen Insel im Meer.

Sie hält ein Zepter in der rechten Hand und mit der linken stützt sie sich auf eine Urne, aus der sich Wasser im Überfluss ergießt, während es hinter ihr viel Schilf und Rohr gibt².

Den Delphin, einen Begleiter der Meeresgöttin Amphitrite, erwähnt Ripa allerdings nicht. Die Göttin, die jungfräulich bleiben wollte, floh einst vor dem um sie werbenden Neptun in die Meerestiefen. Dort wurde sie von einem Delphin entdeckt, der als Brautwerber des Gottes erfolgreich um sie warb. Die Personifikation des Wassers in Versailles und Linderhof kann somit auch mit Amphitrite gleichgesetzt werden.

Über das Feuer schreibt Ripa:

Dieses Element, das zugleich so nützlich und so gefährlich ist, hat als Hieroglyphenfigur eine

¹ Francastel 1970, S. 119.

² Ripa - Baudoin 1644, Teil 2, S. 4.

sitzende Frau, die in beiden Händen ein Gefäß voll Feuer hält. Die Sonne brennt senkrecht auf ihren Kopf, und ihr sind seitlich als Symbole ein Salamander und Lichtmotten zugeordnet, Tiere, die nur im Feuer leben, besonders aber der Salamander, der laut Aristoteles so kalt ist, dass er jenes löscht¹.

Die weibliche Figur des Feuers, die Nicolas Dossier schuf, steht mit ihrem linken Spielbein auf einem Drachen (Taf. 8). Das Untier wendet seinen kleinen, auf einem langen Hals sitzenden Kopf zurück gegen das Spielbein der Frau. Zwischen seinen Pranken züngeln Flammen. Flammen lodern auch aus dem Gefäß, das die Frau mit ihrer linken Hand gegen ihre Hüfte stemmt. Die Hüfte über ihrem Standbein schwingt stark nach außen. Ihre rechte Hand scheint sie über dem Feuergefäß zu wärmen; wegen dieser Armhaltung, quer über ihren Körper, verwinden sich ihre Schultern gegen das Becken. Ihren Kopf wiederum wendet sie in einer Gegenbewegung nach rechts: Die Figur ist das Muster einer barocken „figura serpentinata“. Auch bei den meisten anderen Figuren, wie etwa der des Frühlings oder vor allem der des Winters, sind die Körperabschnitte leicht, aber immer natürlich wirkend, gegeneinander verdreht, doch bei keiner Figur ist dies so ausgeprägt wie bei der des Feuers. Das Gewand, das um die linke Schulter, den Rücken und die Hüften geschlungen ist, lässt den Oberkörper und das Spielbein der Frau frei.

Die Linderhofer Figur unterscheidet sich von der Versailler durch die auftragendere Frisur und die betonteren Brüste, durch die Form des Feuergefäßes und vor allem durch das Tier, einem Salamander, der sich um das Standbein der weiblichen Figur windet. Da der lange Hals des Tieres naturgemäß fehlt, und der dicke Kopf unmittelbar am Leibe sitzt, wirkt der Salamander geduckter und die ganze Skulptur im unteren Bereich massiver. Dazu trägt das schwere Gewand erheblich bei, das nur in Linderhof neben dem Standbein in einer mächtigen Spirale nach unten fällt und den Salamander bedeckt, dessen Schwanz sich unter dem Kleid hervor über die linke vordere Plinthenkante schlängelt. Die Frau neigt ihren Kopf mehr nach unten zum Salamander. Da sie zudem ihre rechte Hand, eher wie in einer Geste der Abwehr vor die Flammen des Gefäßes hält als darüber, erweckt sie den Eindruck, vor dem Lurch zu erschrecken; ihre etwas gezierte Haltung findet damit eine gewisse Erklärung. Die Versaillerin scheint dagegen den Drachen nicht wahrzunehmen; ihr Blick geht in die Ferne. Hautmanns Skulptur wirkt insgesamt, auch wegen des Salamanders an Stelle des Drachen, natürlicher. Durch den geduckten Salamander und die runde Form des kleineren Gefäßes wirkt die Gesamtfigur Hautmanns auch geschlossener und harmonischer; zugleich fehlt ihr aber wegen der Gestaltung der unteren Partien die Leichtigkeit der Versailler Figur.

Die Erde ist eine hohe, bis zum Hals in ein feierliches Gewand gehüllte weibliche Gestalt, die ein Füllhorn voller Früchte in ihrer Linken hält und mit ihrer Rechten das Gewand rafft. Der Frau zur

1 Ripa - Baudoin 1644, Teil 2, S. 5.

Rechten sitzt ein Löwe (Taf. 8). Die Versailler Skulptur wurde von Benoît Massou geschaffen. Weniger feierlich als die Versailler Figur wirkt die in Linderhof: Das Füllhorn ist überquellender und auch die Frisur aufwendiger mit Blumen geschmückt. In Versailles sehen wir eine Priesterin, die über den Betrachter hinweg in die Ferne blickt, in Linderhof dagegen eine reiche Bürgerin, die selbstbewusst auf den Betrachter herab blickt. Der Löwe an ihrer Seite ist weniger stilisiert. Es erübrigt sich fast, darauf hinzuweisen, dass das Gewand der Linderhoferin, von vorne betrachtet, das Vorbild durchaus noch erkennen lässt, während die Gewänder, von den Seiten betrachtet, nichts gemein haben, und das Linderhofer Gewand plump und überladen angesichts der französisch-klassischen Eleganz wirkt.

Cesare Ripa beschreibt die Erde als eine sitzende, von Blumen bekrönte ehrenwerte Dame, die in ihrer Rechten einen Globus hält und in der Linken ein Füllhorn voller Früchte; sie sei die Mutter aller Tiere¹. Darauf weist bei der Skulptur der Löwe, der „König der Tiere“ hin, der bei Ripa jedoch nicht erwähnt wird.

Die Bedeutung der Figuren der beiden bisher besprochenen Gruppen, wie auch die der noch zu besprechenden Erdteile, kann auch ohne Ripa entschlüsselt werden. Anders verhält es sich mit den beiden Figuren, die beiderseits der Mittelstufe stehen, die vom Wasserparterre zur Schlossterrasse hinaufführt: Venus mit Amor verkörpert den Mittag und Diana mit einem Jagdhund den Abend.

Warum Ripa die Venus als eine Personifikation des Mittags betrachtet, erklärt er folgendermaßen:

Venus, die hier mit ihrem Sohn Cupido dargestellt ist, verbrennt und verletzt all jene, die sie mit ihren Flammen oder ihren Pfeilen trifft; sie erzielt ihre größte Wirkung in den Herzen der Tiere, wenn diese in die Mitte ihres Lebens treten; ebenso, wenn auch nie so brennend, ist es mit der Sonne, wenn sie mitten am Himmel und senkrecht über uns steht. Sie sticht alles hier unten mit ihren brennenden Pfeilen².

Marie bemerkt zu Recht, die Statue in Versailles sei, im Vergleich zu den anderen, ihrer Zeit voraus, und ihre Eleganz und ihre Anmut kündigten schon das 18. Jahrhundert an (Taf. 10)³. Obwohl die Skulptur, die wir heute im Park sehen, ein moderner Abguss mit erheblichen Verwitterungsspuren ist⁴, zeigt sie noch viel ihrer einstigen Anmut: Venus ist eine sehr schlanke Figur; das Gewand, das sie mit ihrer Linken rafft, lässt ihren mädchenhaften Oberkörper frei und ihr linkes Standbein bis hinauf zur Hüfte. Sie hat ihr Haar hinten zu einem Knoten gebunden; eine Locke fällt vorne über ihre rechte Schulter, über der Stirn trägt sie einen Kranz aus Röschen. Venus blickt auf den kleinen nackten Amor hinab, der scheinbar von ihr in die Arme genommen werden will. Er, der ihr gerade bis zur Hüfte reicht, steht ihr zur Rechten, mit seinem rechten Bein auf einem Köcher. Er streckt

1 Ripa - Baudoin 1644, Teil 2, S. 4.

2 Ripa - Baudoin 1644, Teil 2, S. 177.

3 Marie 1968 Bd. I, S. 148.

4 Carric 2001, S. 112.

seinen Körper und hebt sein linkes Knie, als wollte er an ihrer Seite hochklettern, fasst mit seiner Rechten ihr Gewand, das er ihr halb vom Leibe zieht, und streckt seine Linke hoch zu ihr. Thomassin, in dessen Werk, wie schon erwähnt, alle Versailler Figuren abgebildet sind, überliefert in seinem Stich allerdings, dass Amor seiner göttlichen Mutter etwas ungeduldig einen Pfeil in seiner Linken hoch reicht (Taf. 11)¹. Zwischen dem am Boden liegenden Köcher und Amors Füßen sieht man einen Teil des Bogens. Venus fasst ihren Sohn mit ihrer Rechten am linken Oberarm. Venus und Amor sehen, für einen heutigen Betrachter, eher wie Geschwister aus als wie Mutter und Sohn. Die Skulptur in Versailles ist das Werk Gaspard Marsys.

Ganz anders ist der Eindruck, den Hautmanns Venus in Linderhof erweckt, und die Unterschiede zwischen beiden Figuren könnten kaum größer sein, obwohl deren Körperhaltung in beiden Fällen nahezu identisch sind: Venus ist nun eine junge, voll erblühte Frau, die mit großem Naturalismus gestaltet wurde. Amor, der in Versailles verhältnismäßig schlank ist, ist in Linderhof mit einigem Babyspeck gepolstert und wirkt dadurch ebenfalls viel natürlicher: In Versailles wurden ideale Figuren geschaffen, in Linderhof dagegen sehr natürlich wirkende. Hautmann hat mit der Gruppe sein Meisterwerk geschaffen. Beim Faltenwurf des Gewandes hat er sich vom Vorbild weitgehend gelöst; das Gewand wirkt, wie bei allen Figuren, schwerer als in Versailles. Während Venus in Versailles, obwohl sie leicht ihr rechtes Spielbein hebt, eher zu stehen scheint, schreitet sie in Linderhof leicht aus. Amor will nicht nur von ihr scheinbar hoch genommen werden, sondern er bremst auch ihren Lauf. Auffallend an der Skulptur ist, dass Hautmann, im Gegensatz zu den Versailler Vorbildern, die Gruppe mit ihren Füßen nicht direkt auf die Plinthe stellt, die ja normalerweise zusammen mit der eigentlichen Skulptur Bestandteil desselben Materialblocks ist, sondern nun auch einen Teil des felsigen Bodens zwischen Figur und Plinthe modelliert. Dies gilt ebenso für die Skulptur des Abends und für die der meisten Erdteile. Andeutungen davon gibt es allerdings auch schon bei einigen der bisher besprochenen Figuren, wie etwa bei der des Feuers. Diese Tendenz tritt bei den späteren Skulpturen verstärkt auf. Das Sich-Bemühen um Naturalismus erstreckt sich nicht nur auf die Darstellung menschlicher Gesichter und Gestalten sowie der als Attribute beigegebenen Tiere, sondern auch darauf, den Figuren ein natürliches Ambiente zu geben. Bei der Skulptur der Diana, die den Abend verkörpert, verschwindet die Plinthe fast gänzlich auf Kosten eines geschichteten Felsuntergrunds unregelmäßiger Form; dies ist allerdings ein Einzelfall. Die Versailler Diana ist eine junge Frau, die mit fliegenden Gewändern vorwärts eilt (Taf. 9). Sie wird an ihrer rechten Seite von einem hastenden Windhund begleitet, von dem der frontale Betrachter nur den schlanken Kopf und den Hals erkennt, da sein Körper von Gräsern und von den Zweigen

¹ Thomassin 1724, Nr. 88: „Le Midy“.

des Baumstumpfs verdeckt wird, der der Figur als Stütze dient. Von der Seite betrachtet, springt der Hund kraftvoll zugleich nach vorne und nach oben; sein Körper bildet eine Parallele zum weit nach hinten gestellten linken Spielbein der Göttin, die sich eines ausgreifenden Laufschriffs bedient, und deren Körper sich im Lauf nach vorne neigt. Diana hält in ihrer nach oben schwingenden Linken einen Bogen, und auf dem Rücken trägt sie den mit Pfeilen gefüllten Köcher. Der Körper des Hundes bildet zusammen mit dem Bogen eine auffallende Diagonale, durch die der Vorwärtsdrang Dianas akzentuiert wird. Von vorne betrachtet, scheint Diana ihre Hand ermunternd auf den Hundekopf zu legen, doch von der Seite sieht man, dass die nach hinten schwingende Hand den Windhund nicht berührt. Diana trägt ein Diadem auf der Stirn, ihr Haar formt einige kunstvoll gedrehte Locken. An den Füßen trägt sie Sandalen. Das ärmellose Kleid endet knapp über den Knien. Der Mantel bildet eine breite im Wind flatternde Bahn um ihren erhobenen linken Oberarm, den Rücken und um ihre Hüften. Die Skulptur in Versailles wurde von Martin Desjardins geschaffen, der sich des Vorbilds der antiken Diana mit der Hirschkuh bediente, die Ludwig XIV. in die Spiegelgalerie überführt hatte und die heute im Louvre steht¹.

Hautmann erlaubte sich bei seiner Skulptur einige Abweichungen vom Original, die alle dazu führten, dass Diana pummelig, hausbacken und auch etwas steif erscheint, so als bewege sie sich auf der Stelle. Das mag am Mantel liegen, der wieder, wie schon bei der Figur des Feuers oder der Venus, viel dicker erscheint und an ihrer linken Seite, unnötigerweise, große Spiralen dreht und einen dicken Ballen bildet, an dem die Göttin, im Gegensatz zum Versailler Vorbild, wo sich sehr überzeugend der Lufthauch im Stoff verfängt, schwer zu tragen hat. Das mag auch daran liegen, dass die Göttin in Linderhof aufrechter steht und nicht den Vorwärtsdrang der Versailler Figur erkennen lässt. Das liegt vor allem auch am Hund, zwar kein Windhund, sondern ein echter Jagdhund, der freilich gleich einem Schoßhund seine rechte Pfote hebt und zur Göttin aufschaut, als bettele er um Futter, und der von der Göttin an einer dicken, sorgfältig aus dem Block gemeißelten Leine gleichsam spazieren geführt wird. Er ist von vorne gut sichtbar, da keine Zweige seinen Körper verdecken. Nur breite Gräser wachsen auf dem felsigen Untergrund. Der Bogen in der Hand der Göttin war möglicherweise nie vorhanden oder er ist verloren gegangen. Alle Abweichungen vom Original, die der Figur, im Falle der Venus, eine eigene künstlerische Note gaben, wirken sich nun weniger günstig aus; dennoch ist Hautmanns Werk, für sich betrachtet, eine durchaus respektable Skulptur, die sich durch Naturalismus auszeichnet. Seine Diana ist eine tanzende Schäferin und keine dem Wild nachstellende Jägerin.

Die doch sehr auffallenden Abweichungen vom Original scheinen mir ein Beleg dafür zu sein, dass Hautmann die Figur nur aus Abbildungen kannte. Auch der König, der etwa ein Jahr bevor Haut-

¹ Eine kleine Statuette der Diana befindet sich im Linderhofer Schlafzimmer.

mann die Figur schuf, Versailles bereist hatte und die Figur dort sicher gesehen haben dürfte, konnte sich wohl nicht mehr an alle Einzelheiten erinnern. Auf Abbildungen, wie z.B. auf dem Stich Thomassins (Taf. 11)¹, wird Diana meist von vorne gezeigt. Der Hund ist dann bis zum Halsband durch Blätter und Zweige verdeckt, so dass sein dynamisches Vorwärtseilen und seine Rasse nicht zu erkennen sind. Er erweckt dann einen ähnlich statischen Eindruck wie in Hautmanns Skulptur. Möglicherweise wollte Ludwig den Hund von vorne unverdeckt sehen und Hautmann ergänzte die auf den Abbildungen nicht sichtbaren Körperpartien nach Augenschein.

Warum der Abend durch keine Figur besser repräsentiert werden könne als durch Diana, „die in der einen Hand einen Bogen hält und mit der anderen Hunde“, begründet Cesare Ripa damit, dass von allen Tageszeiten keine passender und günstiger für Jäger sei, als der Abend².

Aufrecht wie ein Leuchtturm steht in Versailles die Gestalt der Proserpina, der „Königin der Unterwelt“, die von Jean Raon, als Personifikation der Nacht gemeißelt wurde (Taf. 10). Laut Ripa ist sie mit Mohnkapseln bekrönt und trägt einen Dreizack und eine brennende Fackel in den Händen, womit gezeigt werde, dass sie die Mutter des Schlafes sei und ihr Reich die Dunkelheit³. Die Skulptur wurde allerdings nicht mit dem Dreizack ausgestattet. Statt dessen sitzt links der Göttin eine teilweise von deren Gewand bedeckte Eule, die dem Betrachter ihren Rücken zukehrt. Proserpina trägt die brennende Fackel in ihrer erhobenen Rechten. Mit der Linken rafft sie seitlich ihr mit Sternen gesäumtes Gewand, das um ihren rechten Oberarm und die rechte Schulter geschlungen ist und den Oberkörper frei lässt. Ihr Haar ist mit einem Kranz aus Mohnblumen und -Kapseln geschmückt. Ihr linkes Bein ist Standbein. Das Spielbein, das fast gänzlich unter dem Gewand hervorschaut, ist nach hinten gestellt. Sie wendet ihren Kopf nach links, ihr Blick ist in die Ferne gerichtet.

Im Gegensatz zu Raons feierlicher Figur, wirkt Hautmanns Skulptur viel lebendiger: Das nackte Spielbein ist nicht nur nach hinten, sondern auch etwas zur Seite gestellt, die Hüfte über ihrem linken Standbein schwingt stark nach außen, und der Kopf Proserpinas ist nicht so steif zur Seite gewandt. Statt dessen scheint die Göttin hinab zur Eule zu blicken, die nun, nahezu um 180° gedreht, von vorne sichtbar ist. Die einem Füllhorn gleichende Fackel trägt die Göttin dichter am Körper. Details, wie die Sterne am Gewand, fehlen.

Die Versailler Figur des Morgens schließlich wurde gleich der des Mittags von Gaspard Marsy gemeißelt (Taf. 12). Als Attribut dienen ihr der Morgenstern, den sie als Diadem trägt, und ein Hahn neben ihrem linken Standbein. In ihrer erhobenen Linken hielt sie einst, wenn man auf den Entwurf LeBruns zurückgreift oder auf das Medaillon Baudoins, einen Pfeil, den sie schräg gegen ihren

1 Thomassin 1724, Nr. 89: „Le Soir“.

2 Ripa - Baudoin 1644, Teil 2, S. 177.

3 Ripa - Baudoin 1644, Teil 2, S. 178.

Bauch richtete (Taf. 11)¹. In diesen beiden Vorlagen ist ihr allerdings nicht ein Hahn zugeordnet, sondern Pegasus. Nach Ripa wird

durch den Stern der wache Verstand angedeutet, den uns Aurora gibt, durch den Pfeil die geheime Glut, mit der sie uns entflammt und sticht und durch das geflügelte Pferd Pegasus die große Schnelligkeit der Gedanken, die sie in geistreichen Menschen, besonders aber in Poeten weckt, deren Freund sie ist².

Wahrscheinlich entschied man sich in Versailles für einen Hahn, weil Pegasus auf LeBruns Entwurf kaum größer als der später ausgeführte Hahn erscheint und wohl etwas seltsam gewirkt hätte, während der Hahn sowohl durch seine Größe als auch durch seine Funktion als Verkünder des Morgens viel passender ist. Aurora rafft mit ihrer Rechten seitlich den Mantel, der um ihre Armbeugen und ihre Hüften geschlungen ist und bis zu den Füßen hinab reicht, der aber die durch das dünne, enganliegende Kleid sich abzeichnenden Beine recht raffiniert frei lässt.

Die Gewänder der Aurora Hautmanns sind wieder aus viel dickerem Stoff gefertigt: Die Körperformen zeichnen sich kaum ab, und die Figur wirkt schwerer und weniger beschwingt. In der erhobenen Linken hält sie einen Fackelgriff³. Der Stern über der Stirn ist viel kleiner und unauffälliger.

Die letzte Vierergruppe besteht aus den Figuren der vier Erdteile.

Europa wird in Versailles durch eine behelmte Frau personifiziert, die über ihrem Panzer einen Mantel trägt (Taf. 12). Der Helm ist mit einem kleinen Löwenkopf und einem mächtigen Federbusch geschmückt. Europa stützt ihre vom Mantel bedeckte Rechte in die Hüfte und die Linke auf einen schräg gestellten Rundschild, der ihr bis zur Hüfte reicht. Er ist mit dem Relief eines sich aufbäumenden, gesattelten Pferdes verziert. Europas rechtes Bein ist Standbein; ihr Spielbein ist leicht zur Seite gegen den Schild gestellt. An den Füßen trägt sie Sandalen. Ihr zu Füßen liegen ein Köcher mit gefiederten Pfeilen und ein Schwert, dessen Griff unter einem mit dem Sonnensymbol verzierten Brustpanzer hervorschaut, der hinter ihr auf dem Boden steht. Auf der Rückseite der Figur liegen verschiedene Früchte auf der Plinthe. Die Skulptur ist das Werk Pierre Mazelines.

Von den vielen Attributen, die Ripa der zudem sitzenden Europa gibt, sind nur einige wenige übrig geblieben. Statt dem Pferd, das Ripa Europa zuordnet, erscheint nur dessen Abbild auf dem Schild, der allerdings von Ripa nicht erwähnt wird⁴.

Durch das Pferd und die Waffen, die man rings um sie sieht, wird darauf hingewiesen, dass sie auf dem Felde des edelsten Wissens und der Kriegsführung stets den Preis davongetragen hat, und wegen der Bücher und weiterer, entsprechender Attribute, kann man die großartigen Leistun-

1 Thomassin 1724, Nr. 87: („L'Aurore“) zeigt nur einen Ausschnitt des Pfeilschafts. Der Entwurf LeBruns: Marie 1968 Bd. I, Tafel LXXII, neben S. 147. Baudoins Medaillon: Ripa - Baudoin 1644, Teil 2, S. 176.

2 Ripa - Baudoin 1644, Teil 2, S. 176 f.

3 Dass es sich um den Griff einer Fackel handelt, sieht man am Modell der Figur im Depot des L.II.-Museums. Bei Thomassin 1724, Nr. 87, sieht man nur einen Teil des Pfeils.

4 Ripa - Baudoin 1644, Teil 2, S. 8 f.

gen des Geistes erahnen, die sie durch Griechen und Römer auf allen Wissensgebieten hervorgebracht hat¹.

Das einzige Attribut, das dem Betrachter in Linderhof außer dem Schild auffällt, ist links unten eine Krone, die man in Versailles vergeblich sucht, die aber auf dem seitenverkehrten Stich Thomassins ebenfalls an gleicher Stelle liegt (Taf. 11)². Aus dem gesattelten Pferd auf dem Schild ist in Linderhof ein über die Wolken fliegender Pegasus geworden, womit wohl angedeutet werden soll, dass Europa sich besonders durch seine Dichtkunst vor allen anderen Erdteilen auszeichnet.

Asien ist in Versailles eine, mit einem kostbaren Kleid und einem dünnen Mantel gekleidete, junge Frau (Taf. 13). Der Mantel, der ihren Rücken, den Unterleib und die Beine bedeckt, ist um ihren angewinkelten linken Arm gewunden. Zwei Mantelzipfel werden durch ein Band mit Brosche gehalten, das sich quer über ihren Halsausschnitt spannt. Ein weiteres Band läuft diagonal über ihre Brust. Hinter den Schultern bauscht sich der Mantel. Mit ihrer rechten Hand langt die Frau quer über ihren Leib und drückt den Mantel, der dort eine auffallende Schlaufe bildet gegen ihre linke Hüfte. Das enganliegende, hochgeschlossene Kleid bildet feine Falten. Der Gürtel des Kleides ist ebenso wie ihre Oberarmbänder mit kostbaren Steinen besetzt. In ihrer linken Hand trägt Asien ein qualmendes Räucherfass. Die Sandalen an ihren Füßen sind verziert. Ihr sorgfältig frisiertes, seitlich mit Blumen geschmücktes Haar ist hinten zu einem Knoten gebunden, zwei Locken fallen beiderseits des Halses nach vorne über die Schultern. Standbein ist ihr linkes Bein. Neben diesem liegt ein mit einer Feder geschmückter Turban. Das Spielbein ist leicht nach hinten gestellt, als wandle sie durch den Park.

Die Skulptur, die, abgesehen von dem runden Gesicht und dem leichten Doppelkinn, fast den Eindruck erweckt, als sei eine Botticellische Frauenfigur in Stein übertragen worden, meißelte Léonard Roger. Das Original wurde 1990 bei einem schweren Sturm fast vollständig zerstört, so dass heute eine Kopie im Versailler Park steht³.

Hautmann verzichtete darauf, die feinen Details des Räuchergefäßes, des Gürtels oder des Turbans, wie auch die feinen senkrechten Falten des dünnen Kleides herauszuarbeiten. Die tiefe Schlaufe, die Asia beim Rafften ihres Mantels mit der Rechten bildet, ist verschwunden. Asia scheint nach unten zu blicken, um beim Laufen nicht auf ihren Mantel zu treten. Die Versailler Figur blickt dagegen in die Ferne. Der gewichtigste Unterschied der Linderhofer Figur zum Vorbild besteht allerdings darin, dass die Frau in Linderhof schräg gestellte Schlitzaugen und eine kleine breite Nase, also asiatische Gesichtszüge hat. Ihre Frisur ist wegen der wenigen, aber großen Blumen im Haar auffallender. Aus dem hohen türkischen Turban zu Füßen der Frau ist in Linderhof eine niedrige, fast unauffällige

1 Ripa - Baudoin 1644, Teil 2, S. 9.

2 Thomassin 1724, Nr. 103: „L'Europe“.

3 Carric 2001, S. 128.

Kopfbedeckung geworden. Hautmanns Asia ist nicht die europäisch anmutende Botticelligöttin, die leichtfüßig in durchscheinenden Gewändern durch den Park wandelt, sondern eine vornehme Asiatin in schwerer Robe, die vorsichtig einen Fuß vor den anderen setzt.

Die „Blumengirlanden“ im Haar, das Räucherfass und das „kostbare mit Perlen und Blumen übersäte Kleid“ werden neben weiteren Attributen, wie Gewürzsträuchern und einem Kamel, auch von Cesare Ripa erwähnt; der Turban am Boden ist jedoch eine Zugabe LeBrunns¹. Durch die kostbare Kleidung werde auf den Überfluss und die Fruchtbarkeit Asiens hingewiesen, wo die Menschen, besonders aber die Frauen, prachtvoll gekleidet seien. Das Räuchergefäß erinnere an die kostbaren Gummiarten und Gewürze, die zu uns aus den verschiedenen Provinzen Asiens kämen, besonders aber an den Weihrauch, den man gewöhnlicherweise bei Opferhandlungen verwende².

Afrika ist eine junge Frau, die als Kopfbedeckung einen Elefantenskalp trägt, bestehend aus der Kopfhaut, den beiden großen Ohren, zwei kleinen, nach oben ragenden Stoßzähnen und dem kleinen Rüssel, der waagrecht über ihre Stirn gelegt ist. In ihrer erhobenen Rechten hielt Afrika wohl einst einen Bogen; mit ihrer Linken rafft sie seitlich das Gewand, das hinter ihrem Rücken in breiten Bahnen zum Boden fällt; sie entblößt ihr linkes Spielbein, um einen Schritt nach vorne zu machen. Das um die Armbeugen geschlungene Gewand bedeckt ihr Standbein und ihren Leib bis hoch zur Brust; zwischen den nackten Brüsten ist es bis zum Halsansatz hochgezogen. Hinter Afrika liegt, teilweise vom Gewand bedeckt, ein Löwe. Er umschließt mit seinen nach vorne gestreckten Pranken ihren nackten linken Fuß und leckt diesen gesenkten Hauptes ab. Afrika hat negride Gesichtszüge, dicke Lippen und eine platte Nase; gekräuselte Locken schauen unter der Kopfbedeckung hervor. Ihren Kopf hat sie nach rechts gewandt. Die Versailler Skulptur wurde nach einem Modell Gaspard Marsys von Georges Sibrayque begonnen und von Jean Cornu beendet³.

Hautmanns Afrikafigur ist wieder eine richtige „figura serpentinata“. Leichte Anklänge des Versaillies Vorbilds werden nun auffallend betont: Man sieht sie vom Becken abwärts frontal; ihre rechte Hüfte schwingt stark nach außen, ihren Körper wendet sie nach links und den etwas zur Seite geneigten Kopf nach rechts. Dieser manieristische Einschlag fiel auch schon bei der Figur des Morgens auf. Afrikas rechter Arm ist nicht nur gebeugt, sondern der Ellbogen ist gleichzeitig gehoben; mit ihrer Hand hält sie sich einen Bogen vor das Gesicht, dieses teilweise verdeckend. Das Gewand lässt ihren Oberkörper und ihren rechten Arm nun völlig frei. Der Löwe, der naturalistischer dargestellt ist als in Versailles, streckt seine Pranken zur Seite, er umschließt mit ihnen nicht ihren nackten linken Fuß, den er aber ebenfalls ableckt.

1 Ripa - Baudoin 1644, Teil 2, S. 6 f.

2 Ripa - Baudoin 1644, Teil 2, S. 7.

3 Pincas 1955, S. 86.

Der Löwe, die Kraushaare und der Elefantenkopf werden neben anderen Attributen auch von Ripa erwähnt¹. Interessant ist, dass sich Ripa wegen des Elefantenkopfes auf die Darstellung einer alten Hadrianischen Münze bezieht². Dieses in barocken Erdteildarstellungen so beliebte Attribut hat eine alte Tradition³.

Amerika wird durch eine Indianerin repräsentiert, die mit einem kurzen Federrock bekleidet ist und eine Federkrone trägt (Taf. 13). In ihrer seitlich locker herab hängenden linken Hand hält sie einen auf den Boden gestellten Bogen; um den Arm windet sich eine Decke, die sie mit der anderen Hand festhält. Die Decke fällt hinter dem Bogen und ihrem linken Standbein zu Boden. Unter der Decke kriecht ein Kaiman hervor, dessen Kiefer über die rechte vordere Plinthecke nach unten ragt und dessen Schwanz nahe dem weit zurückgestellten Spielbein der Indianerin über die linke hintere Ecke fällt. Zwischen ihren Beinen erkennt man einen abgeschlagenen bärtigen Menschenkopf am Boden liegen. Am Rücken trägt sie einen mit Pfeilen gefüllten Köcher, der hinter ihrer rechten Schulter hervorschaut. Ihren Kopf wendet sie nach rechts. Die Lippen sind wulstig; sie hat leicht negride Gesichtszüge. Die Versailler Figur stammt von Gilles Guérin.

Wie schon bei der Afrikanerin betont Hautmann bei seiner Amerikafigur in Linderhof gegenläufige Bewegungen der Körperpartien. Die Federkleidung gestaltet er viel plastischer: Während in Versailles der Federrock aus vielen sich überlappenden kleineren Federn kunstvoll zusammengesetzt ist, besteht der Rock der Linderhoferin aus wenigen großen Straußenfedern, und während die senkrecht aneinandergereihten Federn des Kopfputzes in Versailles nahezu einen Zylinder bilden, formen die wenigen, breiteren Federn in Linderhof eine kugelige Krone. Das Haar der Frau ist länger und reicht ihr bis zu den Schultern. Auch das Gesicht ist anders gestaltet: Die Frau hat eine auffallend große Nase und auch ein mächtiges Kinn; sie hat sehr männliche Züge. Die Decke, die die Indianerin nun über die Schulter, statt über den Arm gelegt hat, füllt hinter ihr den Raum zwischen beiden Beinen fast vollständig aus; der Menschenkopf ist verschwunden. Den etwas längeren Bogen hält die Indianerin mit beiden Händen. Der Kaiman, der in Versailles wegen seines kleinen Kopfes fast einer großen Eidechse gleicht, sieht nun wie ein Krokodil aus; es sperrt sein Maul weit auf. Der Krokodilpanzer ist an der Rückseite der Figur mit äußerster Sorgfalt wiedergegeben. Es ist schade, dass man die Figur nicht von hinten sehen kann, da sie unzugänglich am Hang steht.

Gleich der Afrikanerin entspricht die Indianerin dem gängigen Bild, das man man sich damals von diesen Erdteilmwohnern machte; es ist auch heute noch jedem Kind vertraut. Man bräuchte daher Cesare Ripa nicht zur Erläuterung heranzuziehen, zumal er gerade für die Linderhofer Figur, wegen

¹ Ripa - Baudoin 1644, Teil 2, S. 7 f.

² Ripa - Baudoin 1644, Teil 2, S. 8.

³ Zu römischen Münzdarstellungen Afrikas siehe: RdK s.v. Elemente, S. 1118 (Erich Köllmann und Karl August Wirth).

des fehlenden Männerkopfs und des realistischen Krokodils, bedeutungslos geworden ist. Doch der Vollständigkeit halber soll er, gerade wegen dieser beiden Attribute, zitiert werden: Das Haupt soll darauf hindeuten, dass Indianer Menschenfresser seien, und der in Versailles etwas seltsam aussehende Kaiman weise darauf hin, dass in Amerika eine krokodilähnliche Eidechsenart existiere, deren Exemplare so groß und grausam seien, dass sie sich von anderen Tieren und selbst Menschen ernährten¹.

Bevor ich fortfahre, ist es sinnvoll, schon an dieser Stelle ein Resümee zu ziehen:

In Versailles sind die Gesichter meist in einem, die griechische Klassik nachahmenden Stil, sehr regelmäßig gestaltet; der Blick der Augen ist in die Ferne gerichtet. Die weiblichen Körper wirken knabenhaft schlank. Hautmann betont dagegen die weiblichen Formen, ohne jedoch zu übertreiben: Die Brüste sind etwas voller und die Hüften gerundeter. Die Wirkung wird noch durch die Neigung betont, die Hüfte über dem Standbein stärker nach außen schwingen zu lassen und auch die Körper auffälliger zu verwinden. Die Physiognomien wirken in Linderhof, nicht zuletzt wegen der Augenbohrungen, porträthaft und lebendig; der Blick der Figuren ist auf den Betrachter gerichtet. Bei den Erdteil-Darstellungen fällt auf, dass Asia, die in Versailles noch sehr europäisch wirkt, nun fernöstliche Gesichtszüge aufweist, während andererseits die Indianerin ihren leicht negriden Einschlag verliert. Dies ist ein Zeichen dafür, dass sich das Bild gewandelt hat, das man sich von diesen Erdteilen macht: Amerika ist nun nicht mehr die überaus exotische ferne Welt, die es noch in Zeiten Ludwigs XIV. war, und Asien wird nun nicht mehr durch die recht europäisch aussehenden Türken repräsentiert, die jahrhundertlang Europa bedrohten, sondern durch Chinesen oder Japaner. Die Frisuren wirken in Linderhof in vielen Fällen rokokohaft: Die Haare sind recht voluminös nach oben gesteckt und mit großen Blüten geschmückt.

Die Gewänder sind, wohl auch durch den Werkstoff bedingt, in Linderhof schwerer und etwas knittig. Häufig werden zudem aus im Wind flatternden Stoffbahnen recht unmotiviert wirkende Schlaufen und Spiralen. Oberhalb der Plinthe ballen sich die Stoffe stärker als in Versailles; dort ist der Marmor tiefer zerklüftet und mehrfach durchbrochen. Die Tendenz, den Skulpturen in Linderhof den Anschein größerer Lebensnähe zu geben, wird durch den Versuch Hautmanns unterstrichen, die Figuren auf einen natürlich wirkenden Untergrund zu stellen, was im Falle der Diana sogar zum völligen Verzicht der Plinthe zu Gunsten eines geschichteten Felsuntergrundes führt.

Tiere, wie etwa der Löwe, sind weniger stilisiert. Aus einem Fabelwesen, wie dem Drachen, wird ein Salamander, aus dem eidechsenähnlichen Kaiman ein Krokodil und aus dem Windhund einer der üblichen Jagdhunde. Unverständliche Attribute, wie das von der Luft lebende Chamäleon,

¹ Ripa - Baudoin 1644, Teil 2, S. 10.

werden einfach weggelassen, ebenso grausame, wie der abgeschlagene Menschenkopf unter der Indianerin.

Die Trophäen zu Füßen Europas, die auf Überlegenheit in den Kriegstechniken verweisen, werden umgedeutet.

Diese Attributänderungen sind Kleinigkeiten, doch ich kann mir vorstellen, dass sie auf ausdrücklichen Wunsch des Königs geschahen. Wie ich noch darlegen werde, war Ludwig II. ein sehr friedliebender Monarch, der dem Kriegshandwerk fern stand. Er liebte die Poesie und die Künste; Linderhof wäre sonst nicht entstanden. Doch Ludwig war auch ein Kind des aufgeklärten 19. Jahrhunderts; Märchen wie jenes vom Chamäleon, das sich nur von der Luft ernähre, waren widerlegt und ihm zudem wohl auch unbekannt. Das Chamäleon als Attribut der Luft zu verwenden, die durch Adler und Wolken hinreichend gekennzeichnet war, war eine, auf Cesare Ripa zurückgehende, geistreiche Spielerei. Allerdings sollten wir nicht vergessen, dass die Figuren in Versailles nicht im Gruppenverband angeordnet waren und daher auch nicht so leicht wie in Linderhof zu entschlüsseln waren, so dass zusätzliche Attribute dort sicher sinnvoll waren.

Ein Drache, der in einer poesievollen, auf Sagen beruhenden Wagneroper durchaus seinen Platz hatte, war im Verein mit Adler, Delphin und Löwe, also realen, die Elemente symbolisierenden Tieren unangebracht. Ein Feuersalamander war besser geeignet, der Personifikation des Feuers als Attribut zu dienen, womit die Linderhofer Figur, sicherlich ungewollt, Cesare Ripas Vorschlag besser entspricht.

Ludwig II. war Ripas Werk, dessen Bedeutung für die Figuren in Versailles erst 1927 von Emile Mâle wiedererkannt wurde¹, möglicherweise unbekannt. Doch dem heutigen Betrachter kann Ripas „Iconologia“, wie die Figuren der Venus und der Diana zeigen, immer noch ein wertvolles Hilfsmittel sein, selbst wenn ihm die meisten Personifikationen von vielen Barockdarstellungen vertraut sind.

Bei allen Linderhofer Skulpturen handelt es sich keineswegs um sklavische Kopien der Versailler Vorlagen. Einige der Figuren, wie die des Mittags oder der Nacht, sind eigenständige Werke, die nur noch typenmäßige Übereinstimmung mit den Vorlagen aufweisen und dennoch einen hohen Rang einnehmen. Hautmanns Leistung ist bemerkenswert, wenn man bedenkt, dass er seine Skulpturen in unglaublich kurzer Zeit formen musste, während diejenigen in Versailles von fünfzehn verschiedenen Künstlern geschaffen wurden, die zudem in Marmor arbeiteten. Hautmann war, als er von Ludwig II. mit der Nachbildung der Versailler Statuen beauftragt wurde, zwar schon 53 Jahre alt, ob er allerdings damals die Versailler Vorbilder kannte, wage ich wegen seiner Dianafigur und der

¹ Francastel 1970, S. 110.

zumeist völlig anders als in Versailles gestalteten Seitenansichten der Figuren zu bezweifeln. Es lässt sich nicht nachweisen, ob er, wie behauptet wird, „im Auftrag des Königs mehrfach nach Versailles“ reiste, „um die französ. dekorative Skulptur zu studieren“¹. Er musste, wie jene Künstler in Versailles, seine Werke nach Vorlagen anfertigen, ohne dass ihm allzu viel Raum zur freien Entfaltung gegeben wurde. Die nicht abgebildeten Ansichtsseiten der Figuren musste er nach eigener Phantasie gestalten, wobei sich allerdings, wohl auch wegen des Zeitdrucks, Unsicherheiten bemerkbar machten und Qualitätsmängel einschlichen.

Betrachten wir noch zwei Kalksteinskulpturen, die ebenfalls Werke Hautmanns sind, die *Monopteros-Venus* und „*Venus und Adonis*“ im östlichen Parterre.

Beiderseits des Südparterres in Versailles führen zwei monumentale Treppen zur Orangerie hinab, diese seitlich begrenzend. Am Ende der beiden von den Treppen geradlinig weiterführenden Wege versperren schmiedeeiserne Tore den Ausgang zum *Pièce d'Eau des Suisses*. Diese Tore werden von je zwei hohen Pylonen begrenzt, die steinerne, zur Tormitte gerichtete Gruppen tragen. Eine dieser vier Gruppen, „*Venus und Adonis*“ von Louis LeConte, diente als Vorbild für Hautmanns Skulptur (Taf. 14). Venus sitzt, die Beinen, vom Betrachter aus gesehen, nach links gewandt, erhöht auf einem Felsen. Sie wendet sich zurück zu Adonis, der sich ihr von rechts genähert hat und auf sein linkes Knie gesunken ist. Venus umfasst mit ihrer Linken seine Schultern. Er hat seine Rechte hoch auf ihre linke Schulter gelegt; mit seiner Linken stützt er sich auf einen Stab. Adonis ist im Jagdgewand erschienen, sein Mantel flattert hinter ihm im Wind, an seiner Seite hängt ein mit Pfeilen gefüllter Köcher. An den Füßen trägt er Sandalen und Stulpen. Venus hat nur ihren Schoß mit einem Mantel bedeckt; sie ist barfuß. Adonis gegenüber, unterhalb der Venus, kniet Amor. Er umarmt abgewandten Kopfes einen Hund, der rechts dicht vor ihm sitzt und ihm das Kinn ableckt. Auf der Rückseite der Gruppe schnäbeln sich zu Füßen der Venus zwei Tauben mit flatternden Flügeln, und unterhalb des Adonis sitzt ein hornblasendes Kind auf dem Rücken eines zu ihm aufblickenden liegenden Hundes.

Der Stich Thomassins zeigt die Hauptansichtsseite, auf der allerdings, zu Füßen des Adonis, auch die beiden Tauben der Rückseite erscheinen (Taf. 11)². Die beiden Nebengruppen auf dem Stich sind ein Abbild der Hauptgruppe: Amor überragt den Hund um Haupteslänge und die rechte Taube duckt sich vor der linken.

Hautmanns Gruppe ist spiegelverkehrt zum Original. Alle Nebengruppen, bis auf die schnäbelnden Tauben, wurden weggelassen. Diese wurden wie auf dem Stich zur Vorderseite versetzt, allerdings mehr in deren Mitte. Sie bleiben ein Abbild der beiden Personen: Die Taube, die sich näher bei

1 Thieme-Becker 1907, s.v. Hautmann (Hautmann), Johann Nepomuk, S. 155.

2 Thomassin 1724, Nr. 74: „*Venus et Adonis*“.

Adonis befindet duckt sich, mit nahezu geschlossenen Flügeln, vor der Taube, die der Venus benachbart ist und ihre Flügel weit geöffnet hat.

Die Göttin wendet ihre langen Beine nicht so sehr zur Seite wie in Versailles und auf dem Stich, sondern mehr dem Betrachter zu. Die Distanz zwischen beiden Figuren ist zwar etwas größer geworden, doch Venus wendet sich mit ihrem Oberkörper stärker ihrem Geliebten zu. Beide Gesichter sieht der frontale Betrachter nun im Profil. Adonis stützt sich nicht auf einen Stock; statt dessen ist seine rechte Hand wie zum Liebesschwur erhoben. Während die Szene in Versailles eher den Eindruck eines etwas emotionslosen höfischen Galanteriestücks erweckt und im Stich Thomassins den eines stürmisch verlaufenden Stelldicheins, verleiht Hautmann seiner Gruppe mehr Intimität und Innigkeit. Allzu frivole Anspielungen, wie die durch die Nebengruppe des Amors mit dem leckenden Hund, unterbleiben. Damit zeigt sich erneut die Tendenz, durch Änderung oder Weglassung von Attributen, das Original umzudeuten.

Hautmann fügt seiner Skulptur einige Details hinzu: Adonis trägt nun hochgeschnürte, die Zehen freilassende Stiefel; sein Mantel ist pelzgefüttert. Der Fels, auf dem Venus sitzt, wurde mit großer Sorgfalt gemeißelt: Er ist geschichtet und mit Gras und Moos überzogen. Vereinzelt höhere Gräser sprießen aus dem kargen Boden. Die zum Schloss gerichtete Gruppe ist rein vorderansichtig; die Rückseite ist belanglos, auch wenn der Fels und sein Bewuchs ebenfalls mit großer Gewissenhaftigkeit modelliert sind. Der König und Hautmann kannten ganz offensichtlich nur den Stich Thomassins, sonst hätten sie das Original, das wegen seiner beiden, wenn auch nicht gleichwertigen Ansichtsseiten, besser für die Mitte des Linderhofer Parterres geeignet gewesen wäre, zur Vorlage genommen. Dies scheint mir, auch wenn die Gruppe in Versailles recht versteckt aufgestellt ist, ein weiterer Beweis dafür zu sein, dass Hautmann damals Versailles nicht kannte.

Spiegelbildlich zur Vorlage, der Venusstatue in Watteaus Gemälde „Einschiffung nach Cythera“, ist auch Hautmanns Monopteros-Venus, die wir ebenfalls kurz betrachten wollen (Taf. 15): Venus ist unbedeckt; ihr Mantel ist hinter ihr über einen Baumstumpf gestülpt. Sie beugt sich nach vorne. Mit beiden Händen hält sie einen gefüllten Köcher möglichst weit zur Seite, weg von Amor, der zu ihrer Rechten steht. Ihr Blick ist über ihre rechte Schulter auf ihren Sohn gerichtet. Der steht auf seinem linken Bein, setzt sein rechtes Knie auf einen Stein und streckt seine Rechte vergebens in Richtung des Köchers. Venus zur Linken kniet ein Blumen pflückender Putto.

Im geschichtlichen Überblick habe ich schon erwähnt, dass statt Watteaus Originalgemälde ein spiegelbildlicher Stich als Vorlage diente. Die Verwendung eines Stichts hatte allerdings weitere Folgen: Auf Watteaus Ölgemälde besteht die Skulptur nur aus Venus und Amor. Eine der in der Luft schwebenden Amoretten ist auf der Plinthe gelandet, wo sie kniend mit einer Hand nach einem Zweig

unterhalb der Plinthe greift. Eine andere Amorette blickt hinter dem Rücken der Venus hervor. Beide Amoretten sind durch ihr Inkarnat deutlich vom weißen Marmor der gemalten Gruppe abgesetzt. Auf dem Stich ist dies wohl nicht zu erkennen, und so war Ludwig anscheinend der Meinung, dass jene Amoretten Bestandteil der Skulptur seien. Allerdings störte den König die hinter dem Rücken der Venus hervorschauende Amorette, so dass er, wie schon erwähnt, bemerkte, der „dritte Genius“ solle „wegbleiben“, wobei er offensichtlich Amor, dessen Flügel sich im Original deutlich von den durchscheinenden Schmetterlingsflügeln der Putten unterscheiden, zu diesen zählte. Allerdings sind auch in Hautmanns Skulptur die Flügel unterschiedlich geformt.

Auf Watteaus Gemälde sieht man die Gruppe in Schrägsicht von rechts. Hautmann, der seine Skulptur zum Schloss hin auszurichten hatte, musste sie daher gedanklich drehen. Zudem musste er, sowohl wegen der Dimensionen des Monopteros als auch wegen der Größe des Marmorblocks, die Grundfläche der runden Plinthe stark verkleinern; wegen der hohen Materialkosten hatte er ohnehin schon erhebliche Schwierigkeiten¹. Er musste deshalb den knienden Putto, der auf dem Gemälde viel Platz beansprucht, näher an die Venus rücken. Die ganze Gruppe wirkt dadurch in sich geschlossener, kompakter als auf dem Gemälde und dennoch sehr lebendig; sie ist eine Bauskulptur, optimal der Interkolumnie des Rundtempels und dessen Säulen angepasst, und könnte dennoch, auch als Freiskulptur, jederzeit bestehen. Sie ist ein gelungenes Beispiel für die Umsetzung einer, eigentlich falsch verstandenen, gemalten Skulptur in Stein.

2.7.3 Die Zinkgussfiguren

Mit Ausnahme der Monopteros-Venus sind alle Kalkstein-Figuren, einschließlich der Gruppe „Venus und Adonis“, im Garten zu Linderhof Kopien nach auch heute noch existierenden Versailler Vorbildern. Anders verhält es sich bei den Figuren und Gruppen aus Zinkguss: „Fama“ und „Amor mit Tauben“, deren Vorbilder einst in Versailles standen, aber schon zur Zeit Ludwigs XIV. verschwanden, wurden nach alten Stichen und Zeichnungen rekonstruiert. Die Floragruppe geht zwar auf die Versailler Gruppe zurück, ist jedoch keine Kopie, und sowohl für die Neptungruppe als auch den Najadenbrunnen gibt es keine Vorbilder in Versailles.

Bei der Beschreibung der Zinkgussplastiken in Linderhof werde ich mich wieder, im großen Ganzen, an die zeitliche Reihenfolge ihrer Entstehung halten.

Als erste der Zinkgussplastiken wurde die Figur der Fama von Franz Walker modelliert; es ist die einzige Zinkgussfigur des Gartens, die nicht von Wagnmüller stammt (Taf. 15). Das lateinische Wort Fama ist doppeldeutig: Es bedeutet Gerücht und auch Ruf. Vor allem das deutsche Wort Ruf bedarf des Attributs „gut“ oder „schlecht“. Im gleichen Sinne wurde offensichtlich ursprünglich das fran-

¹ In einem Brief vom 2. Februar 1876 rechnete Hautmann Dollmann den Materialbedarf vor und „die Schwierigkeit der Bearbeitung“ wegen der „unten vortretenden Amoretten“ (GHA HS 1882).

zösische Wort „Renommée“ verstanden, denn in der französischen Ausgabe der *Iconologia Cesare Ripas* wird sie als „Renommée, comme on la peint ordinairement“, folgendermaßen beschrieben:

Sie hat zwei große Flügel, mit denen sie sich in die Lüfte erhebt, ein gelöstes Gewand, wie ich es gerade beschrieben habe, und zwei Trompeten in der Hand, die sie zu blasen pflegt, während sie auf einer Wolke sitzend erscheint. Alle diese Attribute zeigen deutlich genug, dass es ihre Gewohnheit ist, nie am gleichen Ort zu verweilen und gleichermaßen Lügen und Wahrheit zu verbreiten, wo immer sie sich auch hinwendet¹.

Entgegen den Erläuterungen Ripas zu den Attributen der Renommée, wurde die von ihm beschriebene Figur seit der Renaissance als Personifikation des Herrscherruhmes verstanden, und allein in diesem Sinne wurde sie in Versailles errichtet: Die Renommée posaunt die ruhmreichen Taten Ludwigs XIV. in alle Welt. Der Entwurf LeBruns sieht eine geflügelte Frauenfigur vor, die mit ihrem rechten Fuß auf einem mit Fahnen geschmückten Globus steht². Mit ihrer Linken hält sie eine Posaune an ihren Mund, aus der ein Wasserstrahl herausschießt. Damit die Renommée ihren Kopf nicht zu weit in den Nacken legen muss, um mit der Posaune einen nahezu senkrechten Wasserstrahl zu erzeugen, wurde die Form der Posaune in der Entwurfszeichnung nachträglich korrigiert und das Rohr gebogen. Die zweite Posaune, die sie in der anderen Hand hält, ist dagegen gerade. Die Renommée trägt im Entwurf ein hochgeschlossenes Kleid, das die Oberarme und die Beine bis über das Knie bedeckt. Gaspard Marsy schuf nach diesem Entwurf zwischen 1676-77 die vergoldete Bleifigur, die in einem hexagonalen Becken stand, das mit einer Metallbalustrade eingefasst war, aus der ebenfalls Wasserstrahlen senkrecht nach oben schossen. Das Becken schmückte das „Bosquet de la Renommée“, das heutige „Bosquet des Dômes“. 1680 wurde ein zusätzlicher Sockel in Form von Palmwedeln geschaffen, um die Figur höher zu stellen³. Das Boskett mit der Figur ist durch eine Zeichnung und einen Stich Israël Silvestres überliefert⁴. Entgegen dem Entwurf LeBruns ließ Marsy den Oberkörper seiner Figur frei; das Gewand, das nur den Unterleib und die Oberschenkel bedeckt, schlingt sich um den erhobenen Arm der Renommée. Auch die Fahnen über dem Globus sind nicht zu erkennen. 1684 wurde die Figur entfernt, blieb aber möglicherweise noch ein paar Jahre erhalten, bis sie spätestens 1699 endgültig verschwand.

Die Linderhofer Figur der Fama ist spiegelbildlich zur Renommée aufgebaut. Ihre Flügel sind weiter geöffnet. Als zusätzlicher Sockel unter dem Globus dient statt der Palmwedel ein grauer Fels aus Zinkguss. Die Figur selbst, einschließlich dem Globus, ist heute vergoldet; ursprünglich war sie „broncirt“. In ihrer Linken hält Fama keine zweite Posaune; sie ist ihr möglicherweise abhanden

1 Ripa - Baudoin 1644, Teil 2, S. 81. Neben der „Renommée, comme on la peint ordinairement“ beschreibt Ripa noch die „Glorieuse Renommée“ und die „Bonne Renommée“. Letztere hält ebenfalls „vne Trompette de la main droite“, doch in der linken hält sie „vn Rameau d'Oliuier“, also einen Olivenzweig.

2 „Renommée montée sur une sphère“ (Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv29819).

3 Zu den Datierungen siehe: Weber 1985, S. 310 f.

4 Sowohl die Zeichnung von 1679/80 als auch der Stich von 1682 wurden u.a. von Hedin 1997, S. 272 f. veröffentlicht. Die Zeichnung wird im Louvre, Cab. des Arts graphiques, aufbewahrt (Album Silvestre, fol 6, Inv. 33017).

gekommen. Die elegante Lösung der gebogenen Posaune in der anderen Hand wurde nicht gewählt, weil deren Biegung auf dem Stich wohl nur schlecht zu erkennen ist. Aus diesem Grund muss die Fama in Linderhof akrobatisch Kopf und Oberkörper zurück biegen, um einen senkrechten Wasserstrahl zu erzeugen. Von vorne sieht man daher von ihrem Kopf nur Kinn und Kehle. Auch das Gewand bietet von dort betrachtet einen ungünstigeren Anblick als auf dem Entwurf oder Stich: Es fällt in sehr breiter stark gefalteter Bahn auf den Globus, um der nur auf einem Bein stehenden Gussfigur zusätzlichen Halt zu geben, was diese etwas plump aussehen lässt. Dieser Eindruck ändert sich, wenn man um die Figur herum geht, verbessert sich aber keineswegs, denn die Stoffbahn folgt nun zunächst, ohne Notwendigkeit und viel zu sehr aufgebauscht, dem nach hinten gestreckten Spielbein. Dann bewegt sie sich im Bereich der Füße unvermittelt wieder nach vorne zum Globus. Man gewinnt dadurch den Eindruck, als fahre der Figur, deren Bewegung steil nach oben gerichtet ist, ein starker Rückenwind zwischen die Beine. Die Figur ist damit eher wie eine Stein- oder besser Gipsfigur aufgebaut, die fester Stützen bedarf, und man merkt, wie auch schon bei Hautmanns Figuren, dass der Entstehungsprozess damals von einer Gipsfigur ausging, gleichgültig, ob das Endprodukt in Metall gegossen oder aus Stein gemeißelt wurde. In seiner Anfang September 1873 bezahlten Rechnung listet Franz Walker folgende Posten auf:

a.) Modell in Thon und Ausarbeitung des Gypsgusses	730 fl.
b.) Herstellung des Gypsgusses in verlorener Form	285 fl 30 Xr
c.) der Hilfsgerüste in dem Figuren-Modell in Thon	31 " 45 "

	1,047 fl 15 Xr

Die Kunst-Zinkgießerei erhielt Anfang Juni 1874 „für die Herstellung der Fontaine-Figur 'Fama' in Zinkguß, ciselirt u. broncirt“, 1.090 Gulden.

Alle diese Posten sind ein guter Beleg für die im Zinkguss übliche Arbeitsteilung zwischen dem Bildhauer und der Gießerei: Der Bildhauer erstellt nach der Entwurfs-Skizze aus fremder oder eigener Hand ein Tonmodell. Da dieses nicht stabil ist, wird normalerweise ein Gipsabguss gemacht, der der Gießerei übergeben wird, wo alles weitere besorgt wird, bis zur Patinierung des Gusses. Zu den Eigentümlichkeiten des Zinkgusses gehört, dass das Gipsmodell des Bildhauers in der Gießerei in zahlreiche Stücke zersägt wird, von denen die Negativformen abgenommen werden. Mit Hilfe der Formen wird die Figur stückweise gegossen und dann zusammen gelötet. Die Löt Nähte werden schließlich beim Ziselieren der Figur abgeschliffen. Da Zink nicht sehr haltbar ist, werden die Zinkguss-Figuren zumeist galvanisch verkupfert und in einem letzten Arbeitsgang patiniert¹. Das Zise-

¹ Gute Angaben zum Zinkguss-Verfahren finden sich bei Bischoff 1985, S. 208 ff. Bei den Fassadenfiguren von Herrenchiemsee wurden, wie ich noch zeigen werde, die Löt Nähte nicht abgeschliffen, so dass man eine gute Vorstellung von der Stückelung des Gipsmodells gewinnen kann.

lieren und Patinieren zählte früher beim Bronzeguss zu den wichtigsten Arbeiten der Bildhauer, die damit ihrem Werk noch den letzten Schliff gaben. Auch dies besorgen nun die Gießer. Nach all dem wundert es nicht, dass Zinkgussarbeiten bei den Bildhauern recht unbeliebt waren, und dass sie beim Modellieren der für den Zinkguss bestimmten Figuren nicht die gleiche Sorgfalt walten ließen wie bei den in Bronze zu gießenden.

Auch Wagnmüllers Brunnengruppe „Amor mit Tauben“ im kleinen, runden Becken des Ostparterres wurde, allerdings viel exakter, nach einem alten Stich modelliert. Die vergoldete Gruppe aus Zinkguss ist die Kopie des von Louis Lerambert geschaffenen Blei-Originals, das wie schon erwähnt, spätestens 1683 aus dem Südparterre in Versailles entfernt wurde, und durch einen Stich LePotres überliefert ist (Taf. 16)¹. Der auf einer Muschel sitzende Amor lehnt sich weit zurück; er spannt einen Bogen, den er in seiner Linken gegen den Himmel gerichtet hält. Als Pfeil dient der Wasserstrahl, den Amor aus einer Düse in der rechten Hand, weit über den Bogen hinaus, nach oben schießt. Zwei schnäbelnde Tauben sitzen, vom Betrachter aus gesehen, links am Muschelrand. Rechts ragt ein mit Pfeilen gefüllter eckiger Köcher über den Muschelrand, und über den vorderen Rand der Muschel ragt eine brennende Fackel. Die Fackel liegt unter einem weiteren, fein ziselierten runden Köcher. Wagnmüller hielt sich sehr genau an die Vorlage; nur die Frisur Amors gestaltete er, wie bei allen seinen Figuren, etwas strähnig mit wenigen Locken, oder besser Haarwellen, während der Liebesgott auf dem Stich LePotres einen Lockenkopf mit einem Kranz kleiner Löckchen um Stirn und Schläfen hat. Ein Gewand bedeckt die Hüften des kindlichen Gottes und hinten seine Gesäßpartie. Das Gewand ist am Rücken zwischen den ausgebreiteten Flügeln an einem Riemen befestigt, der über die Schulter und quer über den Oberkörper Amors gespannt ist.

Möglicherweise verfügte Wagnmüller über eine ähnliche Vorlage auch für seine gleich große, vergoldete Zinkgussgruppe „Amor mit Delphinen“ im Westparterre (Taf. 16). Amor ist wie sein Gegenstück im Ostparterre bekleidet. Er sitzt auf einem großen Delphin, der seinen Kopf hebt und aus dem Maul einen Wasserstrahl zum Himmel schickt. Amor öffnet mit seiner Rechten das Maul des Delphins und mit der Linken langt er an dessen Bauch. Ein zweiter Delphin windet sich um diese Gruppe. Auch aus seinem Maul sprudelt Wasser in das Becken. Die beiden Delphine schwimmen ohne erkennbaren Unterbau direkt auf der Wasseroberfläche des Beckens. Auf einem hinteren Gewandzipfel ist das Werk, im Gegensatz zur anderen Amorgruppe, mit „M. Wagnmüller 1874“ signiert. Dies könnte der Hinweis sein, dass es sich nicht um die Kopie einer fremden Vorlage handelt. Doch ähnliche Gruppen gibt es seit der Antike, die das Motiv eines auf einem Delphin reitenden Mannes² oder Kindes liebt, zuhauf, denn seit dem Barock waren Springbrunnen dieser

¹ „Versailles: Un Amour de bronze qui tire une fleche d'eau“, Bibliothèque Nationale, Estampes et Photo, Va 78F T. 6.

² Erinnerung sei an den griechischen Sänger Arion, der von einem Delphin vor dem Ertrinken gerettet wurde.

Art sehr beliebt. So gibt es im großen Saal der Badenburg gleich zwei Brunnengruppen aus Blei, die der Linderhofer Gruppe vom Motiv her sehr ähnlich sind. Sie bestehen aus einem Tritonenkind, das auf einem Delphin reitet und diesem mit einer Hand das Maul aufhält, aus dem ein Wasserstrahl herausschießt¹. Im Kapitel über die Brunnen von Herrenchiemsee werde ich auf diese Thema noch einmal eingehen und Vorbilder nennen, die möglicherweise ihrerseits wieder auf Anregungen Ripa - Baudoins zurückzuführen sind.

Wagmüller erhielt für das Modell der Gruppe Ende Dezember 1874 900 Gulden und kurz darauf, Anfang Januar 1875 für den „Amor mit Tauben“ 800 Gulden. Beide Gruppen wurden von Max Kleis gegossen, dem Mitte März insgesamt 1.050 Gulden für den Guss beider Gruppen bezahlt wurden.

Der Florabrunnen in Versailles wurde gleich den anderen drei Jahreszeiten-Brunnen von LeBrun entworfen². Die Modellierung der Bleifiguren oblag Jean-Baptiste Tuby, der zwischen Ende 1672 und 1675 entsprechende Zahlungen erhielt und eine Restzahlung im Jahr 1679³ (Taf. 17 ff.).

In Versailles befindet sich in der Mitte eines kreisrunden Bassins eine ebenso geformte Insel, auf deren, vom Schloss aus betrachtet, rechter Seite Flora lagert. Sie ist von vier Putten umgeben. Mit leicht aufgerichtetem und zur Inselmitte gewandtem Oberkörper, stützt sich Flora mit ihrem rechten Ellbogen auf eine niedrige felsige Erhöhung. Mit ihrer Linken greift sie hinüber zu einem großen Blumenkorb, der erhöht, genau im Zentrum der Insel steht und die Fontänen-Düse verbirgt. Ihr Gewand ist um die Beine, den Unterleib und ihren rechten Unterarm geschlungen. Mit leicht erhobenem Haupt blickt sie, ohne die Fontäne zu beachten, hinauf zum Himmel, wo man sich wohl Apoll im Sonnenwagen denken muss. Ihr versonnen lächelndes Gesicht mit der spitzen Nase und den kleinen Ohren trägt geradezu individuelle Züge. Sehr kunstvoll ist ihre Frisur modelliert: Zwei sorgfältig geflochtene Zöpfe sind am Hinterkopf zu einer Schleife gebunden, fallen sich umwindend hinab zur Schulter und laufen in zwei sich voneinander entfernenden Haarsträhnen aus, deren eine, gelockt, nach vorne über ihre nackte rechte Schulter fällt. Blumengebinde schmücken das Haar über den Schläfen und der Stirn. Blumengirlanden fallen vom zentralen Blumenkorb hinab auf die Insel und vor bis zu deren Rand, folgen diesem, um schließlich mit ihren Enden hinab ins Wasser zu tauchen. Die vier Putten wälzen sich am Rande der Insel in den Blumen; ihre Blicke folgen dem der

1 Die beiden Gruppen wurden 1722 von de Grof geschaffen (Volk 1966, Kat. Nr. 18, S. 161), unterscheiden sich stilistisch jedoch erheblich von Wagmüllers Brunnen. Unweit der Badenburg, vor den Gewächshäusern des Schlosses Nymphenburg, gibt es zwei weitere Brunnen mit Gruppen, bestehend aus einem Delphin und einem Knaben. Die Gruppen, denen Wagmüllers Amorgruppe stilistisch viel näher steht, sind das Werk von Peter Simon Lamine aus dem Jahr 1818.

2 Francastel 1970, S. 53 f. nennt Albani als möglichen Ideengeber für LeBrun. Albani stellte in einem Deckengemälde des Palais Verospi in Rom, dem heutigen Palais Torlonia, Apoll dar, umgeben von Flora, Ceres, Bacchus und Vulkan. Abb. der Entwurfszeichnungen LeBruns: Berger 1985, Fig. 12 und Marie 1968 Bd. I, Tafel LVI, gegenüber S. 107.

3 Marie 1968 Bd. I, S. 107.

Göttin, hinauf zum Himmel. Einige tragen ein Gewand, das mit einem quer über den Oberkörper verlaufenden Riemen gehalten wird und zusammen mit den Blumen ihre Blöße bedeckt. Die Putten sind gleichmäßig über die Insel verteilt, so dass man von den vier Hauptansichtsseiten, entlang der Achsen senkrecht und parallel zur Schlossfassade, immer drei Putten sieht. Sie liegen mit leicht gehobenem Oberkörper auf dem Bauch, dem Rücken oder auf der Seite, stützen sich teilweise gleich der Flora mit ihren Unterarmen ab oder strecken ihre Arme nach oben; mit einer Ausnahme zeigen sie dem nahen Betrachter ihren Rücken, so dass dieser bestrebt ist, das Becken zu umrunden, um einen Blick auf ihr Gesicht von einem entfernteren Standpunkt aus zu erhaschen. Alle haben schön gelockte Haare. Ihr Gesichtsausdruck ist, gleich dem der Göttin, versonnen und völlig emotionslos. Die ganze Gruppe ist wegen der Verteilung und Stellung der Putten, wegen der sich zur Seite wendenden Figur der Flora und ihrer kunstvollen Frisur, die auch ihre Rückseite ausgesprochen sehenswert macht, ein gelungenes Beispiel für eine vielansichtige plastische Gruppe. Die Bleifiguren sind vergoldet, die ebenfalls bleiernen Blumengirlanden, die in natürlichen Farben gefasst waren, sind heute schon sehr verblasst; die Insel selbst, mit ihren senkrechten Rändern, ist braun gehalten.

Der Florabrunnen in Versailles war ursprünglich figurenreicher; es gab, verteilt um die Insel, zahlreiche Sekundär-Inselchen, von denen ebenfalls Wasserstrahlen aufstiegen, auf denen Putten lagerten, oder auf denen Blumengebinde standen. Die Einfassung des Bassins war ursprünglich ebenfalls aus farbig gefasstem Blei; sie war mit Frühlingsblumen und Tieren geschmückt; ab 1684 wurde sie durch eine Marmoreinfassung ersetzt¹. Schon drei Jahre vorher, also noch vor dem Tode Colberts, wurden die Sekundärgruppen entfernt². Carric nennt als einen der Gründe die schlechte Haltbarkeit des Bleis und den damit verbundenen, hohen Wartungsaufwand für die Brunnengruppen³, doch möglicherweise hatte sich auch der Geschmack geändert.

Etwas grobschlächtig und bei weitem nicht so gut proportioniert wirkt im Vergleich mit der Versailler Figur die freilich viel größere, etwas walkürenhafte Flora Wagners in Linderhof; ihr etwas steifer Oberkörper ist steiler aufgerichtet und weniger zur Seite gewandt. Sie sitzt auf einem Felsen und stützt sich, ebenfalls mit ihrem rechten Ellbogen, auf einen relativ hohen Felsbrocken. Der wesentliche Unterschied besteht aber darin, dass der Wasserstrahl nicht aus einem Blumenkorb, genau im Zentrum der Insel zum Himmel schießt, sondern aus einem Loch im Boden der Insel, hinter der Göttin. Diese sitzt, von vorne, also vom Schloss aus betrachtet, nicht rechts von der

1 Weber 1985, S. 275 f. Abbildungen aller ursprünglichen Jahreszeiten-Brunnen: siehe Pincas 1955, S. 140 f. (Stiche von Adam Pèrelle).

2 Weber 1985, S. 184 f. und S. 275 f. Einige der Sekundärgruppen wurden nach ihrer Entfernung für die Salle du Conseil verwendet und von dort 1705 zum Trianon gebracht.

3 Carric 2001, S. 88.

Fontäne, sondern auf der linken Seite; ihr stark angewinkeltes linkes Bein nimmt das Zentrum der Insel ein, und das ausgestreckte rechte Bein reicht hinüber zur anderen Inselseite. Ihr Gewand ist ähnlich drapiert, wie das der Versailler Figur. Mit ihrer Linken hält sie statt des Blumenkorbs ein Blumengewinde. Ihr Gesicht mit den tiefen Augenbohrungen wirkt etwas maskenhaft. Das üppige Haar, das die Ohren zum Teil bedeckt, ist ungeflochten um den Kopf gewunden. Mehrere Haarsträhnen fallen vorne und hinten über ihre Schultern; die Blumen im Haar fehlen zur Gänze; kein Vergleich mit der kunstvoll geflochtenen Frisur des Gegenstücks in Versailles. Da die Figur der Linderhofer Flora sich quer über die ganze Insel erstreckt und auch die Putten anders verteilt sind als in Versailles, wirkt die Gruppe, gerade vom Schloss her betrachtet, besser ponderiert als die in Versailles, wo sich links vom Zentrum eine größere Lücke auftut.

In Versailles wenden sich alle Putten, bis auf einen, vom Betrachter ab; in Linderhof ist es geradezu umgekehrt: Nur ein Putto zeigt dem nahen Betrachter den Rücken, sein Gesicht ist von der anderen Brunnenseite, wegen des Wasserstrahls, kaum wahrnehmbar. Völlig unterschiedlich ist auch die Auffassung von der Funktion der vier Putten: Während sie sich in Versailles in den Blumen wälzen und versonnen zum Himmel blicken, erwecken sie in Linderhof den Eindruck, als würden sie von der Zentrifugalkraft einer rotierenden Scheibe nach außen ins Wasser geschleudert und streckten vor Überraschung die Arme in die Luft; der Fuß eines Putto schwebt schon über dem Wasser. Entsprechend ist ihr Gesichtsausdruck: Die Münder sind geöffnet, als stießen die Putten Überraschungsschreie aus, die Blicke der aufgerissenen Augen sind zum Wasser gerichtet und die Haare wirken zerwühlt; sie sind, wie die der Flora, nicht so sorgfältig modelliert. Zwei der Putten tragen einen Lendenschurz und ein Putto rutscht gleichsam auf einem Blument Teppich dem Wasser entgegen: Diese Blumen sind zusammen mit denen des Festons, das Flora in der Hand hält, die einzigen, die man auf der kahlen kleinen Insel sieht. Gerade die um den Putto angeordneten Blumen wirken zudem recht unmotiviert; sie sind eine schwache Erinnerung an den Blumenreichtum und die Frühlingshaftigkeit des Versailler Florabrunnens. Die Putten wirken allerdings etwas lebendiger als in Versailles, wo ihre Haltung von etwas gekünstelter Eleganz ist.

Die gemauerte Insel ist, entsprechend dem länglichen Becken, nicht rund, sondern oval; sie wirkt kahl wie ein Sandstrand und läuft auch ganz flach zum Wasser hin aus, während die in Versailles steil über dem Wasser abbricht. Statt der Blumen liegen ein paar echte Steinbrocken zwischen den Putten; die Felsen sind aus Zinkguss. Alle Figuren einschließlich der Blumen, die in Versailles in natürlichen Farben gefasst waren, sind vergoldet; die Insel mit ihren Felsen ist grau gestrichen.

Michael Wagmüller erhielt zwischen März und September 1875 drei Zahlungen von insgesamt 7.900 Gulden für das Modell der Floragruppe. Die Figur der Flora und wohl auch ein Putto wurden

von Ferdinand von Miller in Zink gegossen, die anderen Putten von Max Kleis und von der Kunst-Zinkgießerei. Für den Guss der Gruppe wurden insgesamt 5.229 Gulden bezahlt. Als Vergolder wirkte wie auch bei den anderen vergoldeten Brunnen der „Hofdecorationsmaler“ August Schulze. Einige der Überlegungen, die möglicherweise eine Rolle spielten, als sich der König für eine Floragruppe zum Schmuck des Bassins entschied, habe ich schon angeführt¹, doch ausschlaggebend war vielleicht ein ganz anderer Grund: Auch im Garten von Schloss Nymphenburg befand sich ein Bassin mit einer Floragruppe auf der Hauptachse vor dem Schloss; sie war aus Blei gegossen, und das Becken war von Bleivasen umgeben. Diese Gruppe war allerdings gleich der ursprünglichen Floragruppe in Versailles, die wie schon erwähnt auch aus Blei ist, figurenreicher als die in Linderhof; es gab zahlreiche Sekundärgruppen mit Putten und Tritonenkindern; auch Tiere gehörten zur Ausstattung. Der zentrale Wasserstrahl kam wie in Versailles aus einem Blumenkorb². Diese Gruppe diente somit auf keinen Fall als Vorbild für die in Linderhof. Vorbildhaft könnte allein die Lage im Zentrum des Gartens auf der Hauptachse vor der Schlossfassade gewesen sein. Wenn man dann allerdings bedenkt, dass in Nymphenburg eine „lebensgroße vergoldete Bleistatue des Neptun mit Delphin und Dreizack“ und 14 Puttenpaare eine Kaskade schmückten³, und wenn man auch noch an die „Amor und Delphin“-Gruppen und an den Monopteros denkt, muss man doch annehmen, dass Ludwig II. viele Detailanregungen aus Nymphenburg bezog.

Wagmüllers Najadenbrunnen, der besser, wie in den Kassenbüchern, als Nereidenbrunnen bezeichnet werden sollte⁴, ist ohne direktes Versailler Vorbild (Taf. 20 f.). Es handelt sich um einen quer-ovalen Schalenbrunnen mit einem kleinen, schildartigen Aufsatz. Das Brunnenbecken steht in einer ovalen Exedra der Treppenanlage unterhalb der großen Terrasse; es ist von einer schmalen Wasser-rinne mit einem Rand, nicht höher als ein Bordstein, umgeben. Vor dem die Brunnenschale tragenden Stock, sitzen drei Nereiden über dem Becken; sie sind ohne tektonische Funktion. Jede der Nereiden hält in einer Hand einen wasserspeienden Fisch. Die beiden äußeren fassen die mittlere Nereide mit ihrer Rechten an den Handgelenken, in ihrer Linken halten sie den Fisch; die mittlere Nereide hält den ihren in der Rechten. Die Nereiden haben statt der Beine zwei sich ringelnde, geschuppte Fischschwänze; ihr aufgelöstes, langes Haar fällt wie Seetang weit über den Rücken; ihr

1 Siehe S. 21.

2 Eine Beschreibung des Florabrunnens des Bildhauers Guilielmus de Grof in Nymphenburg findet sich bei Volk 1966, S. 40 ff. Auch der Nymphenburger Florabrunnen und der dortige Statuenzyklus der olympischen Götter lässt sich von Versailles herleiten; die plastische Ausstattung des Gartens nach Versailler Vorbild sollte, wie Schedler 1983, S. 125 vermutet, den Herrschaftsanspruch der Wittelsbacher (Kurfürst Max III. Joseph) über Bayern und dessen Eigenstaatlichkeit manifestieren. Ludwig II. hatte sicherlich eine starke emotionale Bindung zu Nymphenburg, da er dort geboren worden war. Die, laut Volk, erst Anfang des 19. Jahrhunderts verschwundene Floragruppe dürfte ihm nicht unbekannt gewesen sein, zumal es noch heute eine Vedute des Bassins von F. J. Beich in der nördlichen Galerie des Schlosses gibt.

3 Volk 1966, S. 48 f.

4 Najaden sind Quellen und Flüsse bewohnende Nymphen; Nereiden wohnen dagegen im Meer.

Kopf ist mit einem Schilfkranz gekrönt. Wie im Tanz neigen sie sich anmutig zur Seite und nach vorne und symbolisieren damit das Spiel der Meereswellen. Die Meerjungfrauen sitzen über dem Wasserspiegel auf Felsen, die ebenfalls aus Zinkguss gebildet sind.

Aus dem niedrigen Brunnenstock oberhalb der Brunnenschale, der den kleinen, schirmartigen Aufsatz trägt, ragen waagrecht vier, ebenfalls wasserspeiende Delphinköpfe mit flügelartigen Flossen. Auch aus dem Aufsatz sprudelt Wasser, das sich über die Delphinköpfe allseitig in die Schale ergießt. Von dort fließt das Wasser, vermehrt um das der Delphine, über den Schalenrand in das Becken und benetzt dabei mit einem Wasserschleier die Köpfe der Nereiden und ihren jungfräulichen, nackten Leib. Die Schale ist an ihrer Unterseite gleich dem Aufsatz gerippt.

Oberhalb dieses Brunnens sitzen oder liegen beiderseits auf Voluten der wegen der Brunnenexedra unterbrochenen Terrassenbalustrade zwei Nymphen (Taf. 21). Sie sind symmetrisch angeordnet; ihre Beine sind vom Brunnen abgewandt. Aus ihren Urnen ergießt sich ebenfalls Wasser in das Brunnenbecken. Ihr Gewand hat sich vom Körper gelöst und bedeckt nur noch ihre Scham.

Der Brunnen ist eine sehr gelungene Komposition; er zählt, nicht nur in Linderhof, zu den besten Werken Wagnmüllers. Glücklicherweise ist eine Entwurfsskizze erhalten; sie hängt heute im Münchener Künstlerhaus, in den Räumen der Künstlervereinigung Allotria¹. Eine Meldung der Kunstchronik aus dem Jahr 1887 bestätigt ihre Existenz. Dort wird von einer Sonderausstellung berichtet, die anlässlich des Abbruchs des Vereinslokals der Allotria veranstaltet wurde. In dieser Ausstellung war „der früh verstorbene Mich. Wagnmüller durch den schönen Entwurf zum Nereidenbrunnen in Linderhof vertreten“². Der Entwurf unterscheidet sich von der Ausführung vor allem im oberen Teil: Zwei Putten, eine liegend, die andere sitzend, halten den schildartigen Schalenaufsatz, aus dem Wasserstrahlen nach oben spritzen. Die Putten lagern auf Voluten, die sich dem Betrachter mit Satyrköpfen entgegen wölben, aus denen sich ebenfalls Wasser in die gerippte Brunnenschale ergießt. Im Bereich der Oberarme der beiden äußeren Nereiden sind flatternde Gewänder angedeutet. Die linke Nereide berührt mit dem Zeigefinger ihrer linken Hand die Brunnenschale; die rechte Nereide greift mit beiden Armen hinüber zur mittleren. Die Fische in den Händen der Meerjungfrauen fehlen.

Wagnmüller erhielt zwischen April und September 1876 Zahlungen für das Modell des „Nereidenbrunnens“ mit den beiden Brunnennymphen. Den Guss der beiden Balustraden-Nymphen besorgte der „Kunstgießer“ Max Kleis. Der Guss des Schalenbrunnens ist eine Gemeinschaftsarbeit der Gießereien Ferdinand von Miller, Christian Hörner und Max Kleis. Die letzte Zahlung für den Brunnen erfolgte Mitte November 1877.

¹ Schleich 1959, Abb. auf S. 52.

² Kchr XXII (1887), Sp. 513 ff.

Interessant ist, dass Ferdinand v. Miller in seiner Rechnung für die Nereiden nicht nur das Material, den Guss und das Ziselieren erwähnt, sondern auch das Montieren der Figuren im Brunnenbecken¹. Die Anwesenheit des Bildhauers bei der Montage des von ihm modellierten Werks an seinem Bestimmungsort ist unnötig und im Falle Wagners auch nicht nachweisbar, ein für den Künstler wohl recht unbefriedigender Zustand.

Als Vergleichsobjekte für Wagners Werk bieten sich zwei zentral in einem Becken stehende Brunnen an, nämlich der Schildkrötenbrunnen in Rom und der Pyramidenbrunnen in Versailles. Der Römische Brunnen geht auf Giacomo della Porta zurück: Vier junge Männer umtanzen den Stock eines komplexen Schalenbrunnens. Mit einem Fuß stützen sie sich auf den Kopf eines wasserspeienden Fisches, den sie mit einer Hand am Schwanz halten. Mit der anderen Hand greifen sie nach oben zur Schale. Ursprünglich griffen sie dabei ins Leere, doch 1658 wurde der Brunnen von Bernini überarbeitet; dabei ergänzte er den Brunnen um vier kleine Schildkröten, die von den Männern mit ihren erhobenen Händen in die Schale gehievt werden. Neben der Idee, den jungen Männern Fische in die Hand zu geben, hat dieser Brunnen mit dem Najadenbrunnen auch die fehlende tektonische Funktion jener Männer gemein, die, wie dort die Nereiden, den Brunnen umtanzen².

Der Pyramidenbrunnen in Versailles ist ein vielstufiger Schalenbrunnen, der auf vier sich nach oben verjüngenden Ebenen Figurenschmuck trägt. Auf der untersten Ebene umtanzen vier Tritonen, die gleichsam versuchen, sich die Hand zu reichen, den Brunnenstock. Sie stoßen mit ihren Köpfen zwar an die Brunnenschale darüber, doch sind auch sie ohne erkennbare stützende Funktion, da sie mit ihren Händen nicht zur Schale greifen. Dies gilt auch für die vier Tritonenkinder auf der Ebene darüber, die mit ihren Köpfen und beiden Händen die nächst höhere Schale nur scheinbar tragen. Auf der nächsten Ebene sind es vier Delphine, die ihren Schwanz nach oben der nächsten Schale entgegen biegen. Dort wiederum tragen vier Krebse die letzte Schale, auf der schließlich eine Vase steht. Für den Pyramidenbrunnen gibt es mehrere Entwurfsskizzen LeBruns, auf denen der Brunnen noch einfachere Formen aufweist³: Eine dieser Skizzen zeigt interessanterweise statt der Tritonen Nereiden.

Man könnte den Najadenbrunnen als Reduktionsform des Pyramidenbrunnens betrachten, bei dem die Tritonen in Nereiden umgewandelt sind, ergänzt um Fische, nach dem Vorbild des Schildkrötenbrunnens in Rom. Doch auf diese Weise könnte jedes Werk eines Künstlers auf Vorbilder zurückgeführt werden. Man sollte auch nicht vergessen, dass die Nymphen ebenfalls zum Linderhofer Brun-

1 Ferdinand v. Miller fakturiert z.B. „für Herstellung dreier Brunnenfiguren /:die drei Nereiden des Terrassenbrunnens:/ für Formen, Guß, Material, Ciseliren, Montiren, Röhrenleitung, Transport, Reise und Aufstellen“.

2 Die ursprüngliche Form des Brunnens ist in der „Architectura Curiosa Nova“ des Georg Andreas Böckler abgebildet, ein Werk, das Wagner möglicherweise kannte. Doch dies ist ohne Belang, da er wohl auch den Brunnen in Rom aus eigener Anschauung kannte.

3 Marie 1968 Bd. I, Tafel XXXIX.

nen gehören¹. Letztlich ist dieser Brunnen ein autonomes Werk Wagnmüllers, das einzige bildhauerische Werk im Garten von Linderhof, das uneingeschränkt den Anspruch künstlerischer Originalität erheben kann. Allerdings darf nicht verschwiegen werden, dass wohl auch Effners Vorstellungen in den Brunnenentwurf eingeflossen sind.

Weniger gelungen scheinen mir die beiden großen, auf steinernen Podesten liegenden Löwen aus Zinkguss zu sein, die die Treppe zur Wiesenterrasse flankieren: Mit ihren schmalen Schnauzen und ihrer flachen Stirn erinnern sie an Windhunde, und mit ihrem leicht schräg gehaltenen Oberkörper erwecken sie den Eindruck, als würden sie im nächsten Augenblick zur Seite kippen.

Wagnmüllers Löwen-Modelle wurden Ende Oktober 1875 bezahlt und der Guss durch Max Kleis ein paar Tage später, Anfang November.

Wagnmüllers Neptunbrunnen hat nicht die geringste Ähnlichkeit mit dem in Versailles: Dort thronen Neptun und Amphitrite auf dem vorderen Rand einer großen Muschel, deren hinterer Rand sich in Form eines riesigen Seeungeheuers hoch wölbt. Links der Muschel reitet Triton auf einem Hippokampen, und rechts reicht eine, von einem Kind begleitete Nereide, vor der sich ein riesiges Walross wälzt, der Meeressäugerin einen Korallenzweig. All dies ist auf einem Felsenstreifen am südlichen Rande des riesigen Neptunbeckens angesiedelt, also auf der dem Schloss nächstgelegenen Seite. Vor diesem Felsstreifen, im Wasser, wird ein muschelblasender geflügelter Triton von zwei Seeungeheuern flankiert.

In Linderhof steht Neptun allein, gebieterisch auf einer Muschel, vor dem Hintergrund einer Grotte (Taf. 22). Die Muschel sitzt auf einer hoch aufgeschichteten Steinpyramide. Davor, auf felsigem Untergrund, befinden sich drei, die Muschel schleppende Pferde - es sind keine Hippokampen - und zwischen den Pferden zwei Tritonen. Die beiden linken Pferde bäumen sich hoch auf. Der Triton dazwischen wendet sich dem äußeren Pferd zu, umschlingt dessen Hals mit seinem linken Arm und versucht es zu beruhigen. Das äußere rechte Pferd scheint zur Seite zu galoppieren; der muschelblasende Triton streckt seine linke Hand zum Pferd hinüber, das ihm den Kopf zuwendet. Der vom mittleren Pferd etwas verdeckt stehende Neptun hält schräg in seiner Rechten den etwas zu dünn geratenen Dreizack, seine Linke streckt er gebieterisch aus, sein rechtes Bein dient als Standbein. Der untere Teil des Gesichtes einschließlich des Mundes wird von einem riesigen, bis zur Brust reichenden strähnigen Bart völlig verdeckt, der ebenfalls stark behaarte Kopf wird kurioserweise von einem Seerosenblatt bedeckt. Ein Mantel schlingt sich um den linken Oberarm Neptuns, überquert seinen Rücken und fällt seitlich des Körpers nach unten, ein kleiner Stofffetzen bedeckt notdürftig den Unterleib des Gottes, so dass dessen muskulöser Körper nahezu nackt sichtbar ist.

¹ Am Rande der großen Kaskade in Nymphenburg sind in ähnlicher Form auch zwei Flussgötter angeordnet, ein Gott und eine Göttin als Personifikation von Donau und Isar.

Der Aufbau der Gruppe verrät die Entstehungsgeschichte: Bekanntlich wurde anfänglich nur die Pferdegruppe mit den Tritonen bestellt; dies dürfte auch der Grund für die ungewöhnliche Zahl der Pferde sein, denn Apoll, der bekanntlich später zusammen mit Neptun als Pferdelenker zur Auswahl stand, wird üblicherweise von einem Viergespann gezogen; für Neptun wäre auch, wie wir noch sehen werden, ein Zweigespann denkbar. Da Wagnmüller gerade das mittlere Pferd sich am höchsten aufbäumen ließ, musste der hohe Unterbau für die Figur des Gottes geschaffen werden, damit er nicht gänzlich verdeckt wurde. Einen thronenden Apoll hätte man noch weiter in die Höhe hieven müssen, oder man hätte das mittlere Pferd entfernen müssen. Für ein zusätzliches Pferd, mittels dessen man, durch Bildung von Zweiergruppen, eine Sichtlücke für Neptun hätte schaffen können, bieten Exedra und Becken nicht hinreichend Platz. Trotzdem bietet die Gruppe einen imponierenden Anblick. Wasserstrahlen spritzen aus den Mäulern und Nüstern der Pferde und aus dem Muschelhorn des Tritonen; kleine Fontänen spritzen aus dem Becken, das die verkleinerte und verkürzte Form des Florabeckens hat, nach oben. Die Gruppe ist bronziert¹; die Pferdeleiber sind heute grünlich-grau patiniert, die Köpfe aber, einschließlich dem des Neptun, weisen eine auffallende rostrote Patina auf.

Dieselbe Färbung haben auch Wagnmüllers beide Kindergruppen oberhalb der Neptungruppe: grau mit rostroten Stellen. Die Kinder befinden sich auf Sockeln oberhalb der beiden Lisenen der hinteren Exedrawand. Diese Lisenen rahmen die zentrale grottenartige Nische, die der Neptungruppe als Hintergrund dient. Die Kinder der rechten Gruppe sind geflügelt. Die Kinder sind Verwandte der Putten der Floragruppe: Sie haben dieselbe Mimik und die gleichen Frisuren. Die rechte Gruppe besteht aus einem sitzenden Putto, der die Beine vorne über den Sockel hängen lässt und die Hände seitlich aufstützt; er erweckt den Eindruck, als wolle er sich gerade vom Sockel schwingen und nach unten ins Bassin springen. Sein Kamerad steht hinter ihm und deutet aufgeregt mit der Linken schräg nach vorne, über den Gott hinweg. Die linke Gruppe besteht aus einem sitzenden und einem knienden Kind. Die Beine des sitzenden Kindes baumeln seitlich vom Sockel herab; das links daneben kniende Kind legt seine linke Hand auf die Schulter des sitzenden. Die Kinder gefallen durch ihre Lebhaftigkeit und durch ihren Naturalismus.

Michael Wagnmüller erhielt zwischen März 1877 und September 1878 Zahlungen für die Modelle der Pferdegruppe, des Neptuns und der Kindergruppen, sowie für das Wachsmo-
dell der um den Gott ergänzten Pferdegruppe. Ferdinand v. Miller war der Gießer.

Die Suche nach einem Vorbild ist trotz der Entstehungsgeschichte der Neptungruppe recht einfach. Sinnvollerweise sollte man eigentlich für die Pferdegruppe und den Gott nach getrennten Vorbildern

¹ Am 19. September 1877 erhielt „die I. Münchner Vergolder-Genossenschaft für Bronzieren der großen Pferdegruppe“ 80 Mark.

suchen, doch dann wird man überraschenderweise in Rom bei einer Oceanusgruppe fündig. Es handelt sich um die gigantische Gruppe der Fontana di Trevi: Zwei von Tritonen geleitete Hippokampen ziehen den Muschelwagen, auf dem Oceanus steht. Ich zitiere die ikonographischen Angaben Nicola Salvis, der die Gruppe 1732 entwarf. Diese lesen sich auszugsweise wie eine Beschreibung der Neptungruppe in Linderhof (Taf. 23)¹:

Oceanus [...] muss stehend, auf einem majestätischen Wagen in Form einer großen Meeresmuschel dargestellt werden, um das ruhelose und stets aktive Wesen des Wassers zu zeigen, unfähig auch nur für einen Augenblick zu ruhen, und zwar im Gegensatz zur Erde, die sitzend dargestellt werden müsste, unbeweglich und passiv, um den Eindruck zu vermitteln, dass sie von externen Kräften, namentlich aber dem Wasser, geformt wird.

Oceanus sollte einen robusten muskulösen Körper voll Lebenssaft haben, mit einer Neigung zu Fettleibigkeit. Ein langer kräftiger Bart zeigt seine feuchte und üppige Natur. Auf diese Weise wird auch die Macht angedeutet, die er über andere Körper ausübt, denen er, wenn er ruhig handelt, das geben kann, was sie für ihr Dasein brauchen: Er kann sie erhalten, vermehren und in neue, stets sich ändernde Formen kleiden. Andererseits, wenn er nicht im Gleichgewicht mit den anderen Kräften handelt, die zusammen mit ihm lebende Körper erschaffen, ist keine Kraft so mächtig, eben diese Körper zu vernichten und ihnen alles Schöne und Gute zu nehmen, das ihnen zu eigen ist. [...]

Das ihn begleitende Gefolge soll in jeder Weise mit der Natur des Wassers in Einklang stehen und in allegorischer Weise dessen Haupteigenschaften verkörpern. In diesem Falle sind Delphine unangebracht. Sie sind Oceanus nur dann zu eigen, wenn er durch sie über das weite Meer, in dem solche Tiere leben, transportiert wird. Daher sollte das Gefolge aus zwei Tritonen und zwei Hippokampen bestehen, welche passenderweise beiderseits des Wagens angeordnet werden sollten, um Oceanus von vorne völlig unverdeckt zu belassen und um jene, ihrer Rangordnung gemäß, als Knechte vor ihrem Herrn zu zeigen. Oceanus sollte den Eindruck erwecken als sei er aus verborgenen Erdspalten hervorgebrochen, im Bereich der Fontana di Trevi vor dem Volk erschienen und als werde er, sobald er anhält, von seinem Throne ein Gesetz verkünden und seinen ihm untertanen Zuschauern Weisungen erteilen.

Die Hippokampen, die von vorne, also von der edelsten Ansichtsseite lebender Geschöpfe, normalen Pferden ähneln, zeigen, dass die eigentliche Machtsphäre des Oceanus die Erde ist, auf der auch die Menschen leben. [...]

Einer dieser beiden Hippokampen sollte so wild wie möglich gezeigt werden: sich aufbäumend, mit wild peitschendem Schweif, erhobenen, gekrümmten Vorderbeinen und in der Luft flatternder Mähne; er sollte sich mit dem größten Teil seines Körpers vor den Klippen befinden, als stürzte er sich gerade wild durch eine Felsspalte, um, den ungezügelden Antrieben eines überhitzten Geistes folgend, frei los zu galoppieren. Gleichzeitig sollte einer der Tritonen, der dem Betrachter seinen Rücken zuwenden könnte, mit seiner linken Hand am Zügel das Haupt des Hippokampen mit aller Kraft in die entgegengesetzte Richtung ziehen und ihn mit dem Muschelhorn in seiner erhobenen rechten Hand schlagen, um ihn kraftvoll zu zügeln und zu steuern. Dies soll zeigen, dass aufgewühlte und stürmische Fluten verheerende Wirkungen hervorrufen können, die dann noch schlimmer wären, wenn jene von der Ewigen Vorsehung nicht mittels einer

¹ Pinto 1986, S. 220 ff. und 283 ff. Nicola Salvis (1697-1751) entwarf den Brunnen anlässlich eines 1732 von Papst Clemens XII. aufgerufenen Wettbewerbs. Die Modelle zu Salvis Entwurf schuf Giovanni Battista Maini (1690-1752). Doch Maini musste die fertigen maßstabgerechten Modelle nach einem Streit mit Salvi ab 1741 ändern, so dass das Gesamtmodell des Brunnens erst 1743 fertig war. Die Ausführung in Marmor verzögerte sich mehrfach durch den Tod des Papstes (1740) und dessen Nachfolgers Benedikts XIV. (1758), wie auch Salvis (1751) und Mainis (1752). Die zentrale Oceanusgruppe wurde schließlich von Pietro Bracci (1700-1773) zwischen 1759 und 1762 gemeißelt (Pinto 1986, S. 182 ff).

regelnden natürlichen Kraft, die durch den Triton verkörpert wird, in vernünftigen und angemessenen Grenzen gehalten würden.

Das andere Pferd jedoch, zwar in lebhafter Bewegung, doch ruhig und gelassen, sollte sich völlig frei durch das Wasser bewegen, ohne dass es gezügelt werden müsste, als sei es durch einen natürlichen Instinkt gerade dazu geschaffen sich so zu verhalten; auf diese Weise zeigt es, dass das Wasser sich im Zustand des Friedens und der Ruhe als sehr köstlich, nützlich und als eine Wohltat für die Welt erweist. Der zweite Triton, von der Pflicht entbunden, die Zügel des Pferdes zu halten, soll so gezeigt werden, als eile er voraus, um den untertanen Gewässern die Ankunft des Oceanus' zu verkünden. Er sollte in seiner Rechten das Muschelhorn zum Munde führen, um es zum Ertönen zu bringen. Seine Linke sollte er ausstrecken und sich in die Brust werfen, als sei er von dem starken Wunsche beseelt, eine entfernte Menge mit dem mächtigen Klang des Muschelhorns zusammenzurufen und den dem Oceanus geschuldeten Tribut einzufordern. Aufgeblasene Wangen und geschwollene Brust sollen seine Anstrengung dabei zeigen.

Ich habe den Teil weggelassen, in dem die Fischschwänze und die Flügel der Hippokampen beschrieben werden, die die Macht des Gottes über das Meer und selbst die Lüfte symbolisieren, in denen das Wasser „die wunderbarsten und unterschiedlichsten Wirkungen hervorrufen“ kann, denn diese Details treffen in Linderhof nicht zu. Entgegen den Vorgaben Salvis schlägt der linke Triton der Fontana di Trevi, der sich vom Betrachter abwendet, das ausbrechende Pferd nicht mit dem Muschelhorn, sondern er greift mit seiner Rechten zum Pferderücken; der rechte Triton wurde, entgegen der Vorgabe, anders angeordnet: Er steht rechts außen, führt das Muschelhorn mit seiner Linken an den Mund und langt mit seiner Rechten in die Mähne des ruhig dahin galoppierenden Pferdes¹.

Bei Wagnmüller steht der vom Betrachter abgewandte linke Triton viel dichter am Pferd, dessen Hals er mit seiner Linken umschlingt. Das Pferd, das nicht an der Kandare herum gerissen wird, wendet seinen Kopf ab. Der andere Triton dagegen, befindet sich in Linderhof wie in Salvis Entwurf, vom Betrachter aus gesehen, links vom Pferd, das hier wie dort, dem Triton den Kopf zuwendet. In der Mitte, wo bei der Fontana die Trevi sich ein Wasserschwall nach unten ergießt und man freie Sicht auf Oceanus hat, der vergleichbar hoch über den Pferden steht, fügte Wagnmüller ein drittes Pferd hinzu, das wie Salvis linkes Pferd aussieht: Es steigt mit beiden parallel geführten Vorderbeinen auf und wendet den Kopf nach rechts. In Linderhof ist zudem die ganze Gruppe höher über den felsigen Grund gehoben, so dass die Pferde mit ihren Bäuchen hoch über dem Wasser stehen.

Oceanus stemmt seine Linke in die Hüfte, und in der Rechten hält er einen verkürzten Kommandostab, auch seine Beinstellung ist anders als die Neptuns: Sein gleichfalls linkes Spielbein ist vorgestellt. Möglicherweise diente Giambolognas Brunnenfigur des Neptun in Bologna als Vorbild für den Linderhofer Gott. Er streckt ebenfalls gebieterisch seine Linke vor, und in seiner locker nach unten hängenden Rechten hält er den mächtigen Dreizack, allerdings nahezu senkrecht. Interessant

¹ Den Entwurf Salvis kopierte zwischen 1739 und 1740 der Architekt Franz Anton Grimm, dessen Zeichnung erhalten ist (Pinto 1986, S. 204, Abb. 148).

sind in diesem Zusammenhang auch die Putten, die unterhalb des Bologneser Neptuns auf Eckvorsprüngen sitzen und wie Wagnmüllers Geschöpfe ihre Füße nach unten baumeln lassen.

Trotz aller Unterschiede scheinen mir die Gemeinsamkeiten der Gruppen Salvis und Wagnmüllers doch recht schlagend zu sein.

Ein Wort noch zu Oceanus und Neptun: Beide sind in Rom und Linderhof nicht nur als Meeresgötter zu verstehen, sondern als mächtige Wassergötter der Flüsse, Seen, Quellen und selbstverständlich auch der Meere.

Die Zinkgussfiguren zeigen, dass sich Ludwig II. bei der plastischen Ausschmückung des Linderhofer Schlossgartens zuerst streng an Versailles orientierte, dann aber, mit der Floragruppe und auch dem zugehörigen Bassin, die enge Versaillesbindung löste. Beim Najadenbrunnen gibt es nur noch gewisse Erinnerungsspuren an einen Versailler Brunnen, und bei der Neptungruppe schließlich gewährte der König seinem Bildhauer, der offensichtlich das Römische Vorbild der Fontana di Trevi im Sinn hatte, anscheinend völlig freie Hand.

2.8 Mutmaßungen über das Programm in Linderhof

2.8.1 Ludwigs II. Verehrung für die Bourbonen und Marie Antoinette

König Ludwig II. hegte für zwei Gestalten der französischen Geschichte besondere Verehrung und Bewunderung: für Ludwig XIV. und für Marie Antoinette, die unglückliche Tochter Maria Theresias, die wie ihr Gemahl Ludwig XVI. unter der Guillotine endete. Überall in seinen Wohnräumen, in der Residenz, in Schloss Berg oder im Wirtshaus Fernstein auf dem Fernpass, umgab er sich mit Porträts der beiden verehrten Personen, so dass Louise von Kobell bezüglich seines gelben Bibliotheksimmers in der Residenz schrieb: „Die Büste des vierzehnten Ludwigs und der Marie Antoinette zählten auch hier zu dem obligaten Zimmerschmuck“¹.

Über Marie Antoinette schrieb Ludwig II. im Juli 1874 an Frau von Leonrod, seine ehemalige Erzieherin:

Maler Heigel lieferte jüngst ein in meinem Auftrag gefertigtes, für den Linderhof [...] bestimmtes Bild der Königin Marie Antoinette, welches wunderschön ausfiel. Eine Art von religiösem Kultus weihe ich dem Andenken dieser schönen, so tief unglücklichen Fürstin, welche aus allen Schicksalsschlägen geläutert hervorging und wahre Seelengröße zeigte, deren Natur so durch und durch erhaben und königlich war, auf dem ersten Thron der Christenheit gleich wie im tiefsten Elend. - Nie kann ich ihre Geschichte ohne Ergriffenheit lesen².

Das Leben des bayerischen Königs und das der Königin Frankreichs weisen einige auffallende Parallelen auf: Beide erklommen als Achtzehnjährige den Thron, beide liebten das Theater und beide förderten gegen größte Widerstände einen Komponisten. Während sie Gluck, ihren alten

¹ Kobell 1898, S. 18 f.; Schloss Berg: Kobell 1898, S. 440; Wirtshaus Fernstein: Linde 1928, S. 297.

² Hacker 1972, S. 265.

Klavierlehrer, bei Hofe einführte und dort der deutschen Musik zum Durchbruch verhalf¹, förderte er Richard Wagner, der ihn in aller Öffentlichkeit als „Mitschöpfer“ seines Werks bezeichnete². Marie Antoinette ließ mit dem Park von Schloss Trianon einen der ersten englischen Gärten auf dem Kontinent anlegen³, und auch Schlosspark Linderhof beansprucht einen hohen Rang, der Park „muß als eine der großartigsten und künstlerisch bedeutendsten [Gartenanlagen] des 19. Jahrhunderts überhaupt angesprochen werden“⁴. Sowohl der bayerische König als auch die von ihm bewunderte Königin waren maßlos im Geldverschwenden. Während er nur seine Privatkasse mit Schulden überhäufte, führte sie die französische Monarchie in den Ruin⁵. Die Verschwendungssucht wurde beiden zum Verhängnis: Sie wurde von der Revolution vom Thron gefegt, und der bayerische König wurde in einer Nacht- und Nebelaktion, die noch heute von vielen Autoren als Staatsstreich bezeichnet wird⁶, für verrückt erklärt und inhaftiert. Nach dem Tod des Königs wurde ein großer Teil seines Eigentums, gleich dem der Königin, versteigert.

„Eine Art von religiösem Kultus“ verband Ludwig II. auch mit Ludwig XIV., denn am 8. Juli 1869 diktierte er einen Brief an Düfflipp, in dem er seinem Hofsekretär befahl, einen Sachverständigen nach Paris zu schicken, „um ein von Mir, im Medaillon zu tragendes Andenken an Ludwig XIV ausfindig zu machen“⁷. Gegenüber Felix Dahn bekannte er 1873, „Louis Quatorze! Le Roi Soleil! Er ist mein Ideal“⁸. Doch des bayerischen Königs grenzenlose Bewunderung für den Bourbonenkönig hatte wohl tiefere Wurzeln: Als der spätere bayerische König Max I. Joseph 1786 in Straßburg ein französisches Kürassierregiment kommandierte, wurde sein Sohn auf den Namen Ludwig getauft, den Namen des Taufpaten, des Königs Ludwig XVI. von Frankreich, der nur sechs Jahre später auf dem Schafott enden sollte. Der Sohn Max Josephs wiederum, König Ludwig I. von Bayern, war Taufpate seines Enkels Ludwigs II., dessen Namen somit auf die Bourbonenkönige zurückgeht⁹. Ludwig II. pflegte keine sehr herzlichen Beziehungen zu seinen eigenen Eltern; die Art seiner Mutter war ihm lästig und geradezu verhasst. So schrieb er z.B. am 17. November 1869 an Düfflipp, von dem er das Kunststück erwartete, die Königin Mutter bewegen zu können, von München für ein paar Wochen zu verreisen, ohne freilich ihn selbst, den König, ins Spiel zu

1 Castelot 1975, S. 67 ff.

2 Böhm 1924, S. 343.

3 Lablaude 1995, S. 145.

4 Kreisel o.J., S. 34.

5 Castelot 1975, S. 205: „Die Monarchie hatte Bankrott gemacht und erklärte ihre Zahlungsunfähigkeit.“ Marie Antoinette wurde als „Madame Déficit“ bezeichnet.

6 Blunt 1970, S. 171: „Es gab zwei Möglichkeiten, den König zu entfernen: entweder durch konstitutionelle Mittel oder durch einen Staatsstreich - letzterer schien der praktischere Weg zu sein.“ Holzschuh 2001, S. 133: „Ludwig II. ist in einem Staatsstreich entmachtet worden.“ Memminger o.J., S. 162 zitiert Bismarck: „So wurde der König das Opfer seiner Diener, der hohen wie der niederen“.

7 Korr. Düfflipp: Brief Hornigs an Düfflipp.

8 Hacker 1972, S. 213.

9 Kreisel o.J., S. 20.

bringen:

[...] die Königin ist es, welche Mir den Aufenthalt in München, zu einem wirklich unleidlichen macht, Sie ist für mich der Inbegriff aller Zuwiderheiten. Amen!¹

Man hat fast den Eindruck, als betrachtete er die Bourbonen als seine legitimen Vorfahren und nicht seine leibhaftigen Eltern. Mir kommt hier der Ausspruch eines katholischen Geistlichen in den Sinn: auch das liebe Vieh habe Geburtstag, aber Namenstag habe allein der Mensch. Er wollte damit andeuten, dass die Bindungen durch das Sakrament der Taufe viel gewichtiger seien, als die natürlichen des Blutes. Evers meint, der bayerische König könnte die französischen Ludwige als seine Vorgänger betrachtet oder sich gar für die Reinkarnation des Sonnenkönigs gehalten haben². In seinem Tagebuch unterschrieb Ludwig II. bisweilen mit Louis, in einer Schrift, die der des französischen Monarchen sehr nahe kommt, und er legte Selbstschwüre bei den „Fleurs de Lys“ ab. Die Verehrung Ludwigs XIV. scheint vor allem im Jahr 1867, als Ludwig II. mit dem Bau seiner Residenzwohnung begann und seine erste Frankreichreise zur Weltausstellung machte, gewachsen zu sein: Im März 1867 erwähnt er Ludwig XIV. zum ersten mal in seinem Tagebuch:

Über Ludwig XIV. gelesen, Herrschergewalt, Zeit der Blüthe, des Glanzes des Königthums; Allmacht, Glorie der Majestät, königliche Gottheit³.

Am 8. November 1867 notierte er in seinem Tagebuch:

Tags darauf das umfangreiche Werk über Versailles, jenem historisch so bedeutenden Palaste, wo einer der größten Könige aller Zeiten Seinen Sitz hatte, wo Er thronte wie ein mächtiger Gott, von wo aus er Seine zündenden Blitze nach den entferntesten Gegenden der Erde sandte, u. die Menschheit erbeben machte, Er der sein Reich zu dem angesehensten und gewaltigsten unter allen Ländern schuf, der stets bedacht war auf den Ruhm u. den Glanz Seiner Nation. Und Grundsatz, dem Alles huldigen mußte, war „Glaube an das Königliche Ansehen“ - Er, der allgewaltige Selbstherrscher [...] konnte sich mit Recht als die Seele des Staats bezeichnen, Er war die allbelebende Sonne, die leuchtet aus eigener Kraft und segnend ihres Lichtes Strahlen entsendet nach den Gefilden der Erde, die einzig durch sie befruchtet wird, durch sie nur gedeihen kann⁴.

Man hat geradezu den Eindruck, als zitiere der König die Memoiren Ludwigs XIV. und zwar die Worte, die ich weiter oben, in Kapitel 2.6.3 mit einem Programm für die Ausschmückung des ersten Parterre d'Eau in Versailles in Verbindung gebracht habe. Doch außer mit seinem Namen, seinem hochgeschraubten Majestätsbewusstsein, seiner Bauwut und ein paar Äußerlichkeiten⁵, verband ihn wenig mit dem kriegerischen französischen König, dessen Leben sich vor den Augen der Öffentlichkeit abspielte, während Ludwig II. sich immer mehr vor ihr verbarg.

1 Korr. Düfflipp.

2 Evers 1986, S. 137-139.

3 Evers 1986, S. 126.

4 Evers 1986, S. 164.

5 Ludwig II. fürchtete, freilich völlig grundlos, wie Ludwig XIV. die Bedrohungen der Hauptstadt (Hacker 1972, S. 282 ff.; Schwesig 1986, S. 81). Beider Leben spielte sich geordnet, gleich einem Uhrwerk, ab (Böhm 1924, S. 769; Burke 2001, S. 113). Die Gangart beider Könige war sehr eigentümlich (Böhm 1924, S. 713). „Stallmeister Hornig [...] berichtet, daß Seine Majestät Sich geheim in Costüme der französischen Könige kleide.“ (Wöbking 1986, S. 314: Ärztliches Gutachten). Auch Ludwig XIV. soll sich beim Schlossbau um jedes Detail gekümmert haben.

2.8.2 Ein Ruhmestempel für Ludwig XIV.

Angesichts der Entstehungsgeschichte von Schloss und Garten Linderhof und der Art, in der gleichsam wie in einer Bestellung aus einem Warenkatalog, in mehreren Kampagnen die Gartenplastik bestimmt wurde, fällt es schwer zu glauben, Ludwig II. habe sich allzu tiefschürfende Gedanken bei der Formulierung eines schlüssigen Gesamtprogramms gemacht. Aber ich meine, dass sich, selbst wenn dem so wäre, ein ikonologisch außerordentlich aussagekräftiges Ergebnis gleichsam wie von selbst einstellte, weil der König von seiner grenzenlosen Verehrung für Ludwig XIV. und Marie Antoinette gesteuert wurde, und weil Linderhof, vor allen anderen Bauten, sein eigener bevorzugter Wohnsitz war. Allerdings bezweifle ich, dass das etappenweise Vorgehen wirklich mehr oder weniger zufällig geschah. Möglicherweise hatte der König den Gesamtplan schon im Kopf und wollte nur seinen Hofsekretär im Unklaren über seine Absichten lassen. Düfflipp achtete sehr genau darauf, dass nicht mehr ausgegeben wurde, als die Kabinettskasse her gab; er wurde deswegen später auch entlassen.

Auch wenn es nicht der Fall sein sollte, dass Schloss und Garten Linderhof von Anfang an in den Vorstellungen des Königs in fertiger Form existierten, so stand doch spätestens seit Anfang 1873 das Programm der Seitenfassaden und der Nordfassade fest¹, und zumindest ein Teil des Gartenprogramms, nämlich die Figurengruppen der Jahreszeiten und der Weltteile, auch wenn zunächst nur die vier Jahreszeiten in Auftrag gegeben wurden. Diese Tatsache könnte ein Anhaltspunkt dafür sein, dass der König durchaus in größeren Zusammenhängen dachte, und beim Bau des Schlosses und der Ausstattung des Gartens nicht nur ad hoc-Entscheidungen traf.

Bevor der König mit dem Anbau an das Königshäuschen in Linderhof begann, plante er dort den Bau eines „Pavillons“, aus dem sich, über siebzehn uns bekannte Projektstufen hinweg², die Kopie des Versailler Schlosses entwickelte, und zwar nicht in Linderhof, was er immer wieder bedauerte, sondern auf Herrenchiemsee. Das Gesamtprojekt lief unter dem Tarnnamen „Tmeicos-Ettal“, ein Anagramm auf die Ludwig XIV. zugeschriebene Devise „l'état c'est moi“³. Ich zitiere Ausschnitte aus zwei schon mehrfach veröffentlichten Briefen⁴, die gewissermaßen die Geburtsstunde Tmeicos-Ettals einläuteten, und die, wie ich meine, auch Schlüssel-Dokumente für das Linderhofer Programm sind: Am 28. November 1868 schrieb er an Düfflipp:

Ludwig XIV baute sich um dem ermüdenden Leben, dem Zwange des lästigen, ewigen Einerlei des Hofceremoniells zu entgehen, das in den Prachtgemächern des Königs-Tempels zu Versailles

¹ Siehe S. 11.

² Baumgartner 1981, S. 136, spricht von siebzehn verschiedenen „Grundriß-Ideen“, die zwischen Dezember 1868 und September 1873, also bis zum Kauf der Insel Herrenchiemsee, verfolgt worden seien.

³ Eine kurze Zusammenfassung der Baugeschichte des Schlosses Herrenchiemsee findet sich z.B. bei Petzet - Bunz 1995, S. 222 ff. oder bei Baumgartner 1981, S. 174.

⁴ Z.B. Böhm 1924, S. 753 und 756.

Ihn einengte, das Lustschloß Trianon, als dieses sich auch zu sehr palastartig vergrößerte, ließ er das einsame, bescheidene Marly sich bauen um dort für kurze Zeit aufzuathmen, nach den Mühen des repräsentativen Lebens. - Ich möchte nun in der Nähe der am Linderhof zu errichtenden Kapelle ebenfalls einen kleinen Pavillon mir erbauen u. einen nicht zu großen Garten im renaissance [sic] Styl mir anlegen, Alles nach bescheidenen Dimensionen für mich brauche ich nur 3 etwas reicher u. eleganter ausgestellte Zimmer, die nöthigen Dienstwohnungen sollen natürlich ganz einfach werden. Das Ganze wird ganz allerliebste sich ausnehmen; der Plan ist fertig und wie Minerva fix und fertig aus Jupiters Haupt sprang, so kann sogleich, wenn ich Ihnen alles genau angegeben haben werde, zur Zeichnung der Pläne geschritten werden¹.

Ein paar Tage später, am 17. Dezember 1868, schrieb er ebenfalls an Düfflipp:

Sie werden mittlerweile vernommen haben, welchen Bauplatz ich nun definitiv u. unwiderruflich erkoren habe; bieten Sie alles auf, daß sogleich mit dem Nivelliren, Ausstecken an dieser Stelle begonnen werde. Sie wissen, daß die Spiegelgalerie u. die beiden anstoßenden Gemächer ein genaues Abbild der in Versailles befindlichen werden sollen; es soll gewissermaßen ein Tempel des Ruhmes werden, worin ich das Andenken an den König Ludwig XIV feiern will; deßhalb dürfen diese Räume nicht kleinlich ausfallen, eine bloß scheinbare Größe, erzielt durch perspektivische Mittel, reichen nicht aus, den Character der Herrlichkeit jener wundervollen Epoche zu veranschaulichen, deßhalb soll die Gallerie im Innern allein 84' haben, ausdrücklich heißt es in den Büchern die Länge der berühmten Spiegelgalerie habe 7 mal die Breite betragen, Sie sehen ein, daß die Breite meiner Gallerie nicht weniger als 12' bekommen darf, sonst ist sie viel zu mesquin; der ganze Pavillon braucht deßhalb nicht über 140' zu werden².

Ich habe den zweiten Brief etwas ausführlicher zitiert, um zu zeigen, dass es sich in beiden Briefen um das gleiche Projekt handelt, nämlich um einen „Pavillon“, und dass dieser Bau einen, wenn auch verkleinerten Nachbau der Versailler Spiegelgalerie mit dem Friedens- und dem Kriegssaal umschließen sollte. Aus den Briefen geht hervor, dass Ludwig mit dem geplanten Schloss sich eine private Rückzugsmöglichkeit vom Getriebe in München erhoffte, gleichzeitig aber, mit demselben Bauwerk, einen „Tempel des Ruhmes“ für Ludwig XIV. errichten wollte.

„Tmeicos-Ettal“ scheiterte letztlich am fehlenden Wasser und daran, dass aus Geldknappheit, gewissermaßen als Notbehelf, inzwischen Schloss Linderhof entstanden war, denn Jahre später, am 3. März 1875 schrieb Ludwig an Düfflipp:

Wie Sie wissen hatte Ich schon seit Jahren vor, ein Versailles ähnliches Schloß am Linderhof zu bauen, welches dank Ihrem zögern und erst vor zwei Jahren gemachten Vorschlägen viel zu spät, jetzt erst am Chiemsee zur Ausführung kommt. Da wegen Mangel am Wasser das Projekt am Linderhof leider scheitern mußte, so blieb nichts übrig, ganz gegen Meine ursprüngliche Absicht, als einen kleinern Bau und einen kleinern Garten an dessen Stelle zu setzen, ungefähr Trianon ähnlich³.

Ich glaube, mit diesen Zitaten hinreichend belegt zu haben, dass die Absicht, einen „Tempel des Ruhmes“ für den Sonnenkönig zu errichten, nicht nur für Schloss Herrenchiemsee galt, sondern ebenso für Schloss Linderhof. Fritz Linde hat dies klar erkannt; er schrieb über das Schloss:

1 Korr. Düfflipp.

2 Korr. Düfflipp.

3 Korr. Düfflipp.

'Es soll gewissermaßen ein Tempel des Ruhmes werden, worin ich das Andenken an Ludwig den Vierzehnten feiern will.' Wie der Fromme seinem Erlöser eine Kirche baut, so will er sein Werk und so geschieht es: des Eintretenden Blick schon fällt auf das Reiterstandbild des Sonnenkönigs, gebieterisch als römischer Zwingherr. An der Decke des Flures strahlt goldner Glanz den bourbonischen Wahlspruch herab: *Nec pluribus impar*. Um das marmorne goldumrankte Treppenhaus lagern sich die zehn Gemächer, jedes für sich ein Altar maßlosen, sich selbst genießenden Prunks; [...] Die ganze Welt ist aufgeboten, aller Herren Länder warten mit Schmuck oder in Sinnbildern dem göttlich begnadeten Herrscher auf. Aus dem Dickicht blicken die Herren und Herrinnen des Ancien Régime; unheimlich nahe wachsen sie aus dem berückenden und verzückenden Prunk: als wollten sie jeden Augenblick aus dem Rahmen steigen, sich lustvoll sich auf den schon in der Form ausschweifenden Möbeln lagern [...] oder: im Garten, dem Geiste Marie Antoinettes huldigend, sich zu den ausgelassenen Spielen einen, von denen die Bilder im Stile Bouchers und Watteaus an Wand und Decke künden¹.

Ich möchte dem noch hinzufügen, dass das Vestibül gewissermaßen die Funktion des Ehrenhofes in Versailles übernimmt, in dem die allerdings erst unter Louis-Philippe errichtete Reiterstatue des Sonnenkönigs wie im Zentrum eines hellenistischen Altars steht. In einem Zwischenstadium hatte auch Schloss Linderhof, wie ich schon dargelegt habe, einen U-förmigen Grundriss und einen kleinen Hof. Eben dieser Hof wurde später mit dem Treppenhaus und dem Vestibül überbaut, das zur Aufnahme der Reiterstatuette bestimmt war.

2.8.3 Bemerkungen zu den Schlossfassaden

Wenn Linderhof in erster Linie ein „Tempel des Ruhmes“ für Ludwig XIV. und die Bourbonen ist, dann bezieht sich die Viktoria an der Südfassade möglicherweise nicht auf den bayerischen König, sondern auf den Sonnenkönig, der auf seinem Pferd im Vestibül präsent ist. Ludwig II. war ein durch und durch friedliebender Monarch, der gegenüber Felix Dahn bekundete, dass er Militarismus hasse und verachte², und der bekannte:

Die rechte Lösung der sozialen Frage in meinem Lande würde ich für höher halten, als wenn ich durch Waffenruhm Herr von Europa werden könnte und ich möchte nicht das Leben eines meiner Bürger für einen selbstsüchtigen Zweck zu verantworten haben. Ich wünsche von meinem Schöpfer nicht das Glück eines Eroberers, dieses Fürstenwahnwitzes, sondern jenes Glück, daß man nach meinem Tode sage: Ludwig hat nur danach gestrebt, seinem Volke der wahrhaft treueste Freund zu sein, und es ist ihm gelungen, sein Volk zu beglücken³.

Es fällt mir schwer, einen solchen König mit der Siegesgöttin in Verbindung zu bringen⁴. Ganz anders ist dies bei Ludwig XIV., der, gleich seinen Zeitgenossen, Krieg als ein sinnvolles Mittel der Politik betrachtete⁵, und der sich in unzähligen Bildnissen als von der Siegesgöttin bekrönt darstel-

1 Linde 1928, S. 283 f. Auch Wolf 1922, S. 117, meint, Ludwig II. wollte „in diesem Bauwerk den Manen des Sonnenkönigs, dem Andenken Ludwigs des Fünfzehnten und dem Kult Maria-Antoinettes ein ragendes Mal errichten“. Er weist in diesem Zusammenhang ebenfalls auf das „Reiterstandbild“ Ludwigs XIV. hin.

2 Dahn, Felix: *Erinnerungen*. Buch 4, Abteilung 2 (1871-1888), Leipzig 1895, zitiert nach: Hacker 1972, S. 214.

3 Ludwig II., zitiert nach Petzet - Bunz 1995, S. 14; eine Quellenangabe fehlt.

4 Ich möchte allerdings nicht versäumen, darauf hinzuweisen, dass der Sockel der Viktoria mit „Friedens-Emblemen“ geschmückt ist. Die beiden Kränze in den Händen der Viktoria könnten auch darauf hinweisen, dass diese für Ludwig II. und Ludwig XIV. gedacht sind.

5 Schwesig 1986, S. 57.

len ließ, so dass Burke meinte, „die Hofkünstler“ müssten „es leid gewesen sein, immer wieder geflügelte Victoria-Figuren darzustellen“¹. Eines dieser Bilder, es wurde von Pierre Mignard, dem Nachfolger LeBrun's gemalt, sieht aus, als habe es als Vorlage für das Ensemble aus Reiterstatue und Viktoria in Linderhof gedient: Ludwig XIV., gekleidet wie ein römischer Kaiser, mit dem Kommandostab in der Hand, sprengt auf einem Rappen daher. Über ihm schwebt die Göttin; in der Linken hält sie eine Standarte mit dem Sonnensymbol und dem Motto des Sonnenkönigs und mit der Rechten hält sie einen Lorbeerkranz über dessen Haupt².

Auch der Apoll der Westfassade könnte sich auf den Sonnenkönig beziehen. Doch auch ein Bezug auf Ludwig II. ist möglich, der in seiner Jugend, wegen seiner vielgerühmten männlichen Schönheit und seines Kunstsinns gleichfalls mit Apoll verglichen wurde³, und den Felix Dahn ironisch „König Sonne II.“ genannt hatte⁴. Der bayerische König gebot im Schlosspark gleich dem Sonnenkönig, seinem Vorbild, ebenfalls über die Elemente, trotzte in seinem Wintergarten auf dem Dach der Residenz den Jahreszeiten und umgab sich hier wie dort mit Bauwerken anderer Kontinente. Doch da die Zeit vorbei war, in der sich ein Monarch mit antiken Göttern verglich, so scheidet der bayerische König wohl aus. Dann wächst diesem Apoll inmitten der Musen eine ganz andere Bedeutung zu, nicht nur für die Fassade, sondern auch für den Garten; dann wird das ganze Schloss zu einem Bild des Parnass' und zum Zentrum der Vierergruppen des Gartens. Es wird fast zu einem Zitat des Programms für das erste Parterre d'Eau in Versailles, auch wenn der König jenes Programm möglicherweise gar nicht kannte. Doch dieser Kenntnis hätte es auch nicht bedurft, um die Sonne und damit den Sonnenkönig in Verbindung mit den Tageszeiten, den Jahreszeiten und auch den Weltteilen zu bringen. Ich gestehe, dass diese Überlegungen spekulativ erscheinen mögen, doch sie gänzlich abzutun, wäre nicht richtig: Zu stark ist die Bewunderung Ludwigs II. für Ludwig XIV., und zu groß ist auch sein Wissen über Versailles und den verehrten französischen König⁵.

Dann käme auch der Figur der Aurora in der Mittelnische der Ostfassade ein ganz anderes Gewicht

1 Burke 2001, S. 101 und Abbildungen auf den Seiten 103, 104, 105, 112, 118, 119, 121. Wie zur Bestätigung dieser Bemerkung Burkes stehen in Linderhof auf dem Gesims über der zentralen Viktoria zwei weitere Viktorien zwischen den die Künste personifizierenden Putten.

2 Pinacoteca Turin: „Der siegreiche Ludwig“, Öl auf Leinwand, 1673; abgebildet in: Burke 2001, S. 103.

3 Die Schauspielerin Hermine Bland widmete Ludwig II. ein Gedicht mit dem Titel „Begrüßung des Sonnengottes“ mit den Worten „Ein schwacher Ausdruck der Freude über das Wiedersehen unseres geliebten und angebeteten König Ludwig II.“ (GHA KLII 219). Dieses Gedicht wurde, gegen die sonstige Gewohnheit des Königs, die meisten der an ihn gerichteten Liebesbriefe in den Papierkorb zu werfen (Böhm 1924, S. 389), aufbewahrt.

4 Dahn, Felix: Erinnerungen. Buch 4, Abteilung 2 (1871-1888), Leipzig 1895, zitiert nach: Hacker 1972, S. 209.

5 Vgl. Böhm 1924, S. 380: Zitat aus einem 1874 erschienenen Artikel einer Wochenschrift: „Während seines Aufenthaltes in Versailles besuchte Ludwig II. das große Schloss sowie die beiden Trianons. Die französischen Beamten, die ihm bei dieser Gelegenheit als Führer dienten, konnten mit einiger Überraschung bemerken, dass der deutsche Fürst Versailles mindestens ebenso gut wie sie, wenn nicht sogar besser kenne. Sie unterließen es deshalb auch bald, ihn auf hervorragende Gemächer, Bilder und Möbel aufmerksam zu machen und gestatteten ihm, ungestört durch die großen Säle des 'großen' Königs zu schweifen und sich selbst diejenigen Gegenstände auszusuchen, denen er eine besondere Aufmerksamkeit widmen wollte.“

zu: Aurora eilt dem Sonnenaufgang voraus, sie ist ohne den Sonnengott nicht existent; sie ist im Grunde nur ein anderer Aspekt seiner Erscheinung. Auch in den Deckengemälden des östlichen Gobelinzimmers und über der Bettnische im Schlafzimmer ist dieser Zusammenhang dargestellt: Im Schlafzimmer fliegt Aurora mit einer Fackel in der Hand und dem Morgenstern auf der Stirn vor dem aus der Dunkelheit der Nacht kommenden Wagen Apolls. Im Gobelinzimmer wird der braungelockte Sonnengott, der, wie ich meine, die schulterlange Frisur und auch die Züge des jugendlichen Sonnenkönigs trägt, nicht nur von der Rosen tragenden Aurora begleitet, sondern auch von Fama und Viktoria. Dieses Gemälde Hauschilds kann man geradezu als Schlüssel zur Erschließung des Fassadenprogramms betrachten.

Die übrigen Fassadenfiguren könnten sowohl auf den bayerischen als auch auf den bourbonischen König und Staat bezogen werden. Entsprechende Figuren kommen auch im Fassadenprogramm von Versailles vor, allerdings mit einer Ausnahme: Die Nischenfiguren der Hauptfassade von Linderhof, Lehrstand, Wehrstand, Rechtspflege und Nährstand, die vor allem wegen ihrer Köpfe so fremd wirken, und die deshalb auch dort etwas aus dem Rahmen fallen, sucht man, sowohl hinsichtlich ihrer Bedeutung als auch ihres Stils, in Versailles vergebens¹; sie könnte man mit einer gewissen Berechtigung als bayerische Zutaten zu einem Programm betrachten, das in erster Linie aus der Verehrung Ludwigs II. für die Bourbonen gespeist wird.

Auch das bayerische Wappen am Giebel und Ludwigs II. Monogramm an den Balkonen passen nicht so ganz in das Interpretationsschema: Sie weisen unmissverständlich auf die Funktion des Gebäudes als Wohnsitz des bayerischen Königs hin und darauf, dass sich der Ruhmestempel für den Sonnenkönig auf bayerischem Boden befindet.

Als Haupteinwand gegen meine Interpretation des Linderhofer Fassaden-Programms könnte die Tatsache dienen, dass Dollmanns „Antrag für die Bestimmung der Nischenfiguren“ offensichtlich sofort genehmigt wurde, und dass auch kein Briefverkehr mit Vorschlägen des Königs bekannt ist, so dass das Programm scheinbar allein das Werk des Architekten ist. Selbst wenn Böhm schreibt, dass Ludwig II. und Dollmann nur schriftlich miteinander verkehrten, obwohl sie „in Linderhof unter dem gleichen Dach wohnten“², kann ich mir nicht vorstellen, dass sich dort nicht auch ein mündlicher Gedankenaustausch, unter Einschaltung der Lakaien, entwickelt hätte³. Böhm will

1 Zum Fassadenprogramm von Versailles, siehe Souchal 1972. Auch zwei der Figuren, die in Linderhof neben dem Giebel stehen, die des Ackerbaus und die des Handels fehlen im Programm von Versailles, während die beiden anderen, die der Wissenschaft und selbst die der Industrie, auch dort vorhanden sind, ebenso wie die Personifikationen der Herrschertugenden und der Künste (Putten der Hauptfassade von Linderhof), mit je einer Ausnahme. Von den übrigen, bereits besprochenen Figuren fehlt nur die der Aurora, statt dessen findet sich dort eine Flora und neben ihr, als selbständige, gleichgewichtige Figur, Zephyr. Das Programm in Versailles basiert wieder, wie schon im Park, auf Cesare Ripa, bei dem Begriffe wie „Lehrstand“ oder „Nährstand“ nicht vorkommen.

2 Böhm 1924, S. 651 f.

3 Normalerweise unterbreitete Ludwig II. seine Vorstellungen dem Hofsekretär in schriftlicher Form, sei es, dass er

meines Erachtens nur sagen, dass die beiden fast nie persönlich miteinander sprachen. So kann man, wie ich meine, mit Sicherheit annehmen, dass Dollmann die Vorstellungen des Königs bekannt waren, bevor er schriftlich seine Vorschläge zum Programm unterbreitete.

2.8.4 Ein der Marie Antoinette geweihter Garten

Zu den Vierergruppen im Schlossgarten ist eigentlich schon alles gesagt: Sie sind Satelliten des Schlosses, des Parnass' und Ruhmestempels. Wenden wir uns daher den Brunnenfiguren zu: So wie Ludwig XIV. im Vestibül als Feldherr und an den Seitenfassaden, in den Gestalten Apolls und Auro-ras, als Förderer der Künste und des Wohlstands präsent ist, so zeigt ihn die Figur des Neptun als Herrscher. Das große Blumenbeet in Form der bourbonischen Lilie weist wie ein Pfeil auf die Gruppe des Wassergottes; die Lilie stellt die Verbindung zwischen Neptun und der Schlossfassade mit den Herrschertugenden her.

Ich habe schon erwähnt, dass im Zentrum der Anlagen am Linderbichl, in der mittleren der drei Arkaden, die Büste Marie Antoinettes einen überaus prominenten Platz einnimmt. Die drei Arkaden stehen den drei Rundbogenportalen des Schlosses gegenüber, dem Zugang zum Vestibül, in dem sich die Reiterstatuette des Sonnenkönigs hinter dem Mittelportal verbirgt (Taf. 1 f.). So wie die Siegesgöttin in der Rundbogennische über diesen Portalen steht, so erhebt sich über den Arkaden der Treppenanlage der Rundtempel mit der Venus. Was liegt in diesem Fall näher, als der Königin für den Garten dieselbe Rolle zuzuweisen, wie dem Sonnenkönig für das Schloss? So wie dieses ein Ruhmestempel für Ludwig XIV. ist, so ist zumindest der südliche Garten Marie Antoinette geweiht. Der Monopteros aber, zu dessen Bau der König durch den Pavillon d'amour angeregt wurde, den sie einst in dem von ihr geschaffenen Park errichten ließ, ist ein Tempel zur Erinnerung an sie, deren Statue er einst sogar aufnehmen sollte. Wie die Walhalla, der Tempel zu Ehren bedeutender Männer und Frauen „teutscher Zunge“, den Ludwig I. an der Donau errichten ließ, steht er auf einem mächtigen Podest und wird durch rampenartige Treppenanlagen erschlossen. Der König, der die Reiterstatuette Ludwigs XIV. begrüßte¹, wenn er an ihr vorbeiging, grüßte ebenso die Büste der Königin. Der ehemalige Kabinettssekretär Friedrich von Ziegler beschrieb 1886 den Tagesablauf Ludwigs II. in Linderhof wie folgt:

In der Zeit von 1880 bis 1883 machte ich mir über die Lebensweise Seiner Majestät auf dem Linderhofe, so oft ich dorthin zum Vortrage kam, immer die trübsten Gedanken.

Ich kam um 2 Uhr Nachmittags in Linderhof an. Alles war wie ausgestorben. In dem Erdgeschoße des Lustschlößchens, das außer dem Erdgeschoße nur noch ein Stockwerk hat, befindet

anfänglich eigenhändig schrieb oder später diktierte. Der Hofsekretär verhandelte dann mit Dollmann, Effner oder anderen Künstlern.

¹ Hierneis 1953, S. 34: „Da sehe ich, wie sich der König über sein Prachtschloß freut, wie er, da er glaubt allein zu sein, die Marmorsäulen umarmt, sein Haupt entblößt, mit hoheitsvoller Geste den Raum umfaßt und hinübergrüßt zur Reiterstatue Ludwigs XIV., seinem Vorbild“.

sich ein kleines Zimmerchen mit zwei Betten für den Stallmeister u. den Haushofmeister. Dieses Zimmer wurde für den Tag des Vortrags mir überlassen, da außerdem kein Raum für mich vorhanden gewesen wäre. Da Seine Majestät nicht duldet, daß Jemand sich in dem das Schloß umgebenden Garten befindet, so war ich in dieses Zimmer gebannt, dessen Fenster auf den Bassin und auf die dem Schlosse gegenüber liegende Terrasse hinausgeht. Um 5 Uhr hörte ich über mir die schweren Schritte Seiner Majestät; dies war damals gewöhnlich die Stunde des Aufstehens und des ersten Frühstückes. Gleich darauf begann die Fontäne vor dem Schlosse zu springen. Seine Majestät traten vor das Schloß und betrachteten umhergehend die Fontäne und spielte mit den Schwänen. Dann bestiegen Seine Majestät die Terrasse, begrüßten die Büste der Königin Marie Antoinette und gingen zum Gipfel der Terrasse, zum Venustempel; hierauf ging der Spaziergang langsam wieder bergab und in das Schloß zurück. Dabei fiel mir immer wieder der schwere, stampfende ganz eigenthümliche Schritt Seiner Majestät auf¹.

Der König begann also sein Tagewerk um 5 Uhr abends [!], indem er den beiden göttlich verehrten Gestalten seine Referenz erwies. Ich finde es auch bemerkenswert, dass Ludwig II., der nach eigenem Bekenntnis sein „Leben [...] wie ein Uhrwerk geregelt“ hatte², seit 1878, also nach Fertigstellung des Gartens, zwei Tage früher nach Linderhof kam als in den Jahren vorher³, nämlich schon am 15. Oktober, einen Tag vor dem Todestag der Königin, den er dort feierlich beging. Am Abend dieses Tages fuhr er fortan nach Ettal zur Messe und zu der von ihm gestifteten kolossalen Kreuzigungsgruppe in Oberammergau, um dort zu beten⁴.

So wie das Schloss und der kleine Garten vor dem Schlafzimmer verschiedene Aspekte des Sonnenkönigs zeigen, so symbolisieren die Figuren der südlichen Gartenachse, die Nymphen und Nereiden, Flora und Venus: Marie Antoinette als ewig junge, den Tanz liebende Königin.

1 Petzet - Bunz 1995, S. 150. Eine Quelle ist nicht angegeben. Ich nehme jedoch an, dass es sich um die Aussage Zieglers für das ärztliche Gutachten Dr. Guddens handelt, in dem steht: „Herr Ministerialrath von Ziegler erwähnt, [...] daß Seine Majestät vor einer Büste der Königin Marie Antoinette, welche auf der Terrasse des Linderhofes steht, stets das Haupt entblößte und deren Wangen streichelte“ (Wöbking 1986, Gutachten, S. 314).

2 Böhm 1924, S. 769.

3 Siehe Itinerar, in Rall - Petzet - Merta 2001, S. 179 ff.

4 Grein 1925, S. 79 oder S. 87. Die Kreuzigungsgruppe schuf Johann Halbig; sie wird heute Ludwigskreuz genannt. Zur Echtheit der Tagebücher, siehe: Merta 1990.

3 Die Gartenfassaden und Fassadenfiguren von Schloss Herrenchiemsee

3.1 Einführung

Als Einführung in das Linderhof-Kapitel diene ein Zitat des Kunstkritikers Pecht, dessen Fortsetzung auch im Zusammenhang mit den Fassadenfiguren von Herrenchiemsee von Interesse ist:

Nachdem Wagnmüller in die Dienste König Ludwigs II. getreten war,

fertigte er zwei kolossale Brunnen für die königliche Villa auf dem Linderhof, deren einer den rossebändigenden Neptun mit Tritonen, der andere drei Nereiden zeigt, Arbeiten voll genialen Übermutes, bei deren durchaus dem Barockstil entlehnten Behandlung er wenigstens ein wahrhaft gewaltiges Leistungsvermögen bethätigte, aber freilich auch die Neigung für diesen Stil in München herrschend machte, in welchem ihn schon Gedon vorausgegangen. Es folgten nun noch vierzehn Kolossalfiguren zur Dekoration der Außenseite des Schlosses auf Herrenchiemsee - die sieben freien Künste und die Regententugenden personifizierend - die, wenn auch in unglaublich kurzer Zeit bloß dekorativ ausgeführt, dennoch alle seine wahrhaft unerschöpfliche Phantasie, aber freilich auch die Verflachung zeigen, welche die notwendige Folge solcher übereilter Arbeit ist¹.

Ich kann Pechts negatives Urteil hinsichtlich der Fassadenfiguren von Schloss Herrenchiemsee teilweise bestätigen. Leider bedarf in diesem Zusammenhang auch sein Lob der Phantasie Wagnmüllers einer Korrektur: Neben dem Vertrag zur Herstellung der Figuren sind auch ein Teil der Entwurfszeichnungen vorhanden sowie die Mehrzahl der maßstabsgetreuen Gipsmodelle und alle Fassadenfiguren selbst. Dazu existieren noch sechs kleine Gipsmodelle, die ich zur Unterscheidung von den großen Modellen als „k-Modelle“ bezeichnen werde; sie sind nahezu ebenso sorgfältig modelliert wie jene. Während aber die k-Modelle eindeutig Werke Wagnmüllers sind, die per Inschrift auf das Jahr 1876 datiert sind, stammen die Entwurfszeichnungen aus der Hand Franz Widmanns.

Wagnmüllers modellierte allerdings nur die Figuren der Westfassade, die der beiden anderen Gartenfassaden im Norden und im Süden sind das Werk anderer Künstler.

Auf den folgenden Seiten werden einige dieser Werke, von den Entwurfszeichnungen bis zu den fertigen Fassadenfiguren vorgestellt.

Bekanntlich ist Schloss Herrenchiemsee eine Teilkopie des Versailler Schlosses. Aus diesem Grund sollen auch die einander entsprechenden Fassaden beider Schlösser verglichen werden, wobei allerdings der Schwerpunkt auf der Westfassade liegen soll. Wir haben es also mit einer ähnlichen Materialfülle wie bei Schloss Linderhof zu tun.

Die Baugeschichte des Inselschlosses ist weitgehend bekannt. Die ersten Briefe Ludwigs II. zum Projekt „Tmeicos-Ettal“ habe ich in Kap. 2.8.2 zitiert. Die weitere Geschichte kann der Literatur entnommen werden². Ich möchte daher hier in einem kleinen Kapitel nur einige Kerndaten anführen

¹ Pecht 1888, S. 305.

² Z.B. Rauch 1993, S. 41 ff.

und einige interessante Briefe zitieren, die in der Literatur noch nicht beachtet wurden. Dazu soll auch die erste, von Böhm erwähnte „Planskizze“ vom 28. November 1868 aus der Hand des Königs betrachtet werden¹.

3.2 Die Fassaden des Versailler Schlosses

Es sollen nur diejenigen Fassaden des Versailler Schlosses vorgestellt werden, die auf Herrenchiemsee nachgestaltet wurden, also die drei Gartenfassaden der zentralen Dreiflügelanlage. Die Fassaden zum Marmorhof, die, abgesehen vom plastischen Schmuck, größtenteils das Aussehen des alten Schlosses Ludwigs XIII. widerspiegeln, sollen unbeachtet bleiben, da die entsprechenden Fassaden von Schloss Herrenchiemsee dem Stil der Gartenfassaden angepasst wurden². Dies war zwar auch in Versailles selbst, schon unter Ludwig XIV., im Rahmen des sog. „Grand Dessein“ geplant gewesen, wurde aber erst ab 1771, und auch nur zu einem kleinen Teil realisiert, als der nördliche Flügelbau, der den Königshof begrenzt, umgebaut wurde. 1820 wurde dann der Symmetrie wegen der Ostpavillon des südlichen Flügels seinem Gegenüber angeglichen (Taf. 25).

Die drei Gartenfassaden der zentralen, aus Hausteinen erbauten Dreiflügelanlage sind dreigeschossig; das Attikageschoß ist ein Scheingeschoß, hinter dem sich Balken und Dach über den zumeist überkuppelten Hauptgeschoßräumen verbergen. Die hohen Fenster- und Türöffnungen des Erdgeschosses, wie auch die Fensteröffnungen des Hauptgeschosses, sind rundbogig und reichen jeweils bis zum Boden hinab; die Fenster im Attikageschoß sind dagegen rechteckig. Die Westfassade vor dem Wasserparterre hat 25 Achsen (Taf. 24, oben). Die mittleren elf Achsen sind kaum wahrnehmbar nach hinten versetzt; über dem Erdgeschoß befand sich dort die Terrasse, die 1678 überbaut wurde³. Die beiden seitlichen, siebenachsigen Fassadenteile sind somit Risalite. Jeder der drei Teile der Westfassade hat in der Mitte einen Säulenbalkon, einen „avant-corps“, mit den Säulen im Hauptgeschoß. Der einachsige avant-corps der Risalite wird durch zwei, relativ weit auseinander stehende Doppelsäulen begrenzt, die fünf Achsen des zentralen avant-corps' dagegen durch 6 Einzelsäulen. Zwei Nischen- flankieren dort drei Fensterachsen. Die beiden Nischen sind kaum

¹ Böhm 1924, S. 753.

² Die drei zweigeschossigen Flügel der zentralen Dreiflügelanlage mit ihren grauen, schiefergedeckten Mansarddächern, die den Marmorhof von Versailles umschließen, sind aus roten Hau- und hellen Backsteinen erbaut. Der Risalit des mittleren Flügels ist um ein Attikageschoß erhöht, ein Scheingeschoß, dessen Fenster zusätzlich den darunterliegenden Raum des Hauptgeschosses belichten. Über diesem Attikageschoß flankieren zwei Giebelfiguren eine Uhr; es sind Mars und Herkules; unter ihren Füßen liegen die zertretenen Embleme besiegtter Nationen. Auf den Dachbalustraden der beiden symmetrischen, den Hof umschließenden Seitenflügel sitzen, vorwiegend über den zahlreichen mit Pilastern besetzten Ecken und Kanten, insgesamt 18 große allegorische Gestalten. Es sind dies, dicht am Mittelflügel beginnend und im Osten endend, auf dem Südflügel: La Victoire sur l'Espagne, L'Afrique, L'Amérique, La Gloire, L'Autorité, La Richesse, La Générosité, La Force und L'Abondance; auf dem Nordflügel: La Renommée, L'Asie, L'Europe, La Paix, La Diligence, La Prudence, Pallas, La Justice und La Magnificence. Es handelt sich also im wesentlichen um die vier Erdteile und Herrschertugenden. Als Bildhauer dienten in erster Linie diejenigen, die wir schon im Zusammenhang mit der Grand Commande kennengelernt haben (Francastel 1970, S. 190 und Souchal 1972, S. 69 f.).

³ Siehe Kap. 2.6.1.

wahrnehmbar schmaler und damit auch niedriger als die benachbarten Fenster.

Die Stirn der Schlusssteine aller Rundbögen des Erdgeschosses sind mit Reliefs frontaler menschlicher, die Lebensalter symbolisierender Gesichter verziert¹. Über den Schlusssteinen der Rundbogenfenster des Hauptgeschosses stehen Helme und Kronen, unterlegt von kunstvoll arrangierten Stoffbahnen, Fellen, Brustharnischen oder Westen. Trophäen-Reliefs bedecken die Zwickel zwischen den Rundbögen des Hauptgeschosses und dem mächtigen Gebälk, das von Pilastern und den Säulen der *avant-corps*' getragen wird. In den beiden Nischen des zentralen *avant-corps*' stehen die Allegorien der Kunst und der Natur²; zwischen den Nischen und dem Gebälk befinden sich, wie über den Fenstern, ebenfalls Reliefs mit Trophäen, Blumen und Früchten. Zwischen den Doppelsäulen der seitlichen *avant-corps*' befinden sich etwa in Kopfhöhe der Nischenfiguren große Medallions mit Allegorien der vier Jahreszeiten in Form der Profilbüsten von Flora, Ceres, Bacchus und Vulkan³.

Im Attikageschoß erheben sich über dem verkröpften Gebälk und den insgesamt vierzehn Säulen der *avant-corps*' Marmorfiguren: in der Mitte der Fassade, links Apoll mit Bogen und Leier, rechts Diana, ebenfalls mit einem Bogen und einem Mondsichel-Diadem. Die göttlichen Geschwister sind umgeben von Allegorien der zwölf Monate mit ihren Tierkreiszeichen, im Süden mit dem März beginnend. Ursprünglich, seit 1672-1673, waren es nur die Figuren der zwölf Monate. Als die Terrasse 1678 dem Spiegelsaal weichen musste, wurden vier der Figuren, die im Terrassen-Hintergrund standen, nach vorne versetzt und die 12 Monate um die beiden Götterfiguren ergänzt. Das Programm bekam damit, gleich dem des davor liegenden ersten Parterre d'Eau, einen noch klareren Bezug auf den Sonnenkönig. Die beiden Programme ergänzten sich somit gegenseitig.

Die Attika-Wandfelder oberhalb der Nischen des zentralen *avant-corps*' sind mit rechteckigen Trophäen-Reliefs verziert. Die etwas schmälere Felder oberhalb der Doppelsäulen der seitlichen *avant-corps* sind dagegen schmucklos. Auf der abschließenden Attikabalustrade erheben sich mächtige Trophäen und markieren die Grenzen der Risalite und der drei *avant-corps*. Zwischen den Trophäen stehen Vasen auf der Balustrade.

Die beiden zurückspringenden Flügel haben je 19 Achsen. Jeder Flügel ist wieder dreigeteilt: Im Osten befindet sich jeweils ein einachsiger Risalit als Gelenk zu den großen Nord- und Südflügeln des Schlosses, mit einem Durchgang zu den Innenhöfen. Daran schließt sich nach Westen ein geringfügig zurückversetzter dreiachsiger Fassadenteil an und an diesen ein großer 15achsiger Risalit, der die Ost-West-Ausdehnung des alten Schlosses markiert. Dieser symmetrisch aufgebaute

1 Francastel 1970, S. 192; Abb.: Pérouse - Polidori 1996, S. 100.

2 Souchal 1972, S. 77, mit Abb. 36 und 37.

3 Francastel 1970, S. 154.

Risalit hat in der Mitte drei einachsige *avant-corps*, die, einschließlich des Figurenschmucks im Attikageschoß, denen der Westfassade gleichen. Zwischen den drei *avant-corps* flankieren jeweils zwei Fenster eine Rundbogennische¹. Die Nischenachsen sind im Attikageschoß ohne Reliefschmuck.

Am Nordflügel unterscheidet man nach Félibiens „Description nouvelle de Versailles“ aus dem Jahre 1701, drei Gruppen von Fassadenfiguren: Die erste, bestehend aus Thetis, Galathea, Echo und Narcissus, soll sich ebenso wie die beiden Nischenfiguren Ganymed und Hebe auf die ehemals zu Füßen der Fassade liegende Grotte der Thetis beziehen, die zweite, mit Ceres, Bacchus, Comus und Momus, auf die benachbarte Salle de Festins und die dritte, mit vier Wasser- und Meeresgottheiten, auf die nördlich der Thetisgrotte liegenden Wasserreservoir. Am Südflügel werden ebenfalls drei Gruppen unterschieden: Die Figuren der ersten beiden Gruppen stehen im Zusammenhang mit Blumen und Früchten. Es sind Flora, ihr Geliebter Zephir, Hyazinth, Clytia, Pomona, Vertumna, eine Hesperide und Amaltea. Sie blicken auf den Blumengarten und die Orangerie hinab. Thalia, Momus, Terpsichore und Pan bilden die dritte Gruppe, die auf die nahe Salle de Comédie verweisen soll². Dies gilt auch für die Nischenfiguren, Personifikationen der Musik und des Tanzes.

3.3 Bemerkungen zur Geschichte von Schloss Herrenchiemsee

Im Kapitel über Linderhof wurde auf das „Tmeicos-Ettal“-Projekt eingegangen, von dem sich das Projekt zum Bau des Schlosses Linderhof abspaltete, das aber, dessen ungeachtet, weiter voran getrieben wurde. Die erste Projektstufe nimmt sich noch recht bescheiden aus: Eine Skizze aus der Hand des Königs zeigt einen rechteckigen Pavillon (Taf. 24)³. Links, also westlich, befindet sich der wohl von Hecken umgebene Garten mit einem Rundbassin und Statuen an den Rändern. Im Osten folgen, in Verlängerung der Mittelachse des Pavillons, auf ein kleineres Rundbassin eine geostete Kapelle und ein hufeisenförmiger Baustrakt, der Stallungen und Küche beherbergt, und durch dessen Mitte eine, mit einem Gitter zu verschließende Durchfahrt führt. Dieser Baustrakt taucht in späteren Projekten wieder auf⁴, war also offensichtlich von Anfang an vorgesehen. Als das Projekt immer größere Dimensionen und schließlich die Ausmaße des Versailler Schlosses annahm, und als sich deshalb abzeichnete, dass im engen Graswangtal weder ein geeigneter Bauplatz noch genügend

¹ Die Nischen sind niedriger als an der Westfassade, sie reichen exakt bis zum Bogenansatz der Fenster; sie sind ein Relikt aus der ersten Bauphase, als die Fenster des Hauptgeschosses noch rechteckig waren. Als die Terrasse im Westen überbaut wurde, wurden auch die Fenster verändert. Über den niedrigen Rundbogennischen befindet sich ein kurzes Gebälkstück und darüber ein querrrechteckiges Relief mit spielenden Kindern (Abb.: Pérouse - Polidori 1996, S. 97).

² Souchal 1972, S. 78 ff. und Francastel 1970, S. 155 ff.

³ Korr. Dufflipp (Anlage zum Brief Hornigs vom 28. Nov. 1868; 14,5 x 20 cm, auf Taf. 24 leider verzerrt wiedergegeben!). Zum später gezeichneten Grundriss dieses Pavillons siehe Rauch 1993, Abb. 4 oder Petzet - Bunz 1995, Abb. auf S. 224.

⁴ Rauch 1993, Abb. 11 und 12.

Wasser vorhanden waren, wurde nach einem anderen Bauplatz gesucht. Im Linderhof-Kapitel wurde ein Brief Hornigs an Düfflipp, vom 6. August 1873, auszugsweise zitiert und zwar im Zusammenhang mit der Gestaltung des Ostparterres in Linderhof¹. Im selben Brief wird der Auftrag Ludwigs weitergegeben, Düfflipp möge ihm zu seinem Geburtstag, also am 25. August 1873, einen geeigneten Bauplatz für das Schloss besorgen:

15. Zum Schluß erhalten Herr Hofrath noch einen Auftrag an dessen gute Besorgung der Majestät ungeheuer viel gelegen ist.

Seine Majestät denken immer noch daran, jenes, bis jetzt nur auf Plänen existirende Schloß „Tmeicos-Ettal“ mit der Zeit bauen zu lassen.

Da die umfassendsten Wasserwerke hiezu unumgänglich nothwendig sind, und die erforderlichen Wassermassen die Umgebung des Linderhofes nicht zu liefern vermag, auch der jetzt schon stehende Pavillon hinderlich in den Weg treten würde, so erhalten Herr Hofrath hiemit den Auftrag Seiner Majestät einen ganz zu diesem Baue passenden Platz in Vorschlag zu bringen.

Bedingungen sind: isolirte Lage, Stadt, oder Markt, darf nicht in der Nähe sein, gesundes Klima, ob in Bayern, oder im Auslande ist gleich, muß jedoch Gebirgsgegend sein. Das Resultat wünschen Seine Majestät Allerhöchst Sich als Geburtstagsgeschenk².

Gerade zu jener Zeit gab es öffentliche Proteste gegen die neuen Eigentümer der Insel Herrenchiemsee, die diese 1871/72 erworben hatten und nun den alten Baumbestand abholzen und gewinnbringend verkaufen wollten³. Durch die Proteste wurde Düfflapps Interesse an der Insel geweckt, die er schließlich Ludwig II. als Bauplatz vorschlug. Der König ließ am 2. September 1873 durch Hornig schriftlich erwidern:

Wenn die Längenverhältnisse der Insel im Chiemsee d.h. die Länge der Avenue und des Gartens dem Könige entsprechen werden, so wird Allerhöchst derselbe gewiß nicht zögern dieselbe sofort anzukaufen⁴.

Da dies der Fall war, ermächtigte der König am 5. September seinen Hofsekretär, die Insel zu kaufen, was am 10. September geschah⁵. Die Grundsteinlegung erfolgte wegen der aufwendigen Vorarbeiten und auch aus finanziellen Gründen erst am 21. Mai 1878⁶, doch dann sollte mit größter Eile fortgefahren werden.

Nichts könnte uns über den geplanten Umfang des Gesamt-Projekts besser und auch kürzer informieren als ein Zeitplan Dollmanns, den ich deshalb in seiner vollen Länge zitieren möchte⁷:

1 Siehe S. 13.

2 Korr. Düfflipp.

3 Rauch 1993, S. 60.

4 Korr. Düfflipp.

5 GHA HS 387, Nebenrechnung Herrenchiemsee, S. 1 ff. Das in der Literatur zitierte Datum des 26. September 1873 erscheint dagegen im Hauptbuch; es ist offensichtlich falsch.

6 GHA KLII 347 (v. Dollmann: „Das Königliche Schloß Herrenchiemsee“, 24. Juni 1883, S. 6. Hinweis: Die 90 Seiten des gebundenen Berichts sind nicht nummeriert).

7 GHA KLII 340 (31.10.1878).

Baubetriebsplan
für die Erbauung des königlichen Schlosses
Herrenchiemsee.

- I. Baujahr, 1878.
Die Herstellung der westlichen Hauptfront im Rohbau.
- II. Baujahr, 1879.
 1. Der Beginn der Ausschmückung im Innern,
 - a. des Schlafzimmers,
 - b. der Grand Galerie,
 - c. der Salles de la Paix und de la Guerre.
 2. Der Beginn des Rohbaues des südlichen zurückspringenden Flügels.
- III. Baujahr 1880.
 1. Die Vollendung des Schlafzimmers,
 2. Die Fortsetzung der Arbeiten in der Grand Galerie, Salle de la Paix und de la Guerre.
 3. Die Vollendung des Rohbaues des südlich zurückspringenden Flügels.
 4. Beginn des nördlichen zurückspringenden Flügels.
- IV. Baujahr 1881.
 1. Die Vollendung der Spiegelgalerie, des Salle de la Paix und de la Guerre.
 2. Die Vorarbeiten im Oeil de Boeuf, Chambre du Conseil, Salle des Gardes du Roy und des ersten Antichambre.
 3. Die Vollendung des Rohbaues des nördlichen zurückspringenden Flügels.
- V. Baujahr 1882.
 1. Die Vollendung der inneren Ausstattung des Salons de l'Oeil de Boeuf, des Chambre du Conseil, des Salle des Gardes du Roy und des ersten Antichambre.
 2. Der Beginn der Prachttreppe des südlichen zurückspringenden Flügels,
 3. Der Beginn des Rohbaues des nördlichen Seitenflügels.
- VI. Baujahr 1883.
 1. Die Fortsetzung der decorativen Ausstattungsarbeiten in Prachttreppe des südlichen zurückspringenden Flügels.
 2. Der Beginn der inneren Ausstattung der kleinen Appartements im nördlichen zurückspringenden Flügel.
 3. Die Fortsetzung des Rohbaues im nördlichen Seitenflügel.
- VII. Baujahr, 1884.
 1. Die Vollendung der Prachttreppe im südlichen zurückspringenden Flügel.
 2. Die Fortsetzung der Ausschmückung der kleinen Appartements.
 3. Der Beginn der inneren Ausstattung der Prachttreppe im nördlichen zurückspringenden Flügel.
 4. Die Fortsetzung des Rohbaues des nördlichen Seitenflügels.
 5. Der Beginn des Rohbaues der Capella.
- VIII. Baujahr 1885.
 1. Die Vollendung der kleinen Appartements.
 2. Die Fortsetzung der inneren Ausstattung der Prachttreppe im nördlichen zurückspringenden Flügel.
 3. Die Vollendung des Rohbaues des nördlichen Seitenflügels.
 4. Die Fortsetzung des Rohbaues der Capella.
- IX. Baujahr, 1886.
 1. Die Vollendung der Prachttreppe im nördlichen zurückspringenden Flügel.

2. Die Fortsetzung des Rohbaues der Capella.
3. Der Beginn der Ausschmückung des Salons d'Herkules, des Salons de la chapelle, (Vestibuls) und des Salons de l'Abondance.

X. Baujahr 1887.

1. Die Vollendung der Capella.
2. Die Vollendung des Salons d'Herkules, des Salons de la chapelle, und des Salons de l'Abondance.
3. Der Beginn des Rohbaues des südlichen Seitenflügels.

XI. Baujahr 1888.

1. Der Beginn der Ausschmückung der großen Appartements.
2. Die Fortsetzung des Rohbaues des südlichen Seitenflügels.

XII. Baujahr 1889

1. Die Fortsetzung der Ausschmückung der großen Appartements.
2. Die Vollendung des Rohbaues des südlichen Seitenflügels.

XIII. Baujahr 1890.

1. Die Vollendung der Ausschmückung der großen Appartements.
2. Der Beginn der beiden rückspringenden Flügelbauten.

XIV. Baujahr 1891.

1. Die Fortsetzung des Rohbaues der beiden rückspringenden Flügelbauten.
2. Der Baubeginn der Stallgebäude.

XV. Baujahr 1892.

1. Die Vollendung des Rohbaues der beiden rückspringenden Flügelbauten.
2. Die Fortsetzung der Stallgebäude.

XVI. Baujahr 1893

Die Vollendung des gesamten Baues.

Die Ausführung obigen Baubetriebsplanes verlangt in den ersten vier Jahren die jährliche Rate von 500,000 fl, in den folgenden die jährliche Rate von 400.000 fl.

München, am 31 October 1878

Dollmann

Im Januar 1879 war der Rohbau des „westlichen“ „Tractes mit seiner Bedachung vollendet“¹. Die Figuren der Westfassade waren spätestens am 9. Oktober 1880 angebracht², und am 25. November 1880 berichtete Hornig voll Begeisterung an Ludwig II.:

Allerdurchlauchtigster Großmächtigster König!

Allernädigster König und Herr!

Wenn ich mir auch die möglichste Mühe gebe, das Prachtvolle und Schöne, welches ich heute auf der Insel gesehen habe, zu beschreiben, so wird meine Arbeit doch immer eine unvollkommene bleiben, denn was dort hergestellt wurde, grenzt an's Wunderbare, ans Zauberhafte und nur die eigene persönliche Überzeugung vermag das, was dort auf Königlichen Befehl und nach Königlicher Angabe geschaffen wurde, in seinem richtigen Lichte vor Augen zu führen.

Mein Herz ist demnach auch erfüllt von den glühendsten Dankgefühlen und ich bitte um die Gnade, dieselben Eurer Königlichen Majestät allerunterthänigst zu Füßen legen zu dürfen.

Bei der besten Beleuchtung habe ich die Façade des wahrhaft Königlichen Schlosses, welche auf der Westseite vollendet ist, betrachtet. Der Ton der Steinverkleidung konnte nicht passender

¹ GHA KLII 347 (v. Dollmann, S. 6; 24.6.1883).

² Alle Termine aus: GHA HS 1775: Berichte des Bauführers Bruno Schmidt. 9.10.1880: „[...] nachdem auch die Zinkfiguren über den Säulen der Westfronte aufgezogen und aufgestellt worden sind [...]“.

gewählt werden, er gibt dem Bau einen noblen Anstrich und läßt die massige und herrlich ausgeführten Bildhauerarbeiten so recht zur Geltung kommen:

Der Mittelbau dieser Façade ist in der Fensterhöhe des ersten Stockwerkes mit zwei 9 Fuß hohen Sandsteinfiguren geschmückt, welche den Frühling und den Sommer darstellen und in zwei entsprechend große Nischen aufgestellt sind. Sechzehn [!] 7 Fuß hohe, vom Bildhauer Wagnmüller modellirte allegorische Figuren verzieren die durch Säulen getragenen Gesimse der Fensterbalcone, 6 stehen oberhalb des mittleren und je 4 auf den beiden Eckvorsprüngen. Gleich darüber reiht sich die längs der ganzen Façade laufende Balustrade, welche abwechselnd mit großen in Zinkguß hergestellte Waffentrophäen und mit aus schlanken Vasen lodernde Flammen gekrönt ist.

Ich habe den Eindruck, den mir die Gartenfaçade in Versailles gemacht hat noch gut im Gedächtniß und muß sagen, daß sie im Vergleich zu der eben beschriebenen arm genannt werden muß, denn sie entbehrt des reichen Schmuckes der Ornamentik in den Fenstergiebeln fast ganz. [...] Sehr viel ist an den gegen Süden und Norden gelegenen Façaden gearbeitet worden, sie schreiten in ihrer Vollendung gleich weit vor, und werden den 3^{ten} Theil ihrer Länge vollständig fertig sein.

In der Mitte dieser Fensterreihe ist je ein Balcon angebracht; in einer Nische steht auf der Südseite die 9 Fuß hohe, den Herbst darstellende Sandsteinfigur, mit der eine andere, die Nordseite schmückende, den Winter darstellende, gleich große Figur correspondirt¹. Oberhalb dieser beiden Balcongesimse werden je 6 [tatsächlich je 4] allegorische Figuren aufgestellt².

Die Fassadenfiguren der beiden zurückspringenden Flügel wurden bis Ende 1882 angebracht.

Ab Mitte 1884 geriet der Zeitplan immer mehr ins Stocken, da die Kabinettskasse heillos überschuldet war und kein Geld mehr zur Verfügung stand.

Beim Tode des Königs war der Rohbau des nördlichen Seitenflügel fertiggestellt; er wurde später abgerissen; vom südlichen Seitenflügel standen nur die Fundamente.

3.4 Die Fassaden von Schloss Herrenchiemsee

Die Gartenfassaden von Schloss Herrenchiemsee unterscheiden sich in ihrer Architektur nur unwesentlich von denen der zentralen Dreiflügelanlage von Schloss Versailles; selbst die kaum wahrnehmbaren Mauerrücksprünge, die dort die Grenzen der überbauten Terrasse markieren, bzw. die Ost-West-Ausdehnung des alten ummantelten Schlosses, sind hier vorhanden (Taf. 24 f.). Den größten Unterschied hat Hornig in seiner Fassadenbeschreibung erwähnt, es handelt sich um die Schmuckelemente des Attikageschosses: Die etwas schmälere Fenster von Schloss Herrenchiemsee sind dreiseitig von Trophäenreliefs umgeben, und zwischen den Figurenpaaren über den Doppelsäulen der einachsigen *avant-corps* sind ebenfalls Trophäentafeln angebracht, allerdings nur an der Westfassade (Taf. 26 und 29). Auch die Fensterachsen ganz im Osten der Seitenflügel, dort wo sich in Versailles der relativ breite, aber nur einachsige Durchgangs-Risalit zum Marmor- und Königshof befindet, sind anders gestaltet: Statt des Risalits wurden hier zwei Fensterachsen gebaut, die in der Flucht der drei westlich benachbarten Achsen liegen (Taf. 25: Grundriss).

¹ Diese Figuren wurden nie angefertigt. Tatsächlich war erst eine Nischenfigur der Westfassade angebracht, als Hornig seinen Bericht schrieb. Die zweite wurde am 10.12.1880 aufgestellt (GHA HS 1775: Bericht des Bauführers Bruno Schmidt vom 11.12.1880).

² GHA KLII 266 (25.11.1880).

So gering auch die architektonischen Unterschiede der Fassaden der Schlösser Versailles und Herrenchiemsee sind, desto größer sind die ikonographischen: Die Bedeutung der Schlussstein-Masken als Darstellungen der Lebensalter wurde missverstanden, denn einige der Gesichtsmasken sind zu Grottesken verzerrt worden. In den Nischen der Westfassade stehen nicht die allegorischen Figuren der Kunst und der Natur, sondern die der Göttinnen Flora und Ceres als Personifikationen des Frühlings und des Sommers. In den Medaillons zwischen den Doppelsäulen finden sich nicht die durch Götterporträts personifizierte Jahreszeiten, sondern die Köpfe römischer „Cäsaren“. Statt der von den Monaten umgebenen göttlichen Geschwister Apoll und Diana befinden sich im Zentrum der Westfassade, über den Säulen des *avant-corps*¹, sechs, die Herrschertugenden personifizierende Figuren. Sie werden auf den beiden seitlichen *avant-corps* von je vier Figuren der Wissenschaft und der Künste flankiert. Die *avant-corps*-Figuren der rückspringenden Flügel sind Allegorien der Gewerbe und Berufsgruppen. Statt Gottheiten und mythischen Gestalten, finden sich allegorische Figuren, wie etwa die der „Jagd“ oder des „Bergbaus“. Darunter mischen sich auch solche, wie die der „Schmiedekunst“, des „Lustspiels“ oder der „Sternkunde“, unter denen aber wohl auch die entsprechenden Berufe zu verstehen sind, wie die des Schmiedes, des Schauspielers oder des Astronomen. Das ganze Programm symbolisiert damit den hierarchisch gegliederten Staat, mit dem Herrscher an der Spitze, gefolgt von den Künstlern und den Berufsständen. Es ist im Grunde eine Wiederholung und Aufblähung des Programms der Nord- und der Südfassade von Linderhof, sieht man einmal von den dortigen Viktorien und dem Atlas ab¹.

Die Trophäenreliefs des Hauptgeschosses und die kleiner wirkenden Trophäen auf den Balustraden sind von Versailles inspirierte Neuerfindungen, ebenso wie die beiden großen Relieftafeln im Attikageschoß der Westfassade, oberhalb der Nischen; Sie enthalten ein Rundschild mit Doppel-L, über den zwei Putten eine Krone halten. Es handelt sich um das Monogramm König Ludwigs II (Taf. 27)².

³Es ist mir im Grunde ein Rätsel, warum Ludwig II., der ansonsten auf Originaltreue so viel Wert gelegt hatte, gerade bei den Fassaden auf beides verzichtete.

3.5 Die Fassadenfiguren des Inselschlusses

Alle Attikafiguren sind aus Zinkguss, wirken aber wie Steinfiguren, da auf ihnen noch feuchten Lack feiner Sand gestreut wurde⁴. Bei der Betrachtung dieser Figuren wollen wir uns auf die der

¹ Eine Zwitterfigur aus Viktoria und Fama sitzt allerdings auf der Giebeluhr der östlichen Hoffassade (s.u.).

² Für die Verteilung der Schmuckelemente und einiger allegorischer Figuren über die drei Gartenfassaden gibt es exakte Pläne (GHA HS 1788).

³ Von den insgesamt 38 Figuren fehlen nur acht Modelle. Jeder Arkadenflügel von Schloss Schleißheim hat sieben Arkaden, die von acht Nischenfiguren flankiert werden. In den Nischen der hinteren Wand jedes Flügels stehen jeweils weitere sieben Gipsmodelle.

⁴ Rauch 1993, S. 80.

Westfassade konzentrieren, die von Wagnmüller modelliert wurden. Wie schon erwähnt, sind für neun der vierzehn Westfassaden-Figuren Gipsmodelle vorhanden (Taf. 32 ff.). Sie stehen, zusammen mit den Modellen nahezu aller Figuren der Nord- und Süd-Fassade, in den Nischen der Arkaden-Flügel von Schloss Schleißheim (Taf. 31). Wie und wann sie dorthin gelangt sind, ist mir unbekannt; seither wurden sie wohl mehrfach übertüncht. Neben diesen Gipsmodellen, die dieselbe Größe von durchschnittlich 2,10 m haben wie ihre in Zink gegossenen Gegenstücke an der Fassade des Inselschlusses, gibt es im Depot des König Ludwig II.-Museums sechs kleinere Modelle Wagnmüllers mit einer durchschnittlichen Größe von 60 cm, die ich, wie schon erwähnt, als k-Modelle bezeichnen werde (Taf. 33 ff.). Sie sind fast ebenso sorgfältig geformt wie die großen Modelle, bestehen ebenfalls aus Gips, sind aber braun gefasst; ihre Attribute sind zumeist wie übrigens auch die einiger großer Gipsmodelle aus anderem Material, oft auch anders gefasst¹. Die k-Modelle sind an der Plinthe mit vertieften, goldgefassten Lettern signiert, datiert und benannt. Die Datierung lautet ausnahmslos auf 1876.

Außer den Figuren mit ihren Gipsmodellen existieren im Archiv desselben Museums auch drei Entwurfszeichnungen für je vier der Fassadenfiguren, unter denen auch sechs der Wagnmüllerschen Figuren sind (Taf. 30 f.). Alle zwölf Figuren sind mit dem Monogramm „FW“ signiert, was mit ziemlicher Sicherheit auf Franz Widmann hindeutet². Widmann, der schon 1876 mit Entwürfen für die Bilder der Schlossräume beauftragt worden war³, hat auch im Architekturbüro der Schlossbauhütte Entwurfszeichnungen angefertigt, was allerdings erst ab 1878 zu belegen ist. Doch das hat nicht viel zu bedeuten, da es auch keine schriftlichen Quellen zu Wagnmüllers k-Modellen gibt. Logischerweise muss man daher annehmen, dass die Entwurfszeichnungen vor den k-Modellen angefertigt wurden.

Die folgende Tabelle benennt in Spalte 1 („Fassadenfigur“) alle Figuren der Nord-, West- und Südfassade und zwar immer von links nach rechts⁴. Der Fassadenbeginn wird mit „**n**“ in eben dieser Spalte markiert:

- ◆ n = „N“ für Nord-, „W“ für West- und „S“ für Südfassade.

In Spalte 2 („K“) werden die Figuren den vier beteiligten Künstlern zugeordnet, nämlich

- ◆ Syrius Eberle (,E“),
- ◆ Philipp Perron (,P“),

1 Auf diese k-Modelle wird im Kat. L.II.-Museum unter Nr. 214 hingewiesen. Sie werden irrtümlicherweise Johann Hautmann zugeschrieben.

2 Die Figuren sind in Aquarell über Bleistiftvorzeichnung gemalt.

3 GHA KLII 342: Dollmann berichtet am 27. September 1876 dem König, „Historienmaler Widmann“ habe „den Entwurf des Plafonds des Salle des Gardes“ übernommen.

4 Also für die Nordfassade von Ost nach West, für die Südfassade von West nach Ost. Die Zuordnung und Benennung erfolgt mit Hilfe der Entwurfszeichnungen, der Fassadenpläne (GHA HS 1788), der Kassenbücher und der Attribute.

- ◆ Christoph Roth („R“) und
- ◆ Michael Wagnmüller („W“).

Die Spalten 3 bis 5 („Z“, „k“ und „M“) geben einen Überblick, für welche Fassadenfigur

- ◆ eine Zeichnung („X“ in Spalte „Z“),
- ◆ ein k-Modell („X“ in Spalte „k“) oder
- ◆ ein Modell („X“ in Spalte „M“) existiert.

In Spalte 6 („Attribute / Hinweise“) wird auf die Attribute hingewiesen, soweit sie zu erkennen sind. Erscheint das Attribut nur in einer bestimmten Version, so wird das durch die oben genannten Kürzel gekennzeichnet:

- ◆ „Z“ bedeutet, das Attribut gilt nur für die Zeichnung,
- ◆ „k“, für das k-Modell,
- ◆ „M“, für das große Gipsmodell und
- ◆ „G“, für die Gussfigur.

Ein Attribut ohne Kürzel ist Bestandteil aller Versionen. Durch

- ◆ „LH“ (linke Hand) oder
- ◆ „RH“ (rechte Hand)

wird angedeutet, mit welcher Hand das Attribut gehalten oder berührt wird.

In Spalte 7 („T“) wird auf eine Bildtafel mit Abbildung der Figur hingewiesen.

Fassadenfigur	K	Z	k	M	Attribute / Hinweise	T
Schiffahrt**N*	P			X	LH: stützt sich auf Ruder (M: Ruder nur angedeutet). RH: hebt Anker und Tau. Am Boden: Schilf. Figur von „Fischerei“ abgeleitet (s.u.).	38
Gärtnerei	P			X	LH: Körbchen mit Rosen. M: Kopf fehlt.	
Spinnerei	P			X	RH: Spinrocken.	
Altertumskunde	P			X	RH: stützt sich auf Hacke. LH: -. M: beide Unterarme mit den Attributen abgebrochen. Figur von „Bergbau“ abgeleitet (s.u.).	39
Töpferei	P			X	LH: Amphore. Am Boden darunter: Brennofen (G: kaum zu erkennen).	
Arzneikunde	P			X	RH: Schale mit Schlange. LH: Reagenzglas? M: Attribute nicht zu erkennen.	
Schmiedekunst	P			X	RH: stützt sich auf Hammer und Amboss. Zu Füßen: Helm, Schwert, Schwertscheide?	
Baukunst	P			X	LH: Steinmetzhammer. RH: misst Sechskant-Sockel mit Winkel (M: ein Winkelschenkel abgebrochen). Zwischen den Füßen: Haustein.	
Geometrie	P			X	LH: Schriftrolle. RH: M: Feder, G: Stechzirkel. Linker Fuß steht auf zwei Büchern.	
Forstwirtschaft	P	X		X	RH: Z, G: Schaufel, M: verdorrter Ast. LH: Tannenzweig mit Zapfen (M: linke Hand abgebrochen). M: Am Boden Schaufel, deren Stiel vom Gewand verdeckt wird.	38
Viehzucht	P			X	RH: Stab (M: Hand abgebrochen; Stab hängt zerbrochen an Drahtarmierung). LH:	

Fassadenfigur	K	Z	k	M	Attribute / Hinweise	T
					Lamm.	
Bergbau	P	X			RH: stützt sich auf Pickel. LH: Bergkristall (G: nicht zu erkennen).	
Skulptur**W**	W	X	X		RH: Hammer. LH: Meißel. Büste in Profil auf hohem Sockel (Z: Büste behelmt).	32
Architektur	W	X	X		Zu Füßen: ionisches Kapitell. LH: stützt sich auf hohe Tafel, die auf dem Kapitell steht. RH: Z: Winkel und Zirkel	32
Kriegskunst	W	X	X	X	Auf dem Kopf: Helm. LH: Festungsplan. Linkes Spielbein steht auf Kanonenrohr. RH: Z: Kommandostab, k: Schwert. Z: Bauchpartie gepanzert, geflochtener Korb hinter dem Kanonenrohr.	33
Ingenieurwissenschaft	W	X		X	Z: Brennofen hinter rechtem Bein, LH: Plan, RH: Werkstück. M, G: Arme mit den Attributen vertauscht; statt Ofen Profileisen hinter linkem Fuß.	33
Stärke	W		X		Löwenfell über Kopf und Rücken. RH: Keule, zerbrochene Kette. G: LH: Kettenstück.	36
Klugheit	W		X		RH: Schlange. LH: k: gefüllter Beutel; G: Spiegel.	35
Mäßigung	W				RH: Kandare.	27
Gerechtigkeit	W		X	X	RH: k, G: Gesetzestafel. LH: k: Kurzschwert und Fußgewicht; G: Waage. M: ohne Attribute; linke Hand abgebrochen.	36
Wachsamkeit	W				Ihr zu Füßen ein Hahn; RH: Öllampe .	27
Tapferkeit	W		X	X	Auf dem Kopf: Helm. Um die Schultern: Schuppenpanzer. RH: Lanze (M: Hand mit Lanze fehlt; k: Lanzenspitze fehlt). LH: Rundschild.	35
Wissenschaft	W		X		LH: Buch.	37
Poesie	W	X		X	LH: Kithara. RH: stützt sich auf ein Piedestal, an dem seitlich eine Maske hängt. Z: zusätzlich zur Maske hängt Posaune am Piedestal.	34
Musik.	W	X		X	LH: Z: Cello und Streichbogen; G: Fanfare (M: Fanfare fehlt). RH: Z: zusammengerolltes Notenblatt; M, G: Fanfare.	34
Malerei.	W			X	Attribute fehlen.	37
Ackerbau**S** (Landwirtschaft)	P	X		X	RH: Sichel (M: rechte Hand fehlt). LH: Getreidebüschel (G: oberer Teil zusammen mit der Hand abgebrochen). Z: Hinter den Füßen: Pflugschar. Kopftuch.	39
Weinbau	P	X		X	RH: Reben. LH: Rebenmesser (G: nur noch Griff vorhanden, M: linker Unterarm fehlt). M: Kopf fehlt.	39
Jagd	P	X		X	LH: Saukopf. RH: Z: Speiß, M: Unterarm fehlt, G: Attribut fehlt.	38
Fischerei	P	X			LH: Ruder (Z: stützt sich auf Ruder; G: schultert Ruder). RH: volles Netz. Zu Füßen: Z: Netz, G: Schilf.	38
Sternkunde	P				RH: Fernrohr. LH: Rhombus. Zu Füßen: Himmelsglobus?	
Lustspiel	P			X	RH: Maske. LH: Spazierstock? (M: Stock fehlt). Kopf: Lorbeer.	
Trauerspiel	P			X	RH: Dolch. LH: Maske (G: Maske fehlt).	
Geschichte	P			X	RH: Buch. LH: stützt sich auf ionischen Pilaster.	
Geographie?	E			X	Zu Füßen, unter RH: Globus. LH: -. (M: Hand fehlt). Kopf: Diadem.	38
Industrie	R			X	RH: Hammer. LH: stützt sich auf Schraubstock. Linker Fuß steht auf Profileisen; dahinter: halbes Zahnrad.	38
Handel	R			X	LH: gefüllter Beutel. Kopf: Flügelhaube.	
Kunsthandwerk?	E			X	RH: Krug?. LH: Halbkugel oder Deckel für den Krug? (M: andere Handhaltung, Attribut fehlt).	

Die Figuren wurden alle von der Kunstzinkgießerei in München gegossen. Man sieht, wenn man sie

aus der Nähe betrachtet, noch deutlich die Löt Nähte zwischen den Gussstücken, aus denen die Zinkgussfiguren zusammengesetzt sind (z.B. Taf. 34 unten rechts). Diese Nähte wurden nicht abgeschliffen, was auf flüchtige Arbeit hinweist¹.

Zwischen den Gipsmodellen und den Gussfiguren gibt es bisweilen unbedeutende Unterschiede. Die auffallendste Abweichung zeigt Perrons Figur der „Forstwirtschaft“: Das Gipsmodell hält einen verdorrten Ast in ihrer Rechten (Taf. 38), die Zinkgussfigur dagegen eine Schaufel. Dies kann allerdings Folge einer Beschädigung sein, denn am Gipsmodell ist die Schippe der Schaufel noch vorhanden, nur deren Stiel ist hinter dem Gewand verborgen oder ging verloren und wurde dann durch den Ast ersetzt. Auch die Unterschiede zwischen k-Modell und Modell sind gering und betreffen fast ausschließlich die Attribute; ich werde noch darauf hinweisen. Gewichtiger sind die Abweichungen zwischen Plastik und Zeichnung. Einige Beispiele sollen herausgegriffen werden. Betrachten wir als erste Fassadenfigur Wagners Allegorie der „Skulptur“ (Taf. 32). Die Figur hat in der Zeichnung und als Plastik fast dieselbe Körper- und Kopfhaltung; Standbein ist jeweils das rechte. Selbst die Gesichter und die Frisuren sind einander sehr ähnlich. Völlig verschieden sind dagegen Faltung und Schnitt der Gewänder, wenn auch die Schulterpartien mit der entblößten rechten Schulter fast gleich sind: Die gezeichnete Figur trägt ein chitonartiges Gewand mit einem weit herab reichenden Gürtelüberschlag, das linke Bein ist entblößt. Die Plastik trägt dagegen über dem Kleid noch einen faltenreichen Mantel mit sich kreuzenden Stoffbahnen; beide Beine sind bis zu den Fußspitzen bedeckt; der Mantel schmiegt sich eng an das linke Bein.

Ähnliches gilt für die Gestalt der „Architektur“ (Taf. 32). Die Plastik sieht wegen der fehlenden Attribute zwar so aus als hielte sie ein unsichtbares Tuch in den Händen, doch Zeichnung und Plastik unterscheiden sich im wesentlichen wieder nur durch die Gewandgestaltung. Beide Figuren tragen zwar Kleid und Mantel, die den Körper bis zu den Füßen bedecken, doch in der Zeichnung ist um die Hüfte eine wulstartige Mantelschlinge gelegt, die der Plastik fehlt. Deren Leib wird dagegen von einer enganliegenden, fast einer Schürze gleichenden Gewandbahn gekreuzt. Die linke Schulter der Figur ist entblößt; in der Zeichnung dagegen die rechte.

Im Prinzip gilt dasselbe für die „Ingenieurwissenschaft“, wenn auch in diesem Fall die Arme mit den Attributen vertauscht wurden (Taf. 33): Die plastische Figur hält in der linken Hand ein klammerartiges Werkstück, die gezeichnete dagegen in der rechten. Die andere Hand hält jeweils eine Schriftrolle. In der Zeichnung steht unterhalb der Hand mit dem Werkstück ein kleiner Brennofen auf dem Boden, in der Plastik ist es dagegen ein klotzartiger Metallträger. Doch trotz der spiegelverkehrten Armgestaltung ist in beiden Fällen wieder das rechte Bein Standbein, mit der Folge, dass

¹ Zum Zinkguss-Verfahren siehe S. 49.

es kaum Unterschiede hinsichtlich Körper- und Kopfhaltung gibt. Höchst unterschiedlich sind wieder die Gewänder beschaffen. Dies gilt für alle Figuren der Westfassade, für die eine Entwurfszeichnung vorliegt.

Größere Abweichungen zwischen Zeichnung und plastischer Figur zeigt die „Kriegskunst“ (Taf. 33). Die Körperhaltung beider Figuren ist im Prinzip dieselbe, doch in der Zeichnung ist sie besser motiviert: Das linke Spielbein steht angehoben auf einer Kanone; nur in der Zeichnung ist das Bein entblößt. Die gezeichnete „Kriegskunst“ stützt sich lässig mit dem linken Handgelenk auf eine Tafel, die links von ihr auf der Kante eines hohen, geflochtenen Korbs hinter der Kanone steht. Der Ellbogen hängt locker hinten über die Tafel. Der Oberkörper ist etwas der Tafel zugeneigt. Die Rechte mit einem Kommandostab ist in die Hüfte gestemmt; der Blick geht über die rechte Schulter. In der plastischen Ausführung fehlt der Korb, und die Figur hält in der Linken statt der Tafel eine halb geöffnete Schriftrolle. Obwohl sich die Fassadenfigur mit ihrer Linken nicht aufstützt ist dennoch der Oberkörper auffallender als in der Zeichnung zur Seite geneigt, so dass die Figur Sichelform hat. Verstärkt wird der Eindruck durch die schräg nach außen geöffnete Schriftrolle, durch die Gewandfaltung und die Haltung des rechten Arms, mit dem die „Kriegskunst“ scheinbar hinüber zur Schriftrolle greift. Das k-Modell hält in der rechten Hand ein Schwert. Ob dieses auch für die Gussfigur vorgesehen war, ist nicht ganz sicher, da deren Handstellung etwas differiert, und dem Gipsmodell die Hand fehlt. Wegen der Armhaltung wendet sich die Schulter nach vorne, und auch der Kopf ist frontal nach vorne gerichtet. In der Zeichnung entsteht durch die in die Hüfte gestemmte Rechte und den zur Seite gewandten Kopf eine Gegenbewegung zur Körperbiegung. Diese Biegung wird auch durch keinen Faltenzug akzentuiert, denn der Bauch ist gepanzert und die Mantelbahn unterhalb des Panzers zeigt Falten und Knicke in alle Richtungen. Die ganze Figur ist besser ponderiert und wirkt nicht so maniert.

Interessant ist auch die Allegorie der „Poesie“ (Taf. 34). Die gezeichnete Figur zeigt eine ganz leichte S-Form. Sie stützt sich mit ihrer rechten Hand auf ein hohes kantiges Piedestal, das neben ihrem entblößten rechten Spielbein steht. Ihr Oberkörper biegt sich leicht nach rechts. Die rechte Schulter senkt sich etwas, doch der Kopf wird aufrecht gehalten; der Blick geht über die rechte Schulter. Beim Modell und der Gussfigur ist die S-Form viel ausgeprägter. Die Figur lehnt sich nun mit ihrer rechten Hüfte gegen das Piedestal, auf das sie sich nur leicht mit den Fingern stützt. Ihr gebeugtes rechtes Spielbein überkreuzt das gestreckte Standbein; das Becken ist deshalb sehr schräg gestellt. Mit ihrem Oberkörper knickt die Figur oberhalb der Hüfte stark nach links; die verlängerten Schulter- und Becken-Achsen kreuzen sich deshalb fast im rechten Winkel. Die „Poesie“ stützt die schräg gehaltene Kithara mit ihrer linken Hüfte. Auf der Zeichnung scheint das Instrument

dagegen, wenig überzeugend, fast senkrecht auf einer Gewand-Wulst zu stehen. Die etwas manierierte Körperhaltung der Plastik findet ihre Erklärung durch das lässige Sichanlehnen an das Piedestal, und auch das Abstützen der Kithara mit der Hüfte erscheint plausibler.

Eine ähnliche, wenn auch etwas weniger ausgeprägte S-Form zeigt die Figur der „Musik“ (Taf. 34). Die Körperhaltung, die im Falle der „Poesie“ sinnvoll erscheint und der Figur zum Vorteil gereicht, ist nun auf den ersten Blick recht unverständlich: Die „Musik“ macht mit ihrem rechten Fuß einen Schritt nach vorne. Ihre hoch gestemmte linke Hüfte und der starke Knick des Oberkörpers wirken beim angedeuteten Gehen überzogen. Oder soll vielleicht angedeutet werden, dass sich die „Musik“ im Tanz vorwärts bewegt? Dazu passte es auch viel besser, dass die Figur in jeder Hand eine Fanfare hält und zwar in einer Art, die bei einer gehenden oder stehenden Figur als linkisch zu bezeichnen wäre. Auf der Zeichnung wirkt die Figur anmutig und natürlich. Beide Füße stehen nebeneinander; das rechte Bein ist Standbein. Mit ihrer linken Hand, in der sie auch einen Streichbogen hält, drückt die junge Frau ein Cello gegen ihre Seite. In der Rechten hält sie ein zusammengerolltes Notenblatt. Ihr Kopf ist leicht gesenkt. Kam die etwas ungewöhnliche Haltung der Gussfigur vielleicht durch eine Attributänderung zustande, denn zwei Fanfaren sind einfacher herzustellen als das Cello?

Dass ein Bildhauerwerk bei seiner Wandlung vom k-Modell zur Zinkguss-Figur und durch Änderung des Attributs eine Verschlechterung erfahren kann, soll an der Figur der „Tapferkeit“ demonstriert werden (Taf. 35): Als k-Modell macht die Figur zwar gleich der „Musik“ einen Schritt nach vorne, ist aber im großen ganzen gut ponderiert. In der Linken hält sie einen Rundschild und in der Rechten schräg eine lange Lanze. Diese fehlt der Gipsfigur, deren Oberkörper zudem etwas zur Seite kippt, so als werde sie durch den schweren Schild aus der Balance gebracht. Bei der Gussfigur wird dies wegen der vorhandenen Lanze etwas korrigiert. Dafür erhielt die Fassadenfigur nun ein rechtes Bein, das von unten und damit verkürzt gesehen, einem gebogenen Rohr gleicht, was selbst aus großer Entfernung unschön auffällt. Dies ist möglicherweise der Gießerei anzulasten, und es ist eigentlich erstaunlich, dass derartige Nachlässigkeiten beim Zinkguss-Verfahren relativ selten sind. Die Figuren der „Klugheit“ und der „Gerechtigkeit“ zeigen, dass ein k-Modell-Attribut noch eine Änderung erfahren kann: Die Gussfigur der „Klugheit“ trägt statt eines gefüllten Beutels einen Spiegel in der Linken (Taf. 35). Um die Rechte windet sich eine Schlange. Die „Gerechtigkeit“ trägt statt eines Kurzschwerts und eines Fußgewichts eine Waage in der Linken (Taf. 36). In beiden Fällen wurde mit dem Attribut die Aussage der Allegorie verändert: Kennzeichen der Klugheit ist die Selbsterkenntnis und nicht Gerissenheit und Geschäftstüchtigkeit, die den Beutel füllen, und Kennzeichen der Gerechtigkeit ist nicht die Strafe, sondern das kluge Abwägen von Anklage und

Verteidigung.

Auch die Figuren der „Wachsamkeit“ und der „Mäßigung“ verdienen der Erwähnung (Taf. 27-5, 27-3): Auch wenn die Gewänder recht verschieden sind, scheint die eine Figur von der anderen abgeleitet worden zu sein: Das linke Bein ist Standbein; die erhobene rechte Hand hält das Attribut, eine Kandare im Falle der „Mäßigung“. Die „Wachsamkeit“ hält, wenn ich mich nicht irre, eine gefüllte Öllampe in ihrer rechten Hand, das Kennzeichen der klugen Jungfrauen, die die Ankunft des Herrn nicht verschlafen hatten; ein Hahn dient der Figur als weiteres Attribut.

Noch ein kurzes Wort über die noch nicht besprochenen drei Figuren der Westfassade: Der „Malerei“ fehlen die Attribute, wahrscheinlich waren es Palette und Pinsel (Taf. 37). Auffallend ist eine schmale Stoffbahn, die einer Spirale gleich, vom rechten Arm der Figur nach unten fällt. Man denkt sogleich an die Linderhofer Figuren Hautmanns, der solche Stoffspiralen ebenfalls liebte.

Einziges Kennzeichen der „Wissenschaft“ ist ein geöffnetes Buch in der linken Hand (Taf. 37). Durch den zwischen die Seiten der einen Buchhälfte geschobenen Zeigefinger wird eine Lesestelle markiert.

Schließlich noch ein kurzer Blick auf das k-Modell der „Stärke“, deren Attribute, die schwere Keule, die zerbrochene Kette und das über den Kopf gezogene Löwenfell in auffallendem Gegensatz zur anmutigen Gestalt und dem hübschen kindlichen Gesicht mit den vollen Lippen stehen. Zudem lassen tiefe Augenbohrungen die ganze Figur sehr lebendig erscheinen (Taf. 36).

Die Figuren der beiden anderen Gartenfassaden stammen bis auf wenige Ausnahmen von Philipp Perron. Perron war, nach dem Umfang seiner Arbeiten zu schließen, ein Unternehmer, der ein ganzes Heer recht selbständiger Bildhauer beschäftigte¹. Bei seinen Fassadenfiguren kann man auf Grund der Physiognomien mehrere Hände unterscheiden: Fast jede Plastik scheint von einem anderen Künstler zu sein, doch alle hielten sich mit wenigen Ausnahmen, selbst bei der Gestaltung der Gewänder, eng an die Vorlagen Widmanns.

Die auffälligsten Unterschiede zum Entwurf zeigt die Figur der „Fischerei“, die auch als Vorlage für die „Schiffahrt“ diente²: Die gezeichnete Figur, die über ein Fischernetz am Boden hinwegschreitet, stützt sich mit der linken Hand auf ein schulterhohes Ruder (Taf. 30-7). Mit der rechten Hand trägt sie ein gefülltes Netz. Spielbein ist das rechte. Die Fassadenfigur schultert hingegen das Ruder und beugt sich, bei stark abgewinkeltem Spielbein nach rechts zur Seite, um das volle Netz vom Boden aufzuheben. Zwischen den Füßen wächst Schilf (Taf. 38-2). Die „Schiffahrt“ stützt sich

¹ Hornig redet in einem Schreiben von 140 Leuten, die Perron beschäftigt habe (GHA KLII 285 vom 24.9.1885).

² Perron erhielt „für die Abänderung der Figuren Bergbau und die Fischerei in die Alterthumskunde und die Schiffahrt“ 400 Mark, während für die anderen Figuren, einschließlich derer Roths, 1.400 Mark bezahlt wurden und für die Eberles nur 1.200 Mark. Zur Erinnerung: Wagnmüller erhielt für jede seiner Figuren noch 2.000 Mark.

hingegen mit der unverändert weit ausgestreckten linken Hand, wie in der Zeichnung, auf das Ruder. Mit der rechten hebt sie, statt des Netzes, Anker und Tau. Dabei wirkt die Figur trotz der Änderungen recht natürlich; die Änderung ist gekonnt gemacht (Taf. 38-1).

Bei der Figur der „Jagd“ hielt sich der Bildhauer im Grunde an die Vorlage (Taf. 30-8 und 38-4). Vielleicht wurde das nicht mehr vorhandene Attribut in der rechten Hand, - in der Zeichnung eine Lanze -, geändert, denn der Arm ist nun weit ausgestreckt. Das Gesicht geriet recht männlich, und auch die Arme und die Beine wurden sehr mächtig. Die Frisur sieht aus der Ferne wie eine Perücke aus. Bei flüchtigem Hinsehen erweckt die Figur den Eindruck, als sei ein wohlgenährter Höfling im Begriffe, mit einem ausgestopften Wildschweinkopf in der linken Hand die Tafel einer Jagdgesellschaft zu schmücken.

Sehr angenehm fallen die beiden, wie Schwestern wirkenden Figuren der „Geographie“ (Taf. 38-5) und des „Kunsthandwerks“ auf. Sie wurden von Syrius Eberle modelliert¹. Vortrefflich sind Körperbau und Ponderation der beiden Figuren, und auch die Gestik wirkt sehr natürlich.

Schließlich sei als letzte der Attikafiguren die der „Industrie“ von Christoph Roth erwähnt, die wegen ihrer eigenwillig verspielten Faltenformen etwas aus dem Rahmen fällt (Taf. 38-6).

Von Perron wurden auch die Schmuckelemente der Fassaden und die übrige Fassadenfiguren modelliert: Die schon erwähnten sandsteinernen Nischenfiguren der Westfassade, Flora und Ceres, und die Uhrengruppen am Giebel der östlichen Hoffassade aus Zinkguss. Alle diese Figuren wurden im August 1882 abgerechnet. Auf der Giebeluhr sitzt eine geflügelte Viktoria, die in der einen Hand einen Kranz hält und in der anderen eine Posaune. Diese Figur ist eigentlich ein Zwitter aus Viktoria und Fama, deren Attribute sich auf die beiden, jeweils von einem Putto begleiteten Sitzfiguren beziehen, die die Uhr flankieren: Allegorien des Kriegs (männlich) und des Friedens (weiblich) mit entsprechenden Attributen. Beiderseits dieser Uhrengruppe lagert je eine, von einem Putto begleitete, der Uhr zugewandte Flussgöttin². Da der eine Putto eine Getreidegarbe schultert und der andere Weintrauben in den Händen hält, sind die beiden Gruppen möglicherweise Personifikationen von Donau und Main, die zugleich für die Stämme des bayerischen Königreichs: Bayern, Schwaben und Franken, stehen könnten. Dies wäre eine Parallele zu Linderhof, wo neben den Anspielungen auf Ludwig XIV., der mächtige Giebel das bayerische Wappen trägt.

¹ Eberles Figuren sind die einzigen, die in den Kassenbüchern nicht benannt werden. Da die eine Figur, wegen des Globus recht sicher als „Geographie“ identifiziert werden kann, und diese Allegorie in Zusammenhang mit keinem anderen Bildhauer genannt wird, muss sie eine der unbenannten beiden Figuren Eberles sein. Die andere Figur, die auch stilistisch fast einem Spiegelbild der „Geographie“ gleicht, ist dann ebenfalls von diesem Bildhauer. Wegen der Kanne und des halbkugelförmigen Deckels(?) in ihren Händen habe ich sie als „Kunsthandwerk“ bezeichnet.

² In Versailles fehlt die Viktoria. Die beiden, die Uhr flankierenden Sitzfiguren sind dort Herkules und Mars. Die Flussgöttinnen fehlen ebenfalls. Diese werden im amtl. Führer als Ceres und Pomona bezeichnet (Herrenchiemsee 1999, S. 15), obwohl sie wegen ihrer Wassergefäße klar als Flussgöttinnen ausgewiesen sind.

3.6 Vergleich der Attikafiguren von Herrenchiemsee und Versailles

Wie schon erwähnt, haben die Fassadenfiguren von Schloss Herrenchiemsee in ikonographischer Hinsicht wenig mit den entsprechend positionierten Figuren der zentralen Dreiflügelanlage von Versailles zu tun. Völlig anders ist dies jedoch, wenn man seinen Blick auf die beiden Seitenflügel dieses Schlosses richtet. Am Südflügel gibt es sowohl Allegorien der Tugenden als auch der Künste, der Wissenschaften und selbst der Industrie; es fehlen allerdings die der Berufe, wie die der Fischerei, des Weinbaus oder des Ackerbaus, auch wenn möglicherweise im 19. Jahrhundert einige der Monatsdarstellungen mit ihnen verwechselt worden waren. Obwohl es sich bei den Versailler Figuren häufig um Kopien handelt, deren Originaltreue zudem unbekannt ist, lohnt ein Vergleich, da viele noch das Aussehen aus der Zeit Ludwigs II. bewahrt haben. Überraschenderweise gleichen einzelne Figuren von Schloss Herrenchiemsee sogar sehr auffallend ihren Versailler Geschwistern, während sich die meisten anderen jedoch völlig von diesen unterscheiden. Interessant sind beispielsweise vier nebeneinander stehende Figuren des Südflügels von Schloss Versailles; es handelt sich um die Personifikationen der Stärke, der Tapferkeit, der Poesie und der Musik¹ (Taf. 39-7 bis -10), also alles Figuren, die es auch an der Westfassade von Schloss Herrenchiemsee gibt. Die „Stärke“ ist eine behelmte Gestalt mit Schild und Dolch, die mit einem Löwen kämpft. Sie hat also absolut nichts mit der Herrenchiemseer Figur gemein (Taf. 36). Dies gilt ebenso für die Figur der „Tapferkeit“, die allein wegen ihrer Attribute, ein Prunkhelm, eine mit der Linken geschulterte Keule und ein Balg in der Rechten, an die Figur der „Stärke“ und weniger noch an die der „Tapferkeit“ von Schloss Herrenchiemsee erinnert (Taf. 35).

Ganz anders ist dies bei der „Poesie“; sie gleicht fast einem Spiegelbild ihres Gegenstücks von Herrenchiemsee (Taf. 34): Die weibliche Gestalt lehnt sich lässig mit ihrer linken Hüfte gegen einen Baumstumpf. Die Beine sind gekreuzt; Standbein ist das rechte. In der linken Hand hält sie zwar eine Fanfare, doch mit der rechten und ihrer Hüfte stützt sie eine Kithara, nicht ganz so steil wie auf der Zeichnung Widmanns, aber auch nicht so schräg wie die von Wagnmüller modellierte Figur. Diese verbiegt zudem stärker ihren Körper; auch die Bekleidung beider Figuren ist sehr unterschiedlich: In Versailles hat die „Poesie“ nur einen Mantel um Hüften und Beine geschlungen; ihr Oberkörper ist entblößt. Auf Herrenchiemsee trägt sie dagegen Mantel und Kleid. Ich nehme an, dass die Ähnlichkeiten zufällig sind, denn seit der Antike ist eine sich anlehrende, stehende Figur mit übereinander geschlagenen Beinen geradezu ein Topos für Entspannung und Muse.

Wegen der Fanfare erinnert die Versailler Figur entfernt auch an die der Musik auf der Insel (Taf. 34), doch um wie viel eleganter hält sie ihr Instrument: Sie fasst es mit Daumen und Zeigefin-

¹ La Force, le Courage, la Poésie, la Musique. Es sind die vier südlichsten Figuren über dem Mittelrisalit des Südflügels.

ger nahe beim Mundstück, das Rohr ist gegen die Armbeuge gelehnt, und der Schalltrichter nach oben gerichtet.

Die Versailler „Musik“, die wenig Gemeinsamkeiten mit jener täppischen wirkenden Frauengestalt Wagners hat, hält in der linken Hand eine auf ihre Hüfte gestützte Harfe; mit ihrer Rechten zupft sie die Saiten. Sie hat ihr linkes Spielbein hochgestellt; ihr Blick ist über ihre rechte Schulter gerichtet.

Auch die Versailler Figur der Industrie hat absolut nichts mit ihrer bayerischen Schwester zu tun, denn sie hält als einziges Attribut ein paar Laubblätter in den Händen. Zu unterschiedlich war auch die Bedeutung dessen, was man Ende des 17. Jahrhunderts und zweihundert Jahre später als Industrie bezeichnete¹.

Es wurde schon angedeutet, dass vielleicht einige der Monatsdarstellungen mit Berufen verwechselt worden sein könnten. Gedacht habe ich dabei an die Figuren des „Augusts“ und des „Septembers“ (Taf. 39-5 und 39-6)², die jeweils ein Attribut, eine Getreidegarbe bzw. eine Weinrebe mit dem „Ackerbau“ und dem „Weinbau“ gemein haben (Taf. 39-2 und 39-1). Die Garbe des „Augusts“ liegt allerdings hinter der Figur auf dem Boden, und auch sonst unterscheidet sich diese Figur sehr von der des Ackerbaus auf Herrenchiemsee. Im anderen Fall gibt es jedoch neben dem Attribut weitere Gemeinsamkeiten: Sowohl der „September“ als auch der „Weinbau“ tragen die Rebe, auf die ihr Blick gerichtet ist, in der erhobenen rechten Hand. Standbein ist das linke Bein, und in beiden Fällen ist die Brust entblößt. Allerdings hält der „September“ sein Tierkreiszeichen, eine Waage³, in der Linken, der „Weinbau“ dagegen ursprünglich ein Messer. Dennoch könnte man natürlich den Monat mit dem Gewerbe verwechseln, ebenso wie im ersten Fall, wo der Monatsdarstellung jedes weitere Attribut, einschließlich des Tierkreiszeichens, fehlt. Doch selbst wenn die Monatsdarstellungen mit Berufen verwechselt worden wären, zeugte dies doch nur vom totalen Unverständnis des Versailler Programms. Ich glaube jedoch nicht daran und denke, dass Bacchusdarstellungen wie in Versailles und Linderhof, als Vorlagen für den „Weinbau“ dienten.

3.7 Schlussbetrachtung

Das Fassadenprogramm von Versailles wurde vom bayerischen König und seinem Baumeister Dollmann wohl nicht verstanden. Der gesamte plastische Schmuck der Fassaden von Schloss Herren-

1 L'Industrie ist nicht nur mit Industrie zu übersetzen, sondern auch mit Gewerbe oder Betriebsamkeit und Emsigkeit. Souchal meint, ein Kopist könnte das Attribut geändert haben. Auf dem Entwurf LeBrun's hält die Figur ein Zepter in der linken Hand, an dessen Spitze sich eine Hand mit einem Auge auf der Handfläche befindet (Souchal 1972, S. 95 f. mit Abb.). Dasselbe Symbol findet sich auch bei Ripa - Baudoin 1644, II, S. 194 f., als mysteriöses Symbol „de l'Industrie humaine“, was mit „menschlichem Fleiß“ zu übersetzen wäre.

2 Souchal 1972, S. 74 f. mit Abbildung. Juli und August wurden wahrscheinlich von modernen Restauratoren in falscher Reihenfolge angebracht.

3 Ich halte mich mit den Benennungen der Versailler Monats-Figuren an Souchal, auch wenn die Tierkreiszeichen nach heutigem Kalender andere Monate vermuten lassen.

chiemsee ist eine an Versailler Vorbilder angelehnte Neuentwicklung. Dies trifft auch auf die Figuren zu; vereinzelte Ähnlichkeiten sind zufällig oder trivial. Auf Grund der zwölf von Franz Widmann angefertigten Entwürfe sei das Urteil erlaubt, dass er, wie LeBrun in Versailles, der eigentliche Schöpfer der Fassadenfiguren ist. Die wenigen Attributänderungen, die zudem nicht immer zur Verbesserung des Entwurfs beitrugen, gehen wohl auch nicht auf die Bildhauer zurück. Diese erscheinen als austauschbar, auch wenn sie hier und da den Entwurf geringfügig verbesserten; das Gegenteil war allerdings häufig auch der Fall. Der einzige schöpferische Beitrag der Bildhauer beschränkte sich auf die Gestaltung der Gewänder, die offensichtlich als recht nebensächlich betrachtet und ihrer Phantasie überlassen wurde. Es sieht schon fast wie ein verzweifelttes Sich-Bemühen um Originalität aus, wenn fast regelmäßig ein von Widmann entblößt gezeichnetes Bein in der plastischen Ausführung vom Gewand bedeckt ist und umgekehrt. Unter solchen Umständen tragen die Fassadenfiguren sicher nicht zum Ruhme der beteiligten Bildhauer bei, auch wenn sich einige der Figuren durchaus mit denen von Versailles messen können.

4 Gartenplastik von Schloss Herrenchiemsee

4.1 Überblick über den Schlossgarten

Der Schlossgarten von Herrenchiemsee ist ein rechteckiges, vor der Westfassade des Schlosses liegendes Areal, dessen Schmalseite etwas breiter als jene Fassade ist (Taf. 40). In axialer Fortsetzung dieses Gartenbereichs liegen im Westen, ebenfalls wie in Versailles, das schmälere Tapis vert, das unvollendete Apollobecken, beide allerdings ohne jeden plastischen Schmuck, und schließlich der große Kanal.

Der Garten ist zweigeteilt in das Wasserparterre vor der Schlossfassade und in den etwas tiefer liegenden Bereich mit dem Latonabrunnen und dem diesem westlich vorgelagerten Blumenparterre, das aus zwei parallelen Blumenbeeten beiderseits der Mittelachse besteht. In der Mitte der beiden Beete des Blumenparterres befindet sich je ein kreisrundes Becken mit einer kleinen Fontäne ohne plastischen Schmuck. In Versailles heißt das entsprechende Parterre „Parterre de Latone“, da das Zentrum jedes der runden Becken, die dort „Bassins de Lézard“ heißen, von einem Figurenpaar eingenommen wird, das in engem thematischen Zusammenhang mit den Figuren des Latona-Brunnens steht.

Das Gelände auf Herrenchiemsee unterscheidet sich erheblich von dem in Versailles. In beiden Fällen führt zwar eine breite zentrale Treppe vom Wasserparterre hinab zum Latonabrunnen, doch in Versailles, wo die Höhenunterschiede beträchtlich größer sind, gelangt man zunächst auf eine Plattform, die mit dem Fer à Cheval das tiefer liegende Latonabecken sichelförmig hinterfängt. Von den beiden Seiten dieser Plattform führen Treppen hinab zu der von Vasen umstandenen Terrasse, in deren Mitte der Latonabrunnen steht. Erst von dieser Terrasse führt eine, nur ein paar Meter lange Mittelrampe, hinab zum Parterre de Latone, das, anders als auf Herrenchiemsee, etwas breiter als das Wasserparterre ist. Auf Herrenchiemsee ist zudem der ganze Bereich unterhalb des Wasserparterres und der zentralen Treppe, mit dem Latonabrunnen und dem Blumenparterre, auf einer Ebene, doch der direkte Zugang vom Fuße jener Treppe zum Latonabrunnen wird auch hier verwehrt, und zwar durch eine Heckenbarriere, die gewissermaßen als Ersatz für das Fer à Cheval dient.

In Versailles begrenzt im Westen ein Querweg das Blumenparterre. Im Norden und Süden wird das Parterre von Rampen flankiert, über die Wege von jenem Querweg in Richtung des Schlosses führen. Über ein inneres, flach ansteigendes Rampenpaar gelangt man zur Latonaterrasse. Ein äußeres Paar, das vom inneren durch Hecken, Rasenstreifen und Buchszeilen getrennt ist, führt hinauf zum Wasserparterre, wo die Wege nach innen schwenken. Auch auf der Insel existieren solche Wege, doch natürlich bedarf nur das äußere Wege-Paar kurzer Rampen, um im Bogen den geringen Höhenunterschied hinauf zum Wasserparterre zu überwinden.

Das Wasserparterre vor der Schlossfassade enthält sowohl in Versailles wie auf Herrenchiemsee beiderseits der Ost-West-Mittelachse zwei längsrechteckige große Wasserbecken mit abgerundeten und eingezogenen Ecken. Die äußeren Ränder der beiden Becken fluchten mit den Seitenfassaden des Schlosses. An den beiden westlichen Ecken des Wasserparterres befindet sich je ein dreiseitig eng von Hecken umstandenes kleines Kabinett; die offene Seite ist zum Schloss gerichtet. In diese Kabinette sind nahezu quadratische Brunnenbecken eingepasst, mit einer Mittelfontäne und einem Überlauf in ein kleineres querrrechteckiges Becken; es sind die beiden Marmorbrunnen. In Versailles werden die Kabinette als „Cabinets d'Eau“ oder auch als „Cabinets du combat des animaux“ bezeichnet.

Der querelliptische Latonabrunnen von Herrenchiemsee, die beiden Marmorbrunnen mit ihrem plastischen Schmuck, und die beiden großen Becken mit ihren zahlreichen Randgruppen sind Kopien der Versailler Vorbilder.

Den beiden Wasser-Kabinetten sind zum Schloss hin, auf hohem Sockel, jeweils zwei Standfiguren aus Marmor vorgelagert: Amphitrite und Flora vor dem südlichen Becken, Diana und Venus vor dem nördlichen. Es handelt sich um Kopien der Figuren aus dem Programm der Grande Comman-de, die in Versailles an derselben Stelle stehen. Die Göttinnen sind dort, wie auch in Linderhof, Personifikationen des Wassers, des Frühlings, des Abends und des Mittags.

Während die großen Wasserparterre-Becken in Versailles nur schmucklose Fontänen-Kränze um eine starke zentrale Fontäne enthalten, befinden sich in der Mitte der Herrenchiemseer Becken riesige aus Nagelfluh-Blöcken aufgeschichtete unregelmäßige, steile Pyramiden mit plastischen Gipfel-Gruppen: der Fortuna-Gruppe im südlichen Becken und der Fama-Gruppe im nördlichen. Die Gruppen, samt den zugehörigen Pflanzen, Menschen- und Tierfiguren an den Pyramidenflanken, sind aus Blei gegossen, ebenso wie die teilweise aus dem Wasser ragenden Pflanzen am Fuße dieser steilen Felsen.

4.2 Zur Geschichte des Gartens und der Brunnen

Der Schlossgarten wurde gleich dem Linderhofer Garten vom Hofgärten-Direktor Carl Effner entworfen. Wie das Schloss, so sollte auch der Garten weitaus größer und prächtiger werden, als es der bis zum Tode des Königs realisierte vermuten ließe. Ein Gartenplan aus dem Jahre 1876 zeigt eine kreuzförmige Anlage, mit einer von Ost nach West gerichteten Hauptachse¹. Im Zentrum der Anlage steht der U-förmige Kernbau des Schlosses mit dem westlich davor liegenden Wasserparterre. Die Querachse verläuft über die Terrasse vor der Westfassade. Der Gartenbereich westlich des Schlosses bis hin zum großen Kanal sollte ein idealisiertes Abbild des entsprechenden Versailler Gartens werden. Idealisiert insofern, als westlich des Wasserparterres, im Gegensatz zu Versailles, die

¹ Wasserspiele HC 1994, S. 80 links.

reinste Symmetrie zur Hauptachse herrscht. Auch der östlich des Schlosses liegende Garten, den es in Versailles nicht gibt, ist vollkommen symmetrisch angelegt. Die Breite des von Ost nach West gerichteten Gartenstreifens wird in Versailles durch die Breite des Schlosses mit seinen Seitenflügeln vorgegeben. Infolgedessen hätte der Garten auf Herrenchiemsee in etwa die dreifache Breite des heutigen Gartens gehabt.

Beiderseits des Schloss-Kernbaus und des Wasserparterres liegen das Nord- und das Südparterre, die wie in Versailles gestaltet und durch Wege auf der Querachse jeweils zweigeteilt sind. Jeder der vier Areale eines dieser Parterres umschließt einen Rundbrunnen. Jenseits dieser Parterres beginnen die gegenüber Versailles etwas verkürzten Querarme der kreuzförmigen Gartenanlage. Südlich liegt das nahezu quadratische Orangerie-Parterre mit einem zentralen Rundbassin. Auch der nördliche Kreuzarm gleicht der Anlage in Versailles: Beiderseits der Mittelachse des Kreuzarms liegen das „Bosquet de l'Arc de Triomphe“ und das „Bosquet des trois Fontaines“, und auf der Achse, an der Grenze zum Nordparterre, liegt das Rundbassin „La Pyramide“, dem in nördlicher Richtung das quadratische „Bain des Nymphes“ und die abfallenden „Allée d'Eau“ folgen. Die Kreuzarme des Gartens werden, durch Kreissegmente in den Zwickeln zum Kreuzstamm, zu abgeplatteten Halbkreisen ergänzt. Jenseits dieser Halbkreise liegen weitere Gartenbereiche: Im Norden das runde „Bassin du Dragon“ und das abschließende Neptunbassin. Als Gegenstück ist im Süden ein zweigeteiltes, halbkreisförmiges Boskett angesetzt, und daran anschließend ein schmales rechteckiges Bassin.

Im westlichen Gartenstreifen folgt unterhalb des Wasserparterres, wie schon beschrieben, das „Bassin de Latone“ und das „Parterre de Latone“. Beiderseits dieses Parterres liegen, wie in Versailles, im Norden das Apollobad und im Süden der Ballsaal, zwei Boskette mit zentralen Plätzen und Rundbecken, die aber völlig anders als in Versailles gestaltet sind. Dieser Gartenbereich wird im Westen durch den Querweg abgeschlossen. Zwischen diesem Weg und dem noch weiter westlich liegenden Apollobassin zieht sich die Königsalle mit dem Tapis vert hin, die beiderseits von je zwei Bosketten flankiert wird, die durch breite Querwege zweigeteilt sind. Je ein weiterer Querweg geht seitlich vom Apollobecken ab. An den Schnittpunkten der Querwege mit den seitlich den Garten begrenzenden Alleen liegen insgesamt 6 Rundbassins. Die beiden ganz im Westen gelegenen existieren in Versailles nicht; die anderen vier sind dort die Becken der Vierjahreszeiten-Brunnen, zu denen auch der Florabrunnen gehört. Südlich des Apollobeckens endet der Garten von Herrenchiemsee in einem gleichschenkligen Boskett-Dreieck, das vom „Großen Kanal“ durchstoßen wird.

Im Osten des Schlosses ist der Gartenstreifen, der die gleiche Breite wie im Westen hat, halbkreis-

förmig abgerundet. Eine breite, von Alleen gesäumte „Große Auffahrt“ führt von den in der Mitte des östlichen Gartens liegenden Stallungen nach Osten, durchbricht den Halbkreis weitet sich zu einem Rondell mit einem Obelisk in der Mitte und führt kurz dahinter zur Anlegestelle am Chiemsee. Zwischen dem Schloss, mit seinen zahlreichen nicht realisierten Flügelbauten und Höfen, und den Stallungen liegt ein großer rechteckiger Platz und beiderseits dieses Platzes folgt auf ein Rasenparterre ein Boskettstreifen, der im Osten dem Halbkreis folgt, und der diagonal von zwei Wegen durchbrochen wird, die entlang der Außenwände der Stallungen von den Ecken des Platzes schräg nach außen führen.

Vom geplanten plastischen Schmuck dieser Anlage können wir uns ein gutes Bild machen, an Hand eines Kostenvoranschlags Effners vom 14. April 1876, den ich ausschnittsweise zitieren möchte¹:

Kostenvoranschlag
über Herstellung eines großen Gartens
gleich Versailles auf Herrenwoerth

Flächeninhalt des Gartens = 239 bayrische Tagwerke.

[...]

IV. Plastische Ausschmückung.

24 Gruppen in den Bassins vor dem Schlosse à 3000 fl	72,000 f
Pyramidenfontaine [„La Pyramide“]	15,000 f.
14 Kindergruppen in der Allee des fontaines à 1000 fl [„Allee d'Eau“]	14,000 f.
Drachenbassin [„Bassin du Dragon“]	7,000 f
Latona Bassin	27,000 f
Neptun-Bassin	20,000 f
Apollo-Bassin	20,000 f
Gruppe für 6 Bassins in den äußeren Alleen	42,000 f
Dianabassin [„Bain des Nymphes“]	8,000 f
Frühmorgen Bassin [?]	8,000 f
Colonnade Gruppe und Schalen	18,000 f
50 Figuren für den Tapis vert und an anderen Hauptstellen der Wege à 3000 fl	150,000 f
<u>100 Hermen à 700 fl</u>	<u>70,000 f.</u>

¹ GHA KLII 339 (14.4.1876).

25 Vasen auf die südliche Terrasse à 700 fl	17,500 f.
14 Steinvasen an die Orangerietreppe à 1500 fl	21,000 f.
2 Kolossalgruppen am Hafen	20,000 f.
Summe	529,500 f.

In die eckigen Klammern habe ich die französischen Namen gesetzt, die ich auch im Text verwendet habe.

„La Colonnade“ ist das südöstlich an das Apollobecken grenzende Boskett, das in Versailles eine kreisförmige offene Kolonnade umschließt, in deren Zentrum Girardons „Raub der Proserpina“ steht. Das Frühmorgen-Bassin dürfte wohl für den östlichen Gartenbereich vorgesehen gewesen sein.

Es fällt auf, dass Fama- und Fortuna-Gruppen in den beiden großen Becken des Wasserparterres fehlen. Ebenso werden die kolossalen Gruppen im Apollobad nicht erwähnt; sie wären wohl zu teuer gekommen¹. Auffällig ist auch die große Zahl von Hermen, da es in Versailles keine fünfzig gibt. Andererseits stehen in Versailles etwa hundert Einzelfiguren und Gruppen, während im Kostenvoranschlag nur von fünfzig Figuren die Rede ist. Aus Kostengründen sollten offensichtlich mehr als die Hälfte dieser Figuren durch Hermen ersetzt werden.

Effner hat auch mehrere Zeitpläne für das Gartenprojekt aufgestellt, von denen ebenfalls einer zitiert werden soll, so dass sich der Leser, dem im Kapitel über die Fassadenfiguren ein Zeitplan für den Schlossbau vorgestellt wurde, eine, wie ich meine, sehr gute Vorstellung vom Umfang des Gesamtprojekts Herrenchiessee machen kann²:

Betriebsplan
für die Herstellung des Gartens
am Koeniglichen Schlosse
Herrenchiessee.

I. Arbeitsjahr 1882.

Terrainarbeiten im Rohen.

II. Arbeitsjahr 1883.

Herstellung des Parterre d'Eau, des Bassin de Latone mit dem angrenzenden Blumenparterre.

III. Arbeitsjahr 1884.

Anlage des Tapis vert mit den angrenzenden vier großen Bosquets

¹ Die Gruppen des Apollobades bestehen aus dem sitzenden Gott, der von fünf diensteifrigen Nymphen umgeben ist, die ihn baden und salben und den beiden Pferdegruppen aus jeweils zwei Pferden und zwei Reitknechten.

² GHA KLII 339 (15.11.1878).

IV. Arbeitsjahr 1885.

Herstellung des Apollo Bassins und des großen Kanals bis zur Ausmündung in den See.

[in der Schrift König Ludwigs:]

(dieß ist die Aussicht der großen Galerie.)

V. Arbeitsjahr 1886.

Anlage des südlichen und des nördlichen Blumen- und Bux Parterres am Schlosse.

VI. Arbeitsjahr 1887.

Herstellung der Umfassungs Alleen mit den 6 Bassins an den erweiterten Plätzen.

VII. Arbeitsjahr 1888.

Erbauung der großen Terrasse und Anlage des Gartens der Orangerie.

VIII. Arbeitsjahr 1889.

Herstellung des Neptun Bassins.

IX. Arbeitsjahr 1890.

Anlage der Bosquets zwischen dem Nordparterre und dem Neptun Bassin mit Umgebung.

X. Arbeitsjahr 1891.

Anlage der Avenuen vom Ufer des Sees
zum Königlichen Schlosse.

XI. Arbeitsjahr 1892.

Vollendung der Ausschmückung des Gartens.

Als Betriebsmittel sind jährliche Raten von 100000 Gulden angenommen.

Die Beschaffung des Wassers zu den Wasserkünsten welche das „Leben“ des Gartens ausmachen dürfte durch zwei Maschinen geschehen deren Anschaffungskosten vorerst noch nicht angegeben werden können.

Bis zum Beginn der Arbeiten sind umfassende Erhebungen und Vorstudien nothwendig, deren Ergebnis zur Vorlage gebracht werden wird.

München, den 15. November 1878.

Effner.

Unter diesem Plan Effners verpflichtet sich am 18. Februar 1879 Hofsekretär Bürkel zur Einhaltung aller Termine. Doch so wie beim Bau des Schlosses trat auch bei der Anlage des Gartens im Jahre 1885 der allmähliche Stillstand wegen Geldmangels ein.

Der Apollobrunnen sollte aus einem von vier Pferden gezogenen Wagen mit Apollofigur und Amorette bestehen; vier Delphine sollten den Wagen umgeben und drei völlig gleich aussehende Tritonen die Ankunft des Gottes verkünden¹. Mit der Einstellung der Arbeiten zu diesem Brunnen wurde dem Hauptanliegen des Königs die Erfüllung versagt, wie in Versailles eine großartige Sichtachse zu haben, von der Spiegelgalerie über das Wasserparterre, den Latonabrunnen und den Tapis vert zum Apollobrunnen und dem scheinbar unendlich langen Kanal. Zuvor waren jahrelang große

¹ GHA HS 1850 (12.1885): Rechnung Perrons. Perron hatte nur einen Triton modelliert; in seiner „Skizze“ spricht er von 3 Tritonen. In Versailles sind es dagegen vier, ebenfalls gleich aussehende Tritonen.

Anstrengungen unternommen worden, um den See aber auch die Berge, die es in Versailles ja auch nicht gibt, auf allen Seiten des Schlosses, mit Hilfe von Dämmen, Buschwerk und Bäumen unsichtbar zu machen¹. Der Kanal wurde an seinem Ende perspektivisch verengt, so dass der durch die Lücke zu sehende Seespiegel als Verlängerung des Kanals wahrgenommen wurde². Mit den Gruppen in den großen Becken des Wasserparterres gedachte der König womöglich, dem fälschlicherweise vermuteten ursprünglichen Aussehen des Versailler Vorbilds gerechter zu werden. Denn er kannte eine entsprechende Abbildung³, die einem nicht realisierten Planungsstand entsprach⁴, und meinte, zitiert nach den Worten eines Lakaien, „der Garten in Versailles sei für den Garten zu Chimsee nicht mehr maßgebend denn es sei nichts mehr in demselben, die schöneren Sachen seien schon lange heraus genommen worden.“⁵ In diesem Zusammenhang sei auch daran erinnert, dass Ludwig schon in Linderhof die nicht mehr existierenden Brunnen der Fama und des Amors mit Tauben, neu entstehen ließ.

Die heute existierenden Brunnen von Herrenchiemsee wurden zwischen 1881 und 1885 errichtet, und die Wasserspiele 1886, noch zu Lebzeiten des Königs, in Betrieb genommen⁶. Gewaltiger technischer Aufwand war erforderlich, um die mit Dampf betriebene Pumpstation an der Inselformseite, die 300m lange Druckleitung zum Hochbehälter an einem der höchsten Punkte der Insel, etwa 500 m südlich des Schlosses, und die Druckleitungen von dort zu den Brunnen zu installieren. Die beiden Mittelfontänen von Fama- und Fortunabrunnen mussten direkt von der Pumpstation beschickt werden, da der Druck des Hochbehälters nicht ausreichte. Trotz dieses Aufwands konnten alle Fontänen zusammen nur 1¼ Stunden pro Tag betrieben werden, da es 9 Stunden dauerte, den Hochbehälter zu füllen. Da dieser Behälter und die Becken nicht vollständig abgedichtet werden konnten, versickerte sehr viel Wasser. Weil auch die Betriebskosten sehr hoch waren, wurden die Wasserspiele schon 1888 stillgelegt; die großen Becken des Wasserparterres wurden mit Erde aufgefüllt und in Rasenflächen verwandelt. Dazu mussten die im Sechseck um den Fortunabrunnen angeordneten Delphingruppen entfernt werden. Die Pyramiden selbst, mit ihrem plastischen Schmuck, blieben erhalten, ebenso wie die insgesamt 24 Figurengruppen auf den noch sichtbaren Beckenrändern. In der Folgezeit wurden die mit so hohem Aufwand erbauten Wasser-Versorgungs-

1 GHA KLII 261: Meldung Hornigs vom 7. Okt. 1878.

2 GHA KLII 282: Meldung Hornigs vom 21. Juli 1885. Es gibt zahlreiche weitere Briefe, in denen es immer wieder um die „Seeverdeckung“ geht.

3 Falke, Abb. 49: „Nach Perelle, Vue de Versailles, de Paris etc.“ Ludwig besaß das Buch Falkes, das 1884 veröffentlicht worden war (GHA KLII 285: Brief Hornigs vom 6. August 1885); allerdings bin ich mir sicher, dass er diese Abbildung auch aus anderen Quellen kannte, denn er besaß unendlich viele Bücher über Versailles (GHA AKO 1926: Bibliotheks-Katalog von Berg und Linderhof).

4 Siehe hierzu S. 104.

5 Korr. Dufflipp; Brief des Lakaien Welker an Dufflipp vom 12. Juli 1879.

6 Alle Angaben sind, wenn nicht anders vermerkt, entnommen aus: Thiele 1994, S. 27 ff. Dort finden sich auch technische Daten zur ehemaligen Wasserversorgung, wie auch die Abmessungen der Becken.

einrichtungen abgebaut, oder dem Verfall preisgegeben. Mit dem im Jahre 1904 um 60 cm abgesenkten Wasserstand des Chiemsees, sank auch der Grundwasserspiegel, was zu Setzschäden an den nicht zugeschütteten Brunnen und zur Fäulnis der Pfahlgründungen führte. Trotz verschiedener Sanierungsmaßnahmen konnte jedoch der allgemeine Verfall nicht aufgehalten werden. Ab 1926 wurde die Wiederherstellung der Wasserspiele erwogen und mit wechselndem Nachdruck geplant, doch erst 1969 begannen die Renovierungsarbeiten, die sich bis in die 90er-Jahre hinzogen, da u.a. die beiden Felspyramiden komplett abgetragen, und auch die Figuren zerlegt werden mussten¹. Alle Brunnen sind heute an das Brauchwassernetz der Insel angeschlossen, das vorwiegend aus Sickerbrunnen gespeist wird; aber auch eine Wasserleitung aus dem See steht zur Verfügung². Die Brunnen werden im Umwälzverfahren betrieben, so dass das Brauchwasser nur zur Ergänzung der durch Verdunstung und Windverfrachtung verlorenen Wassermenge erforderlich ist³.

4.3 Der Latonabrunnen

Die Titanentochter Latona war eine Geliebte Jupiters; sie gebar, verfolgt von der eifersüchtigen Juno, auf der Insel Delos die göttlichen Zwillinge Apollo und Diana. Weiter fliehend kam sie mit ihren beiden Kindern nach Lykien, wo sie, „ausgedörrt von der Hitze“, aus einem kleinen Teich, an dessen Ufern Bauern Binsen sammelten, Wasser trinken wollte. Dies wurde ihr, trotz flehender Bitten, von den Bauern grundlos verwehrt, die zudem böseartig den schlammigen Grund des Teiches aufwühlten und die Göttin auch noch wüst beschimpften. In ihrem Zorn verwünschte Latona darauf die lykischen Bauern und verbannte sie zu einem Leben im Teiche:

Und es geschieht, was die Göttin gewünscht: Sie leben im Wasser,
 Tauchen mit ganzem Leib bald unter im Bette des Tümpels,
 Strecken bald ihre Köpfe hervor, bald schwimmen sie oben,
 Sitzen oftmals auch am Ufer des Teiches und springen
 Oftmals wieder zurück in den kalten See. Ihre frechen
 Zungen üben sie jetzt noch im Zank; und, der Scham sich entschlagend,
 Suchen sie, auch unters Wasser getaucht, unterm Wasser zu schmähen.
 Rauh ihre Stimmen noch heut, die Kehlen schwellen gebläht, und
 Schon das Schmähen verbreitert die klaffenden Münder, der Rücken
 Rührt an den Kopf, dazwischen der Hals scheint ihnen zu fehlen.
 Grün am Rücken, weiß am Bauch und zumeist an dem Leibe,
 Hüpfen sie nun im schlammigen Teich zu Fröschen geworden⁴.

Der Latonabrunnen zeigt den Augenblick der Verwandlung der lykischen Bauern in Frösche (Taf. 41 ff.). Die Göttin kniet zusammen mit den sich ängstlich an ihre Seite geflüchteten Kindern

¹ Grundmann - Thiele 1994, S. 32 ff.

² Das Brauchwasser wird nur in Ausnahmefällen, wie etwa bei langen Trockenzeiten, dem See entnommen, weil mit dem Seewasser Muscheln in das Leitungsnetz gelangen können, die die Leitungen verstopfen (Grundmann - Thiele 1994, S. 35).

³ Berz 1994, S. 70; der Artikel enthält auch technische Daten zur Wasserversorgung der Brunnen

⁴ Ovid 1997, Buch VI, 370-381.

auf felsigem Gestein auf der Spitze einer oval-zylindrischen, vierstöckigen Stufenpyramide. Der Oberkörper Latonas ist frei; sie hat das vorne geknotete Gewand um die Hüften und ihren linken Unterarm geschlungen. Ein Gewandzipfel bedeckt auch zum Teil die kleine Diana, die vom frontalen Betrachter abgewandt, ängstlich zur Rechten der Mutter sitzt und einen Arm abwehrend von sich streckt. Der nackte Apollo hat sich in den schützenden linken Arm seiner Mutter geflüchtet, er streckt seine Linke nach oben; beide Kinder scheinen Schreckensschreie auszustoßen, denn ihre Münder sind geöffnet. Latona hat bittend ihren rechten Arm erhoben und blickt flehend zum Himmel.

Die Stufen der Pyramide gleichen ovalen, wassergefüllten Wannen. Im flachen Wasser sitzen dort Frösche, und auf der untersten Stufe kauern dazwischen auch sich in Frösche verwandelnde Menschen: Sechs Bauern, Männer und Frauen, zeigen alle Stadien der Verwandlung: einige haben noch ihr fast unverändertes, verrohtes Gesicht, andere haben schon Köpfe, die sich mit ihren weit aufgerissenen Mäulern und den glotzenden Augen kaum mehr von denen der Frösche unterscheiden, doch alle haben noch ihre Gewänder am Leib. Eine Bäuerin mit verführerischem Dekolleté und noch menschlichen Händen, in ihrer Rechten hält sie ein Schilfbündel, starrt schon aus verwandelten Augen (Taf. 43). Sie hat noch eine kecke Nase, doch ihren zahnlosen Mund hat sie weiter geöffnet als es jeder Mensch vermag. Andere der Mischwesen haben zwischen den dünnen Fingern schon Schwimmhäute. Alle knien auf einem Bein, das andere haben sie angewinkelt; die Beine haben sich bei einigen schon in kräftige Froschschenkel verwandelt. Die Mischwesen sind nach symmetrischen Gesichtspunkten angeordnet: Die beiden Figuren an den Schmalseiten des Ovals haben schon halslose Froschköpfe. In der Mitte der beiden Breitseiten sieht man jeweils links eine Frau und rechts einen Mann. Alle Mischwesen und auch die meisten der Frösche richten ihren giftigen Wortschwall in Form von Fontänen gegen die göttliche Familie und hüllen sie in einen Wasser Schleier. Doch einige der Frösche richten ihren Wasserstrahl in ihrer blinden Wut auch in andere Richtungen; sie haben die Ursache ihrer Aufregung längst vergessen. Weitere Frösche, Lurche und Schildkröten im großen, gleichfalls ovalen Wasserbecken bilden einen engen Kranz um die Stufenpyramide. Aus den Mäulern dieser radial nach außen gerichteten Tiere, von denen uns die Sage nichts berichtet, spritzen im flachen Bogen ebenfalls Wasserstrahlen. Zwei seitlich rahmende Fontänen direkt aus dem Becken ergänzen das Ensemble.

Im ursprünglichen, spätestens 1669 fertiggestellten Versailler Brunnen stand Latona, die damals zum Schloss hin blickte, mit ihren Zwillingen auf der Felsbasis direkt in der Beckenmitte; die Stufenpyramide fehlte. Die Göttergruppe war umgeben von den ebenfalls im Becken kauern den sechs lykischen Bauern und den auf dem Beckenrand sitzenden Fröschen und Lurchen. Bildhauer waren die Gebrüder Marsys, die höchst wahrscheinlich nach einem Entwurf LeBrunns gearbeitet

hatten. Ab 1687 erhielt der Brunnen nach Mansarts Vorgaben sein heutiges Aussehen, wobei noch sechs weitere Tiere von Bertin hinzugefügt wurden¹.

In Versailles besteht die Verkleidung jeder Pyramidenstufe aus drei ringförmigen Zonen: Die mittlere Zone ist aus rotem, auf der obersten Stufe schwarzem Marmor; Basis und oberer Rand jeder Stufe bestehen dagegen aus weißem Marmor. Die oberste Pyramidenstufe ist etwas höher als die drei anderen. Die Latonagruppe ist aus weißem Marmor gemeißelt, die anderen Figuren sind dagegen aus bronziertem Blei gegossen.

Auf Herrenchiemsee steht eine nahezu getreue Kopie, die 1883 von Hautmann geschaffen wurde. Die Latonagruppe ist ebenfalls aus Marmor, und alle anderen Figuren aus ursprünglich vergoldetem Blei. Es gibt nur geringfügige Unterschiede zum Versailler Vorbild: Die Basis jeder Stufe ist mit grauem statt weißem Marmor verkleidet und die oberste Stufe hat nun die gleiche Farbigkeit wie die anderen. Die Anordnung der Figuren ist identisch mit der in Versailles; auch das Aussehen der Mischwesen, deren Mimik und Gestik, ist wenig anders als dort; nur die Faltung der Gewänder und die Gesichter weichen etwas stärker ab. Auf Herrenchiemsee haben die Bauern statt einem Wochenbart ein glatt rasiertes Kinn, und ihre Augenbrauen sind bei weitem nicht so buschig; die Frisuren sind nicht so detailliert modelliert, das Kinn ist nicht so weit nach vorne gereckt, der Mund ist weniger weit aufgerissen und die Nasen stehen nicht so steil nach oben (Taf. 43). Auch gibt es kleinere Abweichungen hinsichtlich Arm- und Handhaltung. All die erwähnten Unterschiede bewirken, dass die sich verwandelnden Menschen in Versailles roher, boshafter erscheinen. Doch insgesamt unterscheiden sich die Eindrücke nur wenig voneinander, die man beim Anblick beider Brunnen gewinnt; denn die Figuren sind radial zur Brunnenmitte gerichtet, so dass sie dem nahen Betrachter den Rücken zukehren, der daher die Gesichter nur aus weiterer Entfernung, von der Seite sehen kann.

Auch die beiden Latonagruppen unterscheiden sich kaum voneinander: Die Blockstruktur der Felsbasis ist auf Herrenchiemsee etwas stärker betont (Taf. 42). Apollo versteckt dort seinen rechten Arm nicht zwischen Gewand und Rücken der Mutter, und er steigt mit seinem linken Fuß nicht in eine Gewandfalte Latonas sondern auf eine Felsstufe. Auch meinte Hautmann nicht auf eine Stütze zwischen dem weit ausgestrecktem rechten Arm und dem Leib der Göttin verzichten zu können; in Versailles scheint mir allerdings der Arm mit einer verstärkenden Armierung angestückt zu sein, denn Latona trägt am Oberarm, knapp unterhalb der Schulter einen Ring. Doch dies sind zumeist Unterschiede, die nur einem heutigen Betrachter auffallen, der in der komfortablen Lage ist, zwei

¹ Weber 1985, S. 169, S. 273 und Abb. 145. Der Latonabrunnen symbolisiert den Angriff der Fronde auf Anna von Österreich und ihre beiden Söhne: Ludwig IV. und Philippe, Herzog von Orléan; die lykischen Bauern, die in Frösche verwandelt werden, stehen für die frondeurs. Die Königin Mutter musste einst mit ihren Kindern bei Nacht und Nebel vor den Aufständischen aus Paris nach Versailles fliehen (Berger 1985, S. 27).

Fotografien miteinander vergleichen zu können.

Als Vorbild für die Versailler Latonagruppe dürfte die zwischen 1629 - 1635 gemeißelte Marmor-Skulptur des damals hochgeschätzten, heute aber weniger bekannten Florentiner Bildhauers Domenico Pieratti (1600 - 1656) gedient haben (Taf. 42). Berger, dem wir diesen Hinweis verdanken, verweist bei allen Unterschieden auf die vielen Gemeinsamkeiten beider Skulpturen, wie etwa die kniende Latona, die ihren linken Arm um Apollo legt, während sie ihre Rechte erhebt und ihr Blick flehend nach oben geht. Apollos Kopf sei zudem, wie in Versailles, höher angeordnet als der Dianas¹.

4.4 Die Marmorbrunnen und Marmorfiguren

Auf den dem Schloss zugewandten Rändern der beiden Marmorbrunnen befindet sich beiderseits des Überlaufs in das vorgelagerte kleinere Becken je eine wasserspeiende Tierkampfgruppe: einem stehenden Jagdtier mit seiner unterlegenen Beute. Diese vier Tiergruppen sind vor allem deshalb interessant, weil sie auf Herrenchiemsee anders aufgestellt wurden als in Versailles. Der frontale Betrachter sieht die stehenden Jagdtiere von der Seite. In Versailles wenden sie den Kopf von ihm weg, und senden aus dem Maul einen hohen Wasserstrahl in die Mitte des Marmorbeckens (Taf. 44 ff.). Das unterlegene Tier liegt unter seinem Gegner, diesem entgegen gerichtet, auf der Seite und streckt dem Betrachter Bauch und Beine entgegen. Auch der Kopf ist nach vorne gewandt, und der Wasserstrahl aus dem Maul fällt ins tiefer liegende Überlaufbecken. Die Anbringung der beiden Gruppen eines Brunnens zielt auf einen Betrachter, der sich ihnen auf der nach vorne verlängerten Mittelachse der Becken nähert und die Köpfe der Jagdtiere im Profil sieht. Die Brunnen in Versailles wurden von Hardouin-Mansart entworfen; die beteiligten Bildhauer waren Jacques Houzeau, Jean Raon und Cornelius van Cleve².

Auf Herrenchiemsee wurden die beiden Tierpaare eines Beckens vertauscht und um 180 Grad gedreht, so dass das stehende Jagdtier seinen Wasserstrahl nun zum Überlauf richtet. Diese Anbringung hat aber den Nachteil, dass der Betrachter, gleichgültig, ob er sich auf der Mittelachse dem Brunnen nähert oder direkt vor einer der beiden Gruppen steht, vom Beutetier zumeist nur den Rücken sieht, der Kopf des unterlegenen Tiers ist verdeckt, und der Wasserstrahl aus dem Maul, der flach ins Marmorbecken zielt, ist nahezu unsichtbar (Taf. 44 ff.). Da die Rückseite und die Seiten der Marmorbecken wegen der dicht stehenden Hecke unzugänglich sind, sieht man nur dann den Kopf eines der liegenden Tiere, wenn man sich dicht am vorderen Beckenrand ganz nach außen begibt. Aus Briefen, die der frisch gebackene Hofsekretär Gresser an seinen König schrieb, geht hervor, warum dies der Fall ist. Am 30. Juli 1884 schrieb er in seinem übereifrigen Bestreben, dem

¹ Berger 1992, S. 147. Interessant finde ich auch, dass Latona, wie die lykischen Bauern, nur auf einem Bein kniet.
² Weber 1985, S. 273.

König alles recht zumachen:

Über die beiden Löwengruppen an den kleinen Marmorbassins wagt der treuehorsamst Unterzeichnete Allergnädigsten Befehl allerunterthänigst zu erbitten, welche Stellung Eure Königliche Majestät für diese Gruppen Allerhöchst anzuordnen geruhen wollen. Gegenwärtig ist das Arrangement so getroffen, daß die Löwen in das Bassin schauen. Eine Allerhöchst befohlene Änderung dieser Gruppierung würde unverzüglich in Vollzug gesetzt werden¹.

Gresser, der die Gruppen wahrscheinlich nur aus irreführenden Abbildungen kannte, veranlasste den König, der sich wohl auch nicht mehr recht erinnern konnte, offensichtlich zur Antwort, man solle die Gruppen eben wie in Versailles aufstellen. Gresser veranlasste daraufhin Hautmann, die Gruppen, die dieser richtig angebracht hatte, wieder umzustellen. Wenige Tage später, am 4. August 1884, schrieb der Hofsekretär an Ludwig II.:

Das Mißverständniß wegen der Aufstellung der Löwen an den Bassins wurde durch Bildhauer Hautmann veranlaßt, ist aber sofort beseitigt worden. Die Löwengruppen stehen genau nach ihren Vorbildern in Versailles².

Es half nichts, dass Hornig, der ganz offensichtlich über die Umstellung nicht informiert worden war, am 13. September 1884 schrieb, die Tiergruppen seien richtig aufgestellt:

Die Löwen an den Brunnen auf der Insel sind richtig aufgestellt. Ich habe den Kupferstich, auf welchem dieses Bassin abgebildet ist, selbst gesehen, die Löwen sehen, die Köpfe gegeneinander gewendet, in das Wasserbecken und speien einen Strahl in dasselbe. Der eine Löwe würgt einen Eber, der andere einen Wolf, diese beiden Thiere speien das Wasser vom Bassin weg. Aus der Mitte desselben, aus dem Wasserspiegel selbst, erhebt sich ein starker Wasserstrahl³.

Die Umstellung war schon geschehen, und seitdem stehen die Gruppen anders als in Versailles, obwohl der König so viel Wert auf Authentizität gelegt hatte. Davon zeugen die vier Marmorstatuen vor den beiden Kabinetten, die in Versailles eigentlich in keinem Zusammenhang mit den Marmorbunnen stehen, auch wenn man dies etwa bei der zur Jagd eilenden Diana vermuten könnte. Diese Statuen wurden wie in Versailles symmetrisch zu den Brunnen und in derselben Reihung wie dort aufgestellt (Taf. 44).

Die Statuen wurden von Hautmann gemeißelt, der auch die Tiergruppen modelliert hatte. Diese sind aus Blei- statt aus Bronzeguss und waren ursprünglich vergoldet; Gießer war Richard Hufeland.

Die Tierpaare von Versailles und Herrenchiemsee sind schwer zu vergleichen, da man sie nicht von der gleichen Seite sieht. Daher sollen in erster Linie die bayerischen Plastiken, wenn auch nur kurz, betrachtet werden (Taf. 45): Am südlichen Becken hat links ein Jagdhund einen Hirsch gerissen; der Hirsch ist nur deshalb von vorne zu erkennen, da das Geweih hinter dem Jagdhund emporragt. Der Tiger gegenüber steht über einem Bären, von dem der frontale Betrachter nur den dicken Pelz sieht.

1 GHA KLII 271 (30.7.1884).

2 GHA KLII 271 (4.8.1884). Aus den Rechnungsbüchern geht hervor, dass Hautmann die Umstellung der Gruppen in Rechnung stellte, die ihm auch bezahlt wurde.

3 GHA KLII 273 (13.9.1884).

Durch senkrecht über den Körper des Tigers verlaufende parallele Rillen werden die Streifen des Fells angedeutet. In Versailles, wo der Bildhauer wohl noch nie einen Tiger gesehen hatte, ist das Fell getüpfelt, und der Tiger gleicht eher einer Hyäne. Auf dem Rand des nördlichen Beckens ist das Raubtier beide Mal ein Löwe; der linke hat einen Wolf gerissen, der rechte ein Wildschwein. Das Wildschwein reckt sein Hinterteil mit dem Ringelschwanz dem Löwen entgegen. Der Wolf hat einen buschigen Schwanz; ein Hinterbein streckt er nach oben. Hautmann, der sehr natürlich aussehende, prächtige Tiere geschaffen hat, muss sich vor den Versailler Bildhauern keineswegs verstecken.

Interessanterweise bildet Thomassin die Jagdhund-Hirsch-Gruppe wie die gespiegelte Gruppe auf Herrenchiemsee ab, d.h. die Gruppe steht zwar wie in Versailles auf der rechten Seite des vorderen Beckenrands, doch der Wasserstrahl des Hundes ergießt sich scheinbar in das Überlaufbecken und der Hirschkopf wird durch das Hinterteil des Hundes verdeckt (Taf. 46)¹. Möglicherweise ist die Aufstellung der Gruppen auf Herrenchiemsee daher auf irreführende Abbildungen wie die Thomassins zurückzuführen.

Die Skulptur der zur Jagd eilenden Diana (Abend) wurde im Linderhof-Kapitel ausführlich besprochen. Diana macht dort, von der Seite gesehen, den Eindruck, als tanze sie auf der Stelle, zumal der Jagdhund neben ihr auf seinem Hinterteil sitzt (Taf. 47). Die Kopie auf Herrenchiemsee ist näher am Original, auch wenn das Vorwärtseilen der Göttin immer noch nicht so ausgeprägt ist wie in Versailles: Diana ist dort stärker nach vorne geneigt, die linke Hand mit dem Bogen greift weiter aus und auch der Vorwärtsdrang des Jagdhunds ist viel ausgeprägter. Der Marmorblock aus dem das Original gemeißelt wurde, dürfte dort ein viel größeres Volumen gehabt haben, und es waren sicher die Kosten, die Hautmann einschränkten. Die Faltung des Gewands ist nun, sowohl von der Seite als auch von vorne gesehen, dem Original angenähert. Die neue Statue Hautmanns ist eine Zwischenform aus der Linderhofer Version und dem Vorbild in Versailles. Gleiches gilt für die anderen drei Statuen, auch wenn diese den Gegenstücken in Linderhof viel näher stehen als den Originalen. So wurden bei der Venus (Mittag) nur Details verändert: Mir scheint auch, als neige sie ihr Haupt etwas weniger als in Linderhof (Taf. 49). Auch bei Flora (Frühling; Taf. 48) und Amphitrite (Wasser; Taf. 49) wurde hauptsächlich das Gewand dem Original angenähert; der jugendlich verträumte Blick der Linderhofer Flora wurde zurückgenommen, wodurch die Statue viel von ihrem Charme verlor. Auch Amphitrite schaut weniger schalkhaft. Die vier Göttinnen bekamen alle einen

¹ Thomassin 1724, Tafel 141: „Le Chien et le Cerf“. Thomassin bildet nur zwei Gruppen ab. Der Löwe, der ein Wildschwein gerissen hat, ist auf Tafel 140 („Le Lion et le Sanglier“) zwar, anders als in Versailles, nach rechts gerichtet, doch das Schwein liegt wie dort dem Betrachter zugewandt. Die beiden Stiche Thomassins sind also recht verwirrend. Die von Keller gegossenen Gruppen wurden zwar zwischen Juli und Dezember 1687 nach Versailles geliefert (Weber 1985, S. 273), und Thomassin fertigte die Zeichnungen für sein Stichwerk 1689 an (Weber 1985, S.11), doch möglicherweise kannte auch er die richtige Aufstellung nicht.

etwas teilnahmslosen Blick, doch die klassische Unnahbarkeit der Versailler Vorbilder fehlt ihnen. Die Piedestale sind, anders als in Linderhof, kantig und schlicht wie die in Versailles.

4.5 Randfiguren von Fama- und Fortuna-Becken

Der Entwurf der beiden großen Becken des Parterre d'Eau von Versailles mit ihren Randfiguren vereint Ideen vieler Künstler. Es werden die Namen LeBrun, LeNôtre und Hardouin-Mansart genannt, einzeln und in allen möglichen Kombinationen, doch vor allem letzterer scheint den größten Einfluss gehabt zu haben¹. Das erste Parterre d'Eau, das ich wegen der Figuren der Grand Commande im Linderhof-Kapitel beschrieben habe, war dagegen ein Projekt LeBruns gewesen; das zentrale Becken sollte in der Mitte als ein Abbild des Parnass' einen kolossalen Felsaufbau mit zahlreichen plastischen Figuren bekommen. Auch die beiden neuen Becken sollten, wohl noch von LeBruns Ideen beeinflusst, mit großen Mittelgruppen ausgestattet werden: Im Bassin de Vénus, das wahrscheinlich mit den im Süden des Schlosses gelegenen Appartements der Königin korrespondierte, sollte eine Venusgeburt dargestellt werden, und im nördlichen Becken, das in Zusammenhang mit den Gemächern des Königs gebracht wird, ein Triumphzug der Thetis². Dazu kamen die Randfiguren, die wir auch heute noch sehen, mit denen das durch die Mittelgruppen vorgegebene Thema aufgegriffen wurde. Sie setzen, ganz nach den Vorstellungen Mansarts, rein architektonische Akzente. Auf Grund der Quellenlage vermutet Weber, dass nach der Aufgabe der Mittelgruppen, die Randfiguren, die ihren Bezug verloren hatten, zunächst mehr oder weniger willkürlich aufgestellt und erst später umgestellt wurden³. Dies ist fast eine Parallele zur Aufstellung der Figuren der Grande Commande.

Form und Abmessungen der beiden Becken sind gleich: Die Grundform ist rechteckig; durch Abrunden und Nachinnenziehen wurden, wie schon erwähnt, die vier Ecken jedes Beckens verdoppelt. An den acht Ecken eines Beckens wird das Randprofil durch niedrige Podeste für Figurengruppen unterbrochen. Je zwei weitere Podeste an jeder Langseite unterteilen diese in gleiche Abschnitte, so dass alle zwölf Piedestale eines Beckens gleichmäßig über den Rand verteilt sind. An den beiden Ecken jeder Langseite befinden sich auf quadratischen Podesten plastische Gruppen aus drei mit dem Rücken zueinander stehenden, bisweilen auch sitzenden Kindern, von denen jeweils mindestens ein Kind Flügel trägt. Die anderen Podeste sind rechteckig; auf denen der beiden Schmalseiten jedes Beckens lagern mit aufgestützten Oberkörpern und zur Seitenmitte zeigenden Beinen Flussgötter und -Göttinnen, und auf den inneren Podesten der Langseiten ebensolche Nymphen. Die Flussgötter stützen sich zumeist auf vom Becken weggerichtete Wassergefäße, aus denen ein, wie

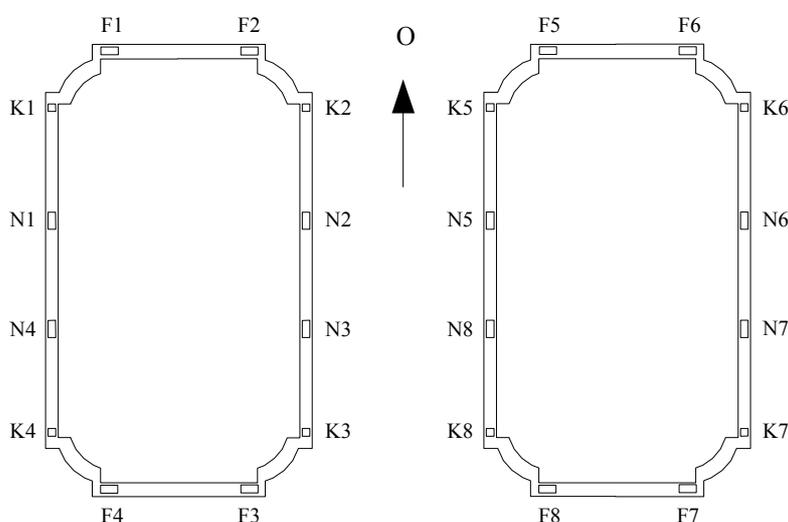
¹ Weber 1985, S. 273.

² Weber 1985, S. 13. Siehe hierzu auch die bereits erwähnte Abb. 49, in: Falke 1884.

³ Weber 1985, S. 14 ff.: Die heutige Aufstellung, das Inventar von 1694 und die Rechnungsbücher widersprechen einander.

die Figuren, aus Bronze modellierter Wasserschwall dem Betrachter entgegenfließt. Alle Figuren sind von einem Putto begleitet, darunter befindet sich auch ein Tritonen-Putto. Alle Begleit-Putten knien, sitzen oder lagern, vom frontalen Betrachter aus gesehen, hinter den Beinen der jeweiligen Hauptfigur. Benannt werden die Nymphen- und Kindergruppen nach ihren Attributen.

Jedes Flussgötterpaar einer Randseite personifiziert einen der vier großen, schiffbaren französischen Ströme und seinen wichtigsten Zufluss. Die Götter der großen Flüsse sind männlich und befinden sich an den, bezogen auf die Parterre-Achse, äußeren Ecken der Schmalseiten, die Zuflüsse an den inneren Ecken werden dagegen von Göttinnen personifiziert.



F1: Garonne

F2: Dordogne

F5: Loiret

F6: Loire

F4: Seine

F3: Marne

F8: Saône

F7: Rhône

K1: Kinder mit Muschelhorn

K2: Kinder mit Sitzfigur
und Vogel

K5: Kinder mit stehendem
Spiegelhalter

K6: Kinder
mit Delphinen

K4: Kinder mit Schwan

K3: Kinder mit Fackel

K8: Kinder mit sitzendem
Spiegelhalter

K7: Stehende Kinder
mit Vogel

N1: Nymphe mit Landkarte

N2: Nymphe mit Seemonster

N5: Nymphe mit Krug

N6: Nymphe mit Blumen

N4: Nymphe mit Korallen

N3: Nymphe mit Vögeln

N8: Nymphe mit Füllhorn

N7: Nymphe mit Perlen

Alle Versailler Flussgötter- und Nymphen-Gruppen sind signiert und zum Teil auch datiert. Auch die Künstler der Kindergruppen sind durch die Quellen bekannt, allerdings wurde kaum eine dieser Gruppen vom gleichen Künstler begonnen und auch vollendet; auch die Zuordnung bereitet Schwierigkeiten¹. Alle Modelle wurden zwischen 1685 und 1687 geschaffen. Spätestens 1691 waren die Gruppen aus Bronze gegossen und aufgestellt.

Die Randfiguren von Herrenchiemsee sind Kopien der Versailler Vorbilder. Während alle Nymphen

¹ Weber 1985, S. 13 ff.: Jedes Nymphen- und Flussgötter-Paar einer Beckenseite wurde von einem Künstler geschaffen; nur LeHongre schuf zwei Paare. Die anderen beteiligten Künstler waren: LeGros, Raon, Magnier, Coysevox, Regnaudin und Tuby; es sind also zumeist dieselben Bildhauer, die auch die Figuren der Grande Commande schufen.

und Flussgötter von Rudolf Maison modelliert wurden, stammen die Kindergruppen von den vier Künstlern Wilhelm Rümann (K2, K3?, K5, K7), Karl Fischer (K1, K4), Josef Dressel (K8) und Ludwig Gamp (K6?). Nur die Kinder mit Fackel und die mit den Delphinen sind unsigniert. Laut Rechnungsbücher hat Rümann vier Kindergruppen modelliert und Gamp eine. Auf Grund stilistischer Ähnlichkeiten mit den drei signierten Gruppen Rümanns habe ich die Kinder mit der Fackel ihm zugeordnet und die andere Gruppe Gamp; eine Verwechslung kann allerdings nicht ausgeschlossen werden. Sechs verschiedene Metallgießer fertigten die Gruppen an. Alle Randgruppen sind in derselben Reihenfolge und, mit Ausnahme von vier Kindergruppen, die um 90 Grad gedreht wurden¹, auch in derselben Ausrichtung angebracht wie in Versailles. Einige der Gruppen in Versailles und Herrenchiemsee wollen wir wieder vergleichen: Die lagernde Loiret lehnt sich mit ihrer linken Seite gegen ein großes Wassergefäß, über das sie locker ihren linken Arm hängen lässt; mit ihrer Rechten greift sie an den Rand des Gefäßes (Taf. 50 f.). Sie blickt verträumt und mit leicht geöffnetem Mund über ihre rechte Schulter schräg nach oben; ihr Kopf ist zugleich etwas zur Seite geneigt. Die Göttin hat ein sehr jugendliches, hübsches Gesicht; im Profil bilden Nasenrücken und Stirn fast eine Linie. Das brustfreie Gewand ist um ihren linken Oberarm geschlungen und wird mit einem über ihre linke Schulter gezogenen Träger gehalten. Ihr in der Mitte gescheiteltes, seitlich fein gewelltes Haar hat sie zu zwei sehr langen dicken Zöpfen verflochten, die am Hinterkopf, zusammen mit einem eingebundenen, ebenfalls langen Band verknotet sind. Hinter dem Knoten fällt einer der Zöpfe über ihre rechte Schulter, eines der Band-Enden dagegen über ihre linke. Das andere Ende und der zweite Zopf fallen, sich überkreuzend, weit über ihren Rücken. Sie trägt einen Kranz auf dem Kopf. Der neben ihr kniende Putto sucht ihren Blick; er hat ein schweres Füllhorn geschultert. Das Gegenstück auf der Insel schaut nicht so verträumt, sondern recht munter in die Welt; das Gesicht wirkt allerdings etwas puppenhaft. Die Haare sind bei weitem nicht so fein herausgearbeitet. Am Hinterkopf sind sie verknotet, und aus dem Knoten kommen recht unvermittelt ein einziger, etwas magerer Zopf und die beiden Bänder hervor. Die Band-Enden sind nach vorne über beide Schlüsselbeine gelegt, und der Zopf fällt über den Rücken. Auch der Kranz ist recht schlicht. Die Gewänder beider Figuren sind einander ähnlich: Um die Hüften sind sie stark gefaltet, an den Bauch schmiegen sie sich eng an. Details der Faltung unterscheiden sich zwar, ohne aber unterschiedliche Eindrücke hervorzurufen. Die Insel-Flussgöttin lagert allerdings nicht so locker an ihr Gefäß gelehnt; der Oberkörper ist stärker aufgerichtet, und die Gestalt wirkt dadurch etwas steif. Ähnliche Feststellungen können wir auch hinsichtlich der anderen Nymphen- und Götter-Gruppen machen: Die mit den Beinen nach rechts lagernde „Nymphe mit Vögeln“ wendet sich mit Oberkörper und Beinen dem Betrachter zu (Taf. 52 f.). Mit ihrem rechten Unterarm stützt

¹ Es sind dies die Gruppen K1, K4, K7 und K8.

sie sich auf zwei mir unbekannte schildartige Gegenstände und blickt über ihre rechte Schulter und diese Gegenstände hinweg nach unten. Um ihren linken Arm, der auf ihrem linken Oberschenkel ruht, und um ihr rechtes Bein ist ein Umhang geschlungen; der Oberkörper ist wieder, wie bei allen Figuren, frei. In ihrer Linken hält sie eine Taube. Das Kind, das sich gegen ihren angewinkelten linken Unterschenkel lehnt, hält ihr eine weitere Taube entgegen. Zwei dicke Zöpfe ihrer vollen Haare sind wieder, ähnlich wie bei Loiret, am Hinterkopf verknötet, und die Zopfenden fallen über ihren Oberkörper und Rücken. Zwei weitere Zöpfe sind weiter oben auf dem Kopf zusammen mit einem Tuch kunstvoll verschlungen. Die Frisur des Gegenstücks auf Herrenchiemsee ist wieder einfacher modelliert. Der einzige, etwas dünne Zopf der Nymphe ist zu einem Kranz gedreht und mit dem Ende über ihre linke Schulter nach vorne gelegt. Sie schaut etwas missmutig und wirkt vielleicht dadurch nicht ganz so puppenhaft wie Loiret. Auch sie lagert nicht so ungezwungen und natürlich wie ihr Vorbild, sondern aufrechter und steifer. Das Kind ist in Versailles sehr pausbäckig, sein gelocktes Haar ist sorgfältig modelliert. Sein Gegenstück hat dagegen ganz strubbelige Haare; es wirkt vielleicht gerade dadurch recht lausbubenhaft und natürlich, fast wie ein Münchener Gassenjunge; es ist, im Gegensatz zum Versailler Vorbild, geflügelt. Man könnte bei der Betrachtung der Nymphen und Flussgöttinnen so fortfahren und würde keine neuen Erkenntnisse gewinnen (Taf. 61 ff.). Man kommt zum gleichen Ergebnis wie schon beim Vergleich der Florabrunnen von Versailles und Linderhof: Die Körper der weiblichen Figuren wirken steifer und nicht so gut proportioniert wie die in Versailles, und die Frisuren sind bei weitem nicht so kunstvoll und detailliert modelliert. Die bayerischen Putten brauchen jedoch den Vergleich mit ihren Vorbildern nicht zu scheuen; es scheint als sei gerade bei ihnen noch die Tradition des bayerischen Barock lebendig. Bevor wir uns den männlichen Flussgöttern zuwenden, möchte ich allerdings noch die Herrenchiemseer Flussgöttin Dordogne erwähnen, für die zwar alle erwähnten Merkmale hinsichtlich Körperhaltung, Frisur und Gewand ebenfalls zutreffen, deren aufrechtere Haltung allerdings vielleicht gerade deswegen, weil sie hoch zum Himmel blickt, sich diesem gewissermaßen entgegenstreckt, einen recht natürlichen Eindruck vermittelt (Taf. 54 f.). Mit ihrer Linken umfasst sie lässig den Putto, der sich gegen ihren linken Oberschenkel lümmelt, und mit ihrem rechten Unterarm stützt sie sich auf zwei Wassergefäße; die Hand liegt dabei nicht wie bei den meisten anderen Figuren locker auf, sondern ist wie vor Überraschung mit gespreizten Fingern angehoben, was ebenfalls gut zu ihrer aufrechteren Haltung passt. Dordogne hat zudem ein ungemein frisches, hübsches Gesicht, das viel gefälliger ist als das etwas mager wirkende, langnasige des Versailler Vorbilds, das jedoch ebenfalls einen recht munteren, fast kecken Eindruck macht.

Der mit den Beinen nach links gewandte Flussgott Rhône stützt sich mit seinem linken Ellbogen auf einen Fels, aus dem Wasser quillt (Taf. 56). In seiner weit ausgestreckten Rechten hält er ein zu

einem Zepter verkürztes, reich verziertes Ruder, neben dem sein Begleitputto kniet. Rhône hat einen langen Bart, und auf dem Kopf trägt auch er einen Blütenkranz. Beim Versailler Gott ist unter dem gepflegten Bart ein mächtiges Kinn zu erkennen, das zusammen mit den vollen Lippen und den starken Jochbeinen dem Gesicht einen sinnlich-gewalttätigen Charakter verleiht. Auch der muskulöse Körper ist voll Spannkraft. Auf Herrenchiemsee sehen wir dagegen einen harmlosen, alten Mann, der etwas müde ins Leere blickt. Das Barthaar hängt ihm wie Tang um das Gesicht, und das lange, über den Rücken fallende Haupthaar ist ebenfalls nur recht grob angedeutet. Auch der Schilfkranz ist kaum mit Blüten geschmückt. Beim französischen Vorbild meint man dagegen, jede der zahlreichen, fein ausgearbeiteten Blüten identifizieren zu können.

In Versailles hat jeder der Flussgötter einen anderen Charakter, was zum Teil natürlich auch auf die verschiedenen Künstlerhände zurückzuführen ist. Die Garonne hat dort einen sehr lebensfrohen Charakter (Taf. 57 f.), die Loire schaut sorgenvoll und nachdenklich mit großen Augen ins Leere, während die Seine einen recht gelassenen Eindruck macht. Vielleicht haben wir es mit den vier Hippokratischen Temperamentstypen zu tun, die durchaus zum Charakter dieser Flüsse passen: Der Gott der Rhône wäre demnach ein Choleriker, der der Garonne ein Sanguiniker, die Loire wäre melancholisch und die Seine phlegmatisch¹. Möglicherweise sollten auch die Flussgöttinnen diese Charaktere widerspiegeln, denn die lebhaftere Dordogne passt sehr gut zum Garonne-Gott oder die verträumte Loire zum melancholischen Gott der Loire (Taf. 61 f.). Auf Herrenchiemsee hat man versucht, zumindest die Frisuren und die Barttracht der Fluss-Götter wenigstens in groben Umrissen nachzubilden; doch die Darstellung der verschiedenen Temperamente wurde fast vollständig verfehlt. Einzig beim Flussgott der Seine scheint der Charakter des Vorbilds getroffen worden zu sein, was allerdings sicher zufällig ist, denn er sieht auch dem bayerischen Rhône-Gott sehr ähnlich. Der Flussgott Garonne hat zwar einen ähnlich zotteligen Bart wie sein Vorbild; er gleicht aber eher einem ins Leere blickenden Landstreicher, als dem lebhaften, mit weit geöffneten Augen schräg nach oben blickenden Gott in Versailles, dessen große, kühn geschwungene Nase nicht die geringste Ähnlichkeit mit der Nase der bayerischen Kopie hat; und Loire gleicht einem Zwillingbruder von Garonne. Die männlichen Körper sind auf Herrenchiemsee gut proportioniert, die Körperhaltung der Flussgötter ist ähnlich locker wie in Versailles und keineswegs so steif wie bei vielen der weiblichen Nachbildungen.

¹ In der 17. Auflage des Brockhaus-Lexikons (1966-74) finden sich folgende Kennzeichen der Temperamentstypen: „Der Sanguiniker ist vorwiegend heiter, leicht ansprechbar, erregbar und aktivierbar, jedoch ohne tiefere Anteilnahme. So leicht wie sein Interesse für etwas zu wecken ist, lässt es auch wieder nach“. Choleriker: „Ein Mensch mit starkem, leidenschaftlichem, jähzornigem Temperament“. „Der Phlegmatiker reagiert langsam und schwerfällig, neigt zu Gleichgültigkeit und geringer Gefühlserregbarkeit. Er wirkt ruhig, manchmal behäbig, gelegentlich auch faul und stumpf.“ Melancholiker: „Gekennzeichnet durch eine außerhalb des Pathologischen liegende, schwermütige Grundstimmung.“

Bei den Kindergruppen merkt man erst bei näherem Hinsehen Unterschiede zwischen den Versailler Vorbildern und den Kopien auf Herrenchiemsee; bisweilen sind sogar die Gesichter der Kinder einander sehr ähnlich: Die Gruppe mit dem auf einem Fels sitzenden Kind, das sich in einem Spiegel betrachtet, soll stellvertretend für die anderen etwas näher betrachtet werden (Taf. 59): Die drei Kinder der Gruppe sind, wie auch die der anderen Gruppen, im Dreieck mit dem Rücken zueinander angeordnet. Das sitzende Kind hat um seinen linken Oberarm eine Blumengirlande geschlungen, die eines der beiden anderen, stehenden Kinder, in beiden Händen hält, und das dritte Kind in seiner hoch erhobenen Rechten. Das sitzende Kind lehnt sich zurück und betrachtet sich lachend in einem reich verzierten Spiegel, den es sich mit seiner Linken vor das Gesicht hält; mit seiner rechten Hand umfasst es den linken Unterarm des Kindes, das die Girlande mit seiner anderen Hand nach oben stemmt. Die Beine des sitzenden Puttos sind weit auseinander gespreizt; den rechten Fuß hat er auf eine große Muschel gestellt. Die drei Kinder sind weitgehend nackt, nur ein Tuch, das noch viel kunstvoller als die Girlande um sie gewunden ist, bedeckt ihre Blößen. Die Flügel des sitzenden Kindes sind wegen der Girlande, und weil alle drei eng beieinander stehen, kaum wahrzunehmen; die anderen beiden Kinder sind flügellos.

Die Gesichter der Kinder unterscheiden sich nur sehr wenig von ihren französischen Vorbildern, und auch sonst sind sie diesen sehr ähnlich, auch wenn sich die Versailler Figuren durch eine etwas größere Genauigkeit im Detail auszeichnen. Dieselben Feststellungen können wir auch bei den anderen Kindergruppen machen.

Größere Unterschiede zwischen den Versailler und den bayerischen Plastiken gibt es bisweilen bei den Attributen, Muscheln und Pflanzen, die wahllos auf der Plinthe verstreut liegen, und auch die Zuordnung der drei Figuren einer Gruppe zueinander weicht zumeist auf Herrenchiemsee, wenn auch nur geringfügig, von den Vorbildern ab. Einen Sonderfall bildet allerdings die Plastik mit dem Muschelhorn-Bläser, die zudem um 90 Grad gegen den Uhrzeigersinn verdreht montiert ist, und deren Patina stark von der der anderen Plastiken abweicht (Taf. 60): Die Gruppe ist mit „C. Fischer“ signiert. Eines der Kinder kniet mit seinem linken Bein auf einem Felsen. Es beugt sich weit nach vorne, dreht aber seinen Oberkörper nach rechts, so dass es sich mit der rechten Hand an der linken Schulter des von ihm abgewandt stehenden Kindes festhalten kann, das zudem mit seiner Linken nach hinten greift und dieses an dessen linken Oberarm zurückhält. Das stehende Kind kippt auf Herrenchiemsee, im Gegensatz zu seinem Versailler Vorbild, stark in die Richtung, in die sich das kniende vorbeugt, so dass beide aussehen, als könnten sie jeden Augenblick über den Beckenrand ins Wasser fallen. Die Gruppe wird nach dem dritten Kind benannt, das ebenfalls steht, und ein Muschelhorn mit seiner Linken zum Mund führt; in der Rechten hält es ein weiteres Muschelhorn; dieses Kind ist als einziges mit einer Blumengirlande und einem Tuch drapiert, und hat im

Gegensatz zu den beiden anderen keine Flügel. Das andere stehende Kind hält in seiner Rechten einen Kranz, und das kniende Kind, das auf dem Rücken einen mit Pfeilen gefüllten Köcher trägt, umfasst mit seiner Rechten ein Schilfbündel; vor ihm, auf der Plinthe, liegt ein Bogen.

In den Bild-Tafeln 61 bis 65 sind alle Flussgötter, Nymphen und Kindergruppen von Versailles und Herrenchiemsee einander gegenübergestellt.

4.6 Der Famabrunnen

4.6.1 Beschreibung des Brunnens

Auf der Spitze der Felspyramide des nördlichen Beckens steigt ein mächtiges Pferd nach oben, über dessen Rücken, gewissermaßen im Damensitz, eine geflügelte Fama schwebt (Taf. 66). Unter dem Pferd liegen voneinander abgewandt ein Mann, der seine Linke abwehrend nach oben streckt, und eine Frau mit einem Kind im rechten Arm. Um den linken Arm der Frau und den Oberkörper des Mannes windet sich eine Schlange. Fama hat in jeder Hand eine Fanfare; die in der rechten Hand hält sie an ihren Mund und spritzt damit einen hohen Wasserstrahl nach oben. Das Pferd wird, obwohl es keine Flügel hat, in den Rechnungsbüchern als Pegasus bezeichnet, und die menschlichen Figuren sollen die Personifikationen verschiedener Laster sein¹. Über den dem Schloss zugewandten Osthang der Felspyramide sind mehrere Figuren verteilt: Rechts, auf halber Höhe wendet sich ein Krieger mit Schild und Schwert gegen einen vom Schloss aus kaum sichtbaren Gegner, nämlich den Drachen auf der Nordseite. Etwas erhöht schwebt links eine geflügelte Siegesgöttin weg vom Krieger, dem sie, sich zurück wendend, einen Siegeskranz über den Helm hält. Am Fuße der Pyramide sitzt auf dem Rücken einer nach rechts gewandten Sphinx die Muse Klio mit Schreibräule und Stift. Sie wendet sich, völlig unbeteiligt am Geschehen über ihr, nach links, wo vor ihr eine kleine Palme wächst. Ihr über der Brust geknoteter Schleier bedeckt Kopf und Schultern. Auf der gegenüberliegenden Seite der Pyramide stürzt kopfüber ein Krieger mit zerbrochenem Bogen, Pfeilen und Köcher nach unten. Er wird von einer am Fuße der Pyramide nach rechts lagernden Frau betrachtet, die erschreckt und abwehrend ihre Linke nach oben hält und sich mit der Rechten hinten aufstützt. Vor ihr wachsen Bananenstauden und rings um die Pyramide Schilf aus den unteren Felsbrocken. Über die Steiflanken sind Gräser oder mediterrane Pflanzen sparsam verteilt. Auf der Südflanke, nahe einem Baumstumpf, spritzt eine auf einer Felsplatte liegende mächtige Schlange einen Giftstrahl nach oben, und auf der Nordseite, links von der Mitte, zuckt der Drache vom Krieger der Ostseite zurück. Er wendet seine vorderen Klauen gegen seinen Gegner, Kopf und Hals sind S-förmig nach hinten gebogen. Aus seinem geöffneten Rachen spritzt ebenfalls ein Wasserstrahl nach oben. Weitere Wasserstrahlen kommen aus den Felsbrocken der Pyramidenbasis und aus

¹ Thiele 1994, S. 17.

sechs kleinen Felshaufen, die symmetrisch im Sechseck um die zentrale Pyramide verteilt sind. Die Plastiken beider Pyramiden sollten ursprünglich vergoldet werden, wurden dann aber bronziert¹. Im amtlichen Führer werden die unter Pegasus liegenden und vom Fels stürzenden Figuren als Personifikationen der menschlicher Laster „Neid“, „Hass“ und „Falschheit“ bezeichnet. Die anderen Figuren seien Allegorien von „Krieg“, „Sieg“, „Geschichte“ und „Natur“². Diese Interpretation wirkt ebenso wie die ganze Pyramidengruppe etwas konzeptlos, wie aus nicht zusammenpassenden Einzelteilen zusammengesetzt. Doch möglicherweise gibt es zwischen den Figuren einen tiefergehenden Zusammenhang, den ich später zu interpretieren versuche.

Die Pyramide mit allen Figuren wurde von Rudolf Maison modelliert und von Richard Hufeland gegossen, von dem auch die Nebenfiguren des Latonabrunnens und die Tierkampfgruppen hergestellt wurden. Möglicherweise hatte Perron schon einige Vorarbeiten beim Modellieren geleistet, denn er sollte ursprünglich beide Brunnen formen, übergab dann aber seinen Auftrag wegen Überlastung mit anderen Arbeiten an Maison und Rümann³.

4.6.2 Vorbilder des Famabrunnens

Ludwig II. ließ die westliche Ansichtsseite des Famabrunnens nach einem Vorbild in Spanien modellieren: Philipp V., ein Enkel Ludwigs XIV., der im Jahr 1700, nach dem Tode Karls II., des letzten Habsburgers auf dem spanischen Thron, König von Spanien geworden war⁴, ließ ab 1720 bei La Granja de San Ildefonso, etwa 10 km östlich von Segovia, ein Sommerschloss mit einem riesigen Park errichten⁵. Da reichlich Wasser vorhanden war, das Anwesen liegt in etwa 1200 m Höhe am Fuße der Sierra de Guadarrama, konnte der Park überreich mit Wasserspielen ausgestattet werden. Philipp, der in Versailles aufgewachsen war, ließ französische Gartenarchitekten und Künstler kommen, unter denen die Bildhauer René Frémin und Jean Thierry, Schüler der bekannten Versailler Bildhauer Girardon und Coysevox, besonders hervorzuheben sind; später kamen noch die Brüder Antoine und Hubert Dumandré dazu. Nach einem Entwurf Frémins wurde im Park der Famabrunnen mit einem kreisrunden Becken errichtet: Fama reitet auf einer steilen, aus „Felsbrocken“ aufgeschichteten Pyramide, auf dem geflügelten Pegasus (Taf. 67). Die ganze Pyramide besteht aus weiß gefasstem Blei; alles andere, die Trophäen, Pflanzen und Figuren sind ebenfalls aus Blei, aber verkupfert. Unter Pegasus liegen zwei nur mit Lendenschurz bekleidete Krieger. Dem

1 GHA KLII 285: Brief Hornigs vom 15. September 1885.

2 Herrenchiemsee 1999, S. 17.

3 GHA KLII 269 (24.4.1884 ff.)

4 Karl II. hatte ursprünglich, 1698, Joseph Ferdinand, den Sohn des bayerischen Kurfürsten Max Emanuel, als Erben eingesetzt. Als Joseph Ferdinand schon ein Jahr später starb, änderte Karl II. sein Testament zu Gunsten des Bourbonen. Dies führte nach dem Tode Karls II. zum Spanischen Erbfolgekrieg zwischen Ludwig XIV. und Kaiser Karl VI., der ebenfalls Erbansprüche stellte.

5 Nähere Informationen über La Granja de San Ildefonso finden sich in: Digard 1932 und Sancho - Aparicio 2000. Vor allem Digard 1932, S. 87 f. und S. 277, Nr. 173, liefert gute Angaben zum Famabrunnen.

einen sind seine Waffen entglitten, und der andere versucht vergebens, seine Lanze gegen Pegasus zu richten. Die dem weit entfernten Schloss zugewandte Seite der Pyramide und die entsprechende Rückseite sind die Hauptansichtsseiten. Auf diesen beiden Pyramidenflanken stürzt je ein weiterer Krieger kopfüber nach unten. Beide haben ihre Köcher fallen gelassen; der eine hält noch einen Bogen in der Hand, der andere hat seine Armbrust verloren; die ganze Pyramide ist mit Trophäen übersät. In Buchten der Felsbasis sitzen auf allen vier Seiten der Felspyramide Fluss-Götter und -Göttinnen mit ihren Vasen; sie sollen die Hauptströme Spaniens symbolisieren. An den Hauptansichtsseiten sind es Göttinnen und an den anderen Seiten Götter. Die dem Schloss zugewandte Seite entspricht der Westseite, also der dem Schloss abgewandten Seite von Herrenchiemsee. Der Körper des stürzenden Kriegers wurde dort etwas gedreht, und die sitzende Flussgöttin wurde ihrer Vase beraubt (Taf. 66 ff.). Pegasus galoppiert allerdings nach rechts vorne, und nicht wie in La Granja nach links. Vergleicht man die einander entsprechenden Ansichtsseiten der beiden Pferdeguppen miteinander, so fallen einem viele Gemeinsamkeiten auf (Taf. 68): Der überwundene Krieger, der seine Linke abwehrend nach oben streckt, ist, abgesehen von seinen Attributen, eine ziemlich genaue Kopie des spanischen Vorbilds. Auch Fama schwebt nahezu in der gleichen Haltung über Pegasus; in La Granja sitzt sie dabei jedoch gewissermaßen auf dem linken Flügel des Rosses, während ihre Unterschenkel vorne und hinten über die Schwungfedern baumeln. Die Federn ihrer eigenen Flügel zeigen nach unten, während die der bayerischen Fama sich wie im Flug nach oben spreizen. Auch die sparsam auf dem Felshügel wachsenden Pflanzen unterscheiden sich erheblich voneinander. Auf einer der Nebenseiten sieht man in La Granja zwischen den Pflanzen eine große Eidechse, doch die Schlange auf Herrenchiemsee kann man schwerlich davon ableiten.

Die geschlagenen Krieger werden in La Granja unterschiedlich interpretiert: Einmal sollen es Mauren sein, eine Anspielung auf die Reconquista, aber auch auf die Taten Philipps V.¹, ein andermal sind es, ähnlich wie auf Herrenchiemsee, Personifikationen von Neid, Irrglaube, Niedertracht und Verleumdung².

Um die zentrale Famapyramide von La Granja verteilt, schwimmen vier große Delphine, auf deren Rücken spielerisch je ein Kind reitet, auf der Wasseroberfläche des Beckens.

Es scheint klar zu sein, dass Ludwig II. wieder nur die Abbildung einer einzigen Brunnenseite von La Granja besessen hatte und daher die anderen Seiten frei ergänzen musste. Doch möglicherweise

¹ Sancho - Aparicio 2000, S. 40.

² Madoz 1847, s.v. Ildefonso (San), S. 411 f.: „Bajo del caballo y por la parte superior del peñasco, se ven precipitados y atropellados, como trofeos suyos, varios númenes malignos que sin duda son la Envidia, el Error, la Infamia y la Maledicencia: en el primer cuerpo del peñasco estan representados por los 4 frentes, los númenes de los r. de España, Tajo, Guadalquivir, Duero y Ebro.“ (Error = Fehler, Sünde, Verfehlung, Verirrung.)

hat er sich dabei weiterer Vorbilder aus dem spanischen Schlosspark bedient: Zum einen gibt es dort am Anfang und Ende der Esplanade vor der Gartenfassade des Schlosses je eine Sphinx mit einem Kind auf dem Rücken, deren Vorbilder allerdings in Versailles, beiderseits der wenigen Stufen, die hinab zum Südparterre führen, zu finden sind; sie flankierten ursprünglich den breiten Treppenabgang, hinab zum Latonabrunnen¹ (Taf. 67). Ich gebe zu, dass die Annahme, eine dieser Putten mit ihren Sphingen habe als Vorbild für Klio auf der Sphinx gedient, reichlich an den Haaren herbeigezogen erscheint. Eine, gewissermaßen die Vergangenheit und unser Interesse an ihr symbolisierende Sphinx als Sitzgelegenheit für die Muse der Geschichtsschreibung zu wählen, scheint sich von selbst anzubieten. Das auf der Sphinx herum turnende Kind hat zudem nicht die geringste Ähnlichkeit mit der ruhig und würdevoll sitzenden Muse. Andererseits meine ich, hinreichend gezeigt zu haben, dass sich Ludwig II. für die plastische Ausstattung von Linderhof und Herrenchiemsee fast ausschließlich französischer Vorbilder aus Versailles und eben auch aus La Granja bedient hat, und so könnten die dortigen Sphingen durchaus zumindest anregend gewirkt haben. Klarer scheint jedoch die Vorbildfunktion des spektakulären Andromeda-Brunnens von La Granja zu sein (Taf. 67): Perseus stürzt sich mit dem Schwert in der einen Hand und dem Medusenhaupt in der anderen, fast waagrecht in der Luft liegend, vom Himmel herab auf das riesige, Andromeda bedrohende Seeungeheuer. Währenddessen versuchen zwei Amoretten, das Opfer von ihren Ketten zu befreien, mit denen es an eine Felspyramide gefesselt ist². Auch der Krieger des Famabrunnens von Herrenchiemsee, der bei flüchtiger Betrachtung keinen Gegner hat, kämpft vermutlich, wie schon erwähnt, gegen den Drachen auf der Nordseite der Pyramide, und so könnte es durchaus sein, dass jene spanische Kampfgruppe als Vorbild für die bayerische Gruppe gedient hat. Die beiden Ungeheuer unterscheiden sich allerdings erheblich voneinander; der mächtige Körper des Drachen von La Granja ist zwar auch S-förmig gebogen, doch ausgestreckt würde er die Brunnenpyramide weit überragen. Das Ungeheuer ist schon tödlich getroffen; es liegt mit seinem dicken Kopf im Wasser und der Körper zuckt gefährlich zwischen Perseus und Andromeda nach oben. „Perseus“ hat zudem auf Herrenchiemsee weder Flügelschuhe noch Flügelhaube, und er trägt auch nicht das Medusenhaupt in der anderen Hand, sondern einen Schild. Bei genauerer Betrachtung bemerkt man allerdings, dass er als Helmzier einen Pegasus trägt. Doch trotz der vielen Unterschiede könnte auch der Andromeda-Brunnen von La Granja als Anregung für den Famabrunnen von Herrenchiemsee gedient haben, zumal es engere Zusammenhänge zwischen Pegasus, Fama, und Perseus gibt, die ich im nächsten Kapitel erläutern möchte.

Zunächst soll allerdings gezeigt werden, dass mit den beiden erwähnten Brunnen von La Granja,

¹ Pincas 1955, S. 102.

² Auf der Rückseite der Pyramide wacht Athene, die Schutzgöttin des Perseus.

Projekte LeBrunns aufgegriffen wurden, die dieser wahrscheinlich für Versailles geplant hatte, die aber nach dem Tode Colberts nicht realisiert wurden: Während es zum Andromeda-Brunnen einen eindeutigen Entwurf gibt, der bereits alle Elemente des Brunnens enthält¹, wurden für den Fama-Brunnen mehrere Ideen LeBrunns zusammengeführt: Auf einem Brunnen-Entwurf galoppiert Ludwig XIV. auf seinem Pferd über Personifikationen von Neid und Zwietracht hinweg. Am Fuße der Felsen, die als Sockel für den Reiter dienen, lagern, europäische Gegner Frankreichs symbolisierende Flussgötter und -Göttinnen mit Tierattributen (Taf. 69)². Dem vorausgegangen war eine etwas abweichende Skizze, auf der der Sonnenkönig zudem auf Pegasus reitet³. Jener Brunnen-Entwurf mit den Flussgöttern und den Personifikationen menschlicher Laster wurde in La Granja mit einem weiteren Entwurf LeBrunns kombiniert, der nur eine auf Pegasus reitende Fama zeigt (Taf. 69)⁴. Letzteren Entwurf hatte Coysevox, der Lehrer Frémis, 1701, also 30 Jahre bevor der Fama-Brunnen von La Granja geschaffen wurde, für ein Denkmal verwendet, dessen Kopie am Ausgang der Tuilleries-Gärten zur Place de la Concorde steht (Taf. 69). Als Pendant dient ein auf Pegasus reitender Merkur. Beide Originale stehen heute im Cour Marly des Louvre. Doch Coysevox schienen wohl, wie vielleicht auch Ludwig II., die vielen Flügel, des Rosses und der Fama, zu viel des Guten gewesen zu sein. Daher ließ er, anders als später auf Herrenchiemsee, nicht die Flügel des Pferdes sondern die Flügel der Göttin weg.

Ripa - Baudoin symbolisiert die „glorieuse Renommée“, den glorreichen Ruhm, durch den von Merkur gezügelten Pegasus. Während Pegasus den Ruhm verkörpere, stehe Merkur, der Götterbote, für die schnelle Verbreitung ruhmreicher Taten über die ganze Welt⁵. Der Fama-Pegasus-Entwurf LeBrunns ist eine Kombination der auf einer Wolke schwebenden, allerdings geflügelten „Renommée“ Baudoins mit dem Pegasus jener „glorieuse Renommée“, wobei die Fama LeBrunns geradezu ein Zitat der Göttin des gespiegelten simplen Baudoin-Stichs ist (Taf. 69).

4.6.3 Mythologische Hintergründe

Als der mit Tarnkappe und Flügelschuhen ausgestattete Perseus, Sohn des Jupiters und der Danaë, die von Neptun geschwängerte Gorgo Medusa enthauptete, entsprangen deren Rumpf Chrysaor und das geflügelte Pferd Pegasus⁶. Mit dem Medusenhaupt gewann Perseus eine schreckliche Waffe, denn jedes Lebewesen erstarrte beim Anblick der Medusa augenblicklich zu Stein. Später entdeckte Perseus die an einen Fels gefesselte Andromeda. Deren Mutter, die äthiopische Königin Cassiopeia

¹ Estampes, Da 39a, f.9; abgebildet bei Weber 1985, Abb. 282.

² Weber 1985, S. 189 f. und Abb. 267; Stockholm, THC 395. LeBrun hat sich bei seinem Entwurf von Berninis Vier-Ströme-Brunnen auf der Piazza Navona in Rom inspirieren lassen.

³ Weber 1985, Abb. 265; Louvre Cabinet des Dessins, GM 5966.

⁴ Weber 1985, Abb. 270. Musée de Besançon, Inv. D. 1838.

⁵ Ripa - Baudoin 1644, II, S. 80 f.

⁶ Hesiod 1999, 280-282 .

hatte sich einst für schöner als die Nereiden gehalten. Zur Strafe für diese Anmaßung hatte Neptun ein Meeresungeheuer gesandt, das die Küsten verwüstete. Zur Sühne sollte Andromeda dem Ungeheuer geopfert werden. Perseus verliebte sich in die schöne Jungfrau, tötete das Ungeheuer und befreite Andromeda¹. Später entstand, in Folge einer Verwechslung des Perseus mit Bellerophon die Vorstellung, Perseus habe dabei zusammen mit Pegasus gekämpft. Der korinthische Sagenheld Bellerophon hatte mit Hilfe des Flügelrosses das 3köpfige Ungeheuer Chimaira besiegt, das mit seinem Feueratem das Land verwüstete. Wegen der gemeinsamen Heldentaten mit Bellerophon und wegen der Hilfe des Perseus bei seiner Geburt verkörpert Pegasus den Ruhm: „Mit der Geburt des Pegasus aus dem Blute des Medusen-Rumpfes entstand das Bild des Ruhms, denn die Tugend [Perseus], die den Schrecken [Medusa] bezwingt, bringt den Ruhm [Pegasus] hervor“².

Doch Pegasus steht auch für dichterische Inspiration: Die neun Töchter des makedonischen Königs Pierus hatten einst am Berg Helikon die neun Musen zum Wettkampf im Gesang herausgefordert. Jene Töchter unterlagen und wurden für ihre Anmaßung in Elstern verwandelt. Als aber die Musen sangen, hemmten die Flüsse vor Entzücken ihren Lauf und Helikon wuchs zum Himmel empor. Um die Weltordnung wieder herzustellen versetzte Pegasus dem Berg auf Befehl Neptuns einen Tritt, wodurch die Quelle Hippokrene entstand³, die als Inspirationsquelle für Dichter betrachtet wurde: Im Traum wandeln die Dichter zur Hippokrene, wo ihnen die Musen den Trank kredenzen⁴. Erst in späteren Zeiten wurde der Helikon mit dem heute viel bekannteren Parnass gleichgesetzt.

Da Pegasus sowohl den Ruhm als auch die künstlerische Inspiration verkörpert, war er wie geschaffen als Symbol für einen Barockfürsten. Aus diesem Grund waren Pegasus-Brunnen und ganze Musengebirge in dieser Epoche weit verbreitet; so erhebt sich im Schlosspark von Veitshöchheim aus einem kleinen See ein Parnass, mit Musen und Apoll, und auf dem Gipfel des Felsgebirges schwingt sich Pegasus in die Lüfte⁵.

Am Famabrunnen von Herrenchiemsee werden alle diese Vorstellungen gebündelt: Perseus besiegt das alle menschlichen Laster symbolisierende Ungeheuer, dem aus Gründen der Symmetrie die Schlange auf der anderen Seite beigeordnet wurde. Die ihrer Attribute beraubte Flussgöttin der Westseite soll den kundigen Betrachter möglicherweise an die bedrohte Andromeda erinnern. Perseus wird für seine Befreiungstat von der Siegesgöttin mit einem Lorbeerkranz gekrönt. Pegasus und Fama verbreiten den Ruhm der Heldentat und die Muse Klio schreibt sie ins Buch der Geschichte⁶. Durch die Tritte des Flügelrosses entstehen die Fontänen, die zum Himmel empor-

1 Ovid 1997, IV 671 - V 236.

2 Fulgentius 1561, Liber primus (Fabula Persei & Gorgonon).

3 Roscher Bd. III,2, s.v. Pegasos.

4 Brink - Hornbostel 1993, S. 18.

5 Ferdinand Tietz, um 1765.

6 Ripa - Baudoin 1644, Teil 2, S. 72 f., der den Namen Klio vom griechischen Verb κλέα (loben) bzw. κλέος (Ruhm)

schießen. Damit ist die Felspyramide, auch wegen der Muse, zugleich ein Abbild des Parnass'. Auf diese Weise ist es gelungen, den bayerischen Brunnen mit einer ganz anderen Symbolik zu befrachten als das Original in La Granja, bei dem es zumindest heute unklar ist, wer eigentlich die Mauren oder die menschlichen Laster besiegt hat, und wessen Ruhm durch Pegasus und Fama verkündet wird.

4.7 Der Fortunabrunnen

4.7.1 Beschreibung des Fortunabrunnens

Auf der Spitze der Pyramide des südlichen Beckens balanciert Fortuna kerzengerade mit beiden Beinen auf einem stehenden Rad (Taf. 70). Mit ihrer Rechten hält sie eine Blumenvase auf ihrem Kopf, die oben zwischen Rosen eine Wasserdüse enthält. Mit der Linken hält Fortuna über ihrer linken Schulter einen Schleier, der zusammen mit einer Rosengirlande ihre gesamte Rückseite bedeckt und, gehalten von Amor, weiter über Rad und Sockel fällt. Um die Hüften der Göttin ist ein weiteres Tuch geschlungen. Beiderseits unterhalb der hoch aufragenden Mittelfigur schmiegen sich eine Nereide und ein Triton mit ihren Fischleibern an die Felsen. Mit ihren Köpfen reichen sie bis knapp über Fortunas Füße. Ihre Oberkörper sind leicht nach hinten gebogen, die Arme erhoben; sie blicken, wie anbetend, zu der zwischen ihnen Stehenden empor. Amor steht mit leicht gespreizten Beinen hinter der Göttin, der er halb seinen Rücken, halb seine linke Seite zuwendet; er blickt über seine rechte Schulter hinab auf den Schleier, den er in beiden Händen hält. Diese zum Schloss gewandte Rückseite der Gruppe wirkt im Gegensatz zur Hauptansichtsseite recht unglücklich proportioniert, weil die Beine der Göttin und das Rad vom nicht sehr breiten Schleier völlig bedeckt werden. Auch Amor, der weit unterhalb der Göttin steht, ist wegen des gleichfarbigen Hintergrunds für einen flüchtigen Betrachter nahezu unsichtbar. Durch große, mit dem Kopf nach unten, direkt über der Wasseroberfläche des Beckens angebrachte Delphine werden die zur Schlossfassade parallelen und orthogonalen Seiten der Pyramide hervorgehoben. Aus den beiden Nüstern der Delphine schießen Wasserstrahlen senkrecht nach oben, und aus den Mäulern ein weiterer Strahl im Bogen nach vorne. Die Flanken der Fels-Pyramide und der mächtige Fels“-Sockel der Fortuna-Gruppe sind übersät mit Rosen und anderen Pflanzen; unten wächst Schilf aus dem Wasser. Alle diese Pflanzen sind, gleich der Fortuna-Gruppe samt ihrer Basis, aus Blei gegossen. Um die Felspyramide

ableitet, stellt die Muse als stehende, lorbeerbekrönte Frauenfigur dar, mit einer Trompete in der Rechten und einem Buch in der Linken. Das Buch, das als Titel Thukydides' Namen trage, halte Klio deshalb in der Hand, weil man ihr die Erfindung der Geschichtsschreibung zuschreibe, denn Vergil habe gesagt, „dieses Himmelskind, voll des Ruhms / preist Namen und Siege großer Krieger“. Man kröne Klio mit Lorbeer, weil sie durch die Geschichtsschreibung den Taten großer Männer Unsterblichkeit verleihe, wie auch der Lorbeer gegen alle Angriffe der Zeit ewig grüne. Auf Herrenchiemsee hat man wohl auf Lorbeerkranz und Trompete der Klio verzichtet, weil diese Attribute schon bei Viktoria und Fama zu finden sind. Ein Stift in der Hand der Klio und die Sphinx, schienen wohl geeigneter Attribute gewesen zu sein.

gleichmäßig verteilt, schwimmen sechs, von ihren Sockeln knapp über der Wasseroberfläche gehaltene Delphine, auf denen je ein Kind lässig lagert oder reitet. Diese Kinder, unter denen sich auch ein kleiner Triton befindet, sind Geschwister-Gruppen zur Linderhofer Gruppe „Amor mit Delphinen“. Auch aus den Nüstern jener Sekundär-Delphine spritzen divergierende Wasserstrahlen in Richtung der Felspyramide und bilden von oben gesehen einen sechsstrahligen Stern. Als anregende Vorbilder für jene Delphin-Gruppen dienten sicherlich die des Famabrunnens von La Granja, die, wie ich noch darlegen werde, wohl als geeigneter für den Fortuna- als für den Famabrunnen betrachtet wurden.

Alle Metall-Figuren und -Pflanzen des Fortunabrunnens wurden von Wilhelm Rümann, dem Künstler, von dem auch vier der Kindergruppen der Beckenränder stammen, modelliert; Gießer war Wilhelm Rupp.

4.7.2 Fortuna-Darstellungen

Bei den Römern stand Fortuna sowohl für das Glück als auch für den blinden Zufall, und ihre Symbole waren Füllhorn, Schiffsbug und Steuerruder, aber auch Kugel und Rad, die ihre Macht über die Welt wie auch ihr wankelmütiges Wesen symbolisierten¹. Um die Zeitenwende dichtete Ovid:

Zeigt doch das rollende Rad der Göttin, wie leicht sie sich wandelt: wankenden Fußes berührt sie stets den obersten Punkt; unzuverlässiger ist sie als irgendein Blatt, als ein Lüftchen².

Bei Ripa - Baudoin (Taf. 71) legt die sitzende geflügelte „Bonne Fortune“, also das Glück, ihren rechten Ellbogen auf ein großes Speichenrad. In der Linken hält sie ein Füllhorn; sie trägt ein langes Kleid³. Doch gibt es dort auch mehrere Darstellungen mit einer auf dem Rad stehenden Göttin: Die „Occasion“, also die Gelegenheit, ist eine Variante der Fortuna⁴. Sie ist nackt und balanciert mit dem linken Bein auf einem Rad, in der linken Hand hält sie einen Schleier und in der anderen ein Rasiermesser. Ihr Gesicht ist von langen Haaren bedeckt, zum Zeichen dass man sie sofort beim Schopf packen muss, wenn sie sich zeigt. Ihr Hinterhaupt ist kahl: Wenn sie sich abwendet, ist die Gelegenheit vertan. Sie zeigt sich nur einen Moment und wenn man zögert zuzulangen, ist es meist zu spät: Dies wird durch das Messer in ihrer Hand angedeutet. Die „Gelegenheit“ steht, zeitlich gesehen, gewissermaßen auf „Messers Schneide“. In einem weiteren Medaillon Ripa - Baudoins

¹ Meyer-Landrut 1997, S. 4.

² Ovid, zitiert nach: Meyer-Landrut 1997, S. 18.

³ Ripa - Baudoin 1644 Teil 2, S. 62.

⁴ Ripa - Baudoin 1644 Teil 2, S. 136 f.: „Diese entblößte, nackte Frau, mit einem Schleier in der Hand, ist das Symbol der Gelegenheit. Ihr Gesicht ist von langen Haaren bedeckt, womit sie uns darauf hinweist, dass man sie beim Schopf packen muss, wenn sie sich uns zeigt, damit sie uns nicht entwischt. Denn sie ist launisch und stets bereit, sich uns zu entziehen. Deshalb ist sie auch mit einem Fuß in der Luft und mit dem anderen auf einem Rad dargestellt. Durch das Rasiermesser in ihrer anderen Hand weist sie darauf hin, dass man jede Art von Bedenken oder Hemmung unterdrücken muss, wenn sie sich uns zeigt, und ihr folgt, wohin sie uns ruft“. Eine weitere Variante der nackt auf einem Rad stehenden Fortuna ist „Favevr“, die Gunst (Ripa - Baudoin I, S. 66 und 68).

steht Fortune d'Amour, das Liebesglück, ebenfalls mit einem Fuß auf dem Rad¹. Die nackte Göttin hält im linken Arm ein Füllhorn und reicht ihre rechte Hand Amor, der eben zu ihr hingeeilt ist.

Die auf dem Rad balancierende Fortuna von Herrenchiemsee ist, auch zusammen mit ihrem Begleiter Amor, also nichts Ungewöhnliches; ihr Thema ist offensichtlich das Liebesglück. Etwas ungewöhnlich sind allerdings die beiden anderen Begleiter der Fortuna, nämlich Triton und die Nereide. Die beiden Meeresbewohner wurden der Fortuna/Amor-Gruppe möglicherweise aus ästhetischen Gründen hinzugefügt, denn ohne die Beiden stünde Fortuna hoch und schmal wie ein Pfeiler auf ihrem Fels, und ihr ohnehin schon nicht ganz glückliches Aussehen hätte noch eine Steigerung erfahren.

Auf dem Kopf stehende Delphine zur Markierung der Ecken eines Brunnenaufbaus sind dagegen ein weitverbreitetes Motiv². Im Zusammenhang mit einer Fortunagruppe haben sie allerdings noch eine weitere Bedeutung: Sie sind gleich dem Rad und der Kugel Symbol für den unsicheren Stand der Fortuna, für die Unbeständigkeit des Glücks: Im Emblembuch des Gilles Corrozet aus dem Jahr 1540 wird Fortuna mit dem linken Fuß auf einer Kugel stehend und mit dem rechten auf einem Delphin dargestellt³.

Auch die um die zentrale Pyramide angeordneten Sekundärgruppen haben eine zum Thema Wasser, Glück und Liebe passende Bedeutung (Taf. 71): Delphine sind nicht nur Begleiter von Meeresgöttern, ein Delphin kann auch Attribut der Venus sein. So dient ein mit dem Kopf nach unten angebrachter Delphin, auf dessen Rücken zwei Putten herumturnen, der Venus Medici als Beinstütze⁴. Ein auf dem Rücken eines Delphins reitendes Kind ist bei Cesare Ripa Symbol für ein galantes, umgängliches Wesen („Âme Covrtoise et Traictable“)⁵.

Die Delphin-Gruppen des Famabrunnens von La Granja wurden also nicht ohne Grund, in freier Abwandlung, als Vorlagen für die Sekundärgruppen des Fortuna- und nicht des Famabeckens von Herrenchiemsee verwendet.

Als unmittelbare Anregung, eine Fortuna als Brunnenfigur zu verwenden, könnte der Brunnen im italienischen Fano gedient haben, der freilich erst bei näherem Hinsehen einige Gemeinsamkeiten mit dem auf der Insel aufweist: Der Brunnen ist ein Schalenbrunnen, der Ende des 16. Jahrhunderts (1593) von dem örtlichen Bildhauer Donnino Ambrosi geschaffen wurde. Der die Schale tragende, in einem großen Becken stehende Brunnenstock hat an seiner Basis vier nach außen weisende Ausleger auf denen große, wasserspeiende Löwen liegen. Über die Brunnenschale erhebt sich der

1 Ripa - Baudoin 1644 Teil 2, S. 100 ff.

2 Als Beispiel nenne ich den Pyramidenbrunnen auf der Piazza del Pantheon in Rom, dessen Sockelkanten durch wasserspeiende Delphine markiert werden.

3 Corrozet, Gilles 1540, nach: Henkel - Schöne 1996, Sp. 1799.

4 Die Venus Medici (Florenz, Uffizien) ist eine römische Marmorkopie nach einem hellenistischen Original.

5 Ripa - Baudoin 1644 Teil 1, S. 12 f.

aus vier Delphinen bestehende Sockel für die Standfigur der Fortuna. Die Delphine tragen mit ihren nach oben gerichteten Leibern eine Halbkugel, die gewissermaßen als Gefäß für die bronzene Kugel dient, auf der die ebenfalls aus Bronze gegossene Fortuna fest mit beiden Füßen steht. Die gesamte Brunnenarchitektur bis zur Halbkugel besteht dagegen aus Marmor. Die nackte Fortuna hält mit den Händen einen Schleier, der sich in ihrem Rücken wie ein Segel im Wind bläht. Ihr rechter Arm hängt dabei locker nach unten, die linke Hand streckt sie dagegen über den Kopf, ähnlich wie die Herrenchiemsee-Fortuna ihre rechte. Auch die Delphine sehen wie Geschwister der mächtigen, die Felspyramide flankierenden Kreaturen auf Herrenchiemsee aus. Dort brauchte man natürlich keinen Schalenbrunnen sondern ein Gegenstück für den Famabrunnen im anderen Becken, und somit kam als Brunnenarchitektur nur eine weitere Felspyramide in Frage; die Delphine rutschten gewissermaßen nach unten und verdrängten die nicht zum Thema passenden Löwen. Als Vorbilder für das Paar zu Füßen der Fortuna könnten die Nereiden von Linderhof gedient haben, deren spielerische Leichtigkeit allerdings einer pathetisch überfrachteten Gestik weichen musste. Der Fortunabrunnen wäre damit wieder ein ausgesprochen eklektisches Werk nach Vorbildern aus Fano, La Granja und Linderhof (Taf. 72).

4.8 Zusammenfassung und Schlussbemerkung

Der beschriebene Teil des Schlossgartens von Herrenchiemsee ist allein schon wegen des andersartigen Geländes keine exakte Kopie des entsprechenden Gartenabschnitts von Versailles. Die Wasserbecken und ihre Lage im Garten wurden zwar kopiert, doch hinsichtlich der plastischen Ausgestaltung der Brunnen gibt es im Vergleich mit Versailles alle nur denkbaren Varianten von der fast reinen Kopie bis zur völligen Neugestaltung:

- In den beiden Becken des Blumenparterres fehlen die thematisch zum Latonabrunnen gehörenden Figurengruppen von Versailles.
- Der Latonabrunnen ist eine annähernd genaue Kopie des Versailler Brunnens.
- Die Tiergruppen der Marmorbrunnen sind Kopien, die natürlicher wirken als die Originale. Sie sind je Becken vertauscht angebracht und vermitteln dadurch einen etwas anderen Eindruck als in Versailles.
- Die vier Marmorfiguren vor den beiden Wasserkabinetten sind Zwischenformen der entsprechenden Kalkstein-Figuren in Linderhof und den in Versailles an gleicher Stelle stehenden Marmorfiguren.
- Die Randgruppen der beiden großen Becken des Wasserparterres sind zwar hinsichtlich ihres Entwurfs genaue Kopien, unterscheiden sich aber wegen der Modellierung der Gesichter, Frisuren und Gewänder doch erheblich von ihren Versailler Vorbildern. Durch die Änderung der

Gesichter gingen zumindest im Falle der Flussgötter Bedeutungsinhalte verloren: Diese acht Götter und Göttinnen scheinen nur in Versailles die Charaktere der durch sie personifizierten Flüsse wiederzugeben.

Die Flussgötter, Nymphen und Kindergruppen wurden zwar in der gleichen Reihung wie in Versailles angebracht, doch einige der Kindergruppen wurden dabei um 90° um ihre Mittelachse gedreht.

- Die zentralen Felspyramiden der beiden großen Becken existieren in Versailles nicht. Ähnlich wirkende Zentralgruppen waren dort von LeBrun zwar vorgesehen gewesen, hatten jedoch ein völlig anderes Thema.

Hinter den scheinbar recht willkürlich zusammengestellten Figuren-Kompositionen der beiden Brunnen von Herrenchiessee verbirgt sich möglicherweise jeweils ein schlüssiges mythologisches Programm.

- Die Pyramide, eine ihrer Flanken, und vor allem die Gipfelgruppe des Famabrunnens sind nur leicht abgewandelte Kopien eines Vorbilds aus dem Schlossgarten von La Granja in Spanien. Der spanische Famabrunnen wurde nach einem Entwurf LeBruns von Schülern Versailler Meister geschaffen. Für die Motive der anderen Pyramidenflanken dürfte der Andromeda-Brunnen und möglicherweise auch die auf Sphingen reitenden Putten von La Granja anregend gewirkt haben.
- Auch der Fortunabrunnen ist ein ausgesprochen eklektisches Werk nach Vorbildern aus La Granja (Pyramiden-Architektur), Linderhof (Najadenbrunnen) und möglicherweise Fano (Fortunabrunnen); auch Stiche zum Werk Cesare Ripas oder anderer Emblembücher könnten eine Rolle gespielt haben. Die um das Zentrum des Fortunabrunnens angeordneten Delphingruppen wurden in Anlehnung an die Sekundärgruppen des Famabrunnens von La Granja modelliert.

Gerade durch die Felsbrunnen in den großen Becken des Wasserparterres entsteht auf Herrenchiessee ein völlig anderer Eindruck vom Garten als in Versailles. Dort stellt sich dem weit in die Ferne schweifenden Blick kein Hindernis in den Weg. Hier dagegen wird der, durch die seitlichen hohen Bäume, ohnehin schon eingeeengte und kanalisierte Blick zusätzlich durch die hohen Aufbauten fixiert. In Versailles wurde dies durch die Eingriffe Mansarts verhindert, die weitgehend den Vorstellungen des Gartenarchitekten LeNôtre folgten. Wenn Weber daher schreibt, den spanischen Garten von La Granja könne man „mit einigem Recht als LeBruns nicht realisiertes Versailles bezeichnen“¹, so gilt dies noch viel mehr für den Schlossgarten von Herrenchiessee.

¹ Weber 1985, S. 201 ff

5 Verzeichnisse

5.1 Bildtafel-Verzeichnis

1. Linderhof: Blick über die Florafontäne zum Schloss / Grundriss des Hauptgeschosses (Linderhof. Amtl. Führer 1999, S. 14) / Grundriss des Königshäuschens mit gemauertem Anbau (Kat. L.II.-Museum, Abb. 103)
2. Linderhof: Blick über das Florabecken zum Monopteros / Blick über Neptungruppe und Kaskade
3. Linderhof: Plan der Gartenanlage um das Königshäuschen mit Anbau (SV Gärten LI 01-05-10; Fotografie der Gärtenabteilung)
4. Versailles (Marmorfigur) und Linderhof (Kalksteinfigur): Winter
5. Versailles (Marmorfigur) und Linderhof (Gipsmodell; König-Ludwig II.-Museum): Frühling
6. Versailles und Linderhof: Luft
7. Versailles und Linderhof (Detailaufnahme des Kopfes: Gipsmodell, Schloss Herrenchiemsee): Wasser
8. Versailles und Linderhof: Feuer und Erde
9. Versailles und Linderhof: Abend
10. Versailles und Linderhof: Mittag und Nacht
11. Versailles: Mittag / Abend / Europa / Venus und Adonis (Thomassin 1724, Nr. 88, 89, 103, 74) / Vier Tageszeiten (Ripa - Baudoin 1644, II S. 176)
12. Versailles und Linderhof: Morgen und Europa
13. Versailles und Linderhof: Asien und Amerika
14. Versailles und Linderhof: Venus und Adonis.
15. Ausschnitt aus Watteaus „Einschiffung nach Cythera“ (Schloss Charlottenburg) / Linderhof: Monopteros-Venus / Versailles: Entwurf LeBrun's einer „Renommée montée sur une sphère“ (Musée du Louvre, Paris, Département des Arts Graphiques, inv29819) / Linderhof: Famabrunnen
16. Versailles: „Un Amour de bronze qui tire une fleche d'eau“, Bibliothèque Nationale, Estampes et Photo, Va 78F T. 6) / Linderhof: Amor mit Tauben / Linderhof: Amor mit Delphinen
17. Versailles (Blick von Osten) und Linderhof (von Norden): Florafontäne
18. Versailles (Blick von Süden) und Linderhof (von Osten): Florafontäne
19. Versailles und Linderhof: Figuren der Florafontäne
20. Linderhof: Najadenbrunnen
21. Linderhof: Najadenbrunnens / Brunnen-Nymphen oberhalb des Najadenbrunnens
22. Linderhof: Neptunbrunnen mit Kindergruppen
23. Linderhof: Neptunbrunnen / Rom: Fontana di Trevi

24. Schlösser Versailles und Herrenchiemsee: Westliche Gartenfassaden / „Tmeicos-Ettal“: Erste Skizze Ludwigs II. (Korr. Dufflipp; König-Ludwig II.-Museum)
25. Versailles: Bauphasen des Schlosses (nach: Pérouse - Polidori 1996, S. 418) / Herrenchiemsee: Grundriss des Hauptgeschosses (Herrenchiemsee. Amtl. Führer 1999, vorderer Einband verso)
26. Herrenchiemsee, Westfassade: Attikafiguren des nördlichen avant-corps': Skulptur / Architektur / Kriegskunst / Ingenieurwissenschaft
27. Herrenchiemsee, Westfassade: Attikafiguren des mittleren avant-corps': Stärke / Klugheit / Mäßigung / Gerechtigkeit / Wachsamkeit / Tapferkeit
28. Herrenchiemsee, Westfassade: Blick vom südlichen avant-corps nach Norden
29. Herrenchiemsee, Westfassade: Attikafiguren des südlichen avant-corps': Wissenschaft / Poesie / Musik / Malerei
30. Herrenchiemsee: Franz Widmanns Entwürfe von Attikafiguren aus dem Archiv des König-L.II.-Museum
31. Herrenchiemsee: Franz Widmanns Entwürfe von Attikafiguren aus dem Archiv des König-L.II.-Museum / Schloss Schleißheim: Arkaden mit den Gipsmodellen der Attikafiguren von Schloss Herrenchiemsee
32. Herrenchiemsee: Skulptur und Architektur (Entwurfs-Zeichnung, Modell und Zinkgussfigur)
33. Herrenchiemsee: Ingenieurwissenschaft (Entwurfs-Zeichnung, Modell und Zinkgussfigur) und Kriegskunst (Entwurfs-Zeichnung, k-Modell und Modell)
34. Herrenchiemsee: Poesie und Musik (Entwurfs-Zeichnung, Modell und Zinkgussfigur)
35. Herrenchiemsee: Tapferkeit (k-Model, Modell und Zinkgussfigur) und Klugheit (k-Modell und Zinkgussfigur)
36. Herrenchiemsee: Gerechtigkeit (k-Model, Modell und Zinkgussfigur) und Stärke (k-Model und Zinkgussfigur)
37. Herrenchiemsee: Wissenschaft (k-Model und Zinkgussfigur) und Malerei (Modell und Zinkgussfigur)
38. Schloss Schleißheim, Gipsmodell für Herrenchiemsee: Schifffahrt (entspricht dem Modell der Fischerei) / Herrenchiemsee, Fassadenfigur: Fischerei / Schloss Schleißheim, Gipsmodelle für Herrenchiemsee: Forstwirtschaft / Jagd / Geographie / Industrie
39. Schloss Schleißheim, Gipsmodelle für Herrenchiemsee: Weinbau / Ackerbau / Altertumskunde (entspricht dem Modell des Bergbaus) / Versailles, Attikafiguren: Juli / August / September / Stärke / Tapferkeit (Mut) / Poesie / Musik
40. Versailles: Plan der Gärten von 1720 (Jean Chaufourrier, Museum Schloss Versailles, abgebildet in: Lablaude 1995, S. 78) / Herrenchiemsee: Effners Gartenplan von 1876 (Wasserspiele HC 1994, S. 80) / Herrenchiemsee: Gartenplan (Wasserspiele HC 1994, S. 1)
- 41 Versailles und Herrenchiemsee: Laftonabrunnen¹
42. Versailles und Herrenchiemsee: Latonagruppe / Domenico Pierattis Latonagruppe (Phot. Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma, abgebildet in: Berger 1992, S. 147)
43. Versailles und Herrenchiemsee: Figuren des Latonabrunnens
44. Versailles und Herrenchiemsee: Marmorbrunnen
45. Versailles und Herrenchiemsee: Tierkampf-Gruppen der Marmorbrunnen

¹ Abbildungen ohne Nachweis sind Fotografien des Autors.

46. Versailles und Herrenchiemsee: Tierkampf-Gruppe Jagdhund mit Hirsch, von der Seite gesehen / Versailles: Jagdhund mit dem Hirsch (Thomassin 1724, Tafel 141)
47. Versailles, Linderhof und Herrenchiemsee: Diana als Personifikation des Abends
48. Versailles, Linderhof und Herrenchiemsee: Flora als Personifikation des Frühlings
49. Versailles, Linderhof und Herrenchiemsee: Amphitrite und Venus als Personifikationen des Wassers und des Mittags
50. Versailles und Herrenchiemsee: Flussgöttin Loiret
51. Versailles und Herrenchiemsee: Flussgöttin Loiret (Details)
52. Versailles und Herrenchiemsee: Nymphe mit Vögeln
53. Versailles und Herrenchiemsee: Nymphe mit Vögeln (Details)
54. Versailles und Herrenchiemsee: Flussgöttin Dordogne
55. Versailles und Herrenchiemsee: Flussgöttin Dordogne (Details)
56. Versailles und Herrenchiemsee: Flussgott Rhône
57. Versailles und Herrenchiemsee: Flussgott Garonne (Details)
58. Versailles und Herrenchiemsee: Flussgötter Loire und Seine (Details)
59. Versailles und Herrenchiemsee: Kindergruppe mit sitzendem Kind und Spiegel
60. Versailles und Herrenchiemsee: Kindergruppe mit Muschelhornbläser
61. Versailles und Herrenchiemsee: Flussgötter-Paare des nördlichen Beckens
62. Versailles und Herrenchiemsee: Flussgötter-Paare des südlichen Beckens
63. Versailles und Herrenchiemsee: Nymphen-Paare des nördlichen Beckens
64. Versailles und Herrenchiemsee: Nymphen-Paare des südlichen Beckens
65. Versailles und Herrenchiemsee: Kindergruppen beider Becken des Wasserparterres
66. Herrenchiemsee: Famabrunnen
67. La Granja: Fama- und Andromeda-Brunnen / Versailles: Putto mit Sphinx / Herrenchiemsee: Famabrunnen (Details)
68. La Granja und Herrenchiemsee: Famabrunnen (Details)
69. Renommée und glorieuse Renommée (Ripa - Baudoin 1644, II, S. 80) / Entwürfe LeBrun für ein Denkmal Ludwigs XIV. (Stockholm, THC 395, abgebildet in: Weber 1985, Abb. 267) und für eine Pegasus-Renommée-Gruppe (Musée de Besançon, Inv. D. 1838, abgebildet in: Weber 1985, Abb. 270) / Paris: Coysevox' Renommée, auf Pegasus reitend
70. Herrenchiemsee: Fortunabrunnen
71. Bonne Fortune, Occasion, Fortune d'Amour und Âme courtoise et traictable (Ripa – Baudoin 1644 II, S. 62, S. 136, S.100) und I, S. 12) / La Granja und Herrenchiemsee: Delphin-Gruppen des Fortunabrunnens

72. Fano: Fortunabrunnen (oben) / Linderhof: Najadenbrunnen (unten links) /
Herrenchiemsee: Fortunabrunnen (unten rechts)

5.2 Literatur, Quellen

Hinweis: Quellen sind unterstrichen

- **Bachmayer 1977**
Bachmayer, Monika: Schloß Linderhof. Architektur, Interieur und Ambiente einer „Königlichen Villa“, Diss. München 1977
- **Baumgartner 1981**
Baumgartner, Georg: Königliche Träume. Ludwig II. und seine Bauten, München 1981
- **Berger 1985**
Berger, Robert W.: In the garden of the sun king, Washington D.C. 1985
- **Berger 1992**
Berger, Robert W.: A source for the Latona Group at Versailles, in: Gazette des beaux-arts, 6. Per. 119 (1992), Nr. 1479, S. 145 - 148
- **Berz 1994**
Berz, Wolfgang: Technik und Betrieb der Wasserspiele Herrenchiemsee, in: Wasserspiele HC 1994, S. 70 - 73
- **Bischoff 1985**
Bischoff, Ulrich: Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Texte und Dokumente, Bd. 3: Skulptur und Plastik, Stuttgart 1985
- **Blunt 1970**
Blunt Wilfried: Ludwig II. König von Bayern, München ⁴1970
- **Böckler 1664**
Böckler, Georg Andreas: Architectura curiosa nova. Nachdruck der Ausgabe Nürnberg 1664, Graz 1968
- **Böhm 1924**
Böhm, Gottfried von: Ludwig II. König von Bayern. Sein Leben und seine Zeit, Berlin ²1924
- **Brink - Hornbostel 1993**
Brink, Claudia und Wilhelm Hornbostel: Pegasus und die Künste, Kat. Ausst. Hamburg 1993
- **Burke 2001**
Burke, Peter: Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs (1993), Berlin 2001
- **Carric 2001**
Carric, Jean-François: Versailles. Garden of Statues, Luçon 2001
- **Castelot 1975**
Castelot, André: Marie Antoinette. Tragik eines Lebens, München 1975
- **Digard 1934**
Digard, Jeanne: Les jardins de La Granja et leurs sculptures décoratives, Paris 1934
- **Evers 1986**
Evers, Hans Gerhard: Ludwig II. Theaterfürst - König - Bauherr, München 1986
- **Falke 1884**
Falke, Jacob von: Der Garten, Berlin - Stuttgart 1884
- **Francastel 1970**
Francastel, Pierre: La Sculpture de Versailles, Paris 1970
- **Fulgentius 1561**
Fabii Fulgentii placiadis Episcopi, Mythologiarum libri Tres, in quibus pricarum interpretamenta studiosis admodum utilia continentur, in: Fvlgentivs Placiades in Mythologiis, 1561 o.O.
- **GHA**

Geheimes Hausarchiv der Wittelsbacher

- **GHA AKO**
Akten der Administration König Otto im GHA
(zitierter Akt: 1926)
- **GHA HS**
Akten des Hofsekretariats im GHA. Es handelt sich in der Regel um Bücher der königlichen Kabinett-Kasse
(zitierte Akten: 30, 31, 33 - 36, 381 - 400, 415 - 434, 1714, 1775, 1788, 1837, 1840, 1850, 1856, 1867, 1879, 1880 - 1882)
- **GHA KLII**
Kabinetttakten Ludwigs II. im GHA
(zitierte Akten: 219, 261, 262, 265, 266, 268 - 279, 281, 282, 285 - 287, 329, 333, 334, 339, 340, 342, 343, 347, 402, 403, 405, 426, 428, 429, 431, 433, 436, 440)
- **Grein 1925**
Grein, Edir (Hrsg.): Tagebuch-Aufzeichnungen von Ludwig II. König von Bayern, Schaan (Liechtenstein), 1925
- **Grundmann - Thiele 1994**
Grundmann, Albrecht und Ulrich Thiele: Die Wiederherstellung der Wasserspiele Herrenchiemsee, in: Wasserspiele HC 1994, S. 32 - 39
- **Hacker 1972**
Hacker, Rupert: Ludwig II. von Bayern in Augenzeugenberichten (1966), München 1972
- **Hedin 1997**
Hedin, Thomas F.: Le Nostre to Mansart. Transition in the gardens of Versailles, in: Gazette des Beaux-Arts 130 (1997), S. 192 - 344
- **Henkel - Schöne 1996**
Henkel, Arthur und Schöne, Albrecht (Hrsg.): Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart - Weimar 1996
- **Herrenchiemsee 1999**
Schloß Herrenchiemsee. Amtlicher Führer, München 1999, hg. von: Gerhard Hojer und Elmar D. Schmid
- **Hesiod 1999**
Hesiod, Theogonie, Übersetzt und herausgegeben von Otto Schönberger, Stuttgart 1999
- **Hierneis 1953**
Hierneis, Theodor: Der König speist. Erinnerungen aus der Hofküche König Ludwigs II. von Bayern, München 1953
- **Hojer 1986**
Hojer, Gerhard: König Ludwig II. - ein Bauherr des Historismus, in: Kat. L.II.-Museum 1986, S. 11 ff.
- **Holzschuh 2001**
Holzschuh, Robert: Das verlorene Paradies Ludwigs II. Die persönliche Tragödie des Märchenkönigs, Frankfurt am Main 2001
- **Karlinger 1966**
Karlinger, Hans: München und die Kunst des 19. Jahrhunderts, München 1966 (Neuausgabe der Ausgabe von 1933, Hrsg.: Hans Thoma)
- **Kat. Ausst.**
Ausstellungs-Katalog
- **Kat. Ausst. München 1968**

Kat. Ausst. König Ludwig II. und die Kunst, Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, München 1968

- **Kat. Ausst. München 1983**
Schloß Linderhof. Ein Königstraum wird Wirklichkeit (Begleitschrift und Katalog), Bayerische Vereinsbank München in Zusammenarbeit mit der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen 1983, München 1983
- **Kat. L.II.-Museum 1986**
Katalog König Ludwig II.-Museum Herrenchiemsee, München 1986, hg. von Gerhard Hojer
- **Kchr**
Kunstchronik
- **Knopp 1970**
Knopp, Norbert: Gestalt und Sinn der Schlösser König Ludwigs II., in Argo. Festschrift Kurt Badt, Köln 1970, S. 340 - 353
- **Kobell 1898**
Kobell, Louise v.: König Ludwig II. von Bayern und die Kunst, München 1898
- **Korr. Döfflipp**
Korrespondenz Ludwigs II. mit Hofsekretär Döfflipp, aufbewahrt im Archiv des König Ludwig II.-Museums (SV)
- **Kreisel o.J.**
Kreisel, Heinrich: Die Schlösser Ludwigs II. von Bayern, Darmstadt o.J.
- **Lablaude 1995**
Lablaude, Pierre-André: Die Gärten von Versailles, Worms 1995
- **Linde 1928**
Linde, Fritz: Ich der König. Der Untergang Ludwigs des Zweiten, Leipzig 1928
- **Linderhof. Amtl. Führer 1999**
Schloß Linderhof. Amtlicher Führer, München 1999, hg. von: Gerhard Hojer und Elmar D. Schmid
- **Ludwig XIV. 1931**
Ludwig XIV.: Memoiren (Übertragung von Leopold Steinfeld, unter Zugrundelegung der von Jean Longnon herausgegebenen „Mémoires de Louis XIV“, Paris 1927), Basel - Leipzig 1931
- **Madoz 1847**
Madoz, Pascual: Diccionario Geografico-Estadistico-Historico de España y sus Posesiones de Ultramar, Madrid 1847, Bd. 9, s.v. Ildfonso (San)
- **Manuscrit 1991**
La Passion des Manuscrits enluminés. Bibliophiles français: 1280 – 1580, Bibliothèque nationale, Paris 1991
- **Marie 1968**
Marie, Alfred: Naissance de Versailles. Le chateau - les jardins, Paris 1968, 2 Bde.
- **Memminger o.J.**
Memminger, Anton: Der Bayernkönig Ludwig II., Würzburg o.J.
- **Merta 1990**
Merta, Franz: Die Tagebücher König Ludwigs II. von Bayern. Überlieferung, Eigenart und Fälschung, in Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte, Bd. 53 (1990), S. 319 - 396
- **Meyer-Landrut 1997**
Meyer-Landrut, Ehrengard: Fortuna. Die Göttin des Glücks im Wandel der Zeiten, München - Berlin 1997
- **NN**

Neueste Nachrichten (München)

- **Ovid 1997**
Publius Ovidius Naso: Metamorphosen. Aus dem Lateinischen von Erich Rösch. Mit einer Einführung von Niklas Holzberg
- **Pecht 1888**
Pecht, Friedrich: Geschichte der Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert, München 1888
- **Pérouse - Polidori 1996**
Pérouse, Jean-Marie de Montclos und Robert Polidori: Versailles, Köln 1996
- **Petzet - Bunz 1995**
Petzet, Michael und Achim Bunz: Gebaute Träume. Die Schlösser Ludwigs II. von Bayern, München 1995
- **Pincas 1955**
Pincas, Stéphane: Versailles. Un jardin à la Française, Paris 1955
- **Pinto 1986**
Pinto, John A.: The Trevi Fountain, New Haven - London 1986
- **Rall - Petzet - Merta 2001**
Rall, Hans, Michael Petzet und Franz Merta: König Ludwig II. Wirklichkeit und Rätsel, Regensburg 2001
- **Rauch 1993**
Rauch, Alexander: Schloß Herrenchiemsee. Räume und Symbole, München - Berlin 1993
- **RdK**
Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Stuttgart 1937ff.
- **RE**
Paulys Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaften. Neu bearbeitet und herausgegeben von G. Wissowa, 1884 ff.
- **Ripa - Baudoin 1644**
Ripa, Cesare und Jean Baudoin: Iconologie ov, Explication novvelle de plusievrs Images, Emblemes, et avtres Figures Hyeroglyphiques des Vertus, des Vices, des Arts, des Sciences, des Causes naturelles, des Humeurs differentes, & des Passions humaines, Paris 1644
- **Sancho - Aparicio 2000**
Sancho, José Luis und Juan Ramón Aparicio: Real Sitio de La Granja de San Ildefonso and Riofrio, Madrid 2000
- **Sanfilippo 1996**
Sanfilippo, Mario: Die Brunnen von Rom, München 1996
- **Schedler 1983**
Schedler, Uta: Die Statuenzyklen in den Schloßgärten von Schönbrunn und Nymphenburg. Antikenrezeption nach Stichvorlagen, Diss. München 1983
- **Schleich 1959**
Schleich, Erwin: Die ersten Vorsitzenden, in: Allotria 1959, S. 50 ff.
- **Schoch - Mende - Scherbaum 2001**
Schoch, Rainer, Matthias Mende und Anna Scherbaum: Albrecht Dürer. Das druckgrafische Werk, Bd. 1: Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter, München - London - New York 2001
- **Schwesig 1986**
Schwesig, Bernd-Rüdiger: Ludwig XIV. mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbeck bei Hamburg 1986
- **Souchal 1972**

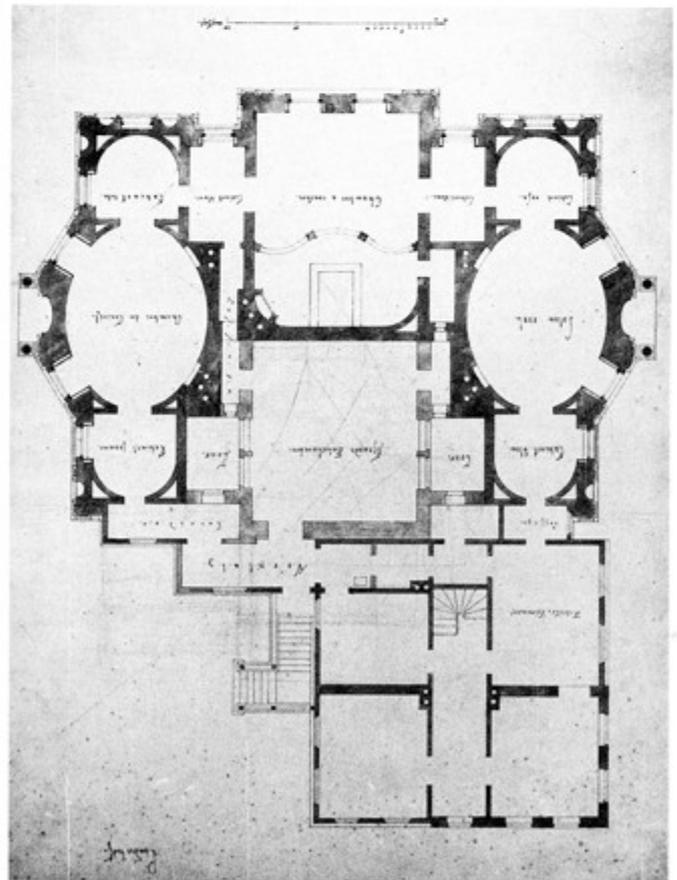
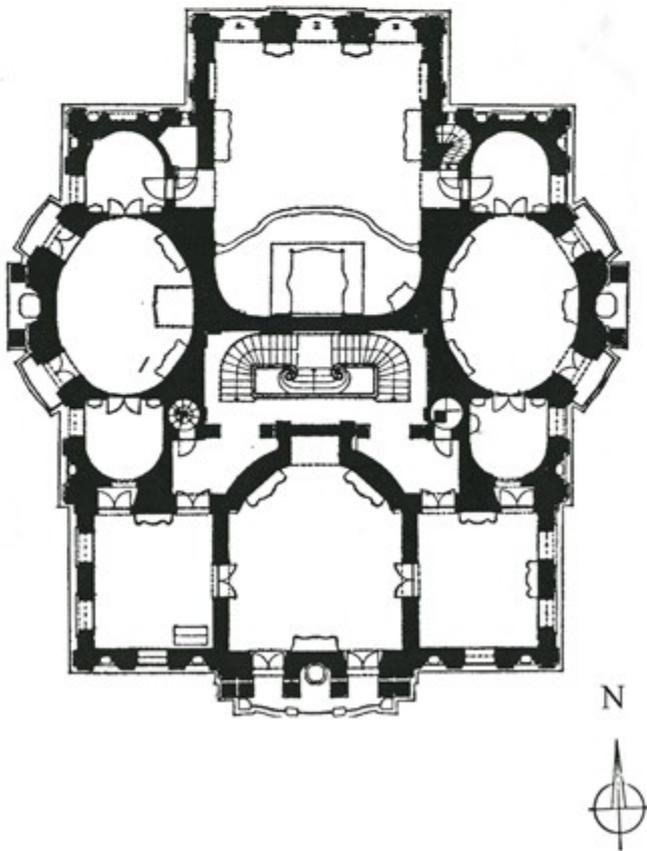
Souchal, François: Les statues aux façades du chateau de Versailles, in: Gazette des Beaux-Arts 79 (1972), S. 65 - 110

- **Stephan 1992**
Stephan, Manfred: Die historische Entwicklung der Park- und Gartenanlage von Schloß Linderhof, in: Die Gartenkunst 4. Jahrgang (1992), S. 13 - 34
- **Strobel 1936**
Strobel, Otto: König Ludwig II. und Richard Wagner. Briefwechsel, 5 Bde., Karlsruhe 1936 - 1939
- **SV**
Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen
- **SV Gärten**
Gärtenabteilung der SV
Erwähnte Pläne: LI 01-05-7 und LI 01-05-10
- **Thiele 1994**
Thiele, Ulrich: Die Errichtung des Neuen Schlosses und der Wasserspiele Herrenchiemsee, in: Wasserspiele HC 1994, S. 8 - 31
- **Thieme-Becker 1907**
Thieme, Ulrich, Felix Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1907 ff.
- **Thomassin 1724**
Thomassin, Simon: Recueil des Statues, Groupes, Fontaines, Termes, Vases, et autre magnifiques Ornemens du Chateau & Parc de Versailles, o. O. 1724
- **Wasserspiele HC 1994**
Wasserspiele Herrenchiemsee. Baudokumentation der Wiedererrichtung, hrsg. v. Landbauamt Rosenheim im Auftrag der bayer. Verwaltung der staatl. Schlösser, Gärten und Seen, Rosenheim 1994
- **Weber 1981**
Weber, Gerold: Charles Le Bruns „Receuil de divers desseins de fontaines“, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst Band 32 (1981), S. 151 - 181
- **Weber 1985**
Weber, Gerold: Brunnen und Wasserkünste in Frankreich im Zeitalter von Louis XIV. (Quellen und Forschung zur Gartenkunst, Bd. 8), Worms 1985
- **Wolf 1922**
Wolf, Georg Jacob: König Ludwig II. und seine Welt, München 1922
- **Wöbking 1986**
Wöbking, Wilhelm: Der Tod König Ludwigs II. von Bayern, Rosenheim o.J. (1986)
- **Zedler 1962**
Zedler, Johann Heinrich: Großes vollständiges Universal-Lexikon aller Wissensgebiete und Künste, Halle und Leipzig 1732-1754 (Nachdruck 1962 f.)

Bildtafeln

Bildnachweis:

- Baudoin - Ripa 1644
Taf. 11: Les quatre Parties du Jour: II, S. 176
Taf. 69: Renommée und Glorieuse Renommée: II, S. 80
Taf. 71: Bonne Fortune: II, S. 62, Fortune d'Amour: II, S. 100
Occasion: II, S. 136
Taf. 72: Âme Courtoise et Traictable: I, S. 12
- Bayerische Staatsbibliothek, München
Taf. 71: Fortuna der Carmina burana-Handschrift: Clm. 4660, fol. 1 r.: Meyer-Landrut 1997, Abb. 11.
- Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, München
Taf. 1: Linderhof, Grundriss des Hauptgeschosses: Linderhof. Amtl. Führer 1999, S. 14
Taf. 3: Linderhof, Plan der Gartenanlage um das Königshäuschen: Positiv-Dia von SV Gärten
Taf. 25: Herrenchiemsee, Grundriss des Hauptgeschosses: Herrenchiemsee. Amtl. Führer 1999, vorderer Einband verso.
Taf. 40: Herrenchiemsee, Effners Gartenplan von 1876: Wasserspiele HC 1995, S. 80
Taf. 40: Herrenchiemsee, Gartenplan: Wasserspiele HC 1995, S. 2
- Bibliothèque Nationale, Paris
Taf. 16: Un Amour de bronze qui tire une fleche d'eau: Estampes et Photo, Va 78F T. 6.
- Karger, Oliver
Taf. 72: Fotografien des Fortunabrunnens in Fano
- König Ludwig II.-Museum
Taf. 1: Linderhof, Grundriss des Königshäuschens mit Anbau: Kat. L.II.-Museum, Abb. 103
Taf. 24: Skizze Ludwigs II. zu „Tmeico-Ettal“: Korr. Düfflipp (28.11.1868)
Taf. 30 f.: Franz Widmanns Entwurfs-Zeichnungen von Fassadenfiguren von Herrenchiemsee
- Krämer, Steffen
Taf. 23: Fotografie der Fontana di Trevi
- Musée de Besançon
Taf. 69: LeBruns Fontaine de la Renommée: Inv. D. 1838: Weber 1985, Abb. 270
- Musée de Château de Versailles
Taf. 40: Generalplan des Versailler Gartens von Jean Chaufourrier, 1720: Lablaude 1995, S. 78
- Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Paris
Taf. 15: Fotografie des Stichs „Renommée montée sur une sphère“: inv29819
- Nationalmuseum Stockholm
Taf. 69: LeBruns Brunnendenkmal: THC 395: Weber 1985 Abb. 267
- Palazzo Barberini, Rom
Taf. 42: Domenico Pierattis Latonagruppe: Phot. Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma: Berger 1992, S. 147
- Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg,
Taf. 26: Ausschnitt aus Watteaus „Einschiffung nach Cythera“: Kunstpost von Jörg P. Anders
- Thomassin 1774
Taf. 11: Venus et Adonis: Nr. 74, Le Midy: Nr. 88, La Nuit: Nr. 89, L'Europe: Nr. 103
Taf. 46: Le Chien et le Cerf: Nr. 141

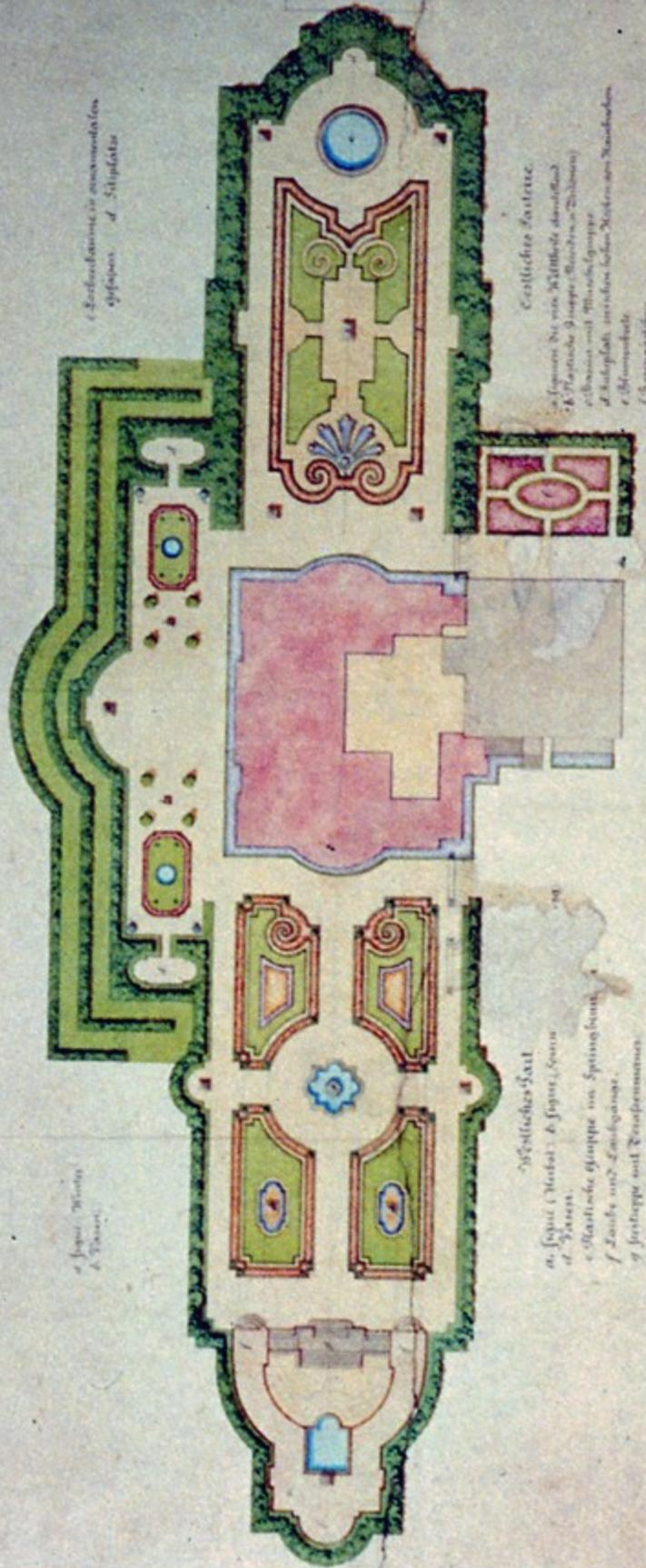


1. Linderhof: Blick über den Florabrunnen zum Schloss /
 Grundriss des Hauptgeschosses / Grundriss des Königshäuschens mit seinem Anbau



2. Linderhof: Blick über den Florabrunnen zum Monopteros /
Blick über Neptunbrunnen und Kaskade

Linderhof
Gartenanlagen
mit
Königshaus

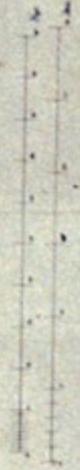


e. Zierfontäne in zusammenhängen-
digen d. Stipfelte

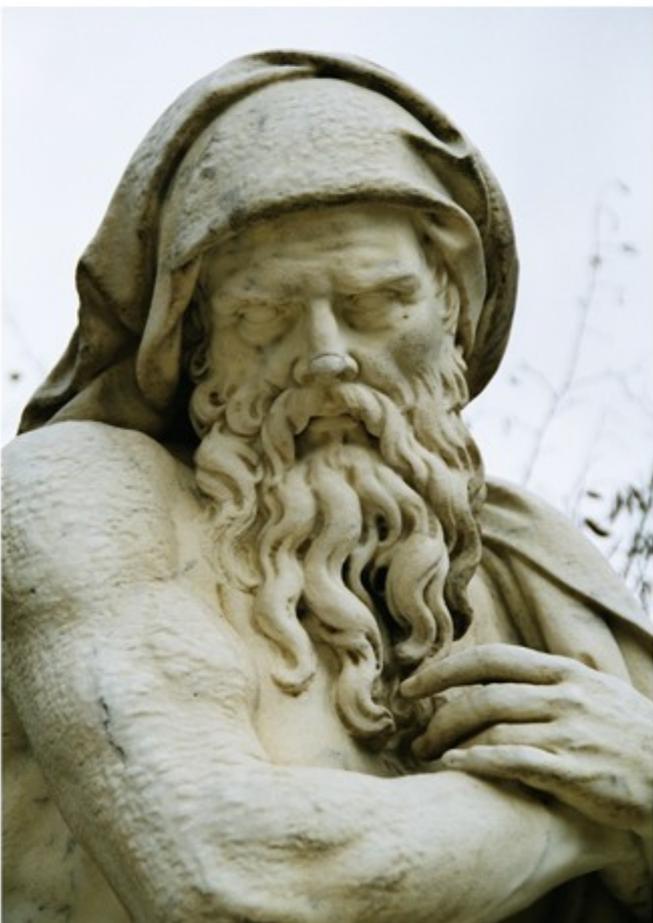
Geometrische Zierfeste.
- Figuren bei dem Mittelteil abstrahieren
- K. Plastische Gruppe (Büsten u. Zierbau)
- Schlosser und Mittelteil Gruppe
- d. Hauptplatz, in welchem haben Figuren von Steinbauern
- d. Bildersprüche
- d. Springbrunnen

a. Figuren (Marmor)
b. Figuren

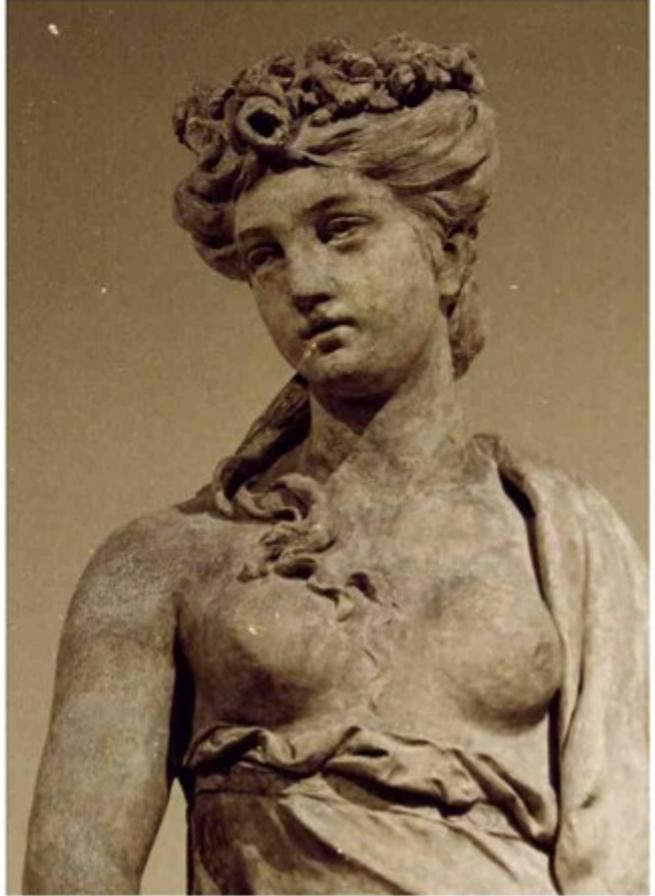
Geometrisches Gart.
a. Figuren (Marmor), b. Figuren, Stein
d. Figuren
e. Plastische Gruppe im Springbrunn
f. Zierbau und Zierbau
g. Springbrunn mit Zierbauern



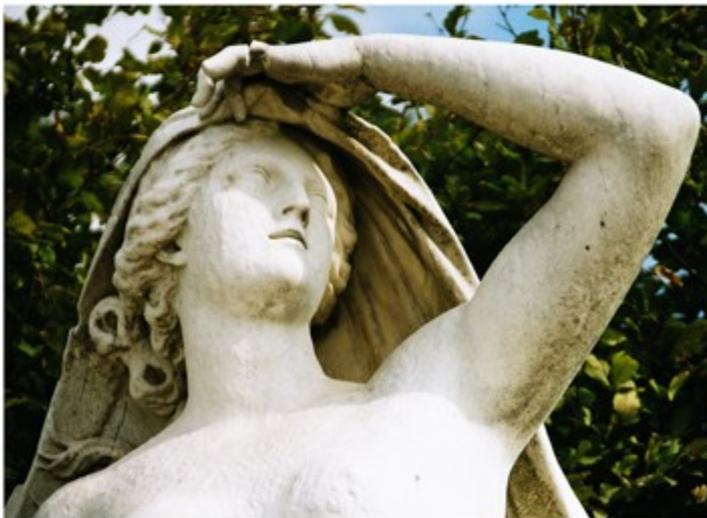
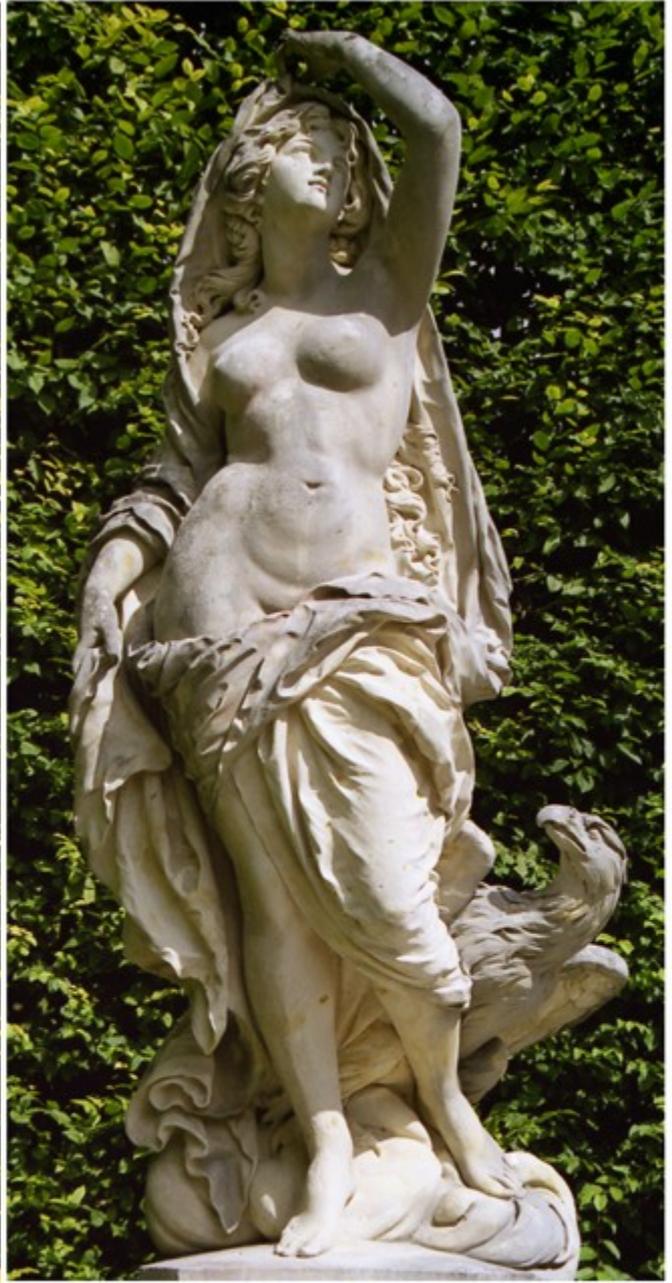
1811



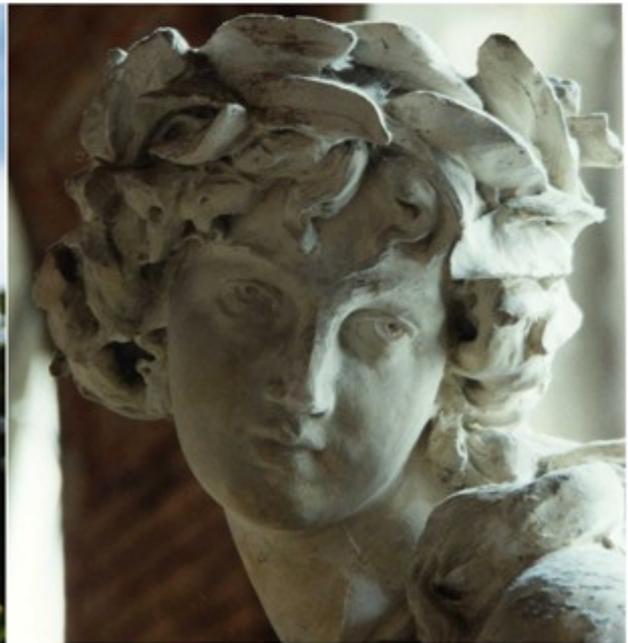
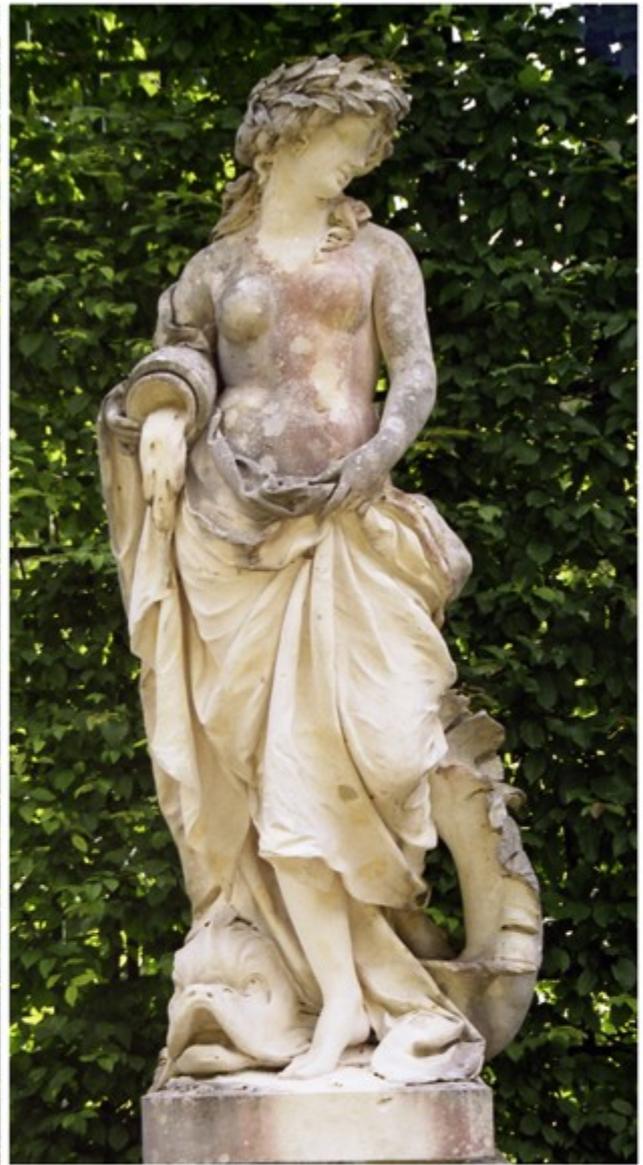
4. Versailles (links) und Linderhof: Winter



5. Versailles (links) und Linderhof (Gipsmodell): Frühling



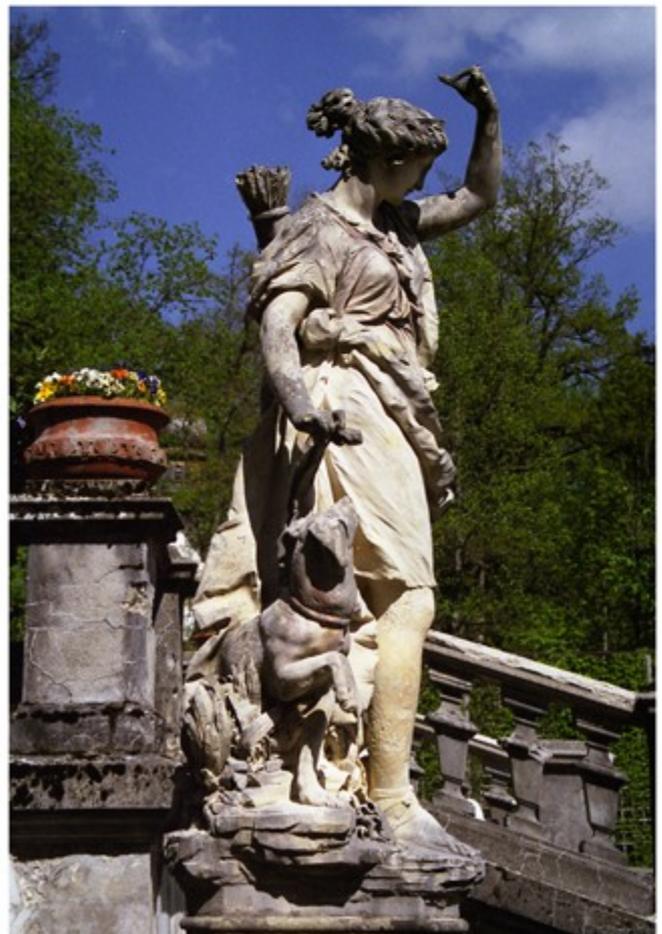
6. Versailles (links) und Linderhof: Luft



7. Versailles (links) und Linderhof (Skulptur und Detail des Gipsmodells): Wasser



8. Versailles (links) und Linderhof: Feuer (oben) und Erde



9. Versailles (links) und Linderhof: Abend



10. Versailles (links) und Linderhof: Mittag (oben) und Nacht



MERIDIÉS.



VESPER.



EUROPA.

LE MATIN.



LE MIDY.



LE SOIR.



LA NVICT.

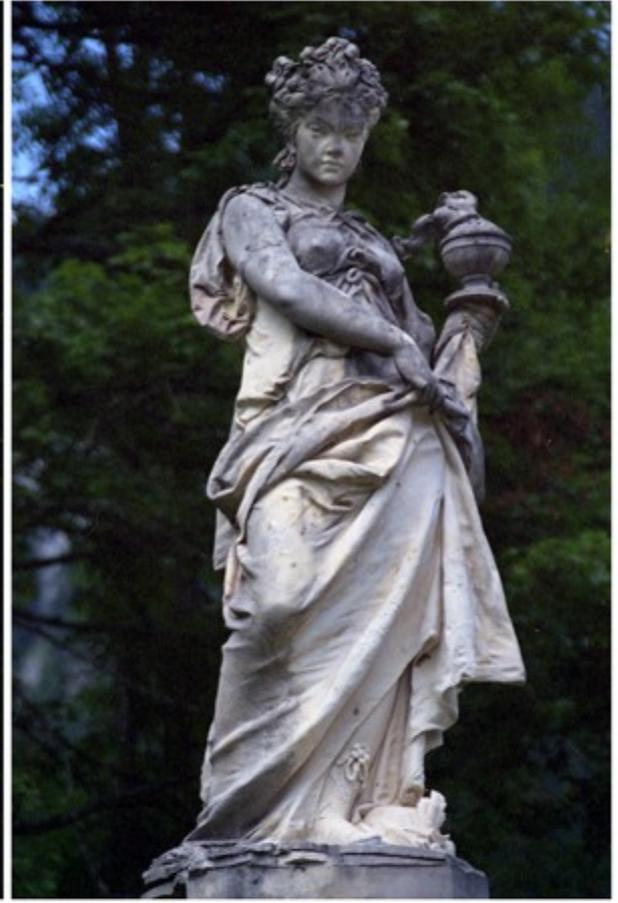


VENUS et ADONIS

11. Versailles (oben und unten rechts; Stiche Thomassins): Mittag, Abend, Europa, Venus und Adonis / Ripa – Baudoin: Vier Tageszeiten



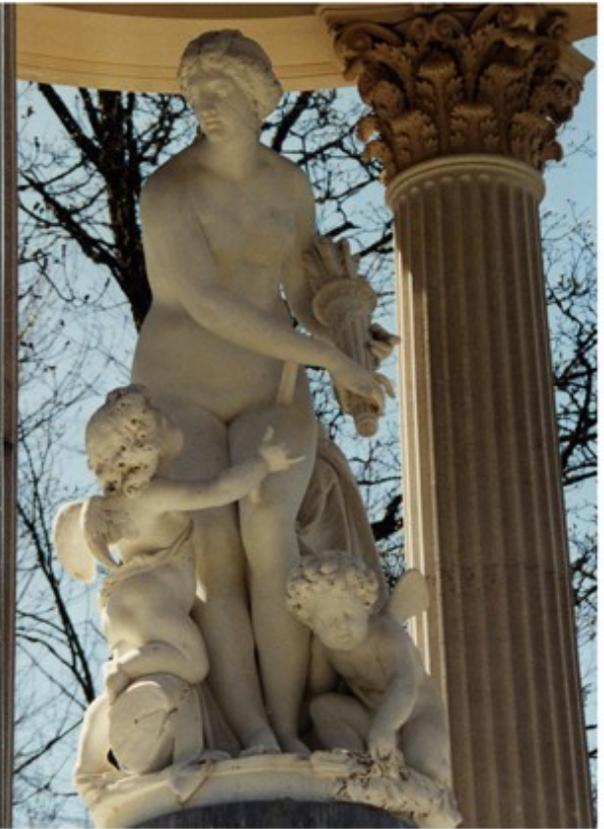
12. Versailles (links) und Linderhof: Morgen (oben) und Europa



13. Versailles (links) und Linderhof: Asien (oben) und Amerika



14. Versailles und Linderhof (unten): Venus und Adonis



15. Watteaus „Einschiffung nach Cythera“ (Ausschnitt; oben links) / Linderhof: Monopteros-Venus / „Renommée montée sur une Sphère (Ausschnitt; Louvre, D’p. Des Arts Graphiques, inv29819) / Linderhof: Famabrunnen (unten rechts)



16. Versailles: „Un Amour ... qui tire une fleche d'eau (BN, Estampes, Va 78F T.6.) / Linderhof: Amor mit Tauben (oben rechts) / Amor mit Delphinen (unten)



17. Versailles (oben, Blick von Osten) und Linderhof (von Norden): Florabrunnen



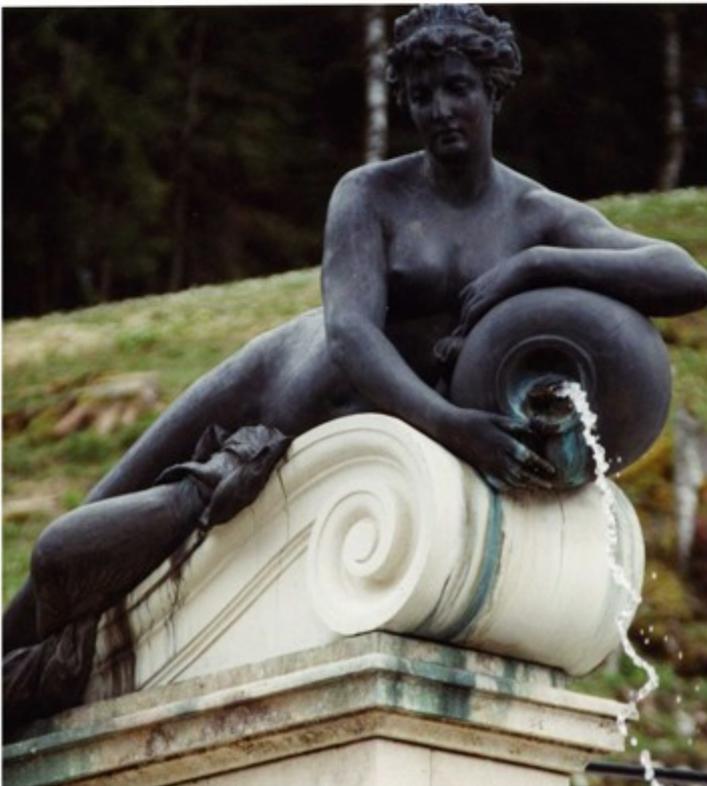
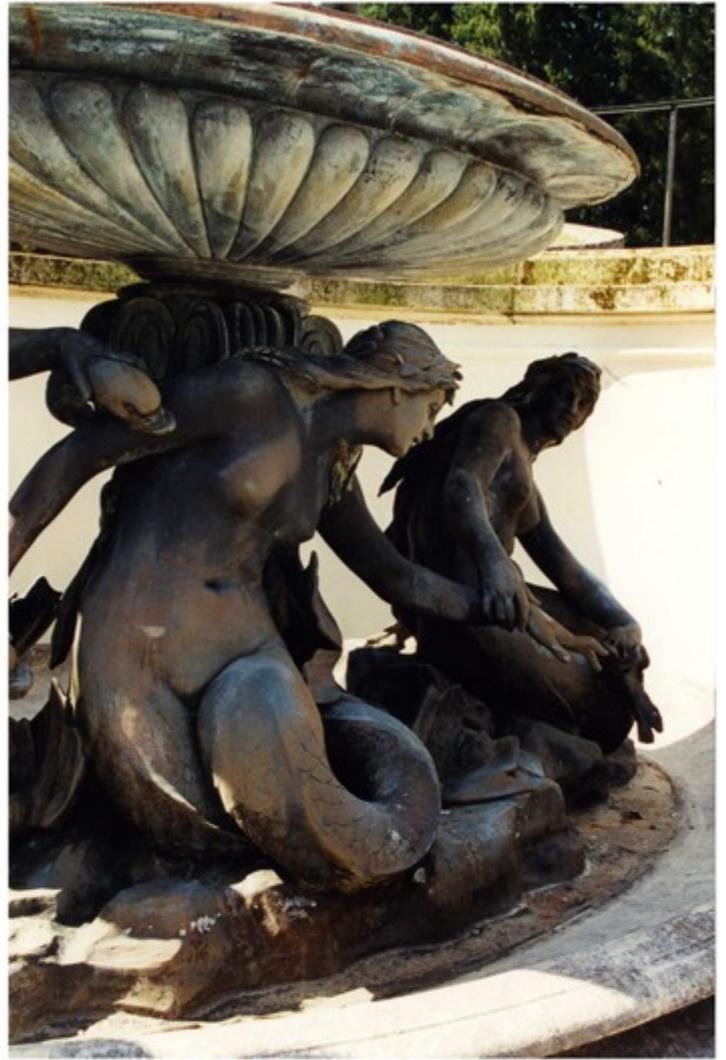
18. Versailles (oben, Blick von Süden) und Linderhof (von Osten): Florabrunnen



19. Versailles (links) und Linderhof: Figuren des Florabrunnen



20. Linderhof: Najadenbrunnen



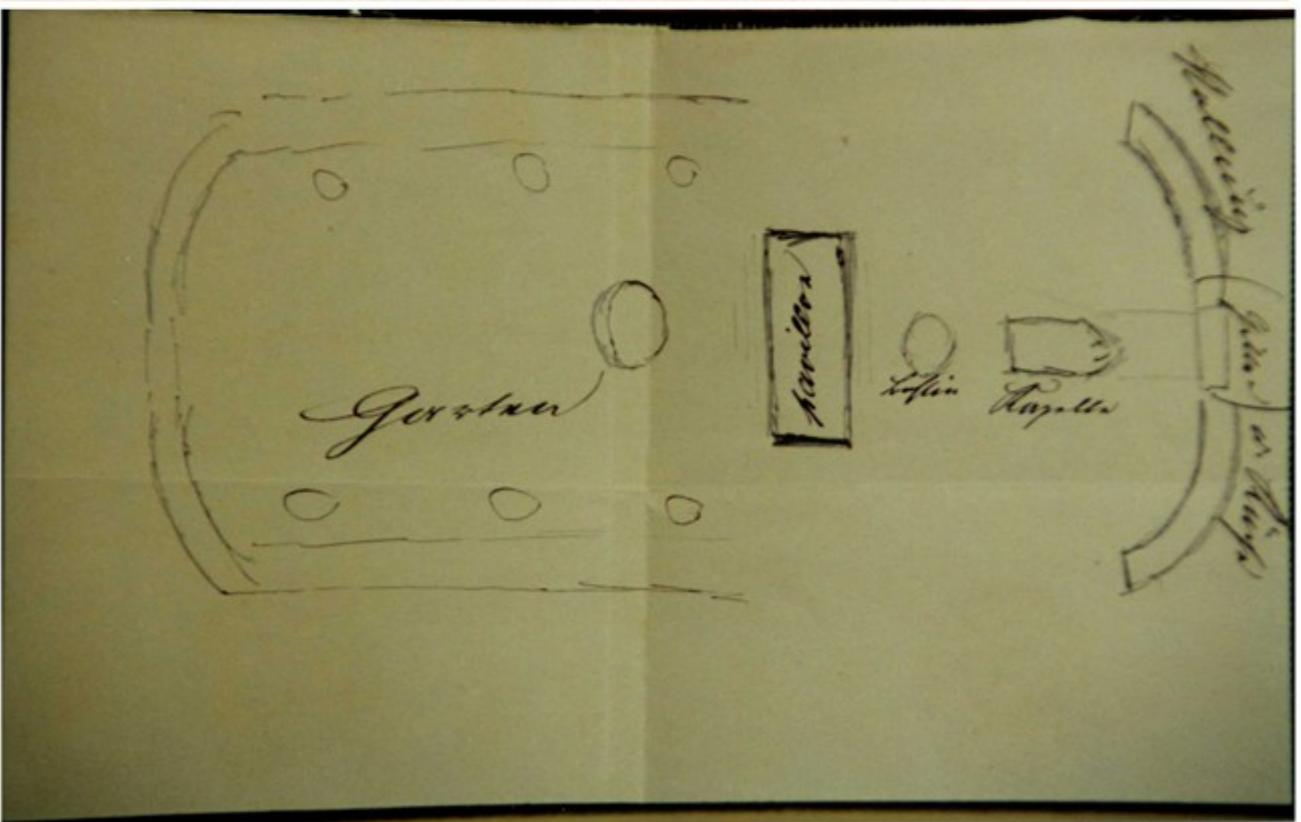
21. Linderhof: Najadenbrunnen



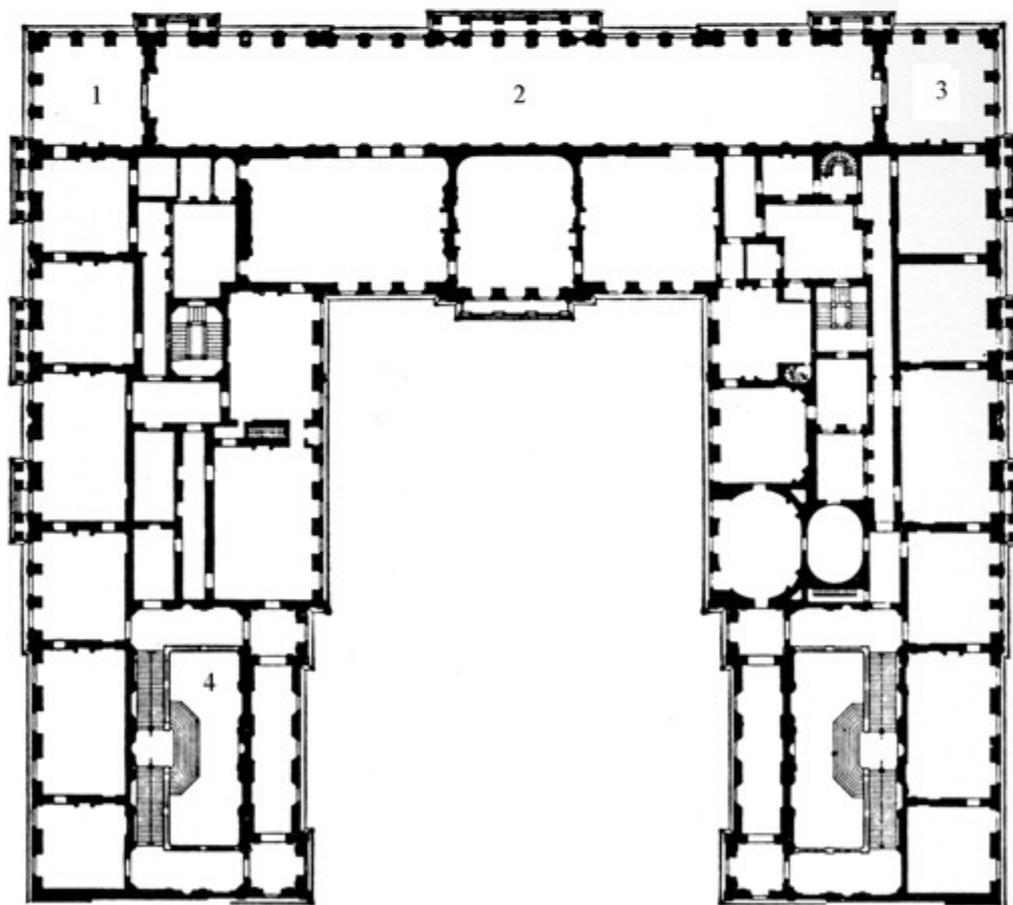
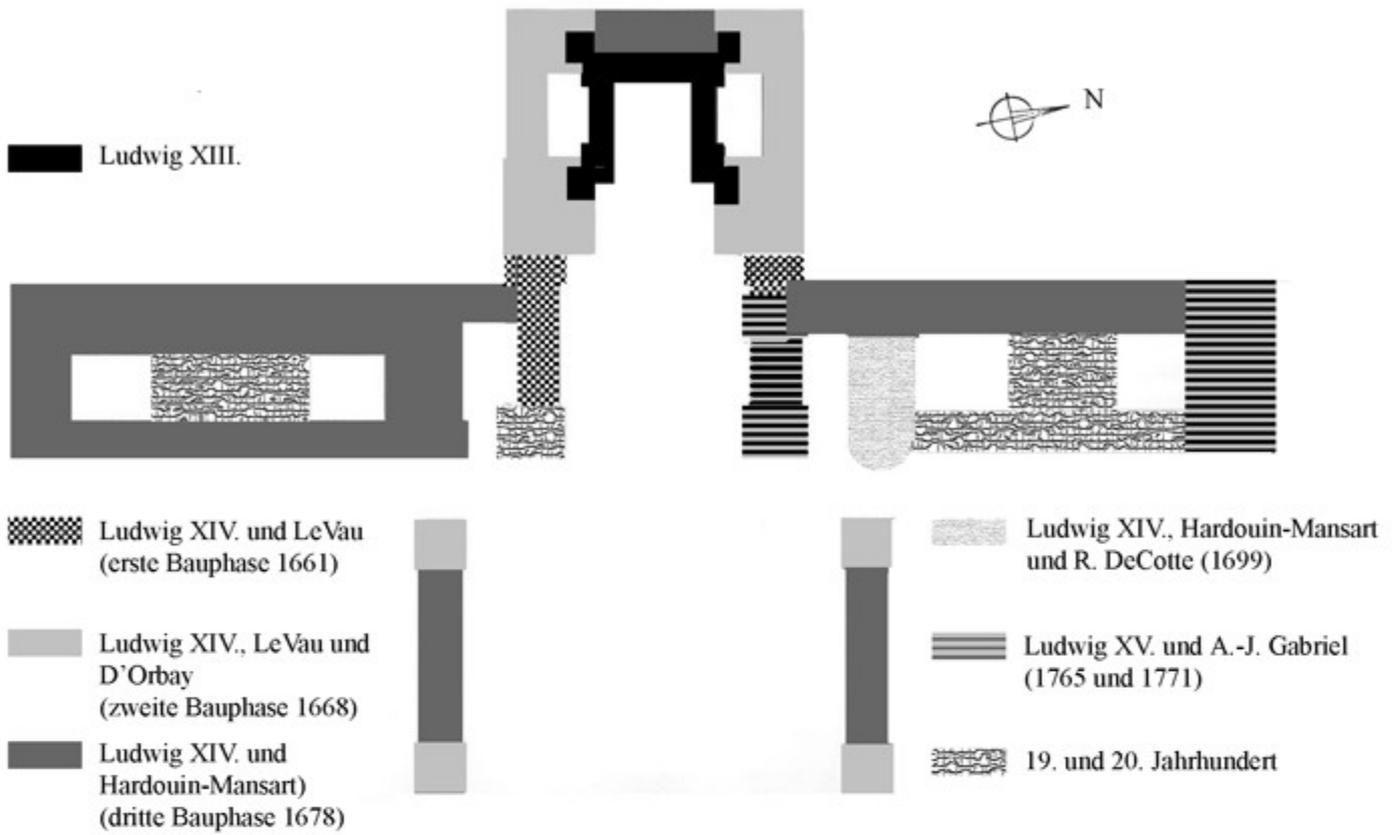
22. Linderhof: Neptunbrunnen mit Kindergruppen



23. Linderhof: Neptunbrunnen (oben) / Rom: Fontana di Trevi



24. Versailles (oben) und Herrenchiemsee: Westliche Gartenfassade / „Tmeicos-Ettal“: Skizze Ludwigs II.



25. Versailles: Bauphasene des Schlosses (oben; nach Pérouse – Polidori 1966) / Herrenchiemsee: Grundriss des Hauptgeschosses

1

2



3

4

26. Herrenchiemsee, Westfassade, Attikafiguren des nördlichen avant-corps:
 1: Skulptur, 2: Architektur, 3: Kriegskunst, 4: Ingenieurwissenschaft



27. Herrenchiemsee, Westfassade, Attikafiguren des mittleren avant-corps:
 1: Stärke, 2: Klugheit, 3: Mäßigung, 4: Gerechtigkeit, 5: Wachsamkeit, 6: Tapferkeit



28. Herrenchiemsee, Westfassade: Blick vom südlichen avant-corps nach Norden

1

2



3

4

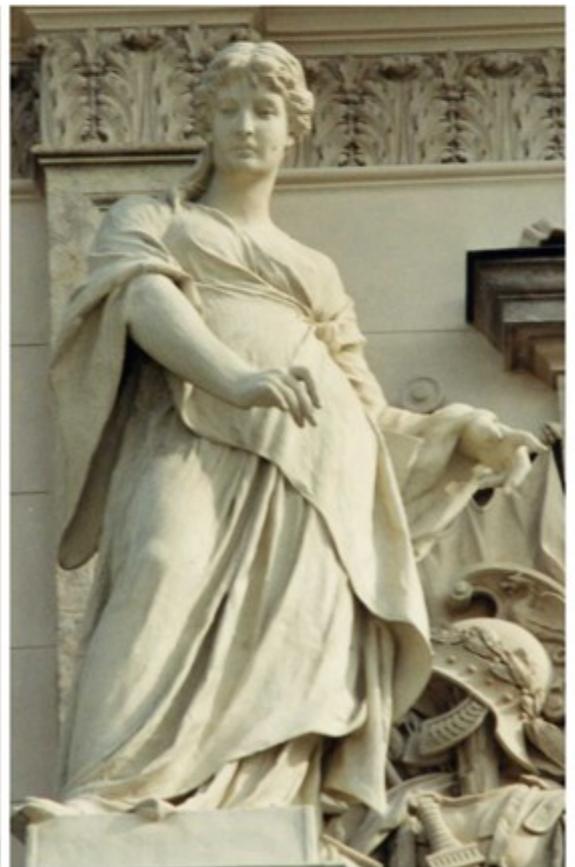
29. Herrenchiemsee, Westfassade, Attikafiguren des südlichen avant-corps:
1: Wissenschaft, 2: Poesie, 3: Musik, 4: Malerei



30. Herrenchiemsee, Entwurfs-Zeichnungen von Attikafiguren: 1: Ackerbau, 2: Weinbau, 3: Bergbau, 4: Forstwirtschaft, 5: Kriegskunst, 6: Ingenieurwissenschaft, 7: Fischerei, 8: Jagd (König-Ludwig II.-Museum)



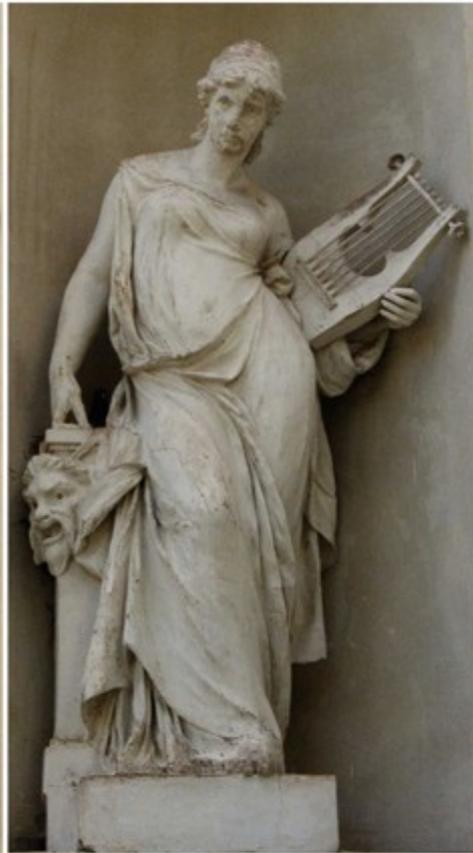
31. Herrenchiemsee, Entwurfs-Zeichnungen von Attikafiguren: 1: Skulptur, 2: Architektur, 3: Poesie, 4: Musik (König-Ludwig II.-Museum / Schloss Schleißheim: Arkaden mit den Gipsmodellen der Attikafiguren von Herrenchiemsee



32. Herrenchiemsee: Skulptur (oben) und Architektur (Entwurfs-Zeichnung, Modell und Zinkgussfigur)



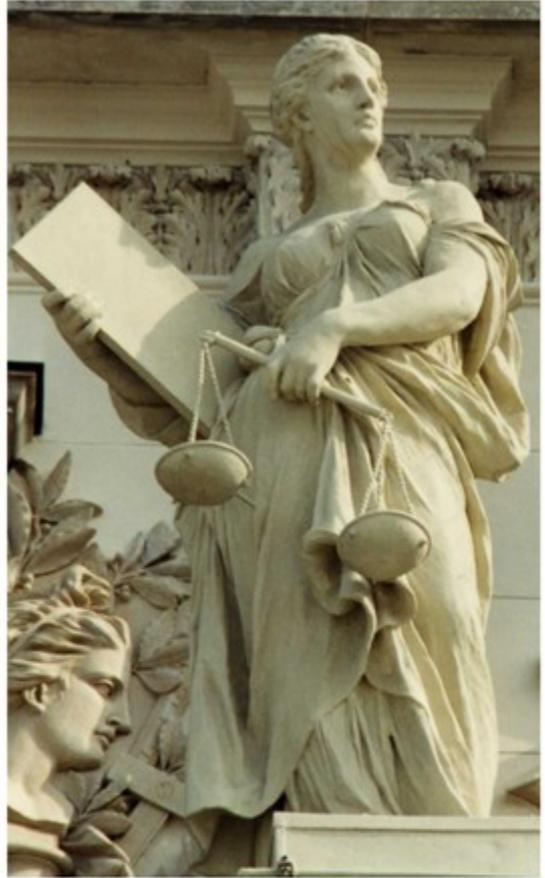
33.Herrenchiemsee: Ingenieurwissenschaft (oben; Entwurfs-Zeichnung, Modell und Zinkgussfigur) /
Kriegskunst (Entwurfs-Zeichnung, k-Modell und Modell)



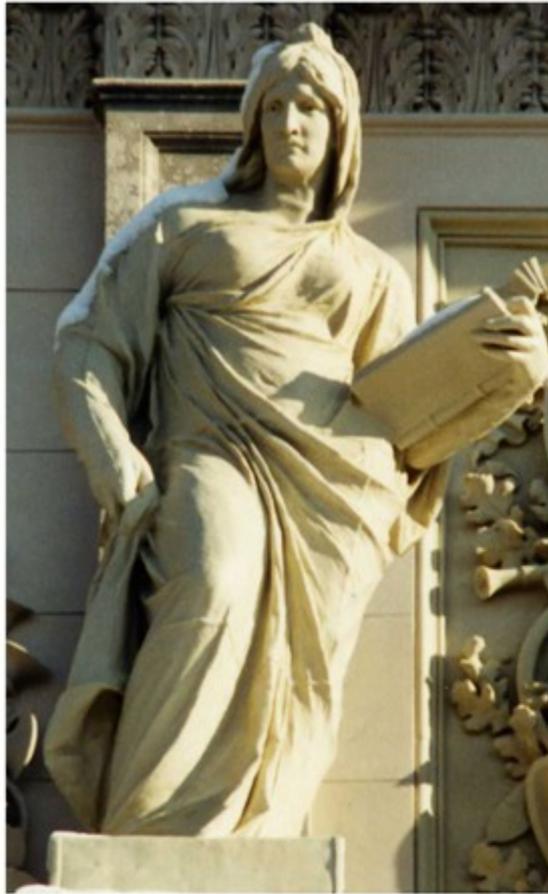
34. Herrenchiemsee: Poesie (oben) und Musik (Entwurfs-Zeichnung, Modell und Zinkgussfigur)



35. Herrenchiemsee: Tapferkeit (oben; k-Modell, Modell und Zinkgussfigur) / Klugheit (k-Modell und Zinkgussfigur)



36. Herrenchiemsee: Gerechtigkeit (oben; k-Modell, Modell und Zinkgussfigur) / Stärke (k-Modell und Zinkgussfigur)



37. Herrenchiemsee: Wissenschaft (oben; k-Modell und Zinkgussfigur) und Malerei (Modell und Zinkgussfigur)



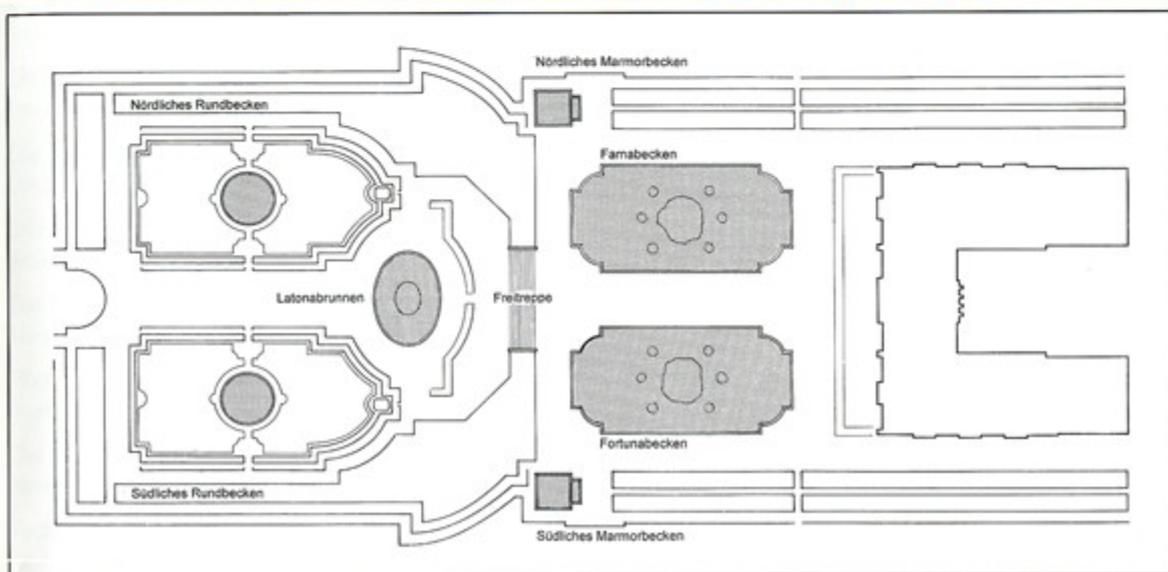
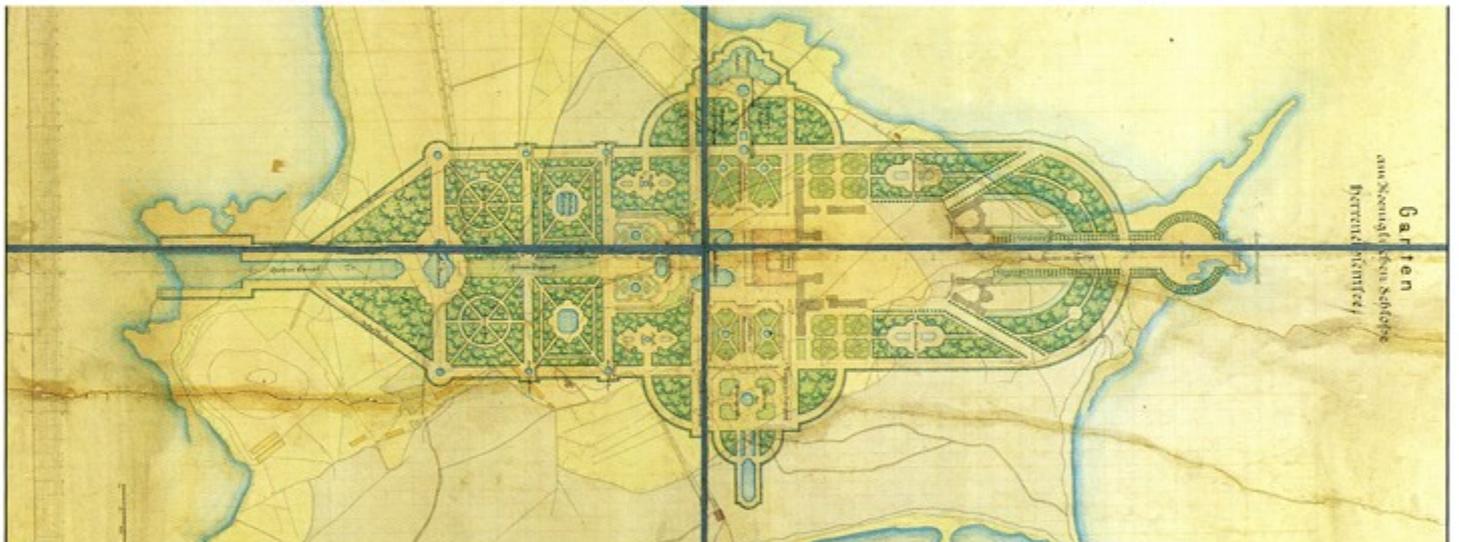
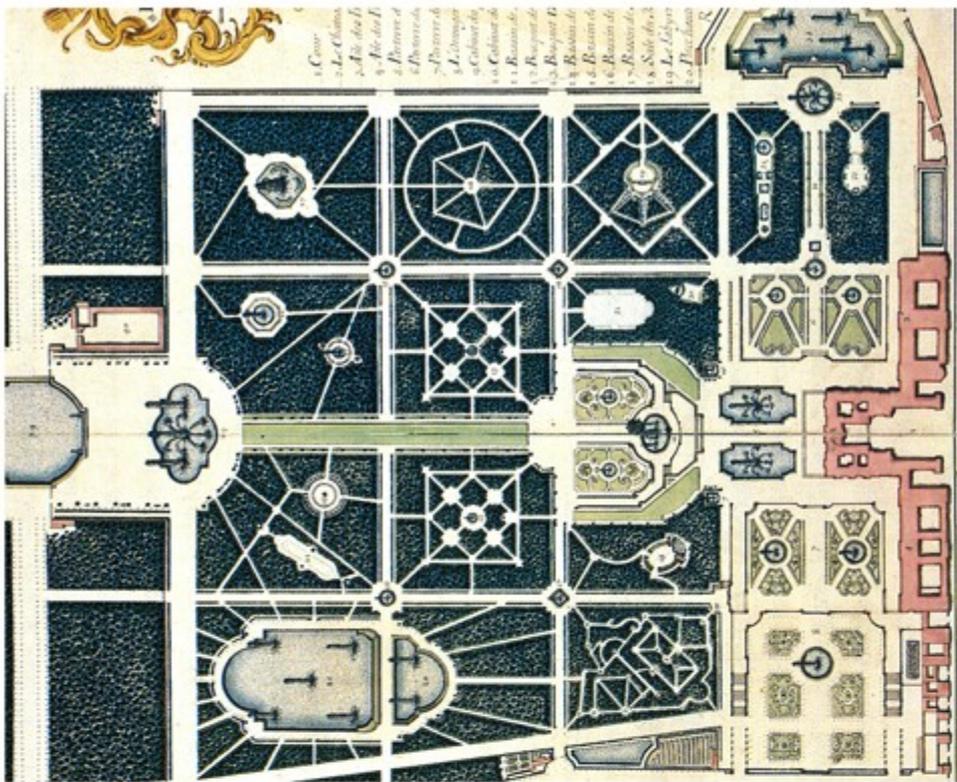
38. Schloss Schleißheim: Gipsmodelle der Attikafiguren von Schloss Herrenchiemsee:
 1: Schifffahrt, 3: Forstwirtschaft, 4: Jagd, 5: Geographie, 6: Industrie /
 Herrenchiemsee: 2: Fischerei



39. Schloss Schleißheim: Gipsmodelle der Attikafiguren von Schloss Herrenchiemsee:

1: Weinbau, 2: Ackerbau, 3: Altertumskunde /

Versailles, Attikafiguren: 4: Juli, 5: August, 6: September, 7: Stärke, 8: Tapferkeit (Mut), 9: Poesie, 10: Musik



40. Versailles: Plan von Schloss und Garten, 1720 (oben; Ausschnitt; Jean Chaufourrier) / Herrenchiemsee: Plan des Gartens



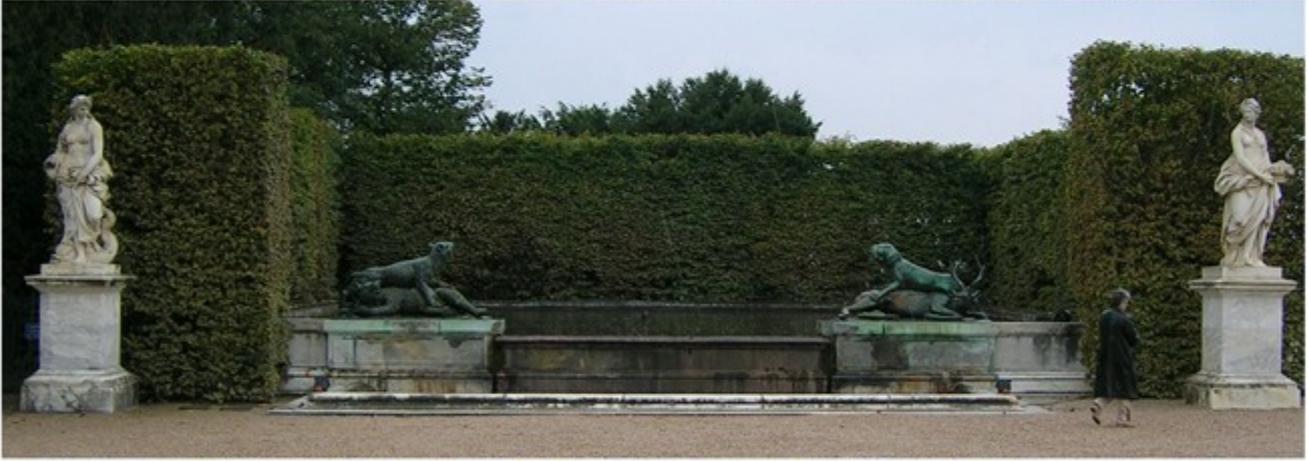
41. Versailles (oben) und Herrenchiemsee: Latonabrunnen



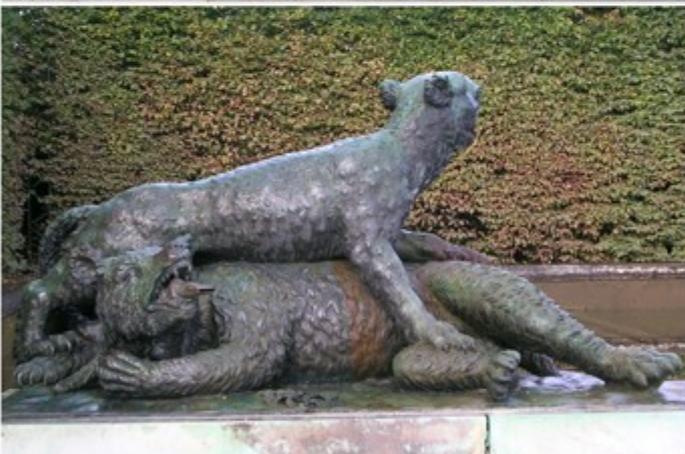
42. Versailles (links) und Herrenchiemsee: Latona mit Diana und Apoll. Pierattis Latonagruppe (unten Mitte)



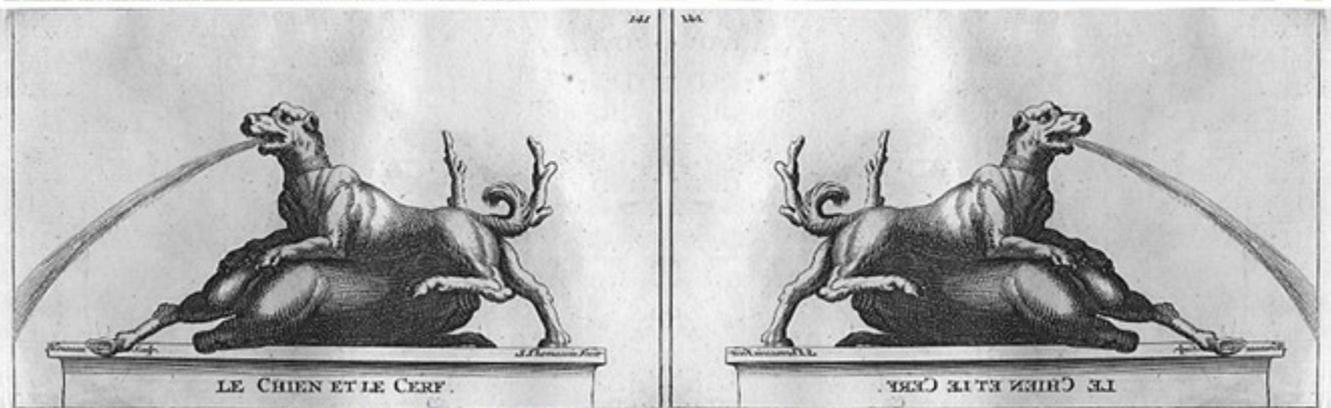
43. Versailles (links) und Herrenchiemsee: Figuren des Latonabrunnens



44. Versailles (jeweils oben) und Herrenchiemsee: Nördlicher (oben) und südlicher Marmorbrunnen



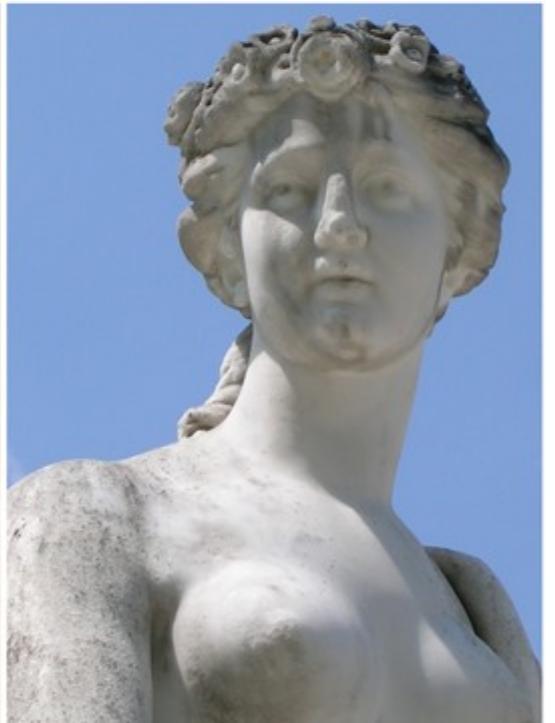
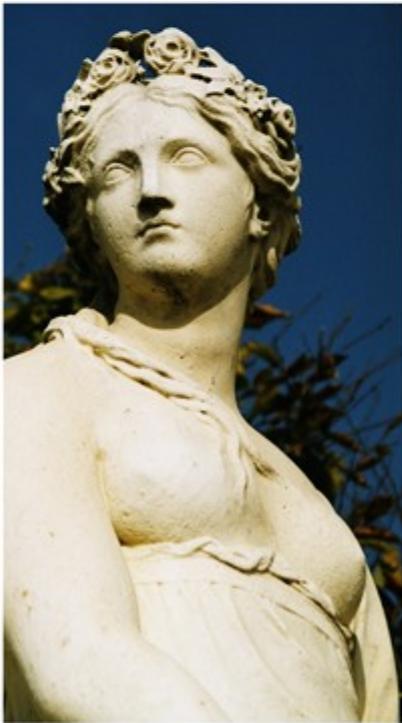
45. Versailles (jeweils oben) und Herrenchiemsee: Kampftiergruppen der beiden Marmorbrunnen



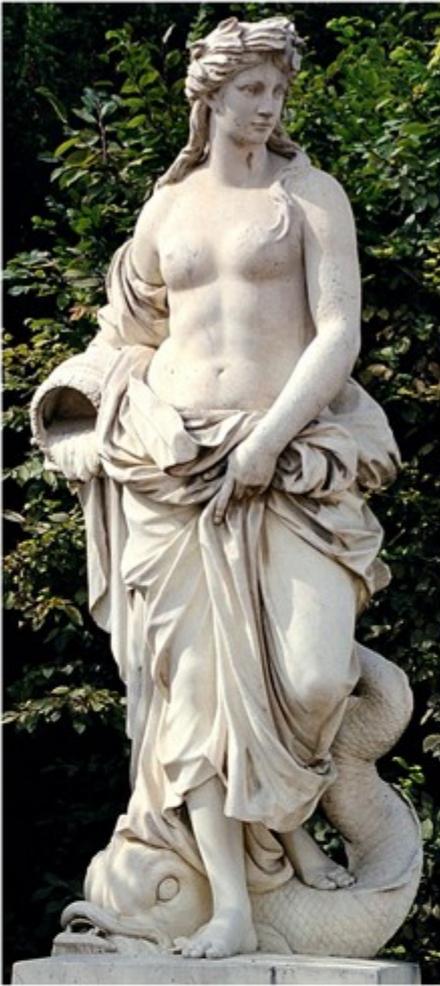
46. Versailles (oben links) und Herrenchiemsee (oben rechts): Blick von der Mittelachse auf Tiger mit Bär /
 Herrenchiemsee: Blick von der Seite auf die Tiergruppen des südlichen Marmorbrunnens /
 Versailles (Stich Thomassins, original und gespiegelt) und Herrenchiemsee: Jagdhund mit Hirsch



47. Versailles (links), Linderhof (Mitte) und Herrenchiemsee: Diana als Personifikation des Abends



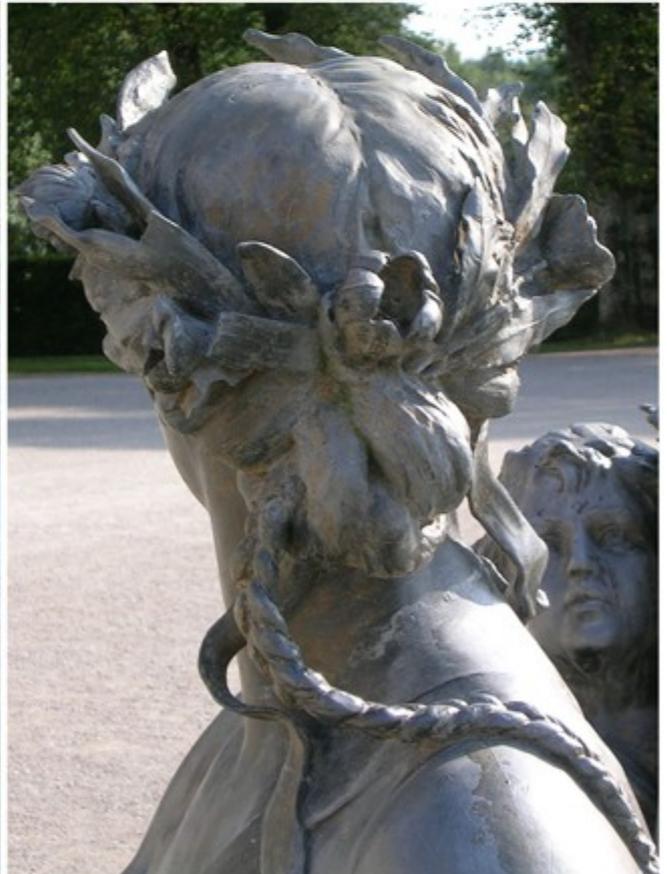
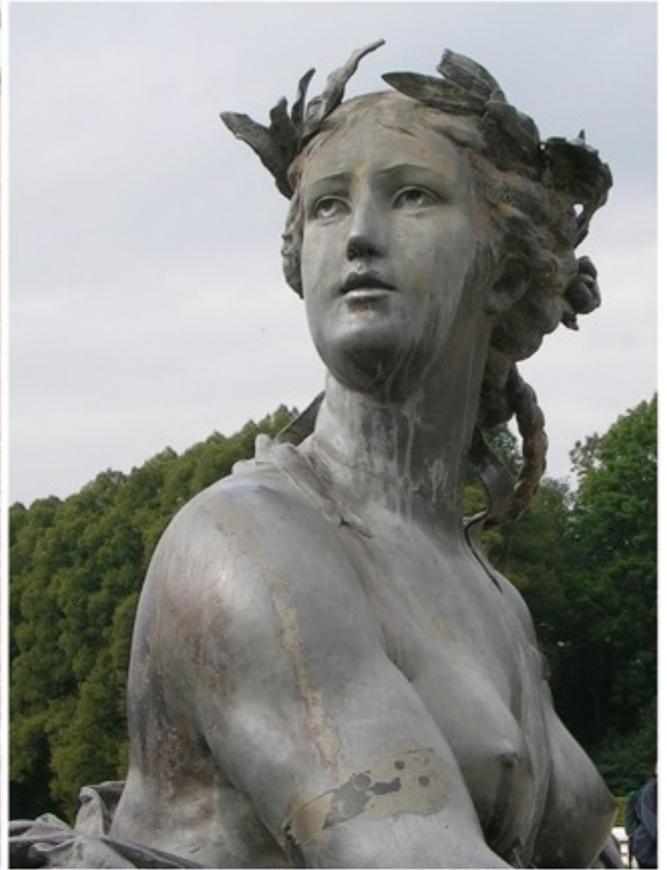
48. Versailles (links), Linderhof (Mitte) und Herrenchiemsee: Flora als Personifikation des Frühlings



49. Versailles (links), Linderhof (Mitte) und Herrenchiemsee: Amphitrite (oben) und Venus als Personifikationen von Wasser und Mittag



50. Versailles (oben und links unten) und Herrenchiemsee: Flussgöttin Loiret



51. Versailles (links) und Herrenchiemsee: Flussgöttin Loiret



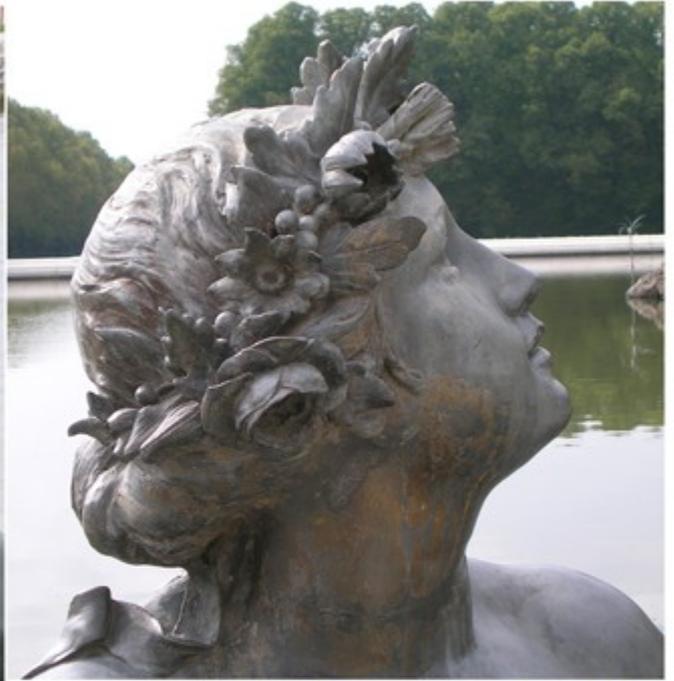
52. Versailles (oben) und Herrenchiemsee: Nympe mit Vögeln



53. Versailles (oben) und Herrenchiemsee: Nymphe mit Vögeln



54. Versailles (oben) und Herrenchiemsee: Flussgöttin Dordogne



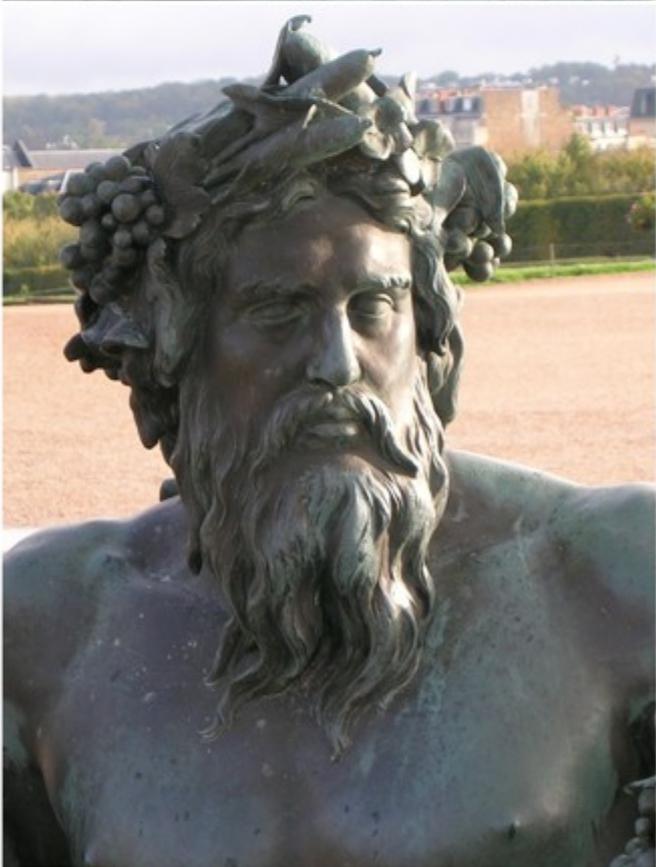
55. Versailles (links) und Herrenchiemsee: Flussgöttin Dordogne



56. Versailles (oben und unten links) und Herrenchiemsee: Flussgott Rhône



57. Versailles (links) und Herrenchiemsee: Flussgott Garonne



58. Versailles (links) und Herrenchiemsee: Flussgötter Loire (oben) und Seine



59. Versailles (links) und Herrenchiemsee: Kindergruppe mit sitzendem Spiegelhalter



60. Versailles (links) und Herrenchiemsee: Kindergruppe mit Muschelhornbläser



61. Versailles (jeweils oben) und Herrenchiemsee: Flussgötter des nördl. Beckens: Dordogne und Garonne (oben), Seine und Marne (unten)



62. Versailles (jeweils oben) und Herrenchiemsee: Flussgötter des südl. Beckens: Loire und Loiret (oben); Rhône und Saône (unten)



63. Versailles (jeweils oben) und Herrenchiemsee: Nymphen des nördl. Beckens: Nymphen mit Karte (links oben), Korallen (rechts oben), Vögeln (links unten) und Seeungeheuer



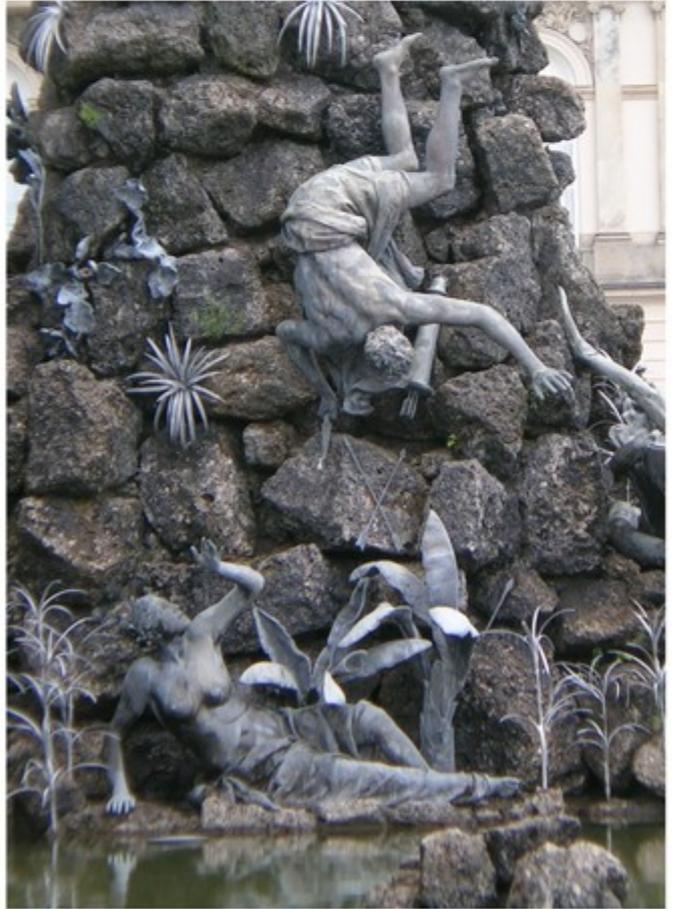
64. Versailles (jeweils oben) und Herrenchiemsee: Nymphen des südl. Beckens: Nymphen mit Krug (links oben), Füllhorn (rechts oben), Perlen (links unten) und Blumen



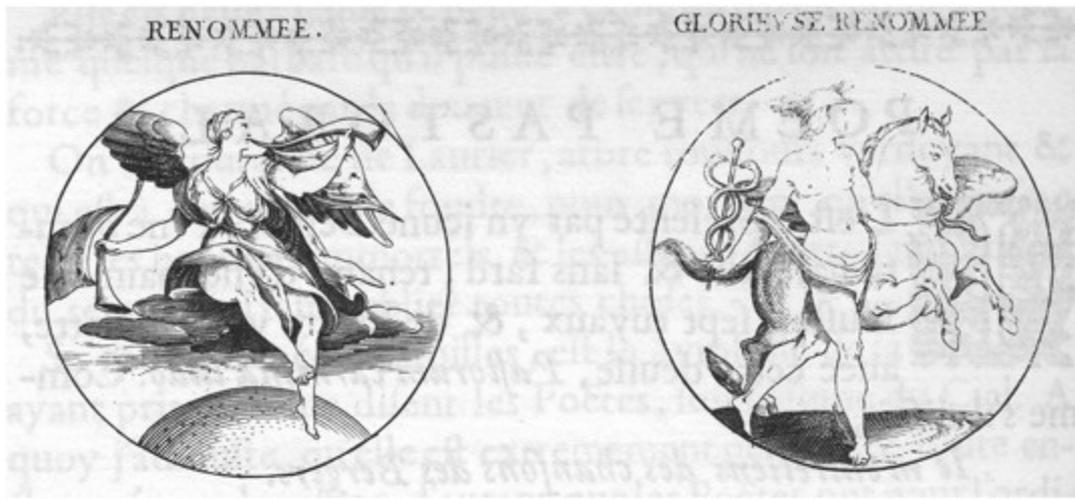
65. Versailles (jeweils oben) und Herrenchiemsee: Kindergruppen des nördl. (oben) und südl. (unten) Beckens: Kinder mit Schwan, Muschelhorn, Sitzfigur und Vogel, mit Fackel (oben, von links nach rechts), mit Sitzfigur und Spiegel, mit Spiegel, Delphinen und Vogel (unten, von links nach rechts)



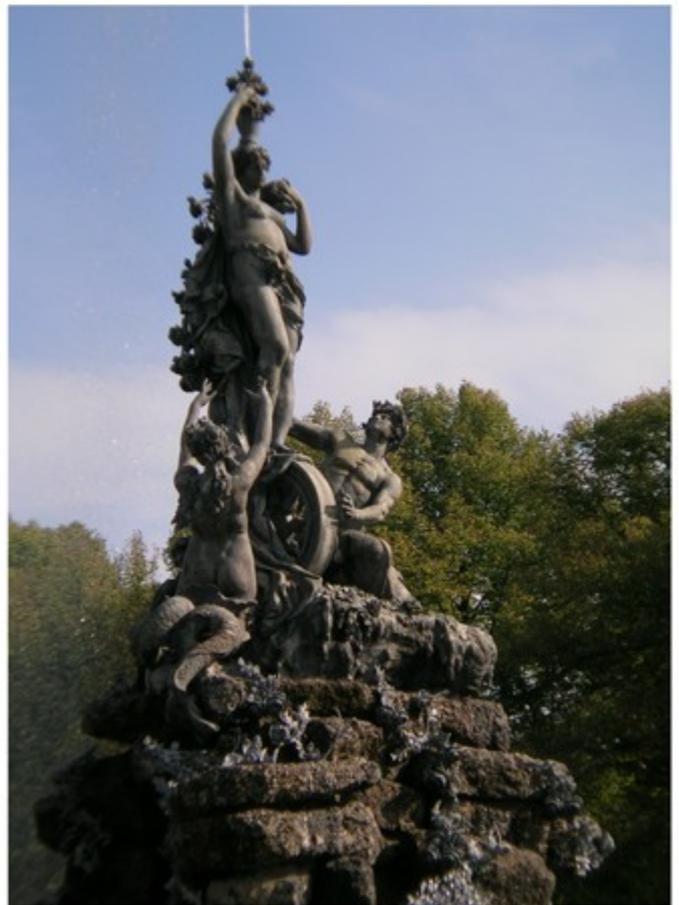
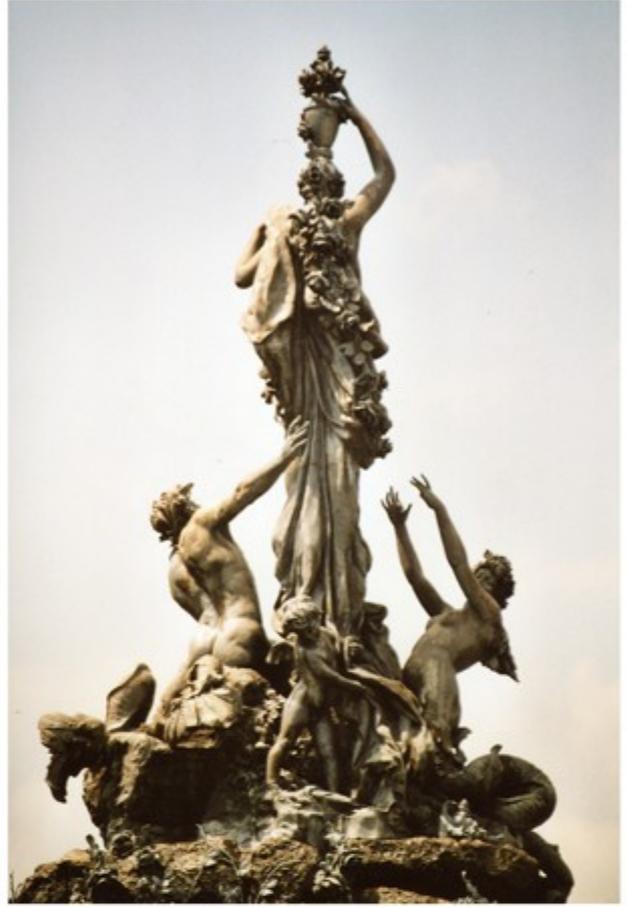
66. Herrenchiemsee: Famabrunnen



68. La Granja (links) und Herrenchiemsee: Details des Famabrunnens



69. Ripa – Baudoin: Renommée und Glorieuse Renommée (oben) / Lebruns Entwurf für ein Denkmal Ludwigs XIV. Und für eine auf Pegasus reitende Fama (Mitte) / Paris: Coysevox' Renommée



70. Herrenchiemsee: Fortunabrunnen



71. Ripa- Baudoin: „Bonne Fortune“, „Occasion“, „Fortune d'Amour“ und Âme courtoise ... / La Granja: Famabrunnen, Herrenchiemsee (jeweils rechts außen): Fortunabrunnen



72. Fano: Fortunabrunnen (oben) / Linderhof: Najadenbrunnen (unten links) /
Herrenchiemsee: Fortunabrunnen (unten rechts)