

# Die Brunnen der italienischen Renaissance und das Altertum [Schluss]

Autor(en): **Escher, K.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **11 (1912-1913)**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-750546>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# DIE BRUNNEN DER ITALIENISCHEN RENAISSANCE UND DAS ALTERTUM

(Schluss)

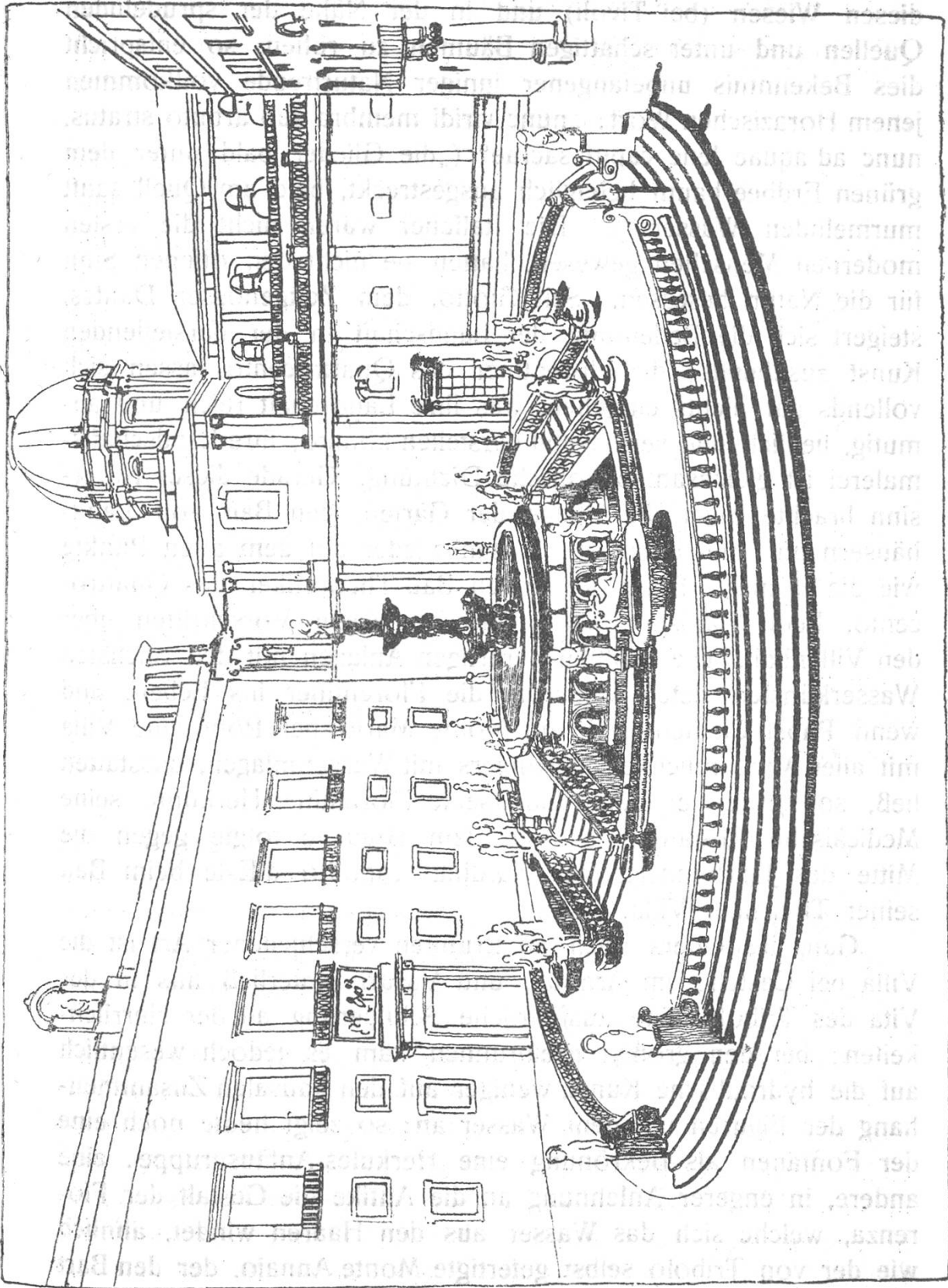
Rom verhielt sich im sechzehnten Jahrhundert dem Figuren-Freibrunnen gegenüber eigentümlich ablehnend; und an Landinis Fontana delle tartarughe fungieren die vier Jünglingsfiguren *nur* als Träger der Schalen, nicht als Wasserspender. Die Beziehung zum Element liegt wenigstens in den wasserspeienden Delphinen und den Schildkröten ausgedrückt. In Viterbo aber baute Vignola eine Fontäne ohne jeglichen Figureschmuck.

Die Brunnen gehören jetzt aber nicht mehr vorzugsweise den großen Plätzen der Städte, sondern ebenso sehr den Gärten, da diese aus rein praktischen wie ästhetischen Gründen des Wassers nicht entbehren dürfen, und weil sie ihrerseits wieder ein Kunstwerk darstellen sollen, das Genuss und Freude bereitet, so bildeten die Brunnen ein dringendes Erfordernis. Da sie hier im Freien standen, in der Regel auf keine bauliche Umgebung Rücksicht zu nehmen hatten, so war ihrer Ausbildung, dem Nischen- und Freibrunnen, sowie der Grotte der freieste Spielraum gelassen. Das Ovidische Wort

Hortus odoratis suberat cultissimus herbis,  
Sectus humum rivo lene sonantis aquae.

gewann für die Renaissance neue Bedeutung, und wenn man die Sorgfalt ermisst, mit welcher solche Brunnen-Kompositionen ausgeklügelt werden, und den Aufwand betrachtet, den die Ausführung erfordert, wenn man schließlich die ganze alte Wassermithologie wieder aufleben sieht, so glaubt man wieder an das *ἱερὸν ὕδωρ*, die *sacri fontes*.

Schon Pius II., der frühere Humanist Enea Silvio Piccolomini, schätzte an der Landschaft das Wasser über alles; auf seiner Reise nach Vicovaro wünschte er das Mahl an der Cascade des Aniene einzunehmen, dessen gewaltiger Sturz ihm auch in Tivoli einen unvergesslichen Eindruck machte; er besah extra ein Wasserwerk in Grotta ferrata und rühmt von Viterbo ganz besonders den Reichtum an Brunnen: *placebat et urbis amoenitas, in qua rara domus est sine fonte perennius aquae, nec horti desunt*. Wenn



Brunnen der Piazza Pretoria in Palermo.

der Papst in seinen Denkwürdigkeiten schreibt: Pius liebte es, in diesen Wiesen (bei Tivoli) und in der Nähe der sprudelnden Quellen und unter schattigen Bäumen zu ruhen, so entspricht dies Bekenntnis unbefangener inniger Naturfreude vollkommen jenem Horazischen Wort: „nunc viridi membra sub arbuto stratus, nunc ad aquae lene caput sacrae“ („die Glieder bald unter dem grünen Erdbeerbaum behaglich ausgestreckt, bald am Quell sanft murmelnden Wassers“). Die Italiener wären nicht die ersten modernen Menschen gewesen, hätten sie nicht den offenen Sinn für die Natur besessen. Seit Giotto, dem Zeitgenossen Dantes, steigert sich die Bedeutung der Landschaft in der darstellenden Kunst zusehends; die Florentiner des Quattrocento lassen sich vollends gar nichts entgehen, was ihre Landschaft reich und anmutig, lieblich und verlockend darstellen könnte; ihre Landschaftsmalerei ist gleichsam bukolische Dichtung. Gerade dieser Natursinn brachte auch die Pflege der Gärten, den Bau von Landhäusern auf, und damit stand man wieder auf dem alten Punkte wie die Römer. Einer der ersten Bau-Theoretiker des Quattrocento, Leon Battista Alberti, verfasste eigene Vorschriften über den Villenbau. Die größten derartigen Anlagen mit den reichsten Wasserkünsten riefen wiederum die Florentiner ins Leben, und wenn Papst Clemens VII. am Monte Mario bei Rom eine Villa mit aller Annehmlichkeit, besonders mit Wasseranlagen, ausstatten ließ, so bewies er damit nur seine Florentiner Herkunft, seine Medicäische Abstammung, und dem Brauche folgte gegen die Mitte des Jahrhunderts der Kardinal Ippolito d'Este beim Bau seiner Tiburtiner Villa.

Ganz besonders reich an Brunnen verschiedener Art ist die Villa bei Castello im Arnotal, und Vasari hinterließ uns in der Vita des Tribolo eine ausführliche Schilderung all der Herrlichkeiten; bei den großen Freibrunnen kam es jedoch wesentlich auf die hydraulische Kunst, weniger auf den kausalen Zusammenhang der Figuren mit dem Wasser an: so zeigt heute noch eine der Fontänen als Bekrönung eine Herkules-Antäusgruppe; eine andere, in engerer Anlehnung an die Antike die Gestalt der Fiorenza, welche sich das Wasser aus den Haaren windet, ähnlich wie der von Tribolo selbst gefertigte Monte Annaio, der den Bart ausdrückt, beide im wichtigsten Teil des Parks, dem sogenannten

Labyrinth. Um aber den Zyklus dieser Lokalgottheiten zu vervollständigen, gehörten dazu die Personifikationen des Arno und Mugento, der Falterona und der Stadt Fiesole, und ganz entsprechend thronte in der Villa d'Este zu Tivoli über dem Teich und seiner Nischeneinfassung die Nymphe Alburnea, im grünen



Antikes Wandbild eines Brunnens.

Dickicht fast verborgen zwischen zwei Stromgöttern. Hier wirkten die in Rom vorhandenen und neu gefundenen Statuen antiker Flussgötter als direkte Vorbilder. Bei fast sämtlichen Fontänen des Boboligartens stehen die Figuren in engstem Zusammenhang mit dem Wasser. Antike Götter wurden jetzt fast ausschließlich

zum Schmucke der Brunnen verwendet: so fertigte Rustici einen bronzenen Merkur, dessen Stab vom herausströmenden Wasser gedreht wurde. So sehr war die Antike ausschlaggebend und allein vorbildlich geworden, dass Michelangelo dem Papst Julius III. vorschlagen durfte, an Stelle eines verworfenen Brunnenprojektes, welches den wasserspendenden *Moses* zum Gegenstand hatte, eine Grotte für die schlafende Ariadne zu bauen. Nach fünfzig Jahren wollte aber Sixtus V. von den „heidnischen Götzen“ nichts mehr wissen; seine Brunnen durften wohl seinen Ruhm verkünden, außer biblischem jedoch keinen figürlichen Schmuck tragen. — Man glaubte, die Gruppe des farnesischen Stiers ihrem ursprünglichen Zwecke zurückzugeben, wenn Michelangelo den Auftrag erhielt, sie im Garten des Farnese-Palastes als Brunnengruppe aufzustellen.

Den Fontänen des Boboligartens entspricht in der Gegend von Rom das Wunderwerk, welches den Blumengarten der Villa Dante bei Viterbo ziert; allein die vier prachtvollen Jünglingsgestalten dienen nur als Träger; das Wasser entströmt dem obersten Teile und den Rachen von vier Löwen.

Bei den Prachtfontänen des sechzehnten Jahrhunderts, welche zum überwiegenden Teil von Florentinern gebaut wurden, bildete der kunstvolle architektonische Aufbau die Hauptsache, während den Figuren nur die Rolle des schmückenden Beiwerks zukam und das Wasser nur in dünnen Strahlen entsendet wurde. Das Verdienst, den Monumentalbrunnen sachlich und kompositionell der Antike wieder näher gebracht zu haben, gebührt den römischen Künstlern des siebzehnten Jahrhunderts, aber der Anstoß ging ohne Zweifel von den malerischen Grottenkompositionen der Villengärten aus; man erinnere sich doch nur der mannigfachen Grotten der Villa d'Este, wo die antiken Motive in immer neuen Zusammenhängen erscheinen, man erinnere sich an Villa Laute bei Viterbo, an Schloss Caprarola und nicht zuletzt an die Korrespondenz des Annibale Caro, der als belesener Humanist sehr ausführliche Ratschläge erteilen musste, wie eine Grotte möglichst „antik“ auszustatten sei. Er schlägt in einem solchen Brief vor: bukolische Szenen, das heißt musizierende Hirten, tanzende Nymphen, Satyrn, Silene „e cotali fantasie salvatiche“, oder für unterirdische Grotten die Statuen Vulkans mit seinen

Gesellen, oder weil der kriegführende Papst dies auf sich beziehen und missbilligen könnte, wird auch als passend erachtet: Raub der Proserpina, Aeneas und Dido, Blendung Polyphems durch Odysseus oder die Grotte der Circe. Hatte man in Rom schon früher Brunnennischen mit Flussgöttern oder Nymphen ausgestattet (Villa di Papa Giulio), so verschwand im siebzehnten Jahrhundert sukzessive in Rom die Architektur völlig, um dem freimalerisch arrangierten Felsgestein, den naturalistischen Gebilden den Platz zu überlassen; die Wassergötter stehen jetzt im direkten Zusammenhang mit ihrem Element und dem Felsen, und mit Recht kann man diese Brunnen in Stein übersetzte mythologische Gemälde nennen, so Berninis Hauptwerke: den Triton, die Acqua Vergini, auch die Zeichnung für die von Salvi ausgeführte Fontana Trevi, trotz des Palasthintergrundes. Außerhalb Roms fristete die mehr oder minder tektonische Fontäne ungestört ihr Dasein, meist mit antikem Dekor. Im achtzehnten Jahrhundert resumierte dann der Kaskadenschmuck des Schlosses von Caserta fast den ganzen antiken Formenvorrat einer grandiosen einheitlichen Komposition, die ihresgleichen nicht findet, während die städtische Kunst keine nennenswerte Leistungen mehr aufwies. Es war das große Verdienst des Kardinals Albani, in seiner suburbanischen Villa die Menge antiker Statuen sinngemäß aufzustellen; so erhielten auch Flussgötter, Nymphen usw. ihren Platz auch über Brunnenbassins. Das antiquarische Interesse ist mit dem rein künstlerischen identifiziert.

Es ist eigentümlich, die Blütezeit des Barokstils steht in der Brunnenkunst der Antike näher als die vorangegangenen Jahrhunderte, und die Erklärung ist nur in einem von eigenem Naturempfinden getragenen innigen Verständnis für die künstlerischen Absichten der Alten zu erklären. Ihr vertrautes Zusammenleben mit der freien Natur, ihre Liebe zu ihr, musste in derjenigen Zeit notwendig Wiederhall finden, welche durch die malerische Kunst ihr Gepräge erhält und das Landschaftsbild um seiner selbst willen entstehen sah. Wo in der Folgezeit auch außerhalb Italiens die Gewässer eines Parkes interessant gemacht werden sollten, da bediente man sich nach römischem Muster der antiken Mythologie. Das glänzendste außeritalische Beispiel bietet Versailles.

Die aufgeführten Beispiele genügten, um die Schlussfolgerung zu ziehen; aber in aller Kürze sei noch die notwendige ergänzende

Frage gestreift, wie die italienische Renaissance dazu kam, sich in so umfassender Weise den auf das Wasser bezüglichen Statuenvorrat anzueignen. Einige Punkte wurden schon anfangs berührt. Wenn auch allgemein bekannt ist, dass sich Italien im Mittelalter der Antike gegenüber nicht so ablehnend verhielt wie der Norden, so wirft man doch zuweilen die Frage auf, wie es kam, dass sich mit dem nationalen Aufschwung ein so leidenschaftliches retrospektives Interesse verband. Die Antwort ruht aber in den geheimnisvollen Tiefen der Geistesgeschichte, die uns Nachgeborenen selten ihre Zusammenhänge, sondern nur Tatsachen offenbart, zwischen denen wir Ursache und Wirkung zu suchen haben. Neben dem teils freien, teils sklavischen Kopieren antiker Dekorationsstücke bedeutet die Bronze-Kleinplastik im wörtlichen Sinn die Wiederauflebung der Antiken; sie bot einen unbegrenzten Stoffkreis und war die hohe Schule in der Darstellung des Nackten. Die Auffindung antiker Brunnenfiguren rief keine prinzipiell neue Bewegung ins Leben, sondern leitete nur den längst gehegten künstlerischen Trieb in bestimmte Bahnen; Marmorstatuen, Bronzen, Reliefs, Gemmen, Mosaiken, Münzen klärten über die Bedeutung und ursprüngliche Verwendung der antiken Brunnenfiguren auf und wurden in Kupferstichen reproduziert. (Speculum R. M.) Schon im sechzehnten Jahrhundert suchte man sich die Meta sudans beim Konstantinsbogen in Rom als großartigen Brunnen mit Figuren zu ergänzen. Auch die Literatur hatte ihren Anteil daran: die alten Autoren, die man jetzt mit Leidenschaft suchte, sammelte, abschrieb, kommentierte, wohl auch illustrierte und seit Ende des fünfzehnten Jahrhunderts in Venedig im Druck herausgab, vermittelten nicht allein die Bräuche der Alten, sondern auch ihr geistiges Leben, ihr Naturempfinden, und, was aufs engste damit verbunden ist, ihre Mythologie. Man überblicke nur alle Zweige der Renaissance-Kunst und man wird in der enormen Menge des Geschaffenen eine große Quote antiker Stoffe entdecken, welche vorab aus Ovids Metamorphosen geschöpft sind. Die antiken Natur- und Wassergottheiten werden in naiver Finderfreude auch da kopiert, wo es sich nicht um den Schmuck von Brunnen handelte. Das beliebteste und verbreitetste Motiv waren die liegenden Stromgötter mit der ausfließenden Urne, dem langen Haar, dem Schilfkranz, Ruder und den andern speziell auf ihren Lokal-



charakter bezüglichen Attributen. Rom besaß ja einige Vertreter dieses Typus, die nie unter der Erde geschlummert hatten: der Marforio und die Flussgöttin von Monte Cavallo, heute auf dem Kapitol. Sie treten zuerst bei Donatello auf (Relief mit der Heilung des Jähzornigen am Altar des Santo zu Padua), dann bei Pinturicchio in rein dekorativer Verwendung im Palazzo Colonna, in historischen Darstellungen repräsentieren sie eine ganz bestimmte Lokalität, so am Fries einiger raffaelischer Tapeten und ebenso in biblischen; so erscheint in den Fresken der vatikanischen Loggien zweimal der Jordan als antiker Flussgott. Dieselbe Bedeutung kommt ihnen bei Festdekorationen und selbstverständlich in mythologischen Darstellungen zu, und an Grabmälern repräsentieren sie nicht allein bestimmte Orte, sondern — wie bei einem Plan Michelangelos für seine Medizäergräber — das ganze Weltall.

Die Villen bevölkerten sich sodann mit genauen Kopien nach antiken Statuen; es sei an die Flussgötter der Villa Laute erinnert. Die obigen Ausführungen haben gezeigt, dass es die Renaissance selbst bei so weitgehender Aufnahme antiker Themata, Typen und Formen nicht beim Abklatsch und der Nachahmung bewenden ließ, sondern dass sie es durch eigene Schöpferkraft verstand, mit dem übernommenen Gut zu schalten. Mit ihrer entwickelten Hydraulik brauchte sie sich wahrlich nicht mit den bescheidenen Brunnenanlagen der Alten zu begnügen. Im Gegenteil, man war nicht wenig stolz darauf, es in konstruktiver Hinsicht so viel weiter gebracht zu haben, und mochte sich vollends angesichts einer Prachtfontäne mit Wasserspeier, Nymphen, Strom- und Meergöttern, Putten und Fischen antiker als das Altertum vornehmen. Gewiss, kraft der viel höheren konstruktiven Fähigkeiten konnten Renaissance und Barock unter ausgiebigster Verwendung des antiken Formenapparates das Wasser architektonisch fassen und ihm erklärende inhaltlich verwandte Bildwerke begeben, und zwar in weit großartigerer und mannigfaltigerer Weise als es das Altertum vermocht hatte. Wieviel Entwicklung liegt zwischen der Nilgruppe und einem Berninibrunnen! Wir wollen die Menschen des Renaissancezeitalters beglückwünschen, dass sie sich gerade dieses anmutigsten Gegenstandes der antiken Kunst in solchem Maße angenommen, die Mythologie in Literatur und Kunst buch-

stäblich zu neuem Leben erweckt haben. Allein wir vergessen dabei nicht, dass es nur das zweite, nicht das erste Leben dieser alten Göttergestalten war, dass die Renaissance — naturgemäß — das Thema nur äußerlich übernahm, nicht innerlich bereichert hat; man sucht umsonst im Kopf eines modernen Meergottes jene unergründliche Tiefe; jenes unstillbare Sehnen; jenes Sinnen nach dem Grenzenlosen, jenes Feucht-Verklärte, das die antiken Götter mit so hinreißendem Leben erfüllt. Die Brunnenkunst der Renaissance entsprang nicht unmittelbar der Naturempfindung, war nicht Gottesdienst in der Natur wie bei den Alten, so sehr auch die neu erwachte Naturfreude diese Kunst gefördert haben mag, und auch dann sucht, wenn sie den ersten Anstoß dazu gab. Die Brunnenkunst der Renaissance war Luxus, höchster und feinsten Luxus, und die Formen, die ihn bestreiten mussten, waren dem Inhalt und vielfach auch der Form nach übernommenes Gut, wie frei und selbständig die Künstler auch in einzelnen Fällen damit schalten mochten. Die Alten aber hatten die Wasserwesen, meist schlicht und ohne Prunk dort aufgestellt, wo ein heiliger Quell sprudelte, wo der majestätische Anblick eines Flusses ehrfürchtige Scheu erweckte, wo die Pracht und Gewalt des Meeres den Menschen auf die Knie zwang. Der Ursprung der Götterdarstellung war tiefreligiös, und bedeutete dabei ein inniges Vertrautsein mit der Natur. Heinrich Motz sagt in seiner glänzenden geistvollen Abhandlung über die Naturempfindung bei den Alten: „Alles in der antiken Mythologie ist von der lebendigsten Naturbegeisterung eingegeben. Sie ist von einer Klarheit der gestalten- den Kraft, einer Macht und Tiefe der Poesie, von der Innigkeit einer sympathischen Empfindung erzeugt, denen nichts in der Welt zu vergleichen ist.“ Gerade das spricht am lautesten für den in Äonen unvergänglichen Wert der antiken Kunst, dass sie nach Jahrhunderten ein anderes Menschengeschlecht zu solchen Kunstleistungen befähigte. Wir kennen heute das Altertum besser, als es die Menschen der Renaissance gekannt; möge uns aber neben der wissenschaftlichen Erkenntnis auch ihre Freude und die Hingabe an das Unvergängliche beschert sein.

BASEL

K. ESCHER

