

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Der Garten

Grisebach, August

Leipzig, 1910

Anhang

[urn:nbn:de:bsz:31-289085](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-289085)

Anhang.

I. Gartenstil in der Architektur.

Die zahlreichen Gebäude, die man seit der Renaissance in den Gärten errichtet, vom kleinen Pavillon im Hausgarten bis zum geräumigen, mehrstöckigen Lusthaus im fürstlichen Garten, Orangerie- und Grottengebäude, Bäder, Vogelhäuser usw., sie zeigen alle eine besondere, ihnen eigentümliche Physiognomie: eine Haltung, die ihrer heiteren Bestimmung entspricht, Schmuckformen, die der vegetabilischen und maritimen Umgebung entlehnt sind. Der naturalistisch-rustikale Dekorationsstil, der sich an den Architekturen im Barockgarten entwickelt, erobert bisweilen die Gartenfassaden der Wohnbauten und dringt in diese selbst ein. Ja, man kann sagen, die ganze uns fremdartig berührende illusionistische Richtung der Barockdekoration ebenso wie später die sogenannte freie Richtung des Rokoko¹⁾ hat in den Gartenarchitekturen, wenn nicht ihren Ursprung, so doch eine ihrer frühesten und einflußreichsten Ausprägungen. Der plumpe Naturalismus, der vereinzelt bereits im 16. Jahrhundert, wohl zuerst im Grottenbau, auftaucht, in der Barockdekoration namentlich der germanischen Länder sich breit macht, produziert nach der Auflösung des formalen Gartens jene Gartenbrücken, Blockhäuser und Möbel aus „Naturholz“, die bis in unsre Tage hinein existieren durften.²⁾

1. GROTTEN. Das Geheimnisvolle der natürlichen Felsengrotten ließ sie von jeher als Wohnsitze göttlicher Wesen erscheinen. Im späteren Altertum stellt man, wie Pausanias berichtet, Statuen von Gottheiten in den ihnen geweihten Grotten auf.³⁾ Vielleicht hat man in solchen Fällen den Raum als Kultstätte mit künstlichen Mitteln hergerichtet. Eine natürliche Bildung mit Kunstformen zu verbrämen, wäre an sich im antiken Barock ebenso denkbar wie im 17. Jahrhundert.⁴⁾

Von künstlichen Grotten in Gärten spricht zuerst Alberti. Nach dem Vorbild der Alten errichtete man sie aus Bimstein, Tufstein und dem von Ovid als lebendiger Bimstein bezeichneten Travertin von Tibur. Alberti fügt die merkwürdige Notiz hinzu: Einige, die das Überwachsen mit Moos nicht hätten abwarten können, hätten grünes Wachs auf die Steine geklebt. Am liebsten

¹⁾ Über Begriff und Stil des „Rocaille“ vgl. Geymüller, *Gesch. d. Ren.* 271. — ²⁾ Vgl. Wrighte, *Grotesque Architecture, or rural amusement*. Lond. New edit. 1790. — ³⁾ Friedländer a. a. O. II, 115 ff. — Seneca: eine Grotte erfüllt mit einer Ahnung von etwas Höherem den Menschen. ⁴⁾ Geht eine mittelalterliche Phantasie, die „Minnegrotte“ Gottfrieds von Straßburg, auf antike Tradition zurück? Ein in einen wilden Felsen hineingebauter Raum, von rundem Grundriß mit hohen, glatten, schneeweißen Wänden, der Estrich mit grünen Marmorplatten belegt, darüber ein Kuppelgewölbe mit drei kleinen Fenstern.

legt man die Grotten an einen verschwiegenen Platz, unter die Terrassen oder versenkt: Von derartigen sogenannten „Nymphäen“ hat den reichsten architektonischen Rahmen die „Fontana secreta“ in der Villa di Giulio.¹⁾ Im 17. Jahrhundert baut man — nicht nur in den Gärten der Ebene — häufig freistehende oder am Ende von Alleen den Prospekt bildende Grottenhäuser über der Erde, deren Inneres durch Fenster und Türen hell erleuchtet wird. Die immer kunstvoller gestaltete Einrichtung sollte ins rechte Licht gesetzt werden, womit denn allerdings viel vom ursprünglichen Charakter verloren geht. Oft sind es Räume von saalartigen Abmessungen, an deren einer Wand, dem Eingang gegenüber, Nischenfontänen und Wasserbüfets aufgestellt sind: die Grotte in Versailles, in der Ludwig XIV. dem Herzog von Buckingham ein Frühstück gab (Abb. 85)²⁾, die Stanza de Venti in Frascati (Abb. 86); noch umfangreicher war die Grottenhalle im Dresdener Zwinger (Vorstellung und Beschreibung des Zwingergarten von Pöppelmann 1729). Andererseits versteht man unter Grotten oft auch nur in „Grottenmanier“ verkleidete Wand- und Nischenbrunnen (Grottenhof in München).

Die Grottenmanier besteht darin, daß man Wände und Gewölbe „mit Perlmutter und andern verschiedenen Muscheln von allerhand Farben, ingleichen mit Einflechtung mosaischer Arbeit auszieret“³⁾. Die Grotte in Prato besteht nach Schickarts Beschreibung aus sechs verschiedenen Gewölben, deren Wände sind von oben bis unten mit „geflossenem Bergstein“ überzogen, dazwischen mit mancherlei Meermuscheln, seltsamen Schnecken, Korallenzinken und anderem schönen Gestein versetzt, „gibt darzu überall Wasser, daß es alles ganz wild und seltsam zu sehen.“ In Wandnischen bemerkt er Bilder zum Teil von Moos, zum Teil von Marmelstein, und zum Teil von eitel Muscheln zusammengesetzt. Die geben fast alle Wasser. Wegen ihrer schönen Schnecken, Meermuscheln, Korallenzinken hält Furttenbach eine „heroische Grotte“ in einem genuesischen Garten fast für die fürnehmste Italiens.⁴⁾ In seinem Gärtchen in Ulm baut er sich nach italienischem Muster einen kleinen Grottentempel von quadratischem Grundriß mit einer kupfergedeckten Kuppel, dessen Herstellung und Materialbehandlung er in der Monographie seines Hauses ausführlich erklärt. Die Wände sind mit Scoglie maritimi, Meerfelsen, oder in Mangel derselben von gebrannten Hafnerfelsen (die also fein gepossirt und dem Natural nach geformet seyen, daß es Mancher für rechte Bergfelsen ansehen thut...) umb und umb bekleidet; aus Meerschnecken zusammengesetzte Rosetten, Nischen mit großen Meermuscheln eingefaßt, abwechselnd dunkelgelb und weiß, dazwischen mit Gemüs ausgestopft.

Die Dekoration bleibt in allen Grottenräumen im wesentlichen die gleiche. Man mochte glauben, damit dem Wasser, dem „Lieblingselement des Jahrhunderts“, den passendsten Rahmen zu geben. In der Versailler „Grotte der Thetis“ kommen als neuer Effekt mehrere große Spiegel

¹⁾ Abb. bei Letarouilly. Vgl. ebendort die unterirdische Grotte in den Farnesischen Gärten. Außerdem Tf. 221, 341. Die Grotten unter den Terrassen in St. Germain waren nur bei Fackellicht zu sehen (Evelyn, Reisen. 1644). Ein Beispiel späterer Zeit: das „Nymphenbad“ in Dresden. Die Fülle mannigfachen Wasserspiels ist hier besonders wesentlich. Rubens bezeichnet gelegentlich ein Nymphäum als „una confluenta multorum fontium undique scaturentium“ (Goeler v. Ravensburg, Rubens u. d. Antike, 30). —

²⁾ Sie befand sich neben der Nordfront des Schlosses (Abb. 32: Plan v. 1674.) und verschwand nach kaum 20 jährigem Bestehen beim Anbau der Flügel. Die Fassade und Detailaufnahmen auf Stichen Le Pautres 1672 bis 1676. Eine genaue Beschreibung der eben vollendeten Grotte in Versen gibt Lafontaine in „Les amours de Psyché“ 1669. Eine Monogr. über die Grotte v. Félibien 1676. Bei einer Aufführung des Malade imaginaire diente die Fassade als szenischer Hintergrund. — ³⁾ Guernieri in seinem Werk über Wilhelmshöhe 1706. —

⁴⁾ Itiner. Ital. 220. Abb. d. Grundr. Bl. 19.

hinzu, um den Saal größer erscheinen zu lassen. In eine platte Nachahmung natürlicher Gesteinsgruppen und Meerszenen verfiel man nicht. Daviler, der für die innere Ausstattung maritime Ornamente, Versteinerungen und Muschelkränze empfiehlt, fügt — obwohl er die Grotte als eine Nachahmung der Höhlen im Gebirge bezeichnet — hinzu, daß alles solle sein, „sans confusion afin que l'Architecture ne perde point sa forme nonobstant la Rocaille“.

Pallissy, dessen berühmte keramische Kunststücke einen außergewöhnlich verwilderten Geschmack bezeugen, hat im „Jardin délectable“ allerdings das Äußere der Kabinette aus unbehauenen Felsstücken gewünscht, „so daß es nicht den Eindruck eines Gebäudes mache“.¹⁾ Salomon de Caus bewegt sich in derselben Richtung, wenn er in den „Forces mouvantes“ ein künstliches, durchaus naturalistisch gebildetes Gebirge abbildet, das für die Mitte eines Gartens geplant ist und im Inneren einige Grotten enthalten soll. Von diesen Produkten gilt dasselbe wie von der „Fontana rustica“. Es sind Vorboten der stilistischen Auflösung der Gartenkunst überhaupt. Immerhin bleiben diejenigen Fassaden, die trotz naturalistischen Details, dem Inneren entsprechend, eine architektonische Haltung bewahren, bis zuletzt in der Überzahl²⁾. Furttenbach entwirft, durch die erwähnte Grotte in Genua angeregt, eine Fassade, an der „Säulen, Gesimse und alles Spacium mit Christall, Korallen, Scolia und Schnecklin alla Mosaicha eingelegt werden sollen“.³⁾ In der Regel hat man sich draußen — namentlich im nördlichen Klima — auf Stein- und Stuckdekoration beschränkt (Versailles). Hierbei spielt vor allem ein tropfsteinartiges Muster eine Rolle, mit dem man Säulen umbändert, Schlußsteine verkleidet und ganze Wandflächen und Nischen überzieht. Diese besondere Gartenrustica, die sich nicht nur an Gebäuden, sondern auch an Figurensockeln, Vasen usw. findet, ist charakteristisch für die Art, wie man Motive aus der Natur so umbildet, daß die Erinnerung an das Vorbild unmittelbar lebendig bleibt. Die Vorstellung, daß Derartiges in dieser Umgebung wirklich gewachsen sein könnte, mag mitklingen, und als habe man hier die Formlosigkeit des natürlichen Wuchses nach dem nämlichen Prinzip reguliert, mit dem die Schere an der Heckenwand arbeitet.

2. GARTENFASSADEN. Seitdem der Garten einen engen Bund mit der Architektur schließt, seine Komposition in immer strengere Gefolgschaft des Wohngebäudes tritt, zeigt auch dieses dem Garten gegenüber ein neues Gesicht. In seiner Gegenwart weicht die abwehrende Verschlussenheit und offizielle Miene, die der Palast der Außenwelt gegenüber annimmt. Der heitere und festliche Charakter des Gartens überträgt sich auf die ihm zugewendete Front. Das kommt auf zweierlei Weise zum Ausdruck: 1. In einem möglichst weiten Öffnen der Fassade, 2. in einer reichen Dekoration der geschlossenen Flächen.

1. In Italien öffnet sich der Palast wie nach dem Hof ebenso nach dem Garten oft durch alle Stockwerke hindurch in Loggien. Der Pal. Piccolomini in Pienza, einer der frühesten Zeugen für den Zusammenschluß von Garten und Haus, wendet sich mit drei offenen Hallen übereinander zum Garten. Ebenso der Pal. Farnese und der Pal. de Firenze in Rom.⁴⁾ Ein besonders schönes Beispiel für die freudige Begegnung zwischen Garten und Wohngebäude der Pal. Doria in Genua (1529): vor dem Erdgeschoß eine Säulenhalle, die mit zwei Flügeln in den Garten

¹⁾ Eine Aufzählung seiner „emaillierten“ Grotten bei Geymüller a. a. O. 194. — ²⁾ Eine Polemik gegen die alte Grottengestaltung bei Krünitz, Oecon. Encyclop. XVI. 257. — ³⁾ An der Grotte im Boboligarten sind Archivolte, Gesims und Giebel aus Tropfstein, die Fläche über den Kämpfern mit Muschelornament und Stukkaturen überzogen (Gurlitt, Gesch. d. Bar., 240.) — ⁴⁾ Burckhardt, Gesch. d. Renaiss. 2. Aufl., S. 170 f.

hineintritt. Im oberen Stockwerk eine (ehemals offene) Loggia, verbunden mit einem über der Halle liegenden Altan.¹⁾

Zu der freien, heiteren Erscheinung der Gebäude tragen nicht zum wenigsten auch die Terrassen bei, die zu dem ein paar Stufen tiefer liegenden ersten Parterre — anfangs von einer Balustrade umzogen, später ohne jede Begrenzung — hinüberleiten. Daß die Besitzungen vor der Stadt, voran die italienischen Villen den Hauptanteil an der Wechselwirkung von Garten und Haus haben, versteht sich von selbst.

Im Norden verbot das Klima eine ausgedehnte Verwendung offener, unverglaster Hallen. Man entschädigt sich durch ein möglichst großes Format der Fenster. Das war nichts Äußerliches: die neue Raumd disposition berechtigte dazu. Denn allmählich hat der Garten auch aufs Innere des Gebäudes seinen Einfluß ausgeübt. Man legt in den Schlössern die Repräsentations- und Festsäle an die Gartenseite, den Hauptsaal in die Achse des Gebäudes, womit er in den Genuß des Hauptgartenprospektes kommt. Große Bogenfenster vermitteln die Aussicht, die Brüstungen schrumpfen auf ein geringes Maß zusammen, oft reicht das Fenster bis zum Fußboden hinab: ein niedriges Gitter schützt dann in den oberen Geschossen vor einem Fehltritt. Wie die Alleen am Rande des Gartens statt des festen Abschlusses die Grillage, schließlich das „Aha“ verlangen, damit der Blick frei in die Landschaft hinausgehe, so will man auch hier die Perspektive möglichst unbeschränkt.

2. Die architektonische Formierung der Gartenfront wird in ihrer Eigenart unterstützt durch den ornamental und figürlichen Schmuck, den man in vielen Fällen auf diese Seite des Gebäudes konzentriert. (Ein Gegenstück zu der Gesinnung neuerer Zeiten, in denen man an der Straße all seinen Reichtum ausbreitet und sich „hinten“ mit einem gußeisernen Balkon begnügt.) An der Gartenfassade der Villa Medici auf dem Pincio sind antike Reliefs bis unter Dachgesims gleichmäßig in die Mauer eingelassen, von Renaissancestukkaturen begleitet. Die übrigen Flächen der außer durch die große Halle im Mittelbau wenig geöffneten Front werden bis zum Abschluß der beiden Türme hinauf durch Nischen aufgelöst, das in Bogen geschlossene Hochformat für Figuren, die kreisrunden Nischen für Büsten bestimmt. Eine derartig reiche Dekorierung wie hier, wo man die antiken Funde unterzubringen wünschte, kaum zum Vorteil der architektonischen Erscheinung, findet sich an größeren Gebäuden nicht häufig.²⁾ Von zierlicheren Kompositionen ist die charakteristischste die Villa Pia in den Vatikanischen Gärten: „das Ganze berechnet auf Stukkaturen, Brunnen und bestimmte vegetabilische Umgebung“ (Burckhardt).

Es handelt sich um rein dekorativen Schmuck, der für den Organismus des Gebäudes ebenso bedeutungslos ist wie die beschnittenen Zierbäume, die man in Kübeln auf Altan und Treppe verteilt. Gelegentlich tritt die Malerei zur Unterstützung oder als vollständiger Ersatz des plastischen Reliefs ein. Von den nordischen Ländern folgt zu Anfang des 17. Jahrhunderts Flandern am lebhaftesten den italienischen Intentionen. An Rubens' Wohnhaus in Antwerpen (Abb. 87 u. 88) deuten die mit Architekturformen und figürlichen Friesen bemalten Mauerflächen der in Bogenfenstern weit geöffneten Gartenfront, die plastische Dekoration des zum Garten führenden Triumphportals und des Pavillons auf genuesische Herkunft. Der Charakter der Gartenarchitekturen

¹⁾ Außerdem war diese Gartenfront, nicht nur die Loggien, durch Perino del Vaga bemalt. Als erhalten erwähnt vom Cicerone, 1. Aufl. S. 293 d. — ²⁾ Nahe verwandt die Gartenfront der Villa Borghese (um 1615). Vgl. Gurlitt, Gesch. d. Bar. S. 98 f.

ist nah verwandt den Dekorationen vorüberauschender Feste, in denen außerhalb Italiens der flämische Barock Meister war. Hinsichtlich des Materials hatte man bei beiden ein weites Gewissen. Alles kam auf den augenblicklichen Effekt an. Der Schmuck, mit dem man die Gartengebäude behängte, hat denn auch den vegetabilischen Zierrat der Parterres, aus dessen Geiste er geboren war, in der Regel nicht lange überdauert. Von den erhaltenen Denkmälern in Deutschland gibt das Palais im Großen Garten in Dresden (1690) einen guten Begriff von diesem Stil. Die Grundrißdisposition der den Mitteltrakt flankierenden Flügelbauten, die allseitig freie, gelöste Komposition entspricht der Lage des Palais im Zentrum des Gartens. Die plastische Umrahmung der Fenster, die Gliederung der Wand durch Nischen, die mit römischen Figuren und Büsten besetzt sind, geschieht nach demselben Prinzip wie an der Villa Medici.

In Frankreich blüht das Ornament an den Gartenfronten niemals in dem Maße wie in Italien. Hier sprechen vor allem die Proportionen der Fenster, und eine zarte Detaillierung der Gliederungen antwortet den Linienspielen der Broderieparterres. Nur Schlußsteine und Konsolen werden mit Masken und Emblemen aus der Gartenwelt geschmückt. Den Ausschlag gibt eine im Gesamtbau begründete Leichtigkeit der Erscheinung, durch die sich das Gebäude aufs Glücklichste in die Umgebung einzupassen scheint. Das gilt insbesondere von den Palais der Gesellschaft unter dem Regenten. Zu Ludwigs XIV. Zeit herrschte auch nach dieser Seite eine Gravität, die sich von der fröhlichen Offenheit italienischer Villen am weitesten entfernt. Mit so eisiger Ruhe wie das Versailler Schloß blickt allerdings kein zweites in den Garten hinein. (Dieser Eindruck wird hier durch den Kontrast zu der freundlichen Hoffront der älteren Zeit noch besonders gesteigert.)

Unter den deutschen Bauten des 18. Jahrhunderts repräsentiert wohl Sanssouci bei Potsdam am vollkommensten den Charakter eines Gartenpalais. Abgesehen von dem Format des Gebäudes ergibt sich das aus der französischen Fensterbildung und dann der Versammlung von Gartengöttern, die als Karyatiden auf der Terrassenseite das Gebälk tragen. Ein eher italienisch-barockes als französisches Motiv, das der König gegen den Willen seines Architekten, der flache Pilaster gewünscht hatte, durchsetzte.

3. LOGGIENDEKORATION. GARTENSÄLE. Die Bemalung der Loggien geht von dem Gedanken aus, den Rückwänden und der Decke eine lichte und leichte Erscheinung zu geben, die mit den weiten Ausblicken ins Freie möglichst harmoniere. In diesen Räumen, die halb dem Garten, halb dem Innern des Hauses angehören, mag sich denn auch am frühesten das illusionistische Motiv entwickelt haben, daß hinter den Figuren und Blumenguirlanden der blaue Luftraum sich zu weiten scheint (Villa Farnesina, Villa di Papa Giulio: Decke der Loggia nach dem großen Hof als Rebenlaube gemalt). Hier erscheinen zum ersten Male die Grottesken, Kompositionen, die von der Renaissance den verschütteten römischen Kaiserpalästen entlehnt, mit ihrer von allem Schwergewicht losgelösten Fabelwelt den heiteren Charakter der Loggia zur Geltung bringen.

Die Freude, die man am Garten als einer künstlerisch geklärten Formierung der Natur hat, führt dazu, im Inneren des Hauses einem Raum ein an einen Gartenbezirk erinnerndes Aussehen zu geben: man bemalt ihn als Laube, als Boskettraum. Das stilisierte Laubwerk, das in einzelnen Zimmern spätmittelalterlicher Schlösser die Wände überzieht, hat gewiß in den Gartenhecken sein Vorbild.¹⁾ Für die naturalistischere Übertragung gärtnerischer Kunst auf die Innen-

¹⁾ Solche Räume haben sich u. a. in Tirol erhalten. Vgl. auch bei Havard, Dictionnaire de l'ameublement, „Galerie“ über die Galerie im Hôtel St. Paul Carl's V.: sie erschien als ein „bosquet d'arbres chargés de fruits et de fleurs, parmi lesquels de jeunes enfants prenaient leurs ébats“.

dekoration des Gebäudes, die mit der Renaissance beginnt, ist die von Leonardo entworfene Bemalung der Sala delle Asse im Kastell zu Mailand ein frühes, vortreffliches Beispiel.¹⁾ Sechzehn starke Baumstämme wachsen an den Wänden des Saales aufwärts, ihre vollen Kronen bilden an der Decke ein dichtes Laubdach. Die Äste sind kunstvoll ineinander verschlungen und durch Stricke auf künstliche Art zusammenverknüpft.

Seit dem 16. Jahrhundert findet man Gartensäle nicht nur in den Schlössern, sondern auch in den Patrizierhäusern des Nordens. Es sind in der Regel Räume, die nur während des Sommers benutzt werden. Den weiten Bogenöffnungen nach dem Garten antworten in Format und Darstellung die in die Vertäfelung der Wände eingefügten Malereien: Oppenords Entwürfe mit Blicken auf Gartenterrassen, Wasserspiele und in Bosketträume. Dem Stil der Spätzeit entspricht es, daß man, wie in der Spätgotik, Wand und Decke einheitlich mit einer Laubdekoration überzieht: Guys Appartement in Schloß Schönbrunn; Ranken und Gitterwerk in farbigem Stuck vor einem Himmel mit ziehenden Wolken in der Eremitage bei Bayreuth (1715). Das Motiv des Gitterwerks, das in der Rokokodekoration eine so bedeutende Rolle spielt, hat in der Gartentreillage seinen Ursprung.

Nach dem Untergang des architektonischen Gartens erscheinen Landschaftsidyllen und Schäferszenen an den Wänden der Gartensäle. Um 1800 malt man ein Zimmer im Schloß auf der Pfaueninsel bei Potsdam als Schilfhütte aus.

Während in kleineren Gebäuden die Gartensäle als sommerliche Wohnräume gelten, hat der Überfluß an Räumlichkeiten in großen Schlössern bisweilen dazu geführt, den Raum im Erdgeschoß gegen den Garten, unter dem zentralen Hauptsaal, grottenmäßig auszugestalten: Die „Sala terrena“ auf Schloß Weißenstein enthielt vier Fontänen in Grottenverkleidung, Vexirwasser sprangen aus dem Fußboden, Lorbeerbäume und Gartenstatuen standen an den Wänden.

Hatte in den Wohngebäuden der Geist der Gärten eines Raumes sich bemächtigt, ihn an sich herangezogen und nach seiner Weise dekoriert, in den Belvedere und Lusthäusern, die sich aus den Sommerlauben allmählich zu kleinen Dependancen des Schlosses, selbständigen, steinernen, oft zweistöckigen Gebäuden mit einer Anzahl von Räumen entwickeln, herrschte er vollständig. Was Goethe von Palladios Rotonda sagt, sie sei „wohnbar aber nicht wöhnlich“, kann von den meisten Gartengebäuden gelten, nicht nur von denen, die nur das Glück einer Nachmittagsstunde beherbergen sollten. Da von einem ausgesprochenen Nützlichkeitszweck keine Rede ist, scheint es bisweilen wohl, als habe der Architekt hier einer Laune seiner Phantasie Wirklichkeit schenken dürfen. Diesem Charakter der Komposition analog ist der Schmuck. Eine die Formen der Gartenwelt naturalistisch nachbildende Dekoration treibt in den hellen, weit geöffneten Räumen nach freiem Gefallen ihr Spiel. In der Regel aufs Innre beschränkt, tritt sie bei einigen Barockbauten an die Fassade heraus: am Dresdener Zwinger kommt die im Banne des „Gartenstils“ stehende Architektur am vollkommensten zum Ausdruck.

II. Gartenskulpturen.

1. STATUEN, die im Altertum in der Regel für eine Aufstellung im Freien bestimmt waren, fanden in den Gärten eine erwünschte architektonische Situation. Die Kopien nach griechischen

¹⁾ Seidlitz, Leonardo. 1909. I, 252 ff.

Bildwerken sahen sich bei den Sammlern der römischen Kaiserzeit an der gleichen Stätte vereinigt wie später in der Renaissance. Damals bereits scheint bisweilen der Garten um der Figuren willen dagewesen zu sein. Juvenal spricht von „marmornen Gärten“. ¹⁾ Unter den Gärten des 16. Jahrhunderts war der mediceische Garten in Florenz wegen seiner Antiken berühmt. Der Besitzer, Lorenzo Medici, ließ, „nach den im Garten aufgestellten Antiken und guten Bildwerken die Künstler studieren“. ²⁾ Besondere Beziehungen zur antiken Skulptur hat die Spätschöpfung der Renaissance, die Villa Albani. Der Kardinal wollte seinen nach hunderten zählenden Antiken, „gleichsam wieder Leben schenken statt sie aus einem Grab in ein andres zu tragen. Seit drei Jahrhunderten gehörten antike Statuen zum Schmuck der Villen und Gärten: Diesmal sollte ein Garten für die Antike geschaffen werden.“ ³⁾

Neben den antiken begann man seit der Renaissance auch moderne Figuren im Garten aufzustellen. Zu komischen Genrefiguren, rät Alberti, sobald sie nicht obszön seien, wobei er wohl an den ältesten Gott der Gärten, Priapus, gedacht hat. Durchweg wird Wert darauf gelegt, daß inhaltliche Beziehungen zwischen Figuren und Garten vorhanden sind. Im Castello huldigte Tribolo in antikem Sinne den Göttern des Ortes: im oberen Garten stellt er die Berggötter Asinaio und Falterona auf, im unteren korrespondierend die Götter der diesen Höhen entspringenden Flüsse, Mugnone und Arno: neben dem gelagerten Mugnone stehend „Fiesole“ mit der Mondsichel. Für einen der Giardini segreti, der Heilkräuter enthielt, bestimmte er eine Statue des Askulap. D'Argenville empfiehlt für die Bassins Wassergötter: Najaden, Tritonen; für die Bosketts Waldgötter: Sylvane, Faune, Dryaden. Die alten Götter bleiben das Lieblingsthema. In ihrer Erscheinung haben sie sich allerdings unter den Händen der Barockmenschen in moderne Wesen verwandelt. „Les dieux eux-mêmes sont de leur monde“ (Taine über die Versailler Statuen). „Räuberische Entführungen und zärtliche Heimsuchungen“ bezeichnet Justi als die Lieblingsgruppen der Gartenskulptur des 18. Jahrhunderts.

Im Landschaftsgarten dient die Figur dazu, die sentimentale Stimmung einer Szenerie zu illustrieren, wofern man nicht alle Statuen aus dem Garten verbannt, um die Gefühle ganz frei sich ergehen zu lassen. Dagegen wendet sich Beyer. ⁴⁾ Er wünscht nur, daß die Statuen am richtigen Platz aufgestellt werden, das heißt: Grazien bei Ruinen und Najaden bei Blumenbeeten zu plazieren, sei Unsinn. Eine passende Gesellschaft sei Flora oder Psyche im Blumen Garten, Liebesgruppen in schattigen Gängen, beim murmelnden Bache Leda mit ihrem vertrauten Schwan usw. Die Zeit des Landschaftsgartens bevorzugt Einzelfiguren: Diderot wünscht sich als Gartenstatuen „Wesen, die die Einsamkeit lieben, an den verborgensten Orten versteckt, weit voneinander“. Im Gegensatz dazu hat man im formalen Garten gern eine Anzahl von Figuren durch die Art der Aufstellung und inhaltliche Beziehungen in gegenseitige Verbindung gesetzt. Es gilt hier das Gleiche wie von den einzelnen Bäumen, deren Stelle die Skulpturen in den reicheren Anlagen seit dem 16. Jahrhundert einnehmen (vgl. S. 22). Durch den Zusammenhang der Darstellung bilden sie ein sinnfälligeres Mittel noch als die Bäume, um die einheitliche Komposition des Gartenplanes zum Ausdruck zu bringen: im Labyrinth von Castello sah man die Tugenden des Hauses Medici und die daraus für Florenz sich ergebenden Wohltaten, auf einem Parterre des Hortus Palatinus die neun Musen, auf einem kreisrunden Parterrekompartment

¹⁾ Friedländer a. a. O. III, 134; zit. ebendort Nachrichten über die Statuenfülle in römischen Villengärten. — Wüstemann a. a. O. 16. — ²⁾ Burckhardt, Gesch. d. Renaiss., S. 125. Vasari VII, 203. — ³⁾ Justi, Winkelmann II, 306. — ⁴⁾ Der Nationalgarten. Wien 1784.

in Theobalds Garten in England die zwölf römischen Kaiser¹⁾. Die Tageszeiten, die Elemente, Figuren der äsopischen Fabeln versammelten sich in Versailles, eine Schar von Putten in Würzburg und Wilton. Die symmetrische Korrespondenz gilt als Regel.

Eine Beurteilung der künstlerischen Qualität der Gartenplastik gehört nicht in den Rahmen dieses Buches. In einer Geschichte der Plastik dürfte sie ein eignes Kapitel beanspruchen. Denn mit der Zeit hat sich ein besonderer Stil für diese Gattung herangebildet, und neben der Dutzendware, die die große Nachfrage zeitigte, begegnet man Werken bedeutender Meister (unter den Beispielen aus Deutschland: Pigalle in Sanssouci, Permoser in Sachsen, Aulitzek in Nymphenburg, ein dem Bastelli nahestehender Künstler in Veitshöchheim usw.). Wie von der als Gartenstil bezeichneten Richtung der Architektur läßt sich auch hier behaupten, daß ohne die Bedeutung, die die Gartenkunst damals besaß, die dekorativ-naturalistische Tendenz der Barockskulptur sich nicht in dem Maße entwickelt hätte. In den Gärten fand sie den günstigsten Boden.

Material. Wo man Marmor nicht zur Verfügung hatte, begnügt man sich mit Sandstein, Stuck, Terrakotta, die nach D'Argenville mit weißer Ölfarbe bemalt wurde, um sich von dem grünen Hintergrund abzuheben. Neben Bronze nennt er Gußeisen und vergoldetes Blei. Letzteres wurde häufig benutzt (Berliner Lustgarten; Schloß Gottorp in Holstein, hier auch Gartenfiguren aus Holz²⁾). Daß auch naturalistisch bemalte Figuren nicht fehlten, lehrt eine Reise- notiz Schickharts³⁾: im Salvatico der Villa Mattei sieht er lebensgroße Tiere „mit ihren natürlichen Farben“ stehen, sitzen und liegen, insonderheit einen Bauern mit einem „schwarz und weiß geschilteten zottechten Schäferhund“ neben sich. „Dieser Hund ist so natürlich, daß ihn einer von uns von weitem für lebendig gehalten hat.“ Das erinnert in bedenklicher Weise an die Zwerge und Möpse in modernen Parvenügärten. Am Ende des 18. Jahrhunderts hat man die „Natürlichkeit“ gelegentlich noch weiter getrieben: In einem königlichen Garten bei Warschau stiegen bei Festlichkeiten „schön gestaltete Männer und Frauen in Charakteranzügen“ auf die längs der Wege aufgestellten Steinsockel und blieben „unbeweglich in der gewählten Stellung“.⁴⁾

2. VASEN, d. i. künstlerisch gestaltete Blumentöpfe und Kübel aus Marmor und Stein, sind seit Albertis Tagen ein allgemein üblicher Schmuck des Gartens. Während die Figuren sich im 17. Jahrhundert mehr in die Bosketträume und Alleen zurückziehen, wo sie in Laubnischen und längs der Palisaden einen uniformen Hintergrund finden, bleiben die Vasen dem Parterre vorbehalten, entweder als Behältnisse für Blattpflanzen und Zwergebäume oder lediglich als plastische Dekoration. Bisweilen nehmen sie bedeutende Dimensionen an. Eine prachtvolle Ziervase, aus der die Figur einer Flora emporsteigt, von Putten umringt, von steinernen Blumen- guirlanden umwunden, steht vor der Orangerie des bischöflichen Gartens in Fulda.

¹⁾ Hentzner, *Itinerar. Germaniae, Angliae etc.* Nürnberg. 1612. — ²⁾ Vgl. über diesen nordischen Barockgarten Rob. Schmidt, *Schloß G.* 1903. — ³⁾ A. a. O. S. 30 f. — ⁴⁾ Loudon, *Encyclop.* 57.