Der Garten

Grisebach, August

Leipzig, 1910

Viertes Kapitel. Entwicklung einzelner Gartenteile seit der Renaissance

urn:nbn:de:bsz:31-289085

Viertes Kapitel.

Entwicklung einzelner Gartenteile seit der Renaissance.

I. Das Parterre-Ornament.

1. DAS AUFGELÖSTE PARTERRE. Die Beeteinteilung innerhalb des quadratischen Bezirks, der erwählten Form der Renaissance, führt zu reicheren Konfigurationen als im Mittelalter. Zu den rechteckigen Feldern, mit denen man im Hortus conclusus gewirtschaftet hatte, kommen stern-, herz-, sichel- und blattförmige Beete. Sie bilden ein symmetrisches, auf einen Mittelpunkt orientiertes Muster, wobei die Beete den Steinen eines Geduldspiels gleichen, die in richtiger Ordnung, um die Breite der Wege auseinandergeschoben sind. Die einzelnen Felder erhalten durch Steinplatten[1]) oder Buchs, der im Mittelalter nur vereinzelt[2]), unter dem Einfluß antiker Tradition jetzt wieder mit Vorliebe benutzt wird, Umrahmungen, die der breiteren und höheren Einfassung des ganzen Kompartimentes proportioniert sind. Die Teilung ist insofern noch vom gärtnerischen Standpunkt zweckmäßig, weil sämtliche Beete von den Wegen aus zu bewirtschaften sind.

Diese Disposition wird von Laurenberg, der in seiner Horticultura 1654 vier Klassen von Parterres unterscheidet, an erster Stelle genannt: aliquae (sc. ideae) continent pulvillos a se invicum separatos et non contiguos. Die Abbildungen, die er hierzu gibt, sind zum Teil den Entwürfen Vredemans entnommen. Vredeman, der seine Parterres nach dem Muster der Säulenordnungen einteilt, ohne daß wir feststellen könnten, warum dieses die jonische, jenes die korinthische Ordnung repräsentiere, verwendet ausschließlich diese Beetgliederung (Abb. 16). Auch das zu einer Spirale oder einem eckig gebrochenen Bande zugeschnittene Feld gehört zu dieser Gattung. Bei Laurenberg wird sie als zweite Klasse bezeichnet: aliquae contiguos quidem, sed ad quos una continuata semita via patet, flexuosa quidem, at sine errore.

Das Parterrelabyrinth. Letzteres unterscheidet sie von der dritten Klasse: den Felderstreifen, die gleichsam die Grundrißlinien eines Labyrinths darstellen. „Einige täuschen durch wunderliche Krümmungen die Eintretenden; man bezeichnet sie mit einem besonderen Ausdruck als Labyrinth. Sie bilden wie die übrigen Parterres auch quadratische, kreisförmige oder beide Formen vereinigende Figuren" (Laurenberg). Die Gliederung der Parterrefelder als Labyrinthmuster entspricht den Figuren auf den mittelalterlichen Kirchenfußböden (vgl. S. 83). Sie zielt — nicht wie die Laubgebäude — auf eine Verwirrung des Besuchers, sondern entspricht lediglich der Freude an verschnörkelten Spazierwegen. In der Mitte des Hauptgartens von Castello bei Florenz umschloß ein Salvatico aus Zypressen und Lorbeersträuchern ein kreisrundes Labyrinth, dessen Gänge durch zweieinhalb Fuß hohen Buchsbaum eingefaßt waren: „Sie sind so schön und regelmäßig gezogen, daß sie wie mit dem Pinsel in einem Bild aus-

[1]) Im Hortus Palatinus werden die Felder durch zwei Schuh hohe Steine eingefaßt. — [2]) Z. B. im Erzbischöflichen Garten in Rouen (Riat, S. 63).

geführt scheinen."[1]) Derartige „daedalia ambulacra", d. i. Wege in Labyrinthform, im Garten des Konsuls Herbrot in Augsburg erwähnt Wolrad von Waldecks Tagebuch.[2]) Unter den von Estienne, L'Agriculture 1564, angegebenen Parterrekompositionen finden sich einige „par sieges et labyrinthes, faits pour le contentement et recréation de la veue". Auch Vredeman gibt hierfür Beispiele.[3])

Zu den aufgelösten Parterres gehört schließlich auch die frühe Form des Wasserparterres, bei dem an Stelle der Beetstücke kleine Wasserbassins treten, zwischen denen die Wege, schmalen Stegen gleich, zu einem symmetrischen Muster sich vereinigen. Diese Spielerei — im Heidelberger Garten, in Wilton, in Schlaccowerdt — wird durch Le Nôtre in einen großen Maßstab übertragen und kann sich so schon eher sehen lassen. Doch hat man nun, z. B. in Chantilly, den Eindruck, als ginge man zwischen überschwemmten Feldern (Abb. 27). Jedenfalls dauert die Freude an solchen Dingen nicht lange. D'Argenville erwähnt das Wasserparterre als etwas Abgetanes. Das Wasserparterre am Versailler Schloß, das auch in seinen frühen Stadien mehr als ein einziges, bewegt konturiertes Bassin wirkt, wurde bereits 1680 verändert. (Vgl. S. 29.)

2. DAS PARTERRE UNTER DER HERRSCHAFT DES ALLGEMEINEN ORNAMENTS. Die aufgelöste Felderung, die auch in ihren reichsten Variationen im Prinzip dasselbe ist, wie die ursprüngliche Rabattenteilung, zieht sich allmählich in den Blumen- und Nutzgarten zurück. Neben ihr taucht bereits im 16. Jahrhundert eine neue Dekorationsweise auf, die bald die ältere fast verdrängt: die Wege werden aus dem Parterre ausgeschaltet. Das Parterre wird zu einer zusammenhängenden Fläche, die mit einem Ornament überzogen wird. Damit ist der Verzierungsfreude weitester Spielraum gegeben, denn man ist nun nicht mehr auf geometrische, voneinander getrennte Felder beschränkt. Man kann sie durch die verschiedensten Verschlingungen, Ranken und Spiralen miteinander verbinden. Kurzum, dasselbe Ornament, das Goldschmieden, Zimmerleuten, Schlossern und so weiter als Vorlage dient, findet auch zu den Gärtnern seinen Weg. Serlio bemerkt ausdrücklich zu seinen Entwürfen für Gartenkompartimente: „Anchore che per altre cose potrebbono servire [oltra li due laberinti"][4]) Die Entwicklung des Parterreornaments fällt fortan zusammen mit der Geschichte des Ornaments überhaupt. Wie auf allen kunstgewerblichen Gebieten seit dem 16. Jahrhundert ist es auch hier: die Schmuckformen entwickeln sich nicht mehr dem Handwerker sozusagen bei der Arbeit, sondern er übernimmt sie aus Vorlagen von Architekten und Kupferstechern, denen die Bedingungen des Materials oft gleichgültig sind. Wenn trotz der vom Material abstrahierenden Entwürfe etwas Tüchtiges zustande kommt, so ist das der starken Tradition handwerklichen Könnens zu danken. Sie war so stark, daß sie erst nach dreihundert Jahren am Anfang des vorigen Jahrhunderts zusammenbrach. In den Parterres hat die gärtnerische Kunst bereits mehrere Generationen früher ihre letzte Kraft verbraucht.

a) DIE „KNOTEN". Eines der frühesten Parterremuster neuen Stils sind die Bandverschlingungen, die sogenannten Knoten. Eine praktische Erwägung mag die Wahl gerade dieses Ornaments noch mitbestimmt haben. Die verschlungenen Bänder bildeten eine Erinnerung an die Wege des aufgelösten Kompartimentes, und wenn sie auch für den Spazier-

---

[1]) Vasari, Vita di Tribolo. — [2]) Die Übersetzung Lübkes (Gesch. d. Renaissance I, 229) „gewundne Spazierwege" erweckt die falsche Vorstellung, als handle es sich um die Bretzelwege eines Landschaftsgartens. — [3]) Häufig in den Paterrebüchern des 17. Jahrhunderts, so z. B. 23 Vorlagen bei Loris im Thrésor de Parterres 1629. Ein Blumenbeet mit Labyrinthwegen in Merians Florilegium 1641. — [4]) Architectura 1551, IV.

gänger nicht benutzbar, nur noch als ornamentale Linien aufzufassen sind, so mochten sie doch bei der Bestellung der Felder die ehemaligen Wege ersetzen. Unter diesem Gesichtspunkt bildet das Knotenornament eine Übergangsform vom aufgelösten Kompartiment zum Broderieparterre, bei dem jede Rücksicht auf die Bewirtschaftung fortfällt.

Die Bänder werden durch hellen Sand aus dem grünen Grund herausgehoben (Foucquières Gemälde des Hortus Palatinus, Heidelberg. Abb. 68). Beete mit Knoten werden bereits in der Beschreibung des Hampton Court Gartens um 1530 gerühmt.[1]) Sie scheinen in England besonders beliebt gewesen zu sein, zahlreiche Variationen z. B. bei Markham, the Country farm 1615.[2]) Caus mag sie von dort nach Heidelberg gebracht haben, ein Feld auf Merians Stich des Heidelberger Gartens ist identisch mit einem Muster bei Markham.[3]) Bei Loris, Le Thrésor de Parterres (1629) werden die französischen Beete von den Deutschen dadurch unterschieden, daß bei den ersteren „die Furchen" (sc. die Bänder) untereinander durchschlupfen gleich wie die Zweifelstrick (Lags d'amour) oder andere übereinander geflochtene Sachen". Eine für die Ausführung belanglose Unterscheidung, die immerhin zeigt, wie sehr man auf dem Papier nach neuen theoretischen Spitzfindigkeiten suchte. Frankreich und Holland sind vor allem die Länder, in denen immer neue, oft allerdings die älteren skrupellos benutzende Parterrebücher erscheinen. Italien hat sich niemals in solchem Maße mit der Ausdeutung einzelner Gartenfelder abgegeben.

Während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts verschwindet das Bänderwerk immer mehr aus dem Parterre. Claude Mollet bildet neben zwölf Broderiebeispielen nur zwei mit Bandornamenten ab. Bei seinem Sohn André fehlen sie völlig (Jardin de Plaisir 1651) ebenso schon bei Boyceau (1638).

b) BRODERIE. Beim Knotenwerk bleibt die Form und Disposition des Musters immerhin noch beschränkt. Die Nachbildung des Rankenornaments, wie es die Renaissance ausbildete, eröffnet unbegrenzte Möglichkeiten. Die Erinnerung an teilende Wege fällt immer mehr fort. Die Einheitlichkeit des Parterrebildes steigert sich. Mit schmalen Buchsstreifen zieht man jede Linie, jeden Punkt der Vorlage nach. Die Felder, ehedem das Wesentliche — auch beim Knotenwerk spielen sie als bepflanzter Teil eine Rolle — erscheinen lediglich als Untergrund des Lineaments. Um diesem zur Wirkung zu verhelfen, werden sie koloriert: mit farbigem Sand und Kies, zerstoßenen roten Ziegeln, schwarzer Kohle und Eisenspänen, wobei auf eine geschickte Verteilung mehrerer Farben innerhalb eines Ornaments Wert gelegt wird.[3])

---

[1]) Blomfield, S. 26. — [2]) Blomfield, S. 42 ff. — [3]) Eben dasselbe kehrt später auch bei Le Clerc, Parterres et compartiments (1628) wieder neben anderen gleicher Art. — [3]) L. Liger, le Jardinier fleuriste, Amst. 1708. D'Argenville.

In den Parterres der Frühzeit vereinigen sich Ranken und Voluten mit Tierfiguren, Palmetten, Wappen und Initialen, wahrscheinlich unter dem Eindruck antiker Überlieferung (Plinius d. J., Briefe V, 6. Vgl. den Parterreentwurf nach einem Holzschnitt des Polifilo von 1499 auf S. 67). Noch bei Boyceau mischen sich bisweilen Delphine, Vasen, Kartuschen unter das Rankenwerk. D'Argenville findet, daß mache einen sehr schlechten Eindruck: es wirke zu schwer. In der Tat hat man sich im Lauf des 17. Jahrhunderts zarteren Gliederungen zugewendet und sich auf Blumen und Ranken beschränkt. Rabel tadelt im Livre de différents dessins de Parterres (Paris 1630) die Parterreentwürfe Du Cerceau's als zu nackt und einfach, sein Jahrhundert sei grob in der Behandlung der Broderie gewesen. Derartiges wolle er nicht vorlegen, umsomehr, weil man inzwischen darin zu einer solchen Delikatesse gelangt sei, daß man nicht subtil genug vorgehen könne.

Der Name Broderie parterre, mit dem man im 17. Jahrhundert diese vornehmste Parterregattung zu bezeichnen pflegt, deutet den Charakter der Zeichnung an. „La broderie doit être légère et sans confusion." Nach Claude Mollet[1]) waren die Parterres, die sein Lehrer Pérac — nach 1582 — in den Gärten von Anet entwarf, die ersten „en Broderie", die in Frankreich angelegt wurden. Boyceaus Zeichnungen, die unter denen der Theoretiker besonderes Interesse verdienen, weil sie z. T. bestimmte, ausgeführte Parterres darstellen (Jardin du Louvre, St. Germain, Versailles, Luxembourg: Abb. 69), werden an Reichtum und Mannigfaltigkeit der Muster von den späteren kaum übertroffen.

c) PARTERRE A COMPARTIMENT. Das reine Broderieparterre, ein in Buchs hergestelltes Ornament auf farbigem Grund ohne Rasen, ohne besondere Umrahmung, wie man es bei Boyceau sieht und noch bei André Mollet, konnte auf die Dauer nicht genügen. Die Buchslinien mochten doch als zu dünn und einförmig empfunden werden. Es bedarf, wie D'Argenville sagt, eines entschiedenen Geschmacks und richtigen Temperaments, um weder zu mager noch zu schwerfällig mit diesem Material zu komponieren. Zwar sind nach seinem Urteil die Broderieparterres die schönsten und reichsten von allen; aber er rät doch, sie von „Parterres à Compartiment" begleiten zu lassen. Diese sind von wesentlich reicherer Erscheinung als die Broderien. Mit dem Buchsornament verbinden sich Rasenstücke, niedriges Buschwerk, durchzogen und umrahmt von Streifen, die mit Blumen bepflanzt werden. D'Argenville betont die symmetrische Zeichnung im Gegensatz zur Broderiekomposition. Die auf kleine Partien beschränkten Buchslinien werden wiederum mit bunter Erde ausgelegt, so daß nicht nur im Material sondern auch in der Farbe ein mannigfaltiger Wechsel zustande kommt. Es entsteht das, was wir heute noch als „Teppichbeete" zu bezeichnen pflegen, nur daß wir in der Regel leider traurige Exemplare zu Gesicht bekommen. Die Teppiche, die aus dem Orient damals in großer Zahl an die Fürstenhöfe kamen — man denke in erster Linie an die sogenannten Polenteppiche — mögen den Parterredekorateuren manche Anregung gegeben haben. Von einer Zusammenstellung niedrig wachsender Blumen mit grünen Flächen verschiedener Art meint Claude Mollet, sie werde einen „Tapis de Turquie" vorstellen. Boyceau kombiniert als erster mit Rasenstücken, die ähnlich wie beim Knotenparterre gegliedert sind. André Mollet veröffentlicht bereits recht komplizierte Muster (Abb. 70)[2]).

Was seit Le Nôtre hinzukommt, ist im wesentlichen der aufgelöste Umriß des Feldes. Boyceau bleibt beim Quadrat mit Kreuzwegen und Mittelbassin und dem rechtwinkligen

---

[1]) Théatre 1614. — [2]) 6 „Compartiments à Gazon" im Jardin de Plaisir (1651), Tf. 19—24.

Rahmen. Dem entspricht die Komposition des Ornaments: ein zentral oder auf dem gestreckten Felde symmetrisch orientiertes Muster. Auch Mollet hält am gradlinig geschlossenen Umriß fest. Le Nôtre gibt dem Parterre einen neuen Rahmen. Einen schmalen mit Blumen besetzten Saum gab es gelegentlich schon früher.[1]) Aber jetzt zieht sich ein je nach der Größe des Parterres 4—6 Fuß breites Band (die „plate-bande") geschweift, eingezogen, eckig geknickt um das Feld herum, gelegentlich durchbrochen und spiralförmig nach außen aufgerollt, der Buchsbroderie ermöglichend, daß sie mit ihren zierlichen Ranken in den Weg hinausgreift. Das Fontänenbecken, ehemals zentral, gliedert sich jetzt an eine der Schmalseiten, den runden Kopf der gestreckten Komposition bildend (Petit jardin du Palais Royal. Entworfen von Le Nôtre: Abb. 47). Die „Plate-bande" entwickelt sich in gleicher Richtung wie die Bilderrahmen der Zeit. Ihrem Charakter als Rahmen entspricht, daß man die Erde zwischen den einfassenden Buchslinien etwas aufschüttet („en dos d'âne"). Dazu kommt die Bepflanzung mit Blumen, Strauchwerk und Taxus; oder man besetzt sie mit Vasen und Blumentöpfen auf Steinsockeln. Doch darf das alles nicht zu hoch sein — nicht höher als 2—3 Fuß nach D'Argenville — um den Blick nicht zu hemmen, das Gebäude nicht zu verstecken und den Gegensatz zu Boskett und Alleen zu wahren.

d) PARTERRE A L'ANGLAIS. BOULINGRIN. Eine zusammenhängende größere Rasenfläche gab es in den Renaissancegärten nicht. Die Freude an ornamentaler Gliederung hatte den mittelalterlichen Wiesenplatz in eine vielgestaltige Figur zerlegt. Im 17. Jahrhundert, als man wieder auf größere Zusammenhänge ausging, ließ man auch die Rasenfläche wieder gelten. Die Anregung dazu gab England, wo der Rasen in einem ihm günstigen Klima besondere Pflege fand. Allerdings rückte er niemals dicht an das Haus heran. Dieser bevorzugte Platz blieb den Broderieparterres, auch in England (Wilton, Abb. 20). Aber als weitere Zone ließ man sich die grünen Flächen wohl gefallen — bildeten sie doch einen beruhigenden Kontrast zu den immer komplizierter und bunter gestalteten Hauptparterres. Außerdem hatten sie den Vorzug, daß sie nicht nur für das Auge da waren und man um sie herumging wie die Asiaten um ihre Teppiche, sondern daß man sich auf ihnen lagern durfte. Gesellschaften, die sich auf diese Weise „im Grünen" erfreuen, sieht man z. B. auf den großen Rasenflächen, die Richelieus Schloß in Poitou flankieren, oder in dem von Le Nôtre angelegten Garten von Saint-Cloud (Stiche von Perelle). In letzterem gruppieren sich quadratische Felder um ein größeres kreuzförmiges Mittelfeld. Jedes wird von einem auf den Ecken mit schlanken Bäumen besetzten Rasenband gerahmt. Ein breiterer, mit Buschwerk bepflanzter Streifen umschließt das ganze Parterre. Die rahmende Plate-Bande trennt sich von den Flächen durch einen schmalen, als helle Leiste erscheinenden Weg, der — eine Eigentümlichkeit aller „Parterres de Gazon" — wie D'Argenville betont, nicht zum Gehen da ist, sondern lediglich, um das innere Feld zur Wirkung zu bringen. In England nennt man derartige einheitliche Rasenflächen Bowling-Greens[2]), entweder, meint D'Argenville, wegen der gewöhnlich runden Form oder wegen der Benutzung zum Kugelspiel. Der hiervon abgeleitete Name „Boulingrin" bezeichnet in Frankreich seit Le Nôtre ungeteilte Rasenflächen, deren Eigentümlichkeit darin besteht, daß sie um anderthalb bis zwei Fuß vertieft liegen. Man begegnet ihnen vor allem in den späten Boskettträumen (Abb. 72).

---

[1]) Vgl. z. B. Abb. 8 und Gaillon bei Du Cerceau ebendort, reprod. bei Lambert u. Stahl a. a. O. Tf. II. — [2]) Blomfield 138f.

So schlicht, wie Le Nôtre seine Rasenfelder mit dem ihm eigenen Sinn für große Form zeichnete, bleiben sie selten. Man gibt auch ihnen einen bewegten Kontur, der durch den blumenverzierten Rahmen besonders betont wird. Trotzdem kann sich D'Argenville mit diesem „einfachsten und geringsten" von allen Parterres nicht befreunden. Den Vorteil des billigen Unterhalts bezweifelt er, jedenfalls, wenn man sie so halten wolle wie in England. Doch seien sie in Frankreich augenblicklich sehr beliebt. Der Ausgabe von 1740 ist darum ein Parterre-Entwurf „in modernem Geschmack" beigefügt, ein Rasenteppich, an dessen eines Ende sich eine aus Buchs gezeichnete, mit Margerithen gefüllte „Muschel" anschließt. Diese Vereinigung von Rasenfläche mit Broderieverzierung ist dann eigentlich nichts anderes als ein Parterre à Compartiment. Zu ihm wendet man sich doch am liebsten. Auch als reiche Form des Boulingrin empfiehlt D'Argenville diese Kombination.

Hierher gehört auch, daß man durch Buchs eingefaßte Blumenfelder auf eine größere Rasenfläche setzt, die als einheitlicher Grund die farbigen Teppichpartien zusammenhält. Diese nicht häufige Anordnung (Penshurst[1]), Paris: Jardin de Plantes. Abb. 54) findet sich in neuerer Zeit oft, allerdings meist ohne alles Verständnis für das Verhältnis von Beet zu Rasen: ersteres ist gewöhnlich zu klein und sitzt als verlorener Fleck auf der Fläche; sind mehrere Beete da, ist von einem Zusammenschluß nicht die Rede.

Am einfachen Rasen konnten die Parterremeister des 18. Jahrhunderts, die sich in immer künstlicheren Erfindungen zu überbieten suchten, ihre Kombinationslust nicht auslassen. Blondel publiziert 1754 ein „Parterre composé de gazon, de tatissée, de mignardise et d'autres fleurs qui sont fort en usage à présent", mit dem Zusatz, es sei der Broderie vorzuziehen, in der man vor alters her die Parterres gezeichnet habe. In Le Nôtres reichsten Entwürfen hatte noch ein großer Zug gelebt, der das Einzelmotiv der Gesamtform unterordnete. Jetzt weiß man sich vor der Fülle ausgeklügelter Schnörkel, der Auflösung in eine Unzahl gezierter Felder, Bänder und Linien von immer neuer Form und Behandlung nicht zu retten. Man betrachte etwa die Entwürfe Daniel Marots (Oeuvre 1712), wobei man sich jedoch die Übertragung in Pflanzen- und Erdmaterial und die Bestimmung des Parterres als Spazierraum vergegenwärtigen muß. Denn als Ornamentstich auf dem Papier sind sie oft originell und geistreich genug. Von den gleichzeitigen deutschen Erfindungen, wie sie etwa I. A. Pfeffel repräsentiert, kann man allerdings nicht einmal dies sagen.

In Zeiten, in denen die architektonische Gestaltungskraft erlahmt, wird immer dem Ornament eine übertriebene Beachtung geschenkt. Da man in der Gesamtanlage des Gartens über ein Schema nicht mehr hinauszukommen fähig war, glaubte man, mit der Steigerung immer neu variierter Schmuckformen etwas Wesentliches zu leisten. Schon D'Argenville hatte davor gewarnt, dem Parterre allzuviel Wichtigkeit beizulegen und darüber zu vergessen, daß es zwar der reichste Teil doch immer nur ein Teil des Gartens sei. „Die allgemeine Anlage des Gartens, die jedesmal eine neue Aufgabe ist, verlangt mehr Genie als die sich im Wesen gleichenden Parterres. Möglich, daß jene Parterrefanatiker deshalb ihre Erfindung für so schwierig erklären, weil sie nur diese zeichnen können, wie ein Maler, der sich nur auf Köpfe versteht und keine Figur zeichnen kann. Es gibt viele gute Parterres, aber wenig vollkommene Gartenanlagen." Furttenbach hatte mit seinem gesunden Gefühl für das Verhältnis vom Einzelnen zum Ganzen bereits Ähnliches im Sinn, wenn er gelegentlich einer Entwurfserläuterung die Wahl der Parterrezeichnung als etwas relativ Unwichtiges dem Besitzer überläßt.

[1]) Triggs, Gardens in England 14ff.

2. Laubgang und Allee.

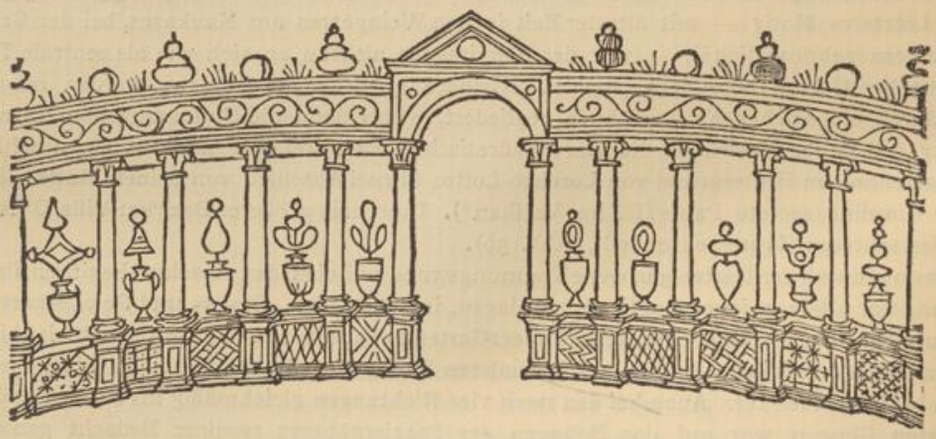
1. DER LAUBGANG. Der Laubengang versah im Mittelalter lediglich den Dienst einer praktischen Stütze rankender Gewächse und war außerdem als Schattenspender willkommen. Seit dem 16. Jahrhundert wächst das Interesse an der reicheren Gestaltung seines Gerüstes. Außerdem wird er nach außen hin immer mehr zu einem raumbildenden Faktor in der Komposition des Gartens. Die Fälle, wo er in beliebiger Lage zwischen zwei Kompartimenten eingeschoben wird, ohne daß er als abschließende oder trennende Wand sich in den Gesamtplan einordnet, sind selten (Tuilleriengarten, Abb. 23. Grimsthorp[1])). Einen Verzicht auf architektonische Erscheinung bedeutet das Aneinanderfügen mehrerer parallel laufender Gänge, wie es in früher Zeit vorkommt (Gaillon, Eremitage[2]). Liancourt, Abb. 25). Zu räumlicher Wirkung auf die Umgebung gelangt er vor allem auf zweierlei Weise: als Umgang um das Parterre und in Form zweier rechtwinklig sich kreuzender gleichlanger Gänge wobei die Vierung kuppelartig gekrönt wird. Letzteres Motiv — seit ältester Zeit in den Weingärten am Kaukasus, bei den Griechen und Römern gebräuchlich[3]), — war der Renaissance als Bau an sich wie als zentrale Teilung quadratischer Gärten besonders genehm. Kleinere quadratische Anlagen werden manchmal allein durch ein solches Kreuzgebäude gegliedert, wobei dann die Umfassungsmauern als Ergänzung der Laubgangswände die vier quadratischen Parterrefelder nach außen abschließen. (Der Gartenhof im Hintergrund von Lorenzo Lottos Christi Abschied von seiner Mutter. Berlin, KFM. Giardino secreto Pauls III. im Vatikan[4]). Innerhalb größerer Bezirke: Villa D'Este, an Stelle des späteren Zypressenrondells, Abb. 39).

Als quer durch den Garten gezogene Trennungswand zwischen den einzelnen Bezirken dient der Laubgang vor allem in jenen nordischen Anlagen, in denen Zier-, Baum- und Gemüsegarten parallel zum Hause hintereinander folgen (Pellers Garten in Nürnberg, vgl. S. 58). Auch hier bildet er zusammen mit den Seitenmauern einen besonderen Raum für jede Abteilung. Er selbst aber läuft sich an beiden Enden tot. Auch bei den nach vier Richtungen gleichmäßig ins Freie mündenden gekreuzten Gängen war auf das Behagen des Spaziergängers weniger Bedacht genommen als auf die äußere Figur des Gebäudes. Erst der in sich zurücklaufende Umgang gibt dem im Inneren Wandelnden wie dem Platz, den er umschließt, das Gefühl harmonischer Geschlossenheit (vgl. S. 19).[5]) Bedingung für seine räumliche Funktion ist: der umhegte Platz darf im Verhältnis zur Höhe des Laubganges nicht zu groß sein. Man hat darum gelegentlich das Parterre in eine Reihe von quadratischen Höfen geteilt. Ein solches den ganzen Garten gleichmäßig durchziehendes Laubgangssystem in Ekholmen (Suecia antiqua). In Schlaccowerdt führen von jeder Seite drei sich rechtwinklig kreuzende Bogengänge durch den Baumgarten (Abb. 15). Vier quadratische Abteilungen, eine jede nochmals von diagonalen Laubgängen durchkreuzt, als Bezirk für sich, auf dem Entwurf zu einem Gutspark von Sturm (1715)[6]).

---

[1]) Beeverell a. a. O. V, 29. — [2]) Du Cerceau a. a. O. I, 62. — [3]) Hehn, Kulturpflanzen, S. 64. — [4]) Stich von Hogenberg, Hortorum formae. — [5]) Filarete, Palazzo da gentile huomo: „l'orto sarà pulito et hordinato con perghole intorno." Ch. Estienne, L'agriculture et maison rustique, Paris 1564: „Tout ainsi que le parterre sera circuy de berceaux couverts de jassemin, seau nostre dame, roses musquees, et autres singularitez ..." — Polygone und in symmetrischen Krümmungen das Parterre umschließende Laubgänge in Liancourt (Abb. 25) und auf Entwürfen von Daniel Marot. — [6]) Civilbaukunst.

Der Geschmack an laubüberwölbten Wegen verführt Vredeman zu seltsamen Einfällen, bei denen das Raumempfinden weniger lebendig ist als die Lust an künstlichen Fassadeneffekten. Er stellt einen kleinen quadratischen Laubgang in einen größeren hinein, beide durch Laubgänge in der Mitte jeder Seite verbindend (a. a. O. Bl. 19. Die gleiche Anordnung in Schlaccowerdt: Abb. 15, vorn am Rand). Oder er schiebt durch die Eckpavillons kurze, schräg gegen die Mitte orientierte Laubgewölbe, zieht gleichzeitig einen Arm des Umgangs ein Stück nach außen hinaus und bricht ihn dann unvermittelt ab (Abb 17). Einmal kombiniert er eine Art Irrgarten, er stellt auf kreisförmigem Grundriß zwischen konzentrisch angeordnete Hecken kurze Laubgänge ein als Verbindung von Ring zu Ring. Indem er in jeder Zone die Zugänge anders verteilt, außerdem die Ringe durch Hecken in verschiedene Quartiere teilt, dringt der Besucher nicht durch alle Eingänge bis zur Mitte vor, sondern läuft Gefahr, bereits im nächsten Ring sich in einem ausgangslosen Raum zu sehen (a. a. O. Bl. 31).



Die Freude an architektonischem Putz, die in Italien bereits im 15., im Norden im 16. Jahrhundert in die Gärten eindringt, kann sich an den Laubgängen am besten auslassen. Wie weit man am Ende des Quattrocento in Italien in der gärtnerischen Technik gekommen war, zeigt der mit Orangen und Zitronen umkleidete Gang auf Mantegnas „Sieg der Weisheit über die Laster" (Louvre): ein Arkadenbau mit schlanken Öffnungen, zwischen denen die Baumkronen über den beschnittenen Laubpfeilern wie bewegte Dachfiguren frei emporwachsen.[1])

In der ersten Entdeckerfreude kann man es sich nicht versagen, einzelne architektonische Lieblingsglieder, so wie sie da sind, am Laubgang zu verwenden. Säulen empfiehlt bereits Alberti, wobei er sich auf das Vorbild der Alten beruft.[2]) Weinlauben auf Marmorsäulen gab es im herzoglichen Garten zu Ferrara am Ende des 15. Jahrhunderts.[3]) Auf Darstellungen nordischer Spät-

[1]) Vgl. auch Mantegnas Madonna de la Victoire (Louvre). Sie thront vor einer Nische aus Fruchtguirlanden, die regelmäßige Fensterumrahmungen bilden. Ähnlich streng formiertes Blattwerk, geflochtene Palmen bei Botticelli (Berliner Madonna), Boccati da Camerino (Perugia. Abb. „Museum" VIII, 130) u. a. — [2]) Gli antichi usavano di coprire i viali con perghole di viti che si reggevano sopra colonne di marmo. — Weinlauben auf Säulen bereits in einer ägyptischen Villa der 18. Dynastie (Rosellini, Monum. dell' Egitto, Tf. 69). — [3]) Burckhardt, Gesch. d. Renaissance. Vgl. ferner den Holzschnitt aus dem Polifilo auf S. 72.

renaissance kommen dann neben den Säulen auch Hermen als Träger vor. Hier war gewiß eine verhüllende Berankung noch weniger erwünscht als bei den Säulen. Die Architektur wird zur Hauptsache. Das Grün wird auf die Wölbung beschränkt, erscheint als freundliches Attribut. (Bei Vredeman zu Seiten eines Einganges. Auf einem Monatsbild von J. Amman wird der ganze Laubgang von schlanken Hermen gestützt, ebenso wie eine Baumlaube des Vredeman.) Neben der Einführung architektonischer Einzelglieder sucht man auch in der Gesamtkomposition aus den gleichförmigen Gängen lustig variierende Gebäude zu machen. Man übernimmt aus der großen Architektur das Motiv von Mittel-, Eckpavillon und Verbindungsgalerie, indem man Pavillon und Laubgang kombiniert. Damit belebt sich vor allem die Verdachung. Die Pavillons von quadratischem oder kreisrundem Grundriß unterbrechen mit ihrer geschweiften, gewöhnlich fest gedeckten Kappe den Lauf des grün berankten Daches (Montargis, Tuillerien[1]). Der Mittelpavillon wird etwas höher geführt und erhält eine besondere Krönung. Gelegenheit zu vielgliedriger Komposition ergibt sich am gekreuzten Laubgang, indem man um den Vierungsbau zwischen die Kreuzarme kleinere Pavillons mit vier Nebenkuppeln gruppiert (Blois: Abb. 10. Burg Möörby: Dalberg, Suecia antiqua). Anderer, Vredemanscher Erfindungen wurde schon gedacht. Übrigens stellt sich — wahrscheinlich unter dem Eindruck der Antike — neben dem überwölbten auch der horizontal gedeckte Gang ein.[2]) Doch bleibt die erstere Form häufiger, wohl weil sie namentlich das Innere leichter und fröhlicher erscheinen läßt. Das Material, das die Wünsche nach reicher Gliederung und architektonischen Formen zu erfüllen hatte, war, von jenen vereinzelten steinernen Trägern abgesehen, Holz. Aus den rechtwinklig übereinander gebundenen Stäben des Mittelalters wurden im Lauf der Zeit immer neue, raffiniertere Kombinationen, und erst mit dem Ende des formalen Gartens ist diese leichte, kunstvoll gefügte Bretterwelt, die kaum noch der grünen Umrankung zu bedürfen schien, zugrunde gegangen. Als einer der ersten, der sich als Künstler den hölzernen Gebäuden widmete, ist der von Burckhardt als der „glückliche Erfinder" bezeichnete, Girolamo da Carpi bekannt, tätig für den Garten des Kardinals von Este auf Monte Cavallo, gegen 1550. „Ich weiß nicht, sagt Vasari, wer im Holzwerk, das nachher mit Laub überwuchs, so viele schöne verschiedenartige und reizend geformte Dinge, so mannigfache Tempel u. dgl. hätte ausführen können". Berühmt waren die von Du Cerceau entworfenen „Galleries de Charpenterie" in Montargis (1560), quadratische Pavillons durch einen niedrigeren Bogengang verbunden, nach beiden Seiten sich in weiten Arkaden öffnend.[3]) Diese Durchbrechung der Seitenwände, die sich zur Luft- und Lichtführung schon früh als notwendig herausgestellt hatte, gibt Anlaß zu den verschiedensten Variationen.

Architektonische Formen in unveränderter Gestalt für die Holzgerüste im Garten zu übernehmen, wie Du Cerceau und Vredeman es tun, lehnte das 17. Jahrhundert ab. Man verzichtet

[1]) Die Laubgalerie mit 9 schiefergedeckten Pavillons, 1581 angelegt, lief neben der 1600 von Claude Mollet entworfenen Allee entlang, die sich in einer Länge von 300 toises an der Abschlußmauer des Gartens auf der Landseite hinzog. Vgl. Abb. 23 von 1615, bei Gomboust 1652 nicht mehr vorhanden. — [2]) Carolus Stephanus im Libellus de re hortensi (Paris 1536) unterscheidet in einem Kapitel über Pergulae hortenses zwei Arten: 1. Recta pergula quae pedamentis solo infixis vel ad murum recta figura compositis fieri solet, ad quam propagatur rosmarinus, leucanthemon e. a. 2. Pergula cameraria quae vel salice vel iunipero conflectitur ad ambulationes opacandas, nomen lingua nostra a cunabulis infantium habet: une berceau, ad quam applicantur vites et flexiles quaedam herbae ut bryonia et cucurbita. — [3]) Du Cerceau a. a. O. Reprod. b. Geymüller, Les Du Cerceau Fig. 35.

keineswegs auf architektonische Formen und Gliederungen, aber man lernt, sie in einer dem besonderen Zweck und Material entsprechenderen Weise umzubilden. Anstelle der einfachen Kopie von Baluster und Säule in Holz oder Stein, den steingemäß zugeschnittenen Pfosten, Rundhölzern und Stäben tritt ein Gitterwerk von gleichgebildeten, schmalen Holzlatten, in das der Zimmermann die Formierungen der gleichzeitigen Architektur mit großem Geschick umzusetzen unternimmt. Neben der einheitlicheren Erscheinung dieser Gebäude, die der Fassadenentwicklung der Zeit parallel geht, verdienen sie auch vom gärtnerischen Standpunkt den Vorzug gegenüber denen der Renaissance. Sie nehmen trotz aller Entlehnungen aus der Architektur auf ihren eigentlichen Zweck, rankenden Gewächsen Halt und Richtung zu geben, dieselbe Rücksicht, wie es die mittelalterlichen Spaliere taten. Das Holzgitterwerk — „Nagel- und Bindwerk" nennt es der deutsche Gärtner im 18. Jahrhundert — wird denn auch, wohl unter dem Vorgang Frankreichs, für Laubgebäude die allgemeine Gerüstform. Es handelt sich späterhin abgesehen von den Palisadenwänden allerdings mehr um Pavillons und saalartige Räume verschiedener Art. Denn der gedeckte Wandelgang kommt im Lauf des 17. Jahrhunderts immer mehr aus der Mode. Sein Nachfolger wird die offne Allee.

2. DIE ALLEE. Der Laubgang paßt nicht mehr recht zu den neuen Dimensionen des Gartens. Er muß besonders günstig plaziert sein, um nicht gedrückt zu erscheinen. In Italien hatte er bereits im 16. Jahrhundert kaum noch die ausgedehnte Verwendung gefunden wie im Norden. Dagegen hatte man dort die offene Baumallee schon früh als Ausdruck heroischer Empfindung entdeckt: Tribolo in Castello (S. 30) und im Boboligarten die steile Zypressenallee, „die als solche kaum mehr ihres Gleichen hat" (Burckhardt).[1]) Olivier de Serres läßt noch die einzelnen Abteilungen durch offne oder gedeckte Alleen trennen (en treillages plats ou voutoiés).[2]) Die großen französischen Barockgärten jedoch verbannen den Laubgang völlig oder beschränken ihn auf Nebenwege, „dans des endroits de peu de consequence" (D'Argenville), in Boskettträume oder Giardini secreti (Sceaux, beg. 1674 für Colbert. Stiche von Perelle und Rigaud).

Erst im 18. Jahrhundert, als sich das Gefallen an kleineren Gliederungen und intimeren Plätzen von neuem regt, erscheinen die stillen Gänge auch an bevorzugter Stelle wieder häufiger (Würzburg, Veitshöchheim). Dem Barock mußte vor allem die enge Geschlossenheit im Inneren bei längeren Strecken unerträglich sein. Wo man gedeckte Wege anlegt (Allées couvertes), zieht man der berankten Gitterwölbung Baumreihen vor, deren Krone man zu einem Dach zusammenzieht, während zwischen den freigeschnittenen Stämmen von beiden Seiten Luft und Licht zuströmt. Denn jede bedeckte Allee soll, nach Boyceau, beiderseits von unbedeckten Alleen (Contre-Allées découvertes) begleitet sein. So wird der Mittelgang zu einem baldachinartig überdachten Teil eines breiten offenen Weges (Abb. 71). Von der engumhegten Räumlichkeit,

---

[1]) Scamozzi (Idea della Archit. 1615. III, Cap. 23): Die gewölbten Laubgänge geben den ganzen Tag Schatten, mà si come il passeggiare all' ombra di verdure lieva gli ardori del Sole, cosi fanno il luogo opaco e una vista melancolica e quelle cose che vi si piantano non riescono cosi bene; onde le strade fatte à spalliera rendono il luogo molto aprico e allegro, di modo che la vista si contenta. — Erasmus spricht im Convivium religiosum seiner Colloquia von Ziergärten, dabei u. a. von einer offnen Allee, „via utrinque arboribus pari digestis intervallo septa" (zit. v. Kaufmann a. a. O. 44, Anm.). Er schreibt wohl weniger aus eigener Anschauung als unter dem Eindruck Plinius'scher Lektüre. Vgl. auch die Park-Perspektive im Hintergrund der Tizianischen „Venus v. Madrid" (um 1550). — [2]) A. a. O. 1603. Sully (gest. 1641) schreibt in seinen Erinnerungen: „Le goût d'alors était d'avoir grand nombre d'allées extrêmement couvertes..."

in der noch Furttenbach „wie in einem Wäldlein“ um sein häusliches Parterre herumspaziert, hat er sich beträchtlich entfernt.

Die Hauptwege will man völlig nach oben offen und breiter als die anderen Wege. Vor allem, um einen freien, klaren Blick auf den Zielpunkt: das Gebäude, Kaskaden oder Gartenhäuser zu erhalten. „Nichts ist unangenehmer,“ sagt D'Argenville, „als wenn man am Ende einer Allee mit Mühe die Vestibültür eines Gebäudes entdecken kann.“

Die Hauptwege am Rand und in der Mitte der Anlage, denen sich die übrigen unterordnen, gewinnen immer mehr an Bedeutung (vgl. S. 25). Es ist die gleiche Rangordnung, wie sie in den römischen Gärten bestand: Gestatio die breite Straße, die die wichtigsten Punkte verbindet, in der Regel die ganze Länge des Gartens durchmißt, und ambulatio, der zwischen die Hauptadern eingezogene, innerhalb der Parterres und Bosketts laufende Weg.

„Die breitesten Alleen sind die vornehmsten“.[1]) Doch hat sich die Breite nach der Länge zu richten. Boyceau setzt hierbei die gleichen Proportionen fest wie Mollet, während D'Argenville das Verhältnis noch zu gunsten der Breite verschiebt.[2]) Er warnt vor der Schmalheit langer Alleen, die wie ein Darm aussähen. Die Ulmenallee im Tuilleriengarten, die Boyceau das Muster einer gut proportionierten Allee nennt, tadelt D'Argenville wegen ihrer engen Perspektive. Andererseits entspricht es dem weit ausgreifenden Gefühl der Zeit, wenn D'Argenville sagt: zu lang könne eine Allee nie werden.

Zu der von zwei Baumreihen gebildeten „einfachen“ Allee kommt die Allée double: ein Mittelgang von schmäleren Seitengängen flankiert, also vier Reihen Bäume. Für die großen Waldalleen war sie schon im 16. Jahrhundert bekannt. In den Gärten hatte Boyceau diese begleitenden Wege nur bei der bedeckten Allee empfohlen. Zu D'Argenvilles Zeit ist der stolze Dreiklang der gleichmäßig geöffneten, parallelen Züge „sehr in Mode“. Die Mittelallee nimmt die Hälfte der Gesamtbreite ein, eher noch etwas mehr, der Hauptperspektive zuliebe.

Alleen von dieser Ausdehnung, ganz mit Kies oder Erde belegt, hätten einen zu toten, unfreundlichen Eindruck gemacht. Man überzieht daher den Boden zum Teil mit Rasen, der zugleich eine Gliederung der Fläche gibt. Bei schmaleren Wegen führt man Rasenstreifen an den seitlichen Grenzen entlang, bei breiteren legt man einen grünen Teppich in der Längsachse, nach dem die Allee ihren Namen erhält: Allée tapis vert. Auf beiden Seiten bleiben Kieswege frei. Doch gehört zu dieser Anordnung notwendigerweise, daß der Rasen dem Verkehr zugänglich bleibt, wie es denn auch bei der Hauptallee in Versailles noch heute der Fall ist. Englands günstige Rasenverhältnisse erlaubten den ganzen Weg mit Rasen zu belegen.

---

[1]) Cl. Mollet 1614 a. a. O. Vgl. hierzu die Verbreiterung der Wege auf dem Versailler Grundriß Silvestres von 1680 gegenüber dem von 1674. Ferner Savot, l'Arch. franç. 1673, wo der Herausgeber Blondel breitere Alleen fordert als Savot. — [2]) Mollet verlangt bei einer Länge von 150 toises eine Breite von 4 toises, bei einer Länge von 250—300 toises eine Breite von 5 toises;

Es verlangt Boyceau bei einer							D'Argenville bei einer						
Länge	von	200	toises	eine Breite	von	5 toises	Länge	von	400	toises	eine Breite	von	10—12 toises
„	„	150	„	„	„	4 „	„	„	300	„	„	„	9—10 „
„	„	100	„	„	„	3½ „	„	„	200	„	„	„	7— 8 „
„	„	50	„	„	„	3 „	„	„	100	„	„	„	5— 6 „*)
„	„	30	„	„	„	2½ „							

*) Dies sei eine gute Proportion einer Allée simple. (toise, Klafter; 1 toise = 1,949 m). — Über die Höhe der Seitenwände bestimmt Boyceau, das Lattenwerk, (la palissade) dürfe im Verhältnis zur Breite der Allee nicht zu hoch sein, um nicht bedrückend zu wirken, etwa zweidrittel von der Breite des Weges.

Zur Begrenzung nach den Seiten verbinden gelegentlich Hecken oder Holzgitterwände (Palisaden) die Bäume, um das Boskett in Schach zu halten oder eine kahle Mauer zu verdecken. In der Hauptallee von Versailles läuft zwischen den Kastanienstämmen eine 1,70 m hohe Buchenhecke. Oder man pflanzt kleinere Bäume zwischen die großen. Daviler empfiehlt in der Hauptallee die nackten Stämme der Kastanien durch pyramidenförmig geschnittenen Taxus zu „garnieren". Solche abwechselnden Reihen sieht man übrigens schon auf ägyptischen Gartenbildern.[1]) Die Baumkronen läßt man, abgesehen davon, daß man ihr Zusammenwachsen über dem Wege verhindert, frei sich entwickeln. Nur in den unteren Partien beschneidet man sie gelegentlich zu einem nach innen leicht gewölbten Profil, das gleich großen Hohlkehlen den Durchblick rahmt, nach oben in den hohen, frei aufsteigenden Wipfeln verlaufend (Liancourt, Stich von Silvestre 1655). Die nahe Verbindung von künstlich formiertem und natürlichem Wachstum, die bei Hecke und Boskett, Hecke und frei darüber sich entfaltenden Baumkronen wiederkehrt, brachte die architektonisch gestaltete Masse erst recht zur Geltung.[2]) Erst in der Verfallszeit, als sich die Schere jedes Baumes bemächtigte, ging das Verständnis für diesen Kontrast verloren. Damals baute man die allein von hohen Hecken flankierten Alleen, in denen man sich wie zwischen den fest geschlossenen Mauern eines Irrgartens bewegt (Stiche holländischer Landsitze von Rademaker. Äußere Allee in Veitshöchheim: Buchenhecke 4 m hoch, 6 m breit). Ebenso gewaltsam streng in der Form, aber freundlicher durch die seitlichen Öffnungen erscheinen die Baumalleen, bei denen die Kronen bis oben hinauf wandartig zugeschnitten sind (Rambouillet: Stich von Rigaud).

Das 18. Jahrhundert, das, wie wir sahen, den überwachsenen Wandelgängen wieder mehr Beachtung schenkt, zieht auch über den Alleen gern die Baumkronen zusammen. Boyceau hatte davon gesprochen. Unter Ludwig XIV. gewann das unbegrenzte Himmelsgewölbe den Vorzug. Jetzt aber findet man an behaglicheren Verhältnissen wieder mehr Befriedigung. Man schneidet die Kronen zu einer Masse, nach innen gewölbt, nach draußen neben der älteren, vom Laubgang übernommenen Rundung häufig rechteckig (Palais Royal). Die überwölbte Baumallee in Chantilly neben den Wasserparterres, die auf einer Ansicht des 17. Jahrhunderts noch fehlt[3]), erscheint zuerst auf einem Stich von Rigaud (ca. 1730). Da die Wege an Breite nicht wesentlich einbüßen sollten, vereinigten sich die Baumkronen zu einem flachen Korbbogen (Petit-Trianon), wenn nicht gar in der Mitte der Wölbung ein Stück frei blieb (Promenade im Palais Royal).

Die Allee überdauert den Sturz des architektonischen Gartens. Aus dem Park allerdings bald verbannt, gibt sie in der Nähe der Städte weiten Strecken Gepräge und Richtung[4]), unter den späteren Neuanlagen: Champs-Elysées 1754; Allee Danzig-Langfuhr 1768—70. Die letzten repräsentativen Nachkommen großer Landschaftsgliederung sind die napoleonischen Pappelalleen. Dann ist es zu Ende. Bei den Romantikern erregt grade die Pappel, „der einzige Baum, der in unserem Norden Gestalt hat"[5]), das höchste Mißfallen.

---

[1]) Roselini a. a. O. — [2]) Man besaß eine Maschine, um „starke Bäume mit vollem Laub" zu versetzen. Auf diese Weise entstand eine Allee bei Marly in drei Tagen, so daß ein englischer Gesandter, der den Weg vier Tage vorher gemacht hatte, in der Irre zu fahren glaubte. (Sturm, Reiseanm. a. a. O. S. 113. Eine Beschreibung der Maschine ebendort). — [3]) Mus. v. Chantilly. Vgl. auch Abb. 27. Eine spätere Ansicht des Gartens v. d. Kanalseite aus auf einem Gem. v. Henri de Cort 1781, ebenda. — [4]) Vgl. Kammerer, Gesch. d. Landschaftsgefühls S. 23 f. — [5]) Hehn a. a. O. 422.

3. Boskettraum, Hecke, Baumfiguren.

1. DER BOSKETTRAUM entsteht dort, wo nicht mehr das einzelne Exemplar, sondern die Gemeinschaft der Bäume als Masse wirken soll. Das in Italien im 16. Jahrhundert erscheinende Salvatico macht den Anfang dazu. In diesem künstlichen Dickicht bekundet sich zum ersten Male das Verlangen, ein Stück ungebundener Natur den gesetzmäßigen Formen im Garten entgegenzustellen. Zunächst entsteht es jedoch allein um dieses Kontrastes willen, nicht weil man allmählich zur Landschaft hinüberleiten möchte. Die Wirkung des Ganzen als Masse ist das Entscheidende: darum plaziert man das Salvatico bei Anlagen frühen Stils gern auf einem zusammenfassenden Sockel: einer eigenen Terrasse über dem Parterre (Villa Madama, Villa Medici).

Die Erschließung des Innern erfolgt einmal durch ein System senkrechter und diagonaler Alleen, die auf ringförmige oder quadratisch die Mitte umlaufende Wege münden, wobei sich an den Kreuzungen und im Zentrum Plätze verschiedenen Formats herausbilden: Versailles zu beiden Seiten der Mittelallee (Silvestre 1674. Abb. 73).

Eine zweite Gruppe: Man dringt von einer Seite durch einen schmalen Gang durch das Gehölz wie in einen Berg vor und schneidet sich einen größeren Raum nach Gefallen zurecht. Diese Lichtungen, die man inmitten der Laubmassen formiert, sind für das Raumgefühl der Zeit ebenso charakteristisch wie die Säle in den Gebäuden und die Platzanlagen der Städte. Ja, im Boskett kam eine Raumidee oft uneingeschränkter zum Ausdruck als dort. Material- und Situationsbedingungen waren leichter zu bewältigen. Die Umgestaltung einzelner Boskettträume im Versailler Park, der die klassischen Beispiele dieser Anlagen enthält, ist kennzeichnend für die allgemeine Entwicklung: ein Raum östlich von der Allee d'Eau hat anfangs einen kreisförmigen Grundriß mit einem „Pavillon d'Eau" in der Mitte; ringsum symmetrisch anschließende Nischen, denen sich der Zugang unauffällig einordnet, um die gleichmäßig zentrale Disposition nicht zu stören. Vier Jahre später hat sich der Zentralraum in ein oblonges Rechteck verwandelt, mit dem sich in der Längsachse eine Art Vorhof von ähnlicher Abmessung verbindet. Zwei Zugänge statt des einen, aber auch sie so gelegt, daß die Geschlossenheit des Platzes gewahrt bleibt. (Vgl. die Gartenpläne Abb. 32 u. 33). Das damals neu angelegte „Bosquet des trois Fontaines" auf der Westseite der Allee d'Eau ist ebenfalls ein Tiefenplatz. Auch Rundplätze kommen noch vor (Bosquet de l'Encelade, La Colonnade: Abb. 74), aber die ovalen und gestreckten Grundrisse dominieren (Bosq. d'Obelisque = Salle du conseil: Abb. 75).

Dem Garten eigentümlicher als diese Entwicklung des einzelnen Raumes, die nicht nur der Parterreformierung sondern jeder Raumgestaltung im Barock überhaupt parallel geht, erscheint die neue Plazierung der Räume innerhalb des Bosketts und ihre Verbindung untereinander, wie sie gegen Ende des Jahrhunderts noch unter Le Nôtre einsetzt — ein bedeutsames Zeichen für die nahe Auflösung aller regulären Gliederung im Garten. Während man nämlich in Versailles bei der Durchdringung des Bosketts mit einem gleichmäßigen Netz rechtwinklig sich kreuzender Alleen beginnt und durch diese Aufteilung des gesamten Gebiets in rechtwinklige, in der Regel quadratische Quartiere, den weiteren Kompositionen einen Halt gibt, behandelt man am Ende des Jahrhunderts den ganzen Boskettbezirk als einen einzigen Komplex, in den man Räume und Wegfiguren verschiedenster Form einschneidet, ohne sie in gleichmäßige Grenzen einzuspannen. Dazu gehört das Boskett in Marly nach der Umgestaltung in den neunziger

Jahren (Abb. 35)[1]. Der einzelne Boskettraum wird nicht mehr isoliert, sondern von Alleen durchschnitten, die ihn mit den übrigen Räumen in vielfache perspektivische Verbindung setzen. Eine Flucht von Sälen, Kabinetten durchdringt die gesamte Masse des Bosketts, ohne daß eine regelmäßig wiederkehrende Zäsur Kompartimente voneinander trennt. Das Boskett in der Villa Ludovisi, das von Le Nôtre stammen soll, gehört zu den frühesten dieser Art; auf Faldas Plan als „Laberinto in forma di Bosco" bezeichnet, vielleicht ein Zeichen, daß man diese Raumfolge, trotzdem sie nichts Labyrinthisches hat, damals in Italien als recht kompliziert und verwirrend empfand. Aber sie erscheint klar und einfach gegenüber Entwürfen späterer Zeit von J. Fr. Blondel, Cuvilliès, bei denen man in der Tat manchmal von einem Eindringen des Irrgartens in das Boskett sprechen könnte. Blondel[2]) teilt große, unregelmäßig polygone Waldpartien in komplizierte Figuren mit mehreren Zentren, zumeist Sternplätzen verschiedenen Formats. Durchblicke nach allen Richtungen wechseln in rascher Folge und halten den Besucher in beständiger Erregung. Der Drang nach immer vielfältigeren Platz- und Wegkombinationen führt schließlich zu Willkürlichkeiten, die dann in den Gedärmbildungen der Landschaftsgärten ihre natürliche Fortsetzung finden. Im Boskett macht sich denn auch die Verwilderung am ersten bemerkbar. Gärten der Übergangszeit mit noch streng formiertem Parterre und Laubgängen wie der Schloßgarten in Koblenz[3]) haben im Boskett bereits Schlängelwege.

In den regelmäßig gepflanzten Baumgärten fehlt in der Regel jede Scheidewand nach den Wegen und Plätzen im Innern[4]), oder sie ist so niedrig, daß sie einen Einblick in die Baumpflanzungen ermöglicht (eine Palisade von 3 Fuß Höhe empfiehlt D'Argenville). Nur in heckenfrohen Gegenden der Spätzeit umzieht man auch Obstbaumquartiere mit hohen Wänden (Veitshöchheim, Herrenhausen). Die Lichtungen im Dickicht dagegen werden von Anfang an durch Hecken oder Holzgitter umgrenzt. Die dichte Masse von Bäumen und Gesträuch hat in ihren unteren Teilen keine andre Bedeutung als die Bruchsteinfüllung einer dicken Mauer, die man mit einem kostbareren Material verkleidet. Zugleich steigert sich durch diese gleichmäßige Bildung der Wand die räumliche Wirkung der Plätze. Die Behandlung des Holzgitterwerks ist dieselbe, wie bei den gedeckten Wandelgängen (vgl. S. 72f.). Nur hat man es vielleicht noch häufiger als dort von jeder Berankung frei gehalten, namentlich wo man es auf reichere Gliederungen absieht. Das beliebteste Motiv sind von Halbkuppeln gekrönte Nischen, die man mit Figuren oder Fontänen besetzt. Über die korrekt formierte Lattenarchitektur blicken die vollen Kronen unbeschnittener Bäume in den Raum herüber. Oft in schwellender Fülle, daß sie den Rahmen zu sprengen drohen. Ein Kampfspiel zwischen Gesetzmäßigkeit und formloser Kraft ganz nach dem Herzen des Barock. Dafür hat man im 18. Jahrhundert auch hier ebensowenig Sinn mehr wie in den Alleen (vgl. S. 76). Die Baumkronen werden zu einer zusammenhängenden Wand zugeschnitten, die ringförmig über den Stämmen den Platz umschließt. Im übrigen halten Hecken jeden frei wachsenden Strauch zurück. Ein Muster äußerster Steifheit: das Boskett im Garten des Prinzen Eugen von Savoyen in Wien (Kupfer Kleiner 1731. Abb. 72).

---

[1]) Die erste Fassung des 1679 geplanten Gartens war 1686 vollendet. Damals unterscheidet sich das Boskett noch nicht von dem in Versailles: Plan o. N. auf der Bibl. Nat. in Paris (Sammelband). Bedeutende Veränderungen zw. 1696—1703: Plan des Abbé Delagrive 1753. — [2]) De la Distribution des maisons de plaisance. 1737. — [3]) Beg. 1778 von D'Ixnard. Abb. in dessen Recueil d'Arch. — [4]) Liger, le Jardinier fleuriste. Amsterdam 1708.

2. HECKEN. Mit der zunehmenden Zergliederung des Bosketts schrumpfen die Baummassen immer mehr zusammen (Abb. 49). Dagegen gewinnen die Hecken bei den komplizierten Kurven und Brechungen des Grundrisses — man betrachte etwa Diesels „Idee zu einem herrlichen Lustgarten" — immer mehr an Bedeutung. Vordem hatten sie nur als Umgrenzung des Parterreplatzes und seiner Kompartimente eine Rolle gespielt. In Italien, wie wir sahen, mehr als in Frankreich. Wahrscheinlich war dort die Tradition der lebenden Mauer seit der Antike nicht erloschen und wurde seit dem 15. Jahrhundert mit besonderer Liebe gepflegt. An die heimatlichen Hecken von Jasmin erinnert sich im Frühling 1446 Lorenzo Strozzi, als er in Valencia Orangenhecken in den Gärten trifft.[1]) Quattrozentistische Bilder bestätigen, daß man Sträucher und Buschwerk nur in streng zugeschnittenen Formen duldete, weil man einsah, daß Gebüsch nur in diesem sozusagen geläuterten Zustand fähig ist, zu klaren räumlichen Wirkungen beizutragen. Im Norden hat später Holland sich am meisten für den Heckenbau interessiert.[1]) Man kommt hier im Lauf der Zeit dazu, Laubwände aufzuziehen, die bis zur Höhe zweier Stockwerke sich an das Haus anschließen, entweder gleich einer schlichten Steinmauer ohne jede Gliederung oder mit einem bewegten Abschluss: aufgesetzten Halbkreisscheiben, abwechselnd mit Einkehlungen derselben Form (Rademaker, Vues de Rhynland 1732). Zu reicherem Detail wie bei den Holzgittern ist hier keine Gelegenheit. Bisweilen durchbrechen Rundlöcher und Bogenfenster die Wand. Einmal sieht man kleine mit Büsten und Vasen besetzte Nischen in zwei Reihen übereinander in die Hecke eingeschnitten (Abb. 79).

Nicht nur zum Abschluß nach draußen steigt die Hecke haushoch empor. Auch innerhalb des Gartens führt sie derartige strenge Trennungen herbei, als Umwandung des Parterres (Abb. 61) und des Vorgartens, indem sie sich z. B. an die beiden Enden einer Hausfront anschließt, in leichter Biegung gleich zwei Gebäudeflügeln einen Cour d'honneur schaffend (Abb. 80). Überraschender als bei dieser scharfen Abgrenzung einzelner Gartenbezirke gegeneinander, einer Fortbildung des Renaissanceprinzips, dem man außerhalb der Le Nôtreschen Schule bis zum Schluß treu bleibt, wirkt die Hecke dort, wo sie eine Allee als freistehende, senkrechte Scheidewand der Länge nach halbiert (Rademaker a. a. O., Herrenhausen). Hiermit wäre man in Frankreich, wo man nach immer breiteren Wegen drängte, erst recht nicht einverstanden gewesen. Und auch in Deutschland und Holland scheint sich diese Anordnung erst im 18. Jahrhundert einzufinden, als allgemein das nötige Temperament, um in weiten Räumen sich wohl zu fühlen, verloren ging und man in engeren Grenzen unbefangener und freier atmete. Die Franzosen, schreibt der Kurfürstl. Mainzsche Gartenvorsteher Heinrich Hess in der „neuen Gartenlust" von 1696, halten nicht viel von Baumhecken in ihren Gärten. Ihm dagegen dünke ein Garten ohne zierliche Heckung und allerhand rare fruchtbare Bäume einem freien Felde nicht ungleich, „denn was ich in einem solchen leblosen Garten sehe, das hab ich in einem freien Felde auch vor Augen". Die höchste Lust eines Lustgärtners seien zierliche Hecken und Bäume; für die kleineren Hecken empfiehlt er Cornelkirsche, Liguster, Stechpalme, Buchs, für die großen an den Rändern des Gartens, die „Gallerien", Hainbuche, die auch zu Laubhütten und Bogengängen verwendbar sei.

Der Geschmack an fest von Hecken flankierten Wegen baute jene Wandelgänge, die Labyrinthanlagen ähnlich, aber ohne deren Verwirrungsabsicht einen isolierten Gartenbezirk voll-

[1]) Kaufmann, a. a. O. S. 33. Vgl. ferner Polifilo, franz. Übers. a. a. O. II, 132. — [2]) Holland wird wiederholt als das Land der völlig beschnittenen Bäume und Hecken erwähnt, im Gegensatz zu Italien z. B. Keyssler, Reisen 1776. S. 695. Vgl. oben S. 15.

ständig ausfüllen, indem sie etwa in Form einer rechtwinklig gebrochenen Spirale auf die Mitte des Grundstückes zuführen: auf einem Gutsparkentwurf von Sturm liegt eine „Promenade in geschnittenen Hecken" neben einem wirklichen Labyrinth. In Klostergärten mögen diese Gänge für stille Meditationen besonders willkommen gewesen sein, boten sie doch dem Blick nach keiner Seite ein ablenkendes Bild (Hinter dem Konventsgarten eines Kanonikerklosters: Sander a. a. O. Collegegärten in Oxford: Loggan XXI. Einfachste Form: mehrere parallellaufende, durch Hecken voneinander getrennte Gänge beim Kapuzinerkloster in Brüssel, gegr. 1653: Sander ebendort). Der „Haaggarten", d. i. Gehegegarten, Furttenbachs, als Teil eines fürstlichen Gartens gedacht, benutzt die Hecken zu einer perspektivischen Spielerei: Ein ovalumfriedigter Platz, durchquert von sechs Laubwänden, in jeder 4—6 Tore so angeordnet, daß sich aus jedem Raum diagonale Durchblicke durch mehrere Zonen ergeben mit einzelnen aus den Hecken aufsteigenden Bäumen als Zielpunkten. Es wird uns heute schwer, dieser absonderlichen Anlage gerecht zu werden. Furttenbach erzählt, „die sieben unterirdischen Säle in Rom" hätten ihn dazu angeregt; was diese Säle bedeuteten, weiß er nicht.[1])

3. GESCHNITTENE BAUM- UND STRAUCHFIGUREN. Wie man in Gebäuden und Kulissen aus Hecken und überrankten Holzlatten architektonische Werke gartenmäßig umzustilisieren trachtete, machte sich der Gärtner gelegentlich den Spaß, mit seiner Schere den Bildhauern ins Handwerk zu pfuschen, indem er aus Buchs, Buchen- und Dornsträuchern, bisweilen mit Hilfe von Holz- und Drahtgerüsten, Figuren zurechtschnitt.

Schon die Gärtner der römischen Kaiserzeit hatten sich damit beschäftgt. Plinius berichtet von Tieren aus geschnittenem Buchs im Garten seiner tuskischen Villa. In der Renaissance greift man auch auf diese Dinge wieder zurück[2]), und der verschnörkelte Phantasien liebende Norden findet vornehmlich Gefallen daran[3]). D'Argenville spricht von derartigen Skulpturen als von einer vergangenen Mode. Man sehe noch Einzelnes in Italien erhalten (Frascati, Tivoli) und in Spanien (Aranjuez, Buen Retiro): ganze Jagdszenen, Reiter, Eber, Hirsche. Ähnliches habe es auch in den alten Pariser Gärten gegeben. Aber jetzt sei dieser absonderliche Geschmack nur noch in Holland (Loo, Honslardyck, Soesdyk), Flandern (Enguien, Brüssel) und

[1]) Archit. Recreat. Tf. 27. Vgl. Furttenbachs Itinerarium Ital. 129. — [2]) Polifilo (franz. Übers. a. a. O. II, 122, 124), hieraus der Holzschnitt S. 80. — [3]) Rivius, Vitruvius 1548. S. 491: „Die künstliche Pflanzung und Aufziehung der Bäumlein und Gesteud, welche Vitruvius Topiaria nennt, ist noch heutigs Tags im Welschen Land in hefftigem Gebrauch und fürwahr eine schöne herrliche Zier der Lustgärten, sobald sie in allerhand Formen, Getier, Vögel, Menschen, Häuser und was man erdenken mag, gezogen sind." Ebendort eine Kopie des betr. Holzschnitts aus dem Polifilo.

Deutschland lebendig, während man sich in Frankreich mit solchen Spielereien nicht mehr befasse. „On y prefère une simplicité qui tient plus du noble et du grand.“ Wohl aber formiert man auch hier Sträucher und Bäume zu Pyramiden, Kegeln, Obelisken. Namentlich in den großen Gärten, wo das gleichförmige Holzgitterwerk ermüden würde, rät D'Argenville, das Auge durch solche „verdures extraordinaires“ zu ergötzen. Gewöhnlich treten sie nicht einzeln auf sondern in Reihen, etwa vor der schlichten Heckenwand eines Boskettraums oder in Treillage-Arkaden sich eingliedernd. In Frankreich bleiben sie in der Regel mit dem Boskett in Zusammenhang, während man sich in Holland und Deutschland zumal in der Spätzeit nicht scheut, den Parterreraum durch eine Menge immer kapriziöser zugeschnittener Figuren in seiner Einheit und Übersichtlichkeit zu zerstören. Vor allem verläßt man das Prinzip der gleichmäßigen Reihe und erfindet für jeden Strauch einen neuen Effekt. Das gehört zu den Erscheinungen, die deutlich das nahe Ende des architektonischen Gartens verkünden.

4. Die Insel.

Mit dem Aufenthalt auf einer Insel verband sich für den Menschen von jeher der Begriff des Losgelöstseins von der alltäglichen Welt, der Zauber der Einsamkeit, freier Aussicht und selbstherrlicher Bestimmung über ein Land, das im kleinen gleichsam ein Bild der vom alten Okeanos umspülten Erde war. Das läßt den Garten auf der Isola Bella so verführerisch erscheinen. Und wenn man künstliche Inseln aus den Gartenbassins aufsteigen ließ, geschah es, um etwas von dieser Stimmung lebendig werden zu lassen. Denn die Insel gleichwie andere Requisiten: Grotten, Labyrinthe, Parnasse, die wir heute nur sinnlich zu begreifen pflegen, verdankten damals ihre Entstehung literarischen Sentiments genau ebenso, wie später ähnliche Motive im Landschaftsgarten, nur daß ein ungebrochenes Stilgefühl auch diese Dinge nicht einfach von der Natur abschrieb, sondern bewußt formierte.

Die Gewohnheit, den ganzen Garten, gleich dem Gebäude, mit einem Wassergraben zu umgürten, womit man im Flachland — der Bastionenummauerung analog — an die alte Verteidigungsform anknüpfte, behielt man auch später gern bei, als äußere Rücksichten kaum mehr mitsprachen, lediglich aus Freude an der freien, abgeschlossenen Lage. In Hirschholm bei Kopenhagen[1]) verteilten sich die Anlagen auf zwei rechteckigen Inseln in einem oblongen Bassin, auf der einen Schloß und Parterre, auf der anderen, in gleicher Achse und durch einen Damm verbunden, die Boskettquartiere. Als Abschluß der durchgeführten Mittelperspektive schließlich auf dem Festland eine Orangerie.[2])

In der Regel umfaßt die Insel nur einen kleinen Teil des Gartens, eine Art Giardino secreto: Auf einem Entwurf Leonardos zu einem Schloß bei Amboise[3]) liegt eine rechteckige Halbinsel in der Achse des Schlosses, auf drei Seiten von einem Laubgang umschlossen, nach dem zum Gebäude führenden Damm geöffnet. Der Damm hinter der Insel achsial zum Hauptgarten

[1]) Thurah a. a. O. II, 36. — [2]) Hier sei daran erinnert, daß man die alte Moritzburg bei Dresden zwischen 1722—30, wohl kaum aus Sicherheitsgründen, zu einem Inselgebäude machte, indem man ringsum einen durch Quaimauern regulierten Teich aushob. Ein schmaler Damm bildete den Zugang, ein zweiter hinter dem Schloß führt zu dem, auf das Schloß hin orientierten Hofgarten am jenseitigen Ufer. — [3]) Reprod. bei Geymüller, Baukunst der Renaiss. i. Frankreich, Fig. 16.

fortgesetzt: ein frühes Beispiel planmäßiger Vereinheitlichung von Schloß und Garten. In Form einer schwimmenden kleinen Bastion, vom Schloß über eine Brücke zugänglich, der Privatgarten bei Frederiksborg, in der Achse des jenseits des Sees gelegenen Hauptgartens[1]). Vom Schloß über ein Wasser auf einen Garten am jenseitigen Ufer zu sehen war eine seit der Renaissance beliebte Perspektive. Ohne Zusammenhang mit dem übrigen Garten steht der quadratische „Jardin de l'Estang", den Claude Mollet in den (damals gradlinig umgrenzten) See von Fontainebleau hinausbaute und durch einen schmalen Steg mit dem Schloßhof verband. (Abb. 21 u. 22). Die Disposition des viergeteilten Parterres ist die übliche. Eine ebensolche Anlage im Château de Lupogne, nur daß hier eine zwischen den Eckpavillons laufende Heckenwand den Garten nach draußen verbirgt.[2])

Häufiger sind die nur durch Boote erreichbaren Inseln mitten im Wasser. Entweder enthalten auch sie ein Parterre: ein polygoner, von einem Zaun umfriedigter Inselgarten mit konzentrischen Felderringen beim Grafenschloß in Gent.[3]) In den meisten Fällen jedoch dienen sie einem Lusthaus als verschwiegene Stätte: ein polygoner Pavillon mit flacher Kuppel, „la salle du Conseil", ehemals im See von Fontainebleau (Abb. 22); ein reiches, von Säulenhallen umzogenes Gebäude entwarf Le Bouteux fils für eine Insel im „grande mer" des Versailler Kanals; ein palladianischer Tempel von quadratischer Grundform bei Rosersberg in Schweden[4]); oder es ist nur eine grüne „Sommerlaube", wie auf dem Entwurf zu einem adligen Lustgarten von Sturm.[5])

Auch der Berg erscheint auf der Insel, ein gleichförmiger Kegel mit regelmäßigen Spiralwegen.

Dort, wo man einem symmetrischen Schema zuliebe mehrere Inseln konstruierte: in Rambouillet zwei dicht mit Bäumen besetzte als Endpunkte einer schematischen Kanalkomposition (Stich von Rigaud), im Schloß Eisgrub in Mähren gar sechs große und zehn kleine Inseln, geht der Reiz des insularen Zustandes verloren. Das gilt auch von den Inseln, die man lediglich durch Ausstechen eines schmalen Grabens in den Boskettträumen herstellt: der vierpaßförmige, von doppeltem Graben umzogene, durch vier Brücken zugängliche „Tanzsaal" in Versailles (Aveline); die runde, ebenfalls im Boskett gelegene Insel in Chaville (Anon. Stich v. Ende des 17. Jahrh.) von Fontainen umringt, ein bescheidenes Gegenstück zu jener „Liebesinsel" in Versailles, die mitten in einem großen Bassin gelegen, gegen unberechtigten Besuch eine Schutzwehr von achtzig Wasserstrahlen um sich hatte, gleich den goldenen Palissaden um die geheimnisvolle Garteninsel in Goethes „Knabenmärchen".

5. Das Labyrinth.

Die Klarheit und Ruhe der insularen Existenz findet in der Verwirrung und drängenden Bewegung des Irrgartens ihr Gegenspiel. Labyrinthische Gebäude, wie sie seit den ägyptischen Grabbauten und dem sagenhaften Labyrinth auf Kreta die Menschen beschäftigten[6]), existierten im späteren Altertum nicht nur in der Phantasie. Das Labyrinth bei Memphis war eine Sehenswürdigkeit für die römischen Reisenden. Ob damals schon solche steinernen Bauten, die zum

[1]) Thurah a. a. O. — [2]) Le Roy, Théatre de Brabant 1730. — [3]) Sander a. a. O. I, 134. — [4]) Dalberg a. a. O. [5]) Civilbaukunst 1715. — [6]) Vgl. Pauly, Real-Encyclopädie d. klass. Altertumswissenschaft IV. 1846.

Teil lichtlos unter der Erde unheimlich genug sein mochten, in der harmloseren Form gewundener Laubwände nachgebildet wurden, wissen wir nicht. Möglich ist, daß in den Gärten der Kaiserzeit die Freude an beschnittenen Hecken, zugleich mit der Freude an seltsamen Überraschungen, auf diese gesellschaftliche Spielerei verfallen ist.[1])

Dem christlichen Mittelalter wird das Labyrinth zu einem Symbol der irdischen Pilgerfahrt, das man als lineares Muster auf die Fußböden der Kirchen zeichnet (Rom, Salzburg, Chartres u. a.).[2]) Oft nur in kleinem Format als ein mahnendes Signum, gelegentlich jedoch als einen wirklichen Gebetsweg wie das 1240 angelegte Labyrinth von fünfunddreißig Fuß Durchmesser in der Kathedrale von Rheims, in dessen Windungen der daheim gebliebene die Reise seiner Brüder zum heiligen Grabe im Geist begleiten sollte. Wie es scheint, hat man schon damals derartige Labyrinthfiguren in Buchs in den Garten übertragen (im Garten Karls V. beim Hotel St. Paul in Paris[3])).

Seines heidnisch-profanen Ursprungs erinnert sich erst wieder die Renaissance. Die Phantasie der Architekten rekonstruiert labyrinthische Rundbauten[4]), und in den Gärten baut man sie in Laubwänden nach. Seit dem 16. Jahrhundert fehlt der Irrgarten in keiner größeren Anlage.

Anfangs werden zwei Hauptschemata variiert: ein quadratischer Grundriß mit geraden, rechteckig gebrochenen Wegen und ein kreisförmiger Grundriß mit konzentrischen Ringen. Beide Mal gibt es nur einen, zentralen Ruheplatz. Das Barock verabschiedet Kreis und Quadrat als Formen, für deren Harmonie es kein Verständnis mehr hat. Furttenbach bezeichnet in der Architectura Recreationis (Tf. 26) den ovalen Irrgarten von einhundertundzwanzig Schuh Länge und achtzig Schuh Breite ausdrücklich als „schöne Form". In der Mitte liegt eine Fischgrube, aus der der Besucher zum Beweis des erreichten Ziels eine Wasserprobe zurückbringen muß. Die Hecken sind sechs Schuh hoch, ein Schuh dick, die Gänge vier Schuh breit. (Ein ovales Labyrinth mit ebenfalls konzentrischem Gehege bei der Stuttgarter Solitude, Plan von 1763). Treibt auf den gewundenen Wegen die rasch wechselnde Aussicht den Suchenden vorwärts, bei jedem Schritt ihm neue Hoffnung gönnend, der Aufenthalt in den geraden, langgestreckten, endlos erscheinenden Gängen, aus denen sich das Labyrinth des kaiserlichen Gartens in Petersburg zusammensetzte, war gewiß von beklemmenderer Unheimlichkeit.[5])

Die regelmäßige, einheitlich um ein Zentrum geordnete Komposition wie sie noch Furttenbach darstellt, löst sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auseinander. Das berühmte, 1673 neu angelegte Labyrinth in Versailles umfaßt mehrere, unregelmäßige Figuren, die durch grade und gewundene Wege verbunden sind (Abb. 83)[6]). Statt des einen Mittelpunkts, der dem Gefangenen immerhin eine gewisse Direktive gab, trifft er jetzt auf verschiedene, scheinbare Zielpunkte hintereinander, so daß jede Orientierung unmöglich wird. Er würde sich auf den schmalen,

[1]) Vielleicht bestand die Nachbildung des Labyrinths von Memphis, die Kaiser Severus sich auf seinem Landgut herstellen ließ, aus einem Laubgebäude. — [2]) Vgl. Trollope im Archaeol. Journ. 1858. Ein dem von Chartres sehr ähnliches Labyrinth im Skizzenbuch Wilars de Honecourt. — [3])) Riat, S. 64. Vgl. das Parterrelabyrinth S. 65. 1477 wird ein Labyrinth im Garten des Königs René in Baugé erwähnt (Havard, Diction. de l'Ameublement III, 158. Über andre franz. Labyrinthe ebendort). — [4]) Skizzenbuch des Finiguerra, 1464 (Brit. Museum). — [5]) Beim Winterpalais mitten in der Stadt: Plan de St. Petersburg. Dess. et gravé sous la Direction de l'Académie Imp. 1753. — [6]) Aug. Jehau in „Versailles illustrée" 4. u. 5. Jahrgang, Sonderabdr. 1901. Kupferstichfolge von Sebastian Le Clerc. Illustr. Monographie: Lab. de Vers. Paris 1679.

zwischen hohen Heckenmauern eingezwängten Wegen für verloren halten, wenn ihn nicht Springbrunnen und Figuren erinnerten, daß es sich um einen freundlichen Zauber handle. Das Gefühl, in eine enge, ordnungs- und gesetzlose Welt geraten zu sein, mußte den, der aus den regulären, klaren Verhältnissen des Parks kam, ganz besonders berühren. Und das Bewußtsein, daß alles das ein künstliches Werk sei, konnte das Staunen und heitere Gruseln der Zeitgenossen nur erhöhen.

Der Irrgarten D'Argenvilles (Abb. 82)[1]) erhält dadurch mehr Regelmäßigkeit, daß den mittleren Teil des oblongen Grundstücks eine große, um ein zentrales Bassin orientierte Spiralform einnimmt, die auf beiden Seiten von mannigfachen, aber in sich symmetrisch gegliederten Weg- und Raumfiguren flankiert wird. Die Fülle der Wege und Ablenkungen, sagt der Verfasser, mache sein Labyrinth sehr verwirrend, ohne ihm doch die Regularität und Grazie der Zeichnung zu nehmen. Von der strengen Gesetzmäßigkeit, in die Serlio die Irrgärten einspannte (Abb. 81), hat es sich allerdings weit entfernt.

Je umfangreicher die Anlage, desto wirkungsvoller war sie natürlich. D'Argenville bemerkt zu seinem Entwurf, daß, wenn er wirken solle, er mindestens auf 7—8 Morgen (Arpens) zu berechnen sei. Ein von der „dichterischen Gesellschaft des gekrönten Blumenordens an der Pegnitz" angelegter Irrgarten bei Nürnberg umfaßte drei bis vierthalb Morgen. Aber auch ein kleines Labyrinth kann, wie der auf seinen Irrgarten stolze Volkamer in den Hesperides (II 14), meint, doch manchen müde genug machen und ihm das Morale beibringen, daß man in einer verführerischen Welt lebe, woselbsten das Irren und Fehlen gemein und alltäglich seyn, und woraus man, nach vielen hin- und hergeführten Gängen, letzlich erst seine wahre Ruhe finde.

Den Irrgarten nicht nur als eine gesellschaftliche Belustigung, sondern als ein sinnvolles Bild von „des Lebens labyrinthisch irrem Lauf" zu betrachten, war einer allegoriefrohen Zeit durchaus geläufig. Die Figuren des Äsop und Amor am Eingang des Versailler Irrgartens und die Darstellung äsopischer Fabeln im Inneren sollen, wie ein Führer vom Anfang des 18. Jahrhunderts sagt, darauf hindeuten, daß man ohne Weisheit nie aus den Wirrnissen herauskommt, in die uns Amor verstrickt hat. D'Annunzio macht im „Fuoco" das noch heut existierende kleine Labyrinth in Strà an der Brenta zum lebendigen Schauplatz eines leidenschaftlich tragischen Spiels zwischen dem „Helden" und seiner alternden Geliebten: „. . . sie kehrte um, lief, drehte sich in die Runde, versuchte durch die Wand zu dringen, breitete das Laub auseinander, brach einen Zweig ab. Sie sah nichts als das vielfältige und gleichmäßige Baumgeflecht. Endlich hörte sie einen Schritt so nahe, daß sie ihn neben sich glaubte, und sie erbebte. Aber es war ein Irrtum. Sie durchforschte noch einmal das undurchdringliche Baumgefängnis, das sie umschloß, sie horchte, wartete; sie hörte ihren eigenen keuchenden Atem und das Klopfen ihrer Pulse. Es herrschte tiefes Schweigen. Sie blickte auf zum Himmel, der sich rein und unermeßlich über den weiten Wänden verschlungener Zweige wölbte, in denen sie gefangen war. Es schien, als gäbe es auf der Welt nichts anderes, als diese Unendlichkeit und diese Enge. Und es gelang ihr nicht, mit ihren Gedanken die Wirklichkeit des Ortes von der Vorstellung ihrer inneren Qual zu trennen, die natürliche Erscheinung der Dinge von jener Art lebendiger Allegorie, die ihre eigene Angst geschaffen."

---

[1]) Eine genaue Kopie dieses Irrgartens auf der Besitzung des Earl of Cholmondley (Campbell III, 79. 1725).

Um die eigenen Irrwege und die der noch darin Verstrickten rückblickend überschauen zu können, errichtete man häufig einen Hügel in der Mitte des Labyrinths (Strà, Schloß Thibault in England: „Am Ende (des Gartens) ein kleiner Berg mit vielen Irrgärten herum, wird der Venusberg genannt".[1]) Auf reine Schadenfreude ist es bei einem für einen öffentlichen Garten bestimmten Labyrinth abgesehen, dessen Anlage darum in der Nähe einer Anhöhe empfohlen wird, damit von dort die Wege der Irrenden „wie ein Spiegel des menschlichen Lebens" erscheinen (Taschenbuch für Natur- und Gartenfreunde 1800). Im allgemeinen verurteilen die Freunde des Landschaftsgartens das Labyrinth als unnütze Spielerei. Home meint in den „Grundsätzen der Kritik", es habe nicht einmal den Wert eines Rätsels, denn es sei dem Scharfsinn keine Auflösung gegeben.

6. Das Wasser.[2])

> Les fontaines font après les plants le principal ornement des jardins; ce sont elles qui les animent par leurs murmures et jaillissements, et qui causent de ces beautés merveilleuses, dont les yeux peuvent à peine se rassassier.
> D'Argenville.

1. FONTAINEN. Die zentrale Stellung, die der Springbrunnen regelmäßig auf der mittelalterlichen Blumenwiese einnahm (Abb. 1), behält er im neuen Lustgarten bei. Er bildet den Mittelpunkt der quadratisch-symmetrischen Parterrekomposition der Renaissance, und wo diese, wie in Frankreich, bald einen übersichtlichen Platz von oft beträchtlichem Umfang umfaßt, müssen sich auch die Proportionen der nach allen Seiten exponierten Fontäne ändern. Ihre Figur wird breiter, gedrungener. Die Höhe des Stockes nimmt im Verhältnis zu den weit ausladenden Schalen ab. Der Zwischenraum zwischen den Schalen wird geringer, das herabfließende Wasser dadurch in reichere Bewegung gebracht. Zumal, seitdem es, statt aus engen Röhren dünn herauszustrahlen, aus breiten Mäulern hervorbricht. Der Brunnen an sich würde in seiner zentralen Position trotz seiner neuen Gestalt sich oft in dem Parterreraum verlieren. Erst durch die Art, wie sich das Wasser über das steinerne Gerüst ergießt, schafft man das nötige Volumen und die schwellende Kontinuität der Silhouette, die an die abwärts rollenden Voluten gleichzeitiger Giebel erinnert.

In der Tendenz, die Fontäne möglichst in die niedrige Parterrezone einzugliedern, versenkt man die unterste Schale, die im Mittelalter ein Stück über der Basis den Stock umgab, flach in den Erdboden und kann sie nun beliebig erweitern, den Proportionen der Parterrefelder entsprechend. Inmitten dieses Bassins schrumpft der Fontänenbau immer mehr zusammen. Besonders unmittelbar am Hause darf kein festes vertikales Gebilde sich vor die Aussicht drängen. Die Parterreterrasse soll durchaus ihren flächigen Charakter bewahren. Der Stock mit den Schalen verschwindet. Statt dessen tauchen Figuren meist in kauernder oder lagernder Stellung aus der Bassinfläche auf, um den Strahl zu entsenden. Ja, in späterer Zeit wird die Öffnung

[1]) Zeiler, Itinerarium Britan. 1674. — Ein Balkon in der Mitte: in Alt-Jesnitz bei Dessau, Illustr. Zeitung, 1849. — [2]) Über das Wasser in den italienischen Barockgärten vgl. Wölfflin, a. a. O. 130, wo das Wesentliche gesagt ist. Ich beschränke mich auf einige ergänzende Bemerkungen hauptsächlich unter Benutzung französischer Beispiele. Eine Geschichte der Wasserformierung im Garten gäbe ein Buch für sich.

für die Fontäne oft nur durch eine ganz unscheinbare Fassung, eine Muschel oder dergleichen, markiert. Die höheren Schalenfontänen reserviert man für Nischen, Grottengebäude und Plätze, wo sie eine nahe Hintergrundswand finden. Der Strahl selbst hat sich in Höhe und Stärke — so verlangt Daviler — nach der Größe des Bassins zu richten. Wo mit den Abmessungen des Gartens auch das Bassin wächst, kommt man dazu, um die Mittelfigur herum eine Anzahl kleinerer Fontänen innerhalb des Bassins zu gruppieren. Ein frühes Beispiel einer solchen Kombination mehrerer Strahlen: die Harpyenfontäne im Garten von Aranjuez. Ein quadratisches Bassin; von den vier Ecken schleudern auf hohen Säulen postierte Harpyen Wasser nach der Mitte, wo es mit einer niedrigen, sogenannten Perückenfontäne zusammentrifft.[1]) Ähnliches in Lésigny-en-Brie (Stich v. Silvestre), nur sitzen hier die von den Ecken nach dem Zentrum zielenden Wasserspeier unmittelbar auf dem Bassinrand. Gegen den Effekt mit den Säulen hätte sich das französische Architekturgefühl gewehrt.

Die Le Nôtreschen Bassins in Versailles, Clagny, Marly zeigen die weitere Entwicklung. Das Latonabassin in Versailles hat statt des quadratischen einen ovalen Rahmen. Die Latona, auf verhältnismäßig hohem Unterbau, weil sie die Terrassenmauer als Hintergrund hat, im Wasser um sie herum die von ihr in Frösche verwandelten Kreter, die in schmerzlicher Empörung über die Strafe mit ihrem neuen Element um sich spritzen. Es spricht für die naive, nicht artistisch verbildete Phantasie der Zeit, daß man formale Erscheinungen, nach denen das Temperament verlangte, in diesem Falle das Schauspiel eines bewegten Strahlenregens auf einem Bassinspiegel, durch einen sinnfälligen Stoff motivierte. Darin dem Latonabecken verwandt die Drachenfontäne am Ende der Allée d'Eau in Versailles: ein Drache ist mitten aus dem Teich aufgetaucht, während er einen Wasserstrahl drohend emporschleudert, fliehen Delphine und puttentragende Schwäne, jeder einen Strahl in weitem Bogen entsendend, nach allen Seiten auseinander (Abb. 34).

Einzelnen Fontänenstrahlen begegnet man im 17. Jahrhundert ebenso selten wie einzelnen Bäumen. Auch hier bringt erst die Masse die erwünschte Wirkung. Einmal bilden sie zu mehreren im Parterrebassin ein Konzert. In größerer Gesellschaft noch erscheinen sie dann am Rand des Parterreplatzes, in den Alleen und Bosketträumen. Eine Fontänenallee formierte man in der Regel so, daß man zu beiden Seiten des Weges kleine quadratische oder runde Becken für je einen Strahl aufreihte, die einer geschlossenen Grenzlinie zuliebe, wie die Bäume durch eine Hecke, durch einen schmalen Kanal miteinander verbunden wurden (eine kleine Neigung des Weges war erwünscht)[2]): Liancourt (17 Fontänen in Reih und Glied: Silvestre 1655), Vaux-le Vicomte (in der Mittelallee hinten: Abb. 29), Versailles (Abb. 34). In Versailles bestand außerdem kurze Zeit ein „Berceau d'Eau": dicht gereihte Wasserstrahlen bilden einen Bogengang, unter dem man trocken hindurchgeht.[3])

---

[1]) P. v. d. Aa, Spanjen en Portugal. Leiden 1707. An einer anderen Stelle dieses Gartens schießen Wasserstrahlen aus ziemlicher Höhe scheinbar aus den Stämmen der flankierenden Bäume in ein Bassin hinab (Abb. ebenda). Das mag auf arabische Vorbilder zurückgehen: Im fürstlichen Garten in Kairo waren die Stämme der Palmen mit vergoldeten Metallplatten bekleidet, unter denen verborgen kupferne Röhren das Wasser emporleiteten, so daß es aus den Baumstämmen hervorzuquellen schien (Kremer, Kulturgesch. d. Orients II, 334). — [2]) Bei stärkerem Gefälle entwickelt sich aus dieser Kette von Becken eine bescheidene Kaskade: Château de Fremont (Stich v. Silvestre). Vgl. auch Abb. 40. — [3]) Holl. Stich repr. bei Nolhac, Création de V.

In den Bosketträumen spielt das springende Wasser noch eine größere Rolle als im Parterre. Abgesehen davon, daß man hier nicht so sehr um eine reine Flächenwirkung besorgt war, mag man das Wasserspiel inmitten des Gehölzes akustisch als besonders reizvoll empfunden haben. Man fühlte sich nicht weniger beglückt als der Mensch Ossian'scher Zeit, wenn er auf eine einsame Waldquelle traf. Unter der Kolonnade Mansarts in Versailles umringen 28 Fontänen gleichmäßig den Platz (Abb. 74). Die Gallerie d'Eau ebendort bestand darin, daß Fontänen ein oblonges Feld säumen, in dessen Mitte ein Bassin höhere Strahlen emporschickt (vgl. auch Abb. 40).

Zu diesen Fontänenparaden in flachen Schalen kommen die reicheren Kompositionen, die man vor einer Boskettwand mit Hilfe eines steinernen Stufenbaues errichtet. Hier kombiniert sich wieder der aufwärts steigende Strahl mit der von Schale zu Schale abwärts fließenden Welle. Die Komplizierung des Apparats machte oft bei ein und derselben „Wasserkunst" die verschiedensten Schauspiele möglich. Von dem nicht mehr vorhandenen Théatre d'Eau in Versailles[1]) heißt es in einem alten Bericht: „Les eaux du Théatre jouent en cinq mannières différentes: les jets s'élancent d'abord en haut et demeurent droits; ensuite ils se courbent et font des berceaux en dedans, puis en dehors; après cela, ils forment des cercles en avant, qui, étant changés tout à coup, paraissent en arrière".

2. KASKADEN. Der architektonisch gestaltete Wasserfall, die Kaskade, erscheint als Hauptprospekt in den italienischen Terrassengärten des Barock (S. 38). Der Renaissance sagte sie noch nicht viel: selbst in der Villa d'Este spielt sie trotz des günstigen Terrains noch keine führende Rolle. Der Barock sieht in ihr einen vollkommenen Ausdruck seines überquellenden, hinreißenden Lebensgefühls. Die Villen in der Umgebung Roms, Villa Aldobrandini vor allem, gaben im Anfang des 17. Jahrhunderts den Anstoß zu den Wasserarchitekturen in Frankreich. An Gewalt des Sturzes und an Wucht der vom Wasserschwall gleichsam auseinander gebogenen Becken stehen jedoch auch die bedeutendsten französischen Anlagen in Ruel und St. Cloud hinter den römischen Vorbildern zurück. Der Kaskade in Ruel[2]) liegt eine breite Treppe, beiderseits gradlinig begrenzt, mit gleichmäßiger Stufenfolge zugrunde. Sie ist von oben bis unten besetzt mit drei Reihen von Schalen, in jeder eine Fontäne, deren Wasser sich in drei parallelen, nicht sehr breiten Zügen abwärts ergießt, am Fuße des Abhangs in Bassins sich sammelnd. Das Wasser ist so beschränkt, daß zwischen den Schalenreihen noch Platz für Taxusbäume bleibt. Die „große Kaskade" von St. Cloud präsentiert einen reicheren Bau[3]). Das Wasser in stärkerer und massigerer Bewegung, fünf parallele Läufe, der Höhenlage und Wasserfülle nach differenziert: der zweite und dritte setzen tiefer, etwa auf halber Höhe des Geländes, unter Triumphbogen ein. Im mittelsten Lauf volle Kaskaden aus breit überfließenden Schalen, die Seitenbahnen mit schmäleren und niedrigeren Absätzen, von Fontänen begleitet. Das gesamte Wasser vereinigt sich jenseits eines Weges nochmals zum Sturz über ein niederes Buffet, kommt in einem breit ausladenden Bassin zur Ruhe und taucht unten am Seineufer in einem großen Rundbecken noch einmal auf, um die gesammelte Kraft schließlich in einem starken Strahl emporschießen zu lassen.

---

[2]) Ans. bei Rigaud. Plan bei Nolhac a. a. O. S. 4. — [2]) Stiche von Silvestre. Gärten von Ruel (Rueil), nahe bei Paris, für Richelieu angelegt. Vollständig zerstört. Seine Wasser gaben neben denen in Vaux-le-Vicomte Ludwig XIV. Anregung für Versailles. — [3]) Noch vorhanden. Entwurf v. Daniel Marot (Gurlitt, Geschichte d. Bar. S. 135). Stand mit dem ehem. Schloß nicht in Konnex, wie es in Italien regelmäßig der Fall ist.

Neben derartigen Kompositionen, die bei allem Reichtum der Erscheinung doch gemäßigter wirken als die in rustikalerer Fassung niederstürzenden Wasser Italiens, hat Frankreich im Zusammenhang mit der ihm eigenen Geländegliederung[1]) die besondere Form der niedrigen, breit gestreckten Kaskade ausgebildet. In Liancourt, wo das Parterre in der Breite der Schloßfront in Etappen abwärts steigt, wird die Böschung in ihrer ganzen Ausdehnung durch 22 nebeneinander gereihte, dreifach abgestufte Wassergüsse gegliedert. Jeder hat sein besonderes Ausgangsbecken mit je einer Fontäne, die sich zu einer zierlichen Strahlengalerie längs des Parterrfeldes formieren, jeder mündet in einer eigenen kleinen Schale. Um die Reihe nicht zu unterbrechen, hat man die Zugänge zu der unteren (versenkten) Parterrezone an die Seiten gelegt.

Im ebenen Gelände sucht man Ersatz für die Kaskade in einem sogenannten Buffet d'Eau, das man zum Abschluß von Alleen und auf Boskettplätzen errichtet. Nach oben sich verjüngende, schmale Absätze in rascher Folge, damit das Gefälle in der verhältnismäßig beschränkten Ausdehnung möglichst reich erscheine. Außerdem wechseln auch hier gelegentlich, wie beim Théatre d'Eau, die fallenden Wassermassen mit senkrechten Strahlen und mannigfachen Kombinationen ab. Auf dem Wasserbüfett in Versailles standen u. a. Vasen „et les jets d'eau qui en sortent forment en retombant des vases de cristall garnis de vermeil doré".[2])

3. BASSIN UND KANAL. Einen regelmäßig geformten Fischteich hat man schon früh in den Gartenbezirk hineingezogen. Gewöhnlich wird er zwischen die Gemüsebeete gelegt. Seit der Renaissance tritt auch hier vor dem Nützlichkeitsmoment die reine Freude an der blanken spiegelnden Fläche in den Vordergrund. Innerhalb des Parterres kommt das zunächst in dem erwähnten Fontänenbassin zum Ausdruck. Es nimmt bisweilen einen bedeutenden Umfang an, wie z. B. das noch erhaltene Rundbassin im Tuilleriengarten und das kreuzförmige Bassin im Parterre du Tibre in Fontainebleau. In Clagny nahm ein Bassin von quadratischem Grundriß, auf dem mehrere Boote verkehren können, fast die gesamte Breite des Schlosses ein (Stich von Swidde, nach Perelle). Anderswo teilt man die Fläche in mehrere, durch Wege getrennte Felder: es entsteht das Parterre d'Eau (vgl. S. 66). Die riesigen Wasserbecken, für die sich in Italien selten Raum fand, hat in die Gärten der Ebene Le Nôtre eingeführt (Versailles, Chantilly) — das Element in Ruhe neben den leidenschaftlichen Ausbrüchen der Kaskaden und Fontänen. Der große See mit der Königsinsel in Versailles bestand nur kurze Zeit. Erhalten hat sich ein verhältnismäßig kleines Bassin in Trianon: von charakteristischem Umriß, ein gestrecktes Trapez mit halbrunden Ausbuchtungen an den Schmalseiten, an den Langseiten die Randlinien mehrmals gebrochen.

Le Nôtre ist es auch, der den Kanal — das aus dem Graben der nordischen Wasserburgen überkommene Erbstück —in die Komposition einordnet, ihn neben der Allee zu einem Hauptträger weiter Blickbahnen macht (vgl. S. 29f.). Hierfür ausersehen war er bereits von Tribolo in Castello. Zur Fortsetzung der Hauptperspektive dient er in Sceaux und Versailles, seitdem oft wiederholt (Nymphenburg; England ist reich an Gartenkanälen, während Kaskaden nicht häufig). Um den Garten abzugrenzen, ohne die Aussicht ins Land zu hindern, läßt man den Hauptkanal von einem Querarm durchschneiden (Abb. 27). Die Wasserfläche ist von solchen

[1]) Vgl. S. 41. — [2]) Ein schönes Wasserbuffet hat sich in Grand Trianon erhalten als Zielpunkt einer Allée au Tapis vert: drei Etagen aus farbigem, in der Hauptsache rotem Marmor mit Emblemen aus Goldbronze.

Dimensionen, daß Ludwig XIV. sich für Versailles venetianische Gondeln verschreibt und mit einer ganzen Lustflotte nach Trianon hinübersteuert.

4. VEXIRWASSER, WASSERMUSIK. Diese Dinge „haben, wie Wölfflin bemerkt, mit dem Formideal des Barock wenig zu tun" — ebensowenig, kann man sagen, wie die zu Figuren geschnittenen Sträucher. Für die Empfindungswelt des Barock haben sie etwa denselben Wert wie die Kuriositäten, die in den „Kunstkammern" künstlerischen Arbeiten gleichgeordnet wurden. Man war ein gut Teil naiver und humorvoller als die gebildeten Menschen des 20. Jahrhunderts.

Plinius liefert auch für die Wasserscherze die älteste Nachricht: eine Marmorbank seiner tuskischen Villa speit Wasser, sobald man sich auf sie setzt. Das passierte im 17. Jahrhundert auch. Übrigens fehlt bereits bei Alberti unter den Gartenrequisiten, die er wahrscheinlich antiker Überlieferung entlehnt, das Vexirwasser nicht. Mit dem zunehmenden Wasserluxus im 16. Jahrhundert mehren sich auch hierzu die Gelegenheiten, und die Einfälle überbieten sich (Abb. 84). Montaigne, dem von seinen Gartenbesuchen fast ausschließlich die Wasserkünste berichtenswert scheinen, erzählt, wie im Fuggerschen Garten in Augsburg an einer Stelle, an der der Gast vom Anblick einer Fontäne gefesselt wird, ihm plötzlich aus hundert unsichtbaren Quellen dünne Strahlen ins Gesicht spritzen. Eine Inschrift lehrt den Begossenen: Quaesisti nugas, nugis gaudeto repertis.[1]) Ärgeres noch widerfährt dem Fremden nach Furttenbachs Bericht in einem genuesischen Garten: da läßt man beim Hinausgehen aus einer köstlichen Grotte „ein starkes Rohr auf des Fremden Kopf (nachdem er bereits vorher durch Betreten bestimmter Stellen getauft) von Wasser also stark laufen, daß mancher vor Schrecken darüber zu Boden fällt".[2])

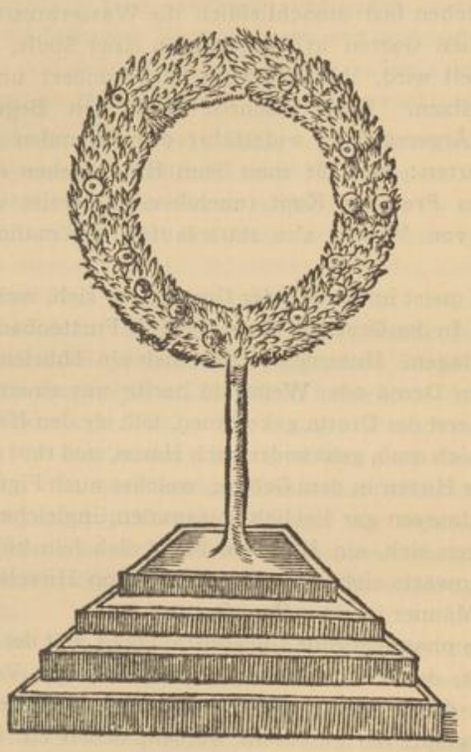
Die Wassermusik geht meist im Innern der Grotten vor sich, wobei oft gleichzeitig das Auge in Erstaunen gesetzt wird. In der Grotte in Prato, erzählt Furttenbach[3]), „hört man ein liebliche Orgel vom Wassertrieb schlagen. Unterdessen thut sich ein Thürlein auff, da geht ein Bildnuss zweyer Schuh hoch und ein Dama oder Weibsbild herfür mit einem Kupferkesselin Wasser zu holen, und wann sie zu unterst der Grotta gekommen, läßt sie den Kessel bei einem Brunnen mit Wasser einlauffen, wendet sich umb, geht wider nach Hauss, und thut sich die Thür alsdann widerum zu. Entzwischen sitzen Hirten in dem Gebürg, welches auch Figürlein zweyer Spannen hoch (sind), die blasen mit Schalmeyen gar lieblich zusammen, ingleichen singen viel Vögel im Gebürg, andere Thürlein rühren sich, ein Käuzlein buckt sich fein höflich wie eine Bauernbraut, von Ferne der Tieffe hineinwärts sieht man ein Gejägt von Hirschen, Rehen, Hasen vorüberlaufen, und schmiden drei Männer in einer Berg Grotta".

Bemerkenswert für die phantasievolle Illusionsfähigkeit, mit der man derartige Schauspiele hinnahm, ist der Eindruck, den Fräulein von Scudery von der Versailler Grotte gibt: Vögel in Stuckrelief, deren Zahl durch Spiegel vervielfacht wird, täuschen die Augen, während die Ohren durch versteckte Orgelpfeifen getäuscht werden, denen ein Echo von der anderen Seite der Grotte antwortet „si naturellement et si nettement que, tant que cette harmonie dure, on croit

[1]) Journal de voyage. Ed. p. Lautrey, 124 f. — [2]) Itinerar. Italiae 185. Ebenda S. 79 eine Beschr. der Insel im Boboligarten mit ihren Wasserüberraschungen. — [3]) Itinerar. 105 f. Auch von Montaigne als außergewöhnlich gerühmt und beschrieben a. a. O. 187. Und von Schickhardt, Reise durch Italien, S. 50 ff. Vgl. auch Montaigne über die musikalischen Genüsse in der Villa d'Este ebenda 269 f. Schickardt, S. 29, über eine Orgel mit vier Registern im päpstlichen Garten. Caus plant genau abgestimmte Wasserorgeln für Heidelberg.

effectivement être au milieu d'un bocage, où mille oiseaux se répondent, et cette musique champêtre (!), mêlée au murmure des eaux, fait un effet qu'on ne peut exprimer." Bringe man dann noch Orangenbäume und Blumenguirlanden herbei, so sei die Illusion vollkommen.[1]) Man begreift schließlich den Ausruf Olivier de Serres: „Quel plaisir est-ce de contempler les belles et claires eaux coulantes à l'entour de vostre maison semblant vous tenir compaignie? Qui rejaillissent en haut par un million d'inventions, qui parlent, qui chantent en musique, qui contrefont le chant des oiseaux, l'escoupeterie des arquebusades, le son de l'artillerie, comme tels miracles se voyent en plusieurs lieux, mêsme à Tivoli, à Pratoli, et autres de l'Italie?"

[1]) Mlle de Scudery, la Promenade de Versailles 1669.



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 Rokoko[1]) hat in den Gartenarchitekturen, wenn nicht ihren Ursprung, so doch eine ihrer frühsten 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 Wasserbüfetts 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). Andrerseits 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 gantz 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 fürnembste 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 ansehn thut . . .) umb und umb bekleidet; aus Meerschnecken zusammengesetzte Rosetten, Nischen mit großen Meermuscheln eingefaßt, abwechselnd dunkelgelb und weiß, dazwischen mit Gemüs ausgestopfet.

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 confluenza 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 20jährigem 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 Meerszenerien 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 Überzahl[2]). 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 den 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 Verschlossenheit 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 frühsten Zeugen für den Zusammenschluß von Garten und Haus, wendet sich mit drei offnen 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 offne) 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 offner, unverglaster Hallen. Man entschädigt sich durch ein möglichst großes Format der Fenster. Das war nichts Äußerliches: die neue Raumdisposition 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 ornamentalen 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 unters 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 vorüberrauschender 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 erhaltnen 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 ausgesprochnen 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, 252ff.

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 secreti, der Heilkräuter enthielt, bestimmte er eine Statue des Äskulap. 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 Blumengarten, 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 Parterrekompartiment

[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 Kaiser[1]). 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 Holz[2])). Daß auch naturalistisch bemalte Figuren nicht fehlten, lehrt eine Reisenotiz Schickharts[3]): 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 Zwergbäume 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 Blumenguirlanden umwunden, steht vor der Orangerie des bischöflichen Gartens in Fulda.

---

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