

UC-NRLF



C 3 164 355



*The Gift of Beatrix Farrand  
to the General Library  
University of California, Berkeley*



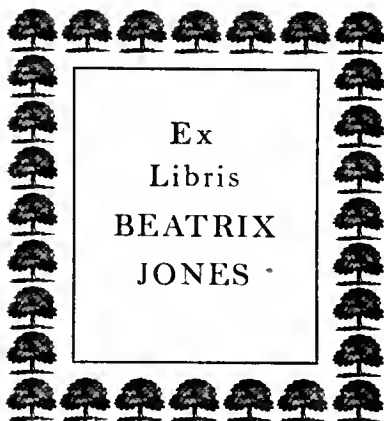


AUGUST GRISEBACH  
DER  
GARTEN

EINE GESCHICHTE SEINER  
KÜNSTLERISCHEN GESTALTUNG

E O  
00 M

REEF POINT GARDENS LIBRARY



REEF POINT GARDENS  
LIBRARY



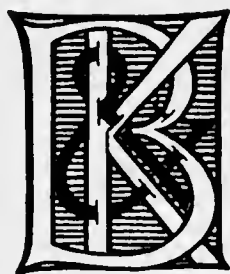




DER  
GARTEN

EINE GESCHICHTE SEINER  
KÜNSTLERISCHEN GESTALTUNG

VON  
AUGUST GRISEBACH



VERLAG VON KLINKHARDT  
& BIERMANN IN LEIPZIG

LANDSCAPE  
ARCHITECTURE

Add'l

Farrand Gift

## Vorwort.

Die Versuche neuerer Zeit, die sich mit einer Geschichte des Gartens befassen, gehen fast alle noch von dem Standpunkt aus, daß der Landschaftsgarten dem formalen Garten ebenbürtig wenn nicht gar überlegen sei. Auch die letzte eingehendere deutsche Arbeit, Jacob von Falkes „Der Garten“ (1884), bleibt darin in den Anschauungen ihrer Zeit befangen. Seitdem ist von demselben England, das vor zweihundert Jahren den Landschaftsstil proklamiert hatte, die Renaissance des formalen Gartens zu uns herübergekommen und hat bei allen künstlerisch Empfindenden freudige Aufnahme gefunden, wogegen die „Landschaftsgärtner“ aus Furcht, um ihr Handwerk betrogen zu werden, ihre Pseudokunst noch eine Zeit lang verteidigen. In England ist denn auch die beste zusammenfassende Darstellung über den historischen Verlauf erschienen: Blomfield, the formal garden in England (1901). Während sich hier der Stoff auf England beschränkt, hat es der Verfasser des vorliegenden Buches unternommen, das gesamte Gebiet des nach künstlerischen Gesichtspunkten gestalteten Gartens systematisch sich zurecht zu legen. Eine Wanderung von Land zu Land hätte in Anbetracht der in allen Kulturländern sich vielfach wiederholenden Formen die klare Erscheinung der Typen und ihrer Entwicklung geschädigt. Es kam dazu, daß der Verfasser die Fülle des Stoffes, der sich ihm in einem unerwartet großen Umfang darbot, schließlich doch noch in einem übersichtlichen und handlichen Buch unterbringen wollte — zum wenigsten, wie er hofft, in seinen wesentlichen Ausprägungen. Aus diesem Grunde erscheint auch der Garten der alten Welt, über den fast nur literarische Nachrichten vorhanden sind, nicht in einem besonderen Kapitel, sondern jeweils dort, wo seine Prinzipien im Garten der neueren Zeit wieder auftauchen.

Die Arbeit stützt sich in der Hauptsache auf bildliche Darstellungen der Gärten aus der Zeit ihrer Entstehung, insonderheit Kupferstiche des 16.—18. Jahrhunderts, sowie auf die Vorschriften und Urteile gleichzeitiger Theoretiker, reisender Architekten und Gartenfreunde. Die schönste öffentliche Sammlung bildlichen und literarischen Materials besitzt die Bibliothek des kgl. Kunstgewerbemuseums in Berlin, nach deren Vorlagen der größte Teil der Abbildungen dieses Buches hergestellt wurde. Als unmittelbares Anschauungsmaterial, das den Stichen und Notizen erst eigentlich zum Leben verhalf, gesellten sich hierzu noch wirklich existierende Denkmäler alter Gartenkunst, die sich auch in Deutschland in ziemlich großer Zahl erhalten haben. Leider besitzen wir kaum eines, das dieses vergänglichste Produkt künstlerischer Gestaltung vollkommen im ursprünglichen Zustand vor Augen bringt.

So interessant die Gartenrevolution im 18. Jahrhundert vom Standpunkt der Geistesgeschichte ist, künstlerisch betrachtet bedeutet sie einen Verfall. Zu allen Zeiten, in denen die Architektur in Blüte stand, war das Prinzip des formalen Gartens etwas Selbstverständliches.

Von jeher stand der Garten in strengem Gegensatz zur Landschaft. Dieser Gegensatz dokumentierte sich in einer festen Einfriedigung gegenüber dem durch einen Grenzstein genügend markierten Acker. Bedeutet doch im Altnordischen „Gart“ zunächst nichts anderes als Zaun, Gitter und begreift dann allmählich das mit ein, was eingezäunt ist: das geht so weit, daß oft die ganze Wohnstätte mit „Garten“ bezeichnet wird.

Die Grenze nach draußen bedeutet für den Garten ebensoviel wie für das Haus: jenseits der Mauern das freie Land, das sich wohl unter Spaten und Pflug ändert, aber doch in seiner wesentlichen Erscheinung unabhängig sich überlassen bleibt. Drinnen etwas völlig Anderes, der regellosen Landschaft bewußt Entgegengesetztes: ein reguläres Grundstück, disponiert nicht nach einem Vorbild in der Natur, sondern nach einem Plan, der auf den praktischen Bedürfnissen und dem Wohlbehagen des Menschen beruht.

Sich ein Gärtlein gezäunt haben, ist in der mittelhochdeutschen Dichtung der bildliche Ausdruck für ein gesichertes Einverständnis in der Liebe.

Durch die Form, in der der Mensch seinen Garten gestaltet, legt er — naiver und sinnfälliger vielleicht als anderswo in der Kunst — Zeugnis ab für sein künstlerisches Selbstgefühl gegenüber der Natur, das letzten Endes doch aus einer tiefen Liebe zu ihr entspringt.

Karlsruhe, im Frühjahr 1910.

Dr. August Grisebach.

# Inhaltsverzeichnis.

|  | Seite |   | Seite |
|--|-------|---|-------|
| Vorwort . . . . .  | V     | 2. Botanische und Nutzgärten . . . . .            | 51    |
| Erstes Kapitel. Der geometrische Garten . . . . .        | 1     | Botanische Gärten . . . . .                       | 51    |
| I. Der Lust- und Wurzgarten im Mittelalter . . . . .     | 3     | Obst- und Gemüsegärten . . . . .                  | 52    |
| A. Die Blumenwiese . . . . .                             | 3     | 3. Der Blumengarten im 17. Jahrhundert . . . . .  | 52    |
| B. Der Baumgarten . . . . .                              | 5     | 4. Die Orangerie . . . . .                        | 54    |
| C. Der Wurz- und Blumengarten . . . . .                  | 7     | 5. Il Giardino secreto . . . . .                  | 55    |
| 1. Beet-Disposition . . . . .                            | 7     | 6. Der Hausgarten . . . . .                       | 56    |
| 2. Beetgestaltung . . . . .                              | 8     | 1. Gärten im Peristyl. Gartenhöfe . . . . .       | 56    |
| 3. Blumen. Art der Bepflanzung . . . . .                 | 9     | 2. Dachgärten . . . . .                           | 57    |
| 4. Sträucher und Bäume . . . . .                         | 9     | 3. Gärten am städtischen Wohnhaus . . . . .       | 57    |
| II. Der Lustgarten der Renaissance in der Ebene. . . . . | 11    | 4. Gärten vor den Toren . . . . .                 | 60    |
| 1. Lage zum Hause . . . . .                              | 11    | 5. Hausgärten auf terrassiertem Gelände. . . . .  | 61    |
| 2. Komposition des Gartens . . . . .                     | 12    | 7. Öffentliche Gärten im Mittelalter . . . . .    | 62    |
| 3. Das Parterre . . . . .                                | 17    | Viertes Kapitel. Entwicklung einzelner            |       |
| 4. Terrassenumgang . . . . .                             | 19    | Gartenteile seit der Renaissance . . . . .        | 63    |
| 5. Die Bäume . . . . .                                   | 20    | 1. Das Parterre-Ornament . . . . .                | 65    |
| Zweites Kapitel. Der architektonische                    |       | 1. Das aufgelöste Parterre . . . . .              | 65    |
| Stil im Lustgarten des Barock . . . . .                  | 23    | 2. Das Parterre unter der Herrschaft des          |       |
| I. Architektonische Mittel . . . . .                     | 25    | allgemeinen Ornaments . . . . .                   | 66    |
| Einheit von Garten und Haus . . . . .                    | 25    | a) Die Knoten . . . . .                           | 66    |
| Zusammenschließende Gliederung des                       |       | b) Broderie . . . . .                             | 67    |
| Gartens . . . . .  | 25    | c) Parterre a compartiment . . . . .              | 68    |
| Erweiterte Perspektive . . . . .                         | 29    | d) Parterre a l'anglais. Boulingrin . . . . .     | 69    |
| Grenze zwischen Garten und Land . . . . .                | 31    | 2. Laubgang und Allee . . . . .                   | 71    |
| Gemalte Perspektiven . . . . .                           | 32    | 1. Der Laubgang . . . . .                         | 71    |
| II. Repräsentanten des Stils . . . . .                   | 33    | 2. Die Allee . . . . .                            | 74    |
| 1. Terrassengärten . . . . .                             | 33    | 3. Boskettraum, Hecke, Baumfiguren . . . . .      | 77    |
| A. Terrassengärten frühen Stils . . . . .                | 34    | 1. Der Boskettraum . . . . .                      | 77    |
| B. Einheitliche Terrassenkomposition . . . . .           | 36    | 2. Hecken . . . . .                               | 79    |
| C. Französische Geländegliederung . . . . .              | 41    | 3. Geschnittene Baum- und Strauchfiguren. . . . . | 80    |
| 2. Gärten der Ebene . . . . .                            | 43    | 4. Die Insel . . . . .                            | 81    |
| Drittes Kapitel. Besondere Typen . . . . .               | 47    | 5. Das Labyrinth . . . . .                        | 82    |
| 1. Kloostergärten . . . . .                              | 49    | 6. Das Wasser . . . . .                           | 85    |
| Englische Colleegegärten . . . . .                       | 50    | 1. Fontänen . . . . .                             | 85    |
| Furttenbachs Schulgarten . . . . .                       | 50    | 2. Kaskaden . . . . .                             | 87    |
|  |       | 3. Bassin und Kanal . . . . .                     | 88    |
|  |       | 4. Vexirwasser, Wassermusik . . . . .             | 89    |

|  | Seite |  | Seite |
|--|-------|--|-------|
| Anhang . . . . .   | 91    | Der Garten als Ausdruck philosophisch-poetischer Ideen . . . . . | 106   |
| I. Gartenstil in der Architektur . . . . .                         | 91    | Die Theoretiker und der Anteil der Nationen . . . . .            | 109   |
| 1. Grotten . . . . .   | 91    | Typen des Landschaftsgartens . . . . .                           | 113   |
| 2. Gartenfassaden . . . . .  | 93    | 1. Gärten im Übergangsstil . . . . .                             | 113   |
| 3. Loggiendekoration. Gartensäle . . . . .                         | 95    | 2. Gärten in chinesischem Geschmack . . . . .                    | 114   |
| II. Gartenskulpturen . . . . .                                     | 96    | 3. Die Richtung auf das „Natürliche und Große“ . . . . .         | 114   |
| 1. Statuen . . . . .   | 96    | Excurse . . . . .  | 118   |
| 2. Vasen . . . . .   | 98    | 1. Salomon de Caus . . . . .                                     | 118   |
| Fünftes Kapitel. Die Gartenrevolution im 18. Jahrhundert . . . . . | 99    | 2. Claude Mollet und Söhne . . . . .                             | 118   |
| Vorbote der Revolution . . . . .                                   | 102   | 3. Daten zur Entwicklung von Versailles . . . . .                | 119   |
| Garten und Gesellschaft . . . . .                                  | 102   | Literaturverzeichnis . . . . .                                   | 121   |
| Das neue Naturgefühl und die Kunst . . . . .                       | 103   | Verzeichnis der Abbildungen . . . . .                            | 124   |
| Erlahmen der architektonischen Gestaltungskraft . . . . .          | 104   | Ortsregister . . . . .   | 125   |
| Malerei und Landschaftsgarten . . . . .                            | 105   |  |       |

---

## Druckfehlerberichtigung.

Seite 4, Zeile 5 von oben lies: „Einleitung“ statt „Einteilung“.

Seite 16, Zeile 2 von unten lies: „dar“ statt „das“.

Seite 102, Zeile 11 von oben lies: „tektonisches Element“ statt „atektonisches Element“.

### Erstes Kapitel.

## Der geometrische Garten.

|   | Seite |  | Seite |
|---|-------|--|-------|
| Anhang . . . . .                        | 91    | Der Garten als Ausdruck philosophisch-poetischer Ideen . . . . . | 106   |
| I. Gartenstil in de . . . . .           | 91    |  |       |
| 1. Grotten . . . . .                    |       |  |       |
| 2. Gartenfassad . . . . .               |       |  |       |
| 3. Loggiendeck . . . . .                |       |  |       |
| II. Gartenskulptur . . . . .            |       |  |       |
| 1. Statuen . . . . .                    |       |  |       |
| 2. Vasen . . . . .                      |       |  |       |
| <b>Fünftes Kapitel. I</b>               |       |  |       |
| <b>im 18. Jahrhu:</b>                   |       |  |       |
| Vorboten der Re                         |       |  |       |
| Garten und Gese                         |       |  |       |
| Das neue Natur                          |       |  |       |
| Erlahmen der arc                        |       |  |       |
| kraft . . . . .                         |       |  |       |
| Malerei und Landschaftsgarten . . . . . | 105   |  |       |



Erstes Kapitel.

# Der geometrische Garten.



# I. Der Lust- und Wurzgarten im Mittelalter.

Der Garten der mittelalterlichen Burg hatte ebensowenig architektonischen Zusammenhang mit den Gebäuden wie ihn diese untereinander besaßen. Und wie das Mittelalter in Palas, Frauenhaus, Küchengebäude usw. jedem Bedürfnis ein besonderes Gebäude schafft, trennt sich auch der Garten in mehrere, verschiedenem Gebrauch dienende Teile. Wird man auch von den zahlreichen Sonderbezeichnungen, die die Literatur überliefert hat, einige auf ein und denselben Gartenbezirk beziehen müssen, so bleiben doch drei Bezirke voneinander zu trennen: Der Rosengarten (= die Blumenwiese), der Baumgarten, das Wurz- oder Blumengärtlein. Es sind die gleichen Elemente, die Jahrhunderte später den Barockgarten in Parterre, Boskett, Nutzgarten gliedern. Nur ist im Mittelalter von einem Zusammenschluß noch nicht die Rede. Ja, in den meisten Fällen liegen die Teile nicht einmal beieinander. Innerhalb des Mauerrings war kaum Platz für den ganzen Garten. Am häufigsten scheint der Baumgarten bei den Wohngebäuden gelegen zu haben.<sup>1)</sup> Tristan kann seine Holzspäne auf dem Bach des Baumgartens als Boten bis dicht an Isoldens Kemenate gleiten lassen. Dagegen erstreckt sich der Baumgarten im Iwein Hartmanns von Aue draußen am Abhang bis zu den Wällen am Fuß des Berges hinab. Das Verlangen nach günstigeren Platz- und Bodenverhältnissen führt den Garten vollends in die Ebene unterhalb der Burg.<sup>2)</sup> (In Heidelberg lag der dem Hortus Palatinus vorausgehende Garten unten im Tal, nur ein schmaler Garten am Schloß selbst.)

## A. Die Blumenwiese.

Ain wunnenclicher gart sol haben violin und wisz rosen,  
gylien, berende bom, grünesz gras und ainen vliessenden  
brunnen. (Leben der selig. Liutgart v. Wittigen.)

Der Rosengarten bezeichnet im Mittelalter den Inbegriff aller Lust und Wonne.<sup>3)</sup> „Im Rosengarten sein“ ist ein sprichwörtlicher Ausdruck für Behagen und Fröhlichkeit.<sup>4)</sup> In der Heldensage ist er der Schauplatz von Turnieren, am bekanntesten die Zweikämpfe im Rosengarten der Krimhild bei Worms.<sup>5)</sup> Die häufig vorkommende Erwähnung als Turnierplatz läßt darauf schließen, daß er nicht, wie wir es nach modernen Anlagen gleichen Namens vermuten könnten, mit Rosenstöcken besetzt war oder Spaliere an Wegen entlang den Garten durch-

<sup>1)</sup> Heyne, Deutsche Hausaltertümer I, 383. — <sup>2)</sup> Riat, L'Art des Jardins. Fig. 20. — <sup>3)</sup> Grimm, Deutsches Wörterbuch. — <sup>4)</sup> Uhland, Die deutschen Volksbücher. 4. Liebeslieder. — <sup>5)</sup> In dem Gedicht „der Rosengarte“ aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, her. von W. Grimm 1836.

querten. Es muß zum wenigsten in der Mitte ein freier Raum gewesen sein, der von einrahmenden Rosenspalieren seinen Namen erhielt. Er wird identisch sein mit dem Teil des Gartens, den bildliche und literarische Darstellungen als den wichtigsten und anmutigsten schildern: ein blumendurchwirkter Rasenplatz mit einem Brunnen in der Mitte, oft auch als „wisgart“ (Wiesengarten), Graspark bezeichnet. Boccaccio erzählt in der Einteilung zum dritten Tag des Dekamerone: Höheren Beifall noch als alles übrige verdiene eine Wiese in der Mitte des Gartens von zartestem und so dunkelgrünem Grase, daß es beinahe schwarz erschien. Mit tausenderlei bunten Blumen war sie durchwirkt (dipinto) und rings umschlossen von grünenden, kräftigen Orangen- und Zitronenbäumen, die mit ihren reifen sowohl wie grünen Früchten und gleichzeitigen Blüten nicht nur dem Auge wohlthätigen Schatten boten, sondern auch durch ihren würzigen Duft den Geruchsinn erfreuten.<sup>1)</sup> In der Mitte des Rasenplatzes stand ein weißes Marmorbecken, worin eine Figur auf einer Säule einen Wasserstrahl hoch emporschleudert. Das aus dem Becken überquellende Wasser wird in „verborgenen Rinnen“ unter dem Rasen fort in „schön und künstlich angelegte“ Kanäle geleitet, die rings um die Wiese herumführen. Von hier geht es in verschiedenen Läufen durch die übrigen Teile des Gartens, bis es, schließlich wieder vereinigt, sich in einer Kaskade ins Tal ergießt (wo es zwei Mühlen treibt). Von einer derartig ausgebildeten Wasserorganisation hören wir sonst aus dieser Zeit nicht. Doch werden die hierfür günstigen Bodenverhältnisse Italiens — Boccaccios Garten ist auf einer der Höhen über Florenz zu denken<sup>2)</sup> — schon frühe die Wasserkünste des Altertums wieder aufgenommen haben. Eine Quelle, die in der Regel in einem Springbrunnen gefaßt ist, gehört jedoch zum notwendigen Bestand jedes Gartenplatzes. Die im Garten entspringende Quelle, das lebendige Wasser, das in einem Bächlein durch den Garten läuft, wird mehrfach von den Dichtern besungen.<sup>3)</sup>

Ein brunne durch den garten ran  
luter unde reine,  
kisling und griz steine  
lagen so vil in der furh,  
daz der brunne da durh  
etswa mit noeten dranc  
und reht in schelle wîse klanc (wie Schellengeläute)<sup>4)</sup>.

Im Tristan enthält auch der Baumgarten Bach und Brunnen. In den „Liebesgärten“ der deutschen Kupferstecher des 15. Jahrhunderts führt ein schmaler Bach, quer durch die Wiese in natürlichem Lauf, aber stets in Verbindung mit dem Brunnen in der Mitte.<sup>5)</sup> Dagegen ist er auf einer Abbildung zum Roman der Rose in einem französischen Manuskript des 15. Jahrhunderts, die fast wie eine Illustration zum Dekamerone erscheint, als gerader Kanal ausgemauert. (Abb. 1.)<sup>6)</sup> Ähnlich wie man es noch im Löwenhof der Alhambra (beg. 1377) sehen kann. Stellen aus provenzalischen Dichtern und Troubadouren seit dem 12. Jahrhundert,

<sup>1)</sup> Siehe den Titelholzschnitt z. Ausg. des Dekamerone, Venedig 1492. — <sup>2)</sup> Die Pracht und Schönheit der Villen um Florenz rühmt bereits Giov. Villani 1338 (Burkhardt, Gesch. d. Renaiss., 1. Aufl., S. 190). — <sup>3)</sup> Uhland, Schriften z. Gesch. d. Dichtung u. Sage II, 103 u. a. — <sup>4)</sup> Konrad v. Fußesbrunn „die Kindheit Jesu“, zit. von Kaufmann, Gartenbau im Mittelalter. — <sup>5)</sup> Meister, ES. B. 90. Hausbuch beim Fürsten Waldburg-Wolfegg. Meister d. Liebesgärten (statt d. Fontäne ein steinerner Tisch) u. a. — <sup>6)</sup> London Brit. Museum. Hasleian Ms. 4425.

Nachrichten über die Gärten des Erzbischofs von Rouen<sup>1)</sup> weisen ebenfalls auf den Rasenplatz als Hauptteil, ebenso die Beschreibung des Albertus Magnus (gest. 1280). Dieser stellt in seiner Schrift *de Vegetalibus* auf Grund eigener Erfahrungen im Kölner Dominikanerkloster, in dem Kapitel *de Plantatione Viridariorum* als erster theoretisch einen Gartenplan auf, in dessen Mittelpunkt wiederum der Wiesenplatz steht, an den sich Baum- und Medizingärten anschließen.<sup>2)</sup>

Nichts anderes als ein Abbild des mittelalterlichen Idealgartenplatzes ist die Umgebung, in die die Maler des 14. und 15. Jahrhunderts ihre Mutter Gottes setzen, die „Maria im Rosenhag.“ Den Blumentepich zu Füßen sitzt Maria auf einer Rasenbank, hinter der sich ein regelmäßig gezogenes Rosengehege erhebt, manchmal zu einer gradlinig oder gewölbt schließenden Laube erweitert.<sup>3)</sup>

Die *R a s e n b a n k* ist die charakteristische Sitzgelegenheit im mittelalterlichen Garten des Nordens. Auch auf profanen Darstellungen häufig.<sup>4)</sup> Albertus Magnus (a. a. O.) empfiehlt am Ende des Rasens, bei dem Blumengarten aus dem aufgeschütteten Erdreich einen grünenden und blühenden Ruhesitz zu bilden; an gleicher Stelle, zwischen Blumen- (Wurz-) garten und Wiesenplatz ordnet Petrus de Crescentiis seinen mit Blumen bewachsenen Sitzplatz.<sup>5)</sup> Gewöhnlich hat man die Bank aus Backsteinen aufgeführt und mit Rasenstücken belegt, vielfach auch eine Art Trog gemauert, um den lebenden Kissen mehr Erdreich geben zu können. In bescheideneren Verhältnissen stützt man die Seiten durch Bretter ab. In kleinen Hausgärten tritt die Bank in Verbindung mit der Umfassungsmauer, an der sie entlang läuft, analog den festen Bänken im Inneren des Hauses.<sup>6)</sup>

Wie auf der Wiese sprießen auch zwischen den Gräsern der Sitzpolster vielerlei Blumen hervor. Ein aus Gras und Blumen „bestgewirkter Rasenpfehl“ dient Tristan und Isolden zum Ruhesitz. Die Rasenbank erhält sich in nordischen Ländern bis ins 16. Jahrhundert hinein, dann wird sie von den beweglichen Stein- und Holzmöbeln verdrängt.

## B. Der Baumgarten.

Der Baumgarten ist, wie Hehn bemerkt, ein neu errungener Besitz der zur Seßhaftigkeit gelangten Völker, ein wahrhafter Zeuge ihrer Stetigkeit. Denn erst nach langjähriger Pflege gibt er Schatten und Früchte. Vielleicht verknüpft sich mit ihm der älteste Gartenbegriff überhaupt. Aus Persien drang in frühester Zeit der Ruhm der königlichen „Paradiese“ nach Westen, mit ihm gewiß auch der Wunsch, gleiches zu besitzen. Es waren im wesentlichen Pflanzstätten von Bäumen, nicht nur nützlicher Obstbäume, sondern auch ihrer Gestalt und ihres Schattens wegen geschätzter Bäume wie Platanen, Zypressen u. a. Ihre

1) Riat, 60 f. — 2) Riat, 76. — 3) Meister des Marienlebens (Berlin KFM. 1235), Niederländischer Meister um 1470 (ebenda 590 A), „Maria im Himmelsgärtlein“, Rhein. M. um 1400 (Frankfurt), Schongauer (Kolmar) und viele andere, namentlich rhein. Meister. — 4) Wolf Hammer, *Liebesg. Passav.* 32. Eine Rasenbank längs des Gartenzaunes, eine Hecke als Rückwand: H. S. Beham B. 32. — Breviar. Grimani, Edit. Hiersemann IV, 565. V, 695. — 5) *Ruralium Commodorum libri XII* (vollendet 1305). Lib. VIII: *de viridariis* (d. i. von den Lustgärten), Abschn. 1 vom Wurzgarten. Ich zitiere nach einer ital. Übersetzung Fr. Sansovinos, gewidmet d. Herzog v. Urbino, Vened. 1561: „cose appart. a bisogni et a comodi della villa“. Vgl. auch Friedländer, *Sittengesch.*, 3. Aufl. II, 253 f. — 6) Roman der Rose a. a. O. Längs des Lattenzaunes im Hintergrund der Maria von Massys, Berlin KFM. Vergl. Anm. 5.

Anordnung war stets regelmäßig,<sup>1)</sup> ebenso wie die der Tempelgärten,<sup>2)</sup> sobald sie Menschenhand ihre Anlage verdankten. Denn der naive Mensch gelangt von selbst zu einer klaren, einfachen Gliederung des Stoffes. Durch sie gewinnt er der Natur gegenüber die Ruhe und Befriedigung, um derentwillen er den regulär umschlossenen Wohnraum einem höhlenartigen Gebilde vorzieht. Der Gedanke, einen natürlich entstandenen Wald in künstlicher Regellosigkeit nachzubilden, kann erst einem Gefühl entspringen, das sentimental reflektierend der Natur gegenübertritt.

Im Mittelalter scheint sich der Baumgarten dort, wo es die Situation erlaubt beide zusammenzulegen, ohne besondere Abgrenzung an den Wiesenplan angeschlossen zu haben. Ja, der Umstand, daß er ebenfalls als Raum für Spiele und große Feste erwähnt wird<sup>3)</sup>, läßt vermuten, daß er oft mit dem Rasenplatz zusammen als Einheit empfunden wurde. Denn Turniere lassen sich nicht gut unter Bäumen abhalten. Jedenfalls bildete er eine notwendige Ergänzung des freien Raumes, zu dem er mit seinen Baumkronen, Laubgängen und einrahmenden Hecken als geschlossene, und wie sich aus der Anordnung der Bäume ergibt, regulär begrenzte Wand in Gegensatz trat. Hier sind bereits primitive Ansätze vorhanden zu jenem bewußten Kontrast von Parterre und Boskett, den der architektonische Gartenstil im 17. Jahrhundert zu vollkommener Wirkung bringen sollte.

Nach Albertus Magnus sollen die Baumpflanzungen am Südrand des Rasens liegen.<sup>4)</sup> Für Petrus de Crescentiis gehören zu den Gärten des Mittelalters neben den Wiesen, die er zweimal im Jahre zu mähen empfiehlt, und grün berankten Lusthäusern schnurgrade Reihen von Fruchtbäumen, außerdem Zedern und Palmen, in jeder Reihe nur eine Gattung.<sup>5)</sup> Neben der gleichmäßigen Aufreihung hat die Anordnung in der schon in Xenophons Oekonomikus erwähnten, im alten Rom häufigen Quincunx bestanden, die dem einzelnen Baum eine günstigere Entfaltung gewährt. In Rabelais' Abtei Thelème werden die Obstbäume in dieser Weise gepflanzt. In seinen Vorschlägen für „Gärten der Könige und vornehmer Herren“<sup>6)</sup> erscheint Petrus de Crescentiis wie ein Ahnherr der Gartenkünstler, die vierhundert Jahre später in phantastischen Baumgebäuden schwelgten. Er plant ein Sommerhaus mit Sälen und Gemächern aus Bäumen, lebenden Mauern mit Zinnen und Türmen, grünenden Säulen und Dächern. Ob ihn Überlieferungen römischer Anlagen beeinflusst haben und wie weit derartige Ideen in die Wirklichkeit umgesetzt worden sind, wissen wir nicht.

**LAUBGÄNGE.** Dagegen sind für das Vorhandensein von Laubgängen zahlreiche Zeugnisse vorhanden. Das Mittelalter hat sie von der alten Welt übernommen und als einen charakteristischen Zug in der Physiognomie seiner Gärten bewahrt. In der Praxis des Weinbaus und

---

<sup>1)</sup> Daremberg, Diction. des Antiquités. Vgl. hierzu auch die persischen „Gartenteppiche“, die ein von graden Kanälen rechtwinklich durchzognes Gartenland darstellen. A. Riegl, Ein orient. Teppich v. J. 1202. Berl. 1895. Nur durch Beschreibung bekannt, der berühmte Frühlingsteppich Khosroes a. d. 6. Jahrh. Eine neuere Nachbildung b. Neugebauer-Orendi, Handb. d. orient. Teppichkunde. Leipzig, 1909. Abb. 1. — „Noble plantations in the likeness of the land of Hamam, of all stems and vines of plantation, trees, the growth of the highlands and the lowlands upon its grounds in rows I planted“: Bericht des Sennacherib (705—681 v. Chr.) über seine Bauten bei Niniveh. Z. f. Assyrl. 1888, S. 326. — <sup>2)</sup> Beim Heiligtum des Feuertempels pflanzte man Zypressen, deren obeliskentartige Gestalt an Feuerflammen erinnerte. Humboldt, Kosmos II. — <sup>3)</sup> Weinhold, Die deutschen Frauen im Mittelalter II, 181. — <sup>4)</sup> Bäume am Rand der Wiese auf dem Gartenbild des Romers der Rose a. a. O. — Der Baumgarten hinter der Rosenhecke auf dem Gemälde 525 B im KFM., Berlin. — <sup>5)</sup> A. a. O., VIII, 2. — <sup>6)</sup> A. a. O., VIII, 3.

anderer Rankengewächse entstanden, boten sie in den südlichen Ländern willkommenen Schatten. Wenn Albertus Magnus von den Weinstöcken, die er zwischen den Baumreihen anordnet, sagt, ihr Laub gäbe einen erfrischenden Schatten, so denkt er dabei wohl an gedeckte Laubgänge. Direkt von Weinlaubgewölben, die über breiten, schnurgraden Wegen an den Rändern des Gartens und mitten hindurch auf den Wiesenplan führen, spricht Boccaccio. Die Seiten dieser Gänge sieht er von Hecken aus weißen und dunkelroten Rosen und Jasmin fast ganz umschlossen, so daß man zu jeder Tageszeit dort duftenden und erquickenden Schatten genießen könne. Diese verschiedene Umkleidung von Wölbung und Seitenwand erinnert an spätere Kombinationen von Hecken und Alleebäumen.<sup>1)</sup>

### C. Der Wurz- und Blumengarten.

Baum- und Rosengarten stellen den eigentlichen Lust- und Prunkgarten des Mittelalters dar, den Fest- und Freudenplatz der ritterlichen Gesellschaft. Der Wurzgarten ist zunächst reiner Nutzgarten, zur Zucht von Kräutern und Blumen, die damals oft Arzneizwecken dienen. Von verhältnismäßig geringer Ausdehnung ist er nicht Schauplatz gesellschaftlichen Lebens, sondern stiller Tätigkeit und beschaulichen Daseins des Besitzers. Er erhält eine besondere Umfriedigung auch da, wo die Raumverhältnisse erlauben, ihn mit dem Wiesen- und Baumgarten zusammenzulegen. Als ein kleiner Privatgarten für sich liegt er dann in dem größeren Bezirk. Auf einer Miniatur des Brevier Grimani als „Ortus Conclusus“ bezeichnet, ist er durch ein Holzgitter von der Blumenwiese getrennt.<sup>2)</sup> (Hortus bezeichnet im Altertum und Mittelalter den Nutzgarten, im Gegensatz zum Viridarium, d. h. Lustgarten.) Man wird ihn gewöhnlich in eine Ecke des Gartenbezirks gelegt haben.<sup>3)</sup> Der Petit Jardin du Louvre lag im 13. Jahrhundert jenseits der Straße durch einen Torbau mit dem Hauptgarten verbunden. Die Sitte, in dieser Weise ein Stück Land von dem großen Garten zu trennen, einen besonderen Garten im Garten anzulegen, hat sich in den folgenden Zeiten erhalten: der „Giardino secreto“ der italienischen Renaissance wie der „Jardin particulier“ im Frankreich des 17. Jahrhunderts stammen vom Hortus conclusus ab. Außerdem ist dieses Gärtchen der Ausgangspunkt für die Entwicklung nicht allein des Hausgartens, sondern aller Parterregestaltung auch der großen Gärten späterer Zeit überhaupt. Denn das Hauptstück des ritterlichen Ziergartens, die Blumenwiese, verschwindet am Ende des Mittelalters. Eine der spätesten Darstellungen ist die im Weiskunig, wo der „letzte Ritter“, Kaiser Maximilian, und seine junge Gemahlin inmitten des Wiesengartens auf einer Rasenbank beieinander sitzen, um einer des andern Sprache zu lernen. Im 16. Jahrhundert wird die Rasenfläche, zunächst nach dem Muster des Hortus conclusus, in Beete und Wege geteilt. Von dem ehemaligen Zustand bleibt allein der Springbrunnen, in der Mitte der Gliederung.

1. BEET-DISPOSITION. Die denkbar primitivste Beeteilung, eine Folge gleichmäßiger oblonger Rabatten, wie sie noch heute jeder Gemüsegarten zeigt, war wahrscheinlich auch der Ausgangspunkt für den Wurzgarten. Ein Dokument früher Zeit auf dem Bauriß des Klosters St. Gallen, wo Arznei- und Gemüsegarten gleichartig gegliedert sind (zwischen 816—837).

<sup>1)</sup> Bildl. Darstellungen auf zahlreichen Miniaturen, zit. von Riat, S. 68, 71. Fig. 16. — <sup>2)</sup> Ediz. Ongania Tav. 110. (Riat, Fig. 18.) — <sup>3)</sup> „In irgend einem Teil des Lustgartens wird man „lo herbaio“ anlegen können“: Petrus de Crescentiis VIII, 3.

Doch hat man gewiß bald statt dieser magazinmäßigen Anordnung eine Gruppierung der Felder vorgezogen, die dem Auge eine wohlgefällige Gliederung bot. Seitdem gab es denn auch hier neben der reinen Nützlichkeit eine ästhetische Forderung. Der quadratische Grundriß, den man im späteren Mittelalter dem Hortus conclusus mit Vorliebe einräumte<sup>1)</sup>, führte dazu, die rechteckigen Beete um ein zentrales Brunnenbecken oder Mittelbeet symmetrisch zu gruppieren.

Wie man bei der Disposition der Beete gelegentlich mehr an die optische Erscheinung als an den Spaziergänger denkt, zeigt die mehrfach dargestellte Schachbrettgruppierung fünf quadratischer Felder, so daß vier Felder sozusagen an den Ecken des Mittelfeldes hängen. (Im Schloßgärtchen auf Bouts „Schiedsspruch Kaiser Ottos“ in Brüssel.<sup>2)</sup> Noch am Ende des 16. Jahrhunderts auf den Entwürfen Vredemans<sup>3)</sup>). Auch ein literarischer Zeuge findet sich für diese beliebte Form:

Ich sach auch den anger han  
ainen wurzgarten . . .<sup>4)</sup>  
er war durchgruonet her und dar,  
geschâchzabelt und gefiert,  
mit kraut und wurzen wol geziert.<sup>5)</sup>

Wo man die idealen Grundstücksabmessungen eines regelmäßigen Vierecks nicht hatte — nur bei den innerhalb der großen Gärten zu legenden Wurzgärten konnte man sie leicht herbeiführen — fügte man Beet zu Beet in verschiedenen Rechtecken, wie es der Raum ergab. Bei ausgedehnteren Anlagen schloß man wohl auch schon hie und da mehrere zu einer Gruppe zusammen. Man ging jedoch noch nicht darauf aus, eine bestimmte, theoretisch festgelegte Disposition für dies und jenes Grundstück zuzuschneiden. Wie in der mittelalterlichen Architektur waren die Bedingungen des Geländes und die persönlichen Bedürfnisse des Besitzers auch für den Garten maßgebender als eine allgemeine Regel.

2. BEETGESTALTUNG. Die Beete selbst liegen ein gut Stück höher als die Wege und werden durch Backsteine oder Bohlen abgestützt, analog den Grasbänken. Auch in Italien kommen gemauerte Beeteinfassungen vor.<sup>6)</sup> Diese Form erhält sich in Deutschland bis ins 17. Jahrhundert hinein. Noch Laurenbergs Horticultura (Ausg. v. 1682) nennt als deutsche Art die sogenannten „Bogenbeetlein“, wohl weil sie sich wie flache Bogen von Weg zu Weg spannen, im Gegensatz zu der welschen Art, wo Beet und Gang in einer Ebene liegen. Furttenbach gibt den Blumenbeeten in seinem „Schulgarten“ eine Einfassung von rotgestrichenen Eichen-dielen.<sup>7)</sup> Der brandenburgische Hofgärtner Elsholtz (Gartenbau 1683) spricht dann bereits von der Beeterhöhung als der alten, jetzt abgeschafften Art. Angesichts der hoch aufgeschütteten, festumrahmten Felder scheint es oft, als bestehe der Garten aus einer Reihe von Blumenkästen. Dieser Eindruck wird verstärkt durch das bescheidene Format des einzelnen Feldes, das eine bequeme Bewirtschaftung vom Rand aus ermöglichen soll. Nach Laurenberg darf ein Beet nicht über 5—6 Schuh breit sein, ein rundes nicht schmärer als drei Schuh im Durchmesser.

1) Petrus de Crescentiis VIII, 1. — 2) Riat, Fig. 17. — 3) Hortorum viridariumque formae. 1583. — 4) Also im Bezirk des Wiesengartens gelegen. — 5) Liederbuch der Clara Hätzlerin. 15. Jahrh. — 6) Z. B. in den „Orticini“ in Castello: Geymüller-Stegmann, Die Archit. d. Ren. i. Toscana. X. — 7) Der mannhafte Kunstspiegel 1663. Vergl. Kap. III, 1.



3. **BLUMEN. ART DER BEPFLANZUNG.** Eine Aufzählung der Blumen und Pflanzen zu geben, die der mittelalterliche Garten enthielt, liegt nicht im Plan dieses Buches.<sup>1)</sup> Unter den Blumen dominieren allgemein Rose, Lilie, Viole und Iris. Bei der Anordnung der Pflanzen, soweit die bildlichen Darstellungen Aufschluß geben, verzichtet man auf eine strenge Trennung der Arten. Wie auf den Grasbänken der Mariengärtlein sieht man auch auf den Beeten der Wurzgärten Blumen verschiedenster Art beieinander. Für dekorative Wirkungen, wie sie ein aus einer Gattung bestehendes Blütenfeld gibt, das unser modernes Auge entzückt, hatte das Mittelalter keinen Sinn. Das gotische Interesse konzentriert sich vielmehr auf die einzelne Pflanze, die Blume über „dem schlanken Gerüst wechselnder Blätter“ und den einzelnen, stilisierten Strauch. Das führt dazu, bevorzugte Exemplare zu isolieren, etwa auf die Mitte eines Beetes zu setzen. Zarte Gewächse umgibt man mit einem schützenden Gestell aus Stäben und Reifen, derart, daß die Pflanzen wie in einem luftigen Käfig sich frei entwickeln<sup>2)</sup>, nicht, wie es bei uns geschieht, der Stengel an einen Pfahl gebunden wird, der ihn verdickt und seine Wirkung beeinträchtigt.

4. **STRÄUCHER UND BÄUME.** Sträuchern sucht man ihre Formlosigkeit zu nehmen, indem man den Stamm über dem Erdboden ein Stück freischneidet und dann die Zweige durch runde Reifen zusammenfaßt und oben nach der Mitte wieder so zusammenführt, daß eine dem modischen Geschmack angenehme, etwa einem spätgotischen Doppelpokal ähnliche Silhouette entsteht. Der gleiche Formwille zieht kleinere Bäume in der Weise, daß die Äste rings um den Stamm zu einzelnen Schichten vereinigt werden, die sich etagenmäßig in bestimmtem Abstand folgen, nach oben sich verjüngend wie die Schalen um einen Brunnenstock. Auch hier betont das gotische Empfinden das Gerüst. Man rufe sich neben diesem feingliederigen Aufbau eine jener massiven Pyramiden in Erinnerung, wie sie noch heute die Rampen im Park von Versailles begleiten! Italien blieb diese mittelalterliche Baumformierung fremd. Seine Bäume besaßen von Natur schon genug Architektur in sich. Dagegen sieht man den Etagenbaum mehrfach auf niederländischen Bildern, u. a. im Hintergrund der Massys-Madonna in Berlin. Die Tradition hält sich im Norden noch bis ins 17. Jahrhundert.<sup>3)</sup> Auch hochstämmige Bäume werden oft in die Beetmitte gestellt, eine Sitte, die einmal in der ästhetischen Freude am einzelnen Gewächs seine Ursache hat, aber auch wohl mit der uralten religiösen Verehrung des Baumes zusammenhängt.

Der Baumkultus, der von jeher bei allen Völkern außerhalb der Gärten bestand<sup>4)</sup>, wandert — wenn auch nicht in der gleichen sakralen und mythologischen Bedeutung — in die Gärten hinüber. Von der Bedeutung der Baumgärten war bereits die Rede. Aber auch einzelne Bäume spielen eine Rolle. Dem Brunnen in der Mitte des Rasenplatzes gibt ein Baum

1) Über das berühmte Capitulare de villis Karls des Großen, das Gedicht „Hortulus“ des Abts von Reichenau, Walafridus Strabo (gest. 849), worin er 34 Pflanzen seines eigenen Gartens besingt, u. a. Quellen vgl. E. Meyer, *Gesch. der Botanik*. Kaufmann, *Der Gartenbau im Mittelalter*. Heyne, *Deutsche Hausaltertümer*. Über die Handelsgärten, die für die großen Bedürfnisse der mittelalterlichen Gesellschaft nach Blumen, namentlich Rosen, sorgten vgl. u. a. Springer, *Paris im 13. Jahrh.* Leipzig 1869. Paris hatte auch im Rosenluxus eine Vorgängerin im alten Rom: Hehn, *Kulturpflanzen*. S. 205. — 2) Auf diese Weise gehaltne Blumen (Nelken, Lilien) in Töpfen und Kübeln häufig auf Bildern des 15. Jahrh. Auch noch im 17. Jahrh.: Crispin de Passe, *Abb. 55 u. a.* — 3) Mehrfach bei Le Roy, *Théâtre de Brabant 1730* (Vergl. *Abb. 3*) und bei Sander, *Flandria ill. (1732)*. — 4) Mannhardt, *Baumkultus der Germanen*. Hehn, *Kulturpflanzen: über im Altertum berühmte und verehrte Bäume (Die Platane)*.

seinen Schatten.<sup>1)</sup> Im Rosengarten bei Worms stand eine Linde, deren natürliches Schattenbereich durch seidene Sonnensegel so vergrößert wurde, daß fünfhundert Frauen der Krimhild im Schatten sitzen konnten. Das Gestühl, das den Baum umgab, war aus Elfenbein, der Boden mit Marmorplatten belegt. Hier erscheint, in mittelalterlichem Glanz, der Baum als Mittelpunkt eines festlichen Platzes, wie wir ihn in den Gärten des 16. Jahrhunderts, namentlich im Norden, noch häufig finden werden. Von dem Baum- und Rosengarten gelangte der Einzelbaum in den Wurzgarten, wo er oft an Stelle des Brunnens als Mittelpunkt des zentralen Beetes erscheint, bisweilen von niedrigeren, auf den umgebenden Feldern zentral gepflanzten Sträuchern oder Bäumen symmetrisch umgeben.<sup>2)</sup> Wenn auf mittelalterlichen Darstellungen im Wurzgarten oft einzelne alte Bäume die regelmäßige Felderteilung durchbrechen oder gar mitten in einem Weg sich aufrichten, so standen sie wahrscheinlich schon bei der Anlage des Gartens, und da man, wie in der mittelalterlichen Architektur, nicht tyrannischer Symmetrie zuliebe Gewalttätigkeiten beging, hat man sie konserviert (Abb. 1). Ein außergewöhnliches Beispiel aus dem späteren Italien: die einzelnen exotischen Bäume im Giardino de semplici des Belvederegartens im Vatikan (Stich von Falda). —

Format, Einfassung der erhöhten Beete, das Fehlen jeder größeren zusammenfassenden Form, jeglicher Masse, im Gegenteil, das Betonen zarter, graziler Formen durch Isolierung einzelner Gewächse, gibt diesem Teil des mittelalterlichen Gartens einen zierlichen, anmutigen Charakter, der erst dann kleinlich wirkt, wenn man ihn auf größere Verhältnisse überträgt, wie es in der nordischen Renaissance vielfach geschehen ist. Er ist aber, wie wir gesehen haben, nur ein kleiner Teil des mittelalterlichen Idealgartens, wie ihn die Beschreibungen des Petrus de Crescentiis, Albertus Magnus, Boccaccio darstellen. Erst wenn man den von Rasenbänken und Spalieren umzogenen Wiesenplan mit dem Baumgarten als Hintergrund sich vor Augen stellt, gewinnt man den Eindruck jener großdenkenden Gartengesinnung, die der mittelalterlichen Architektur ebenbürtig ist. Die Behauptung, das Mittelalter habe keine Gartenkunst besessen<sup>3)</sup>, erweist sich als irrig. Sie mag daraus entstanden sein, daß man sich lediglich an die Gestaltung des Hortus Conclusus hielt. Aber auch er, der mit Anmut und Geschmack seinen Zweck erfüllt, verdient kein absprechendes Urteil, am wenigsten von einer Zeit, die sich erst wieder langsam darauf besinnen muß, den kleinen Hausgarten mit dem Takt und Anstand zu behandeln, der damals etwas Selbstverständliches war.

---

<sup>1)</sup> Nach Humboldt (Kosmos II) hing die uralte Verehrung der Bäume, wegen des erquickenden und feuchten Schattens eines Laubdaches, mit dem Dienst der heiligen Quelle zusammen. — <sup>2)</sup> College-Gärten in Cambridge: Loggan, Cantabrigia ill. und Abb. 50. — <sup>3)</sup> Falke, Kaufmann u. a.

## II. Der Lustgarten der Renaissance in der Ebene.

„Epicureos hortos mihi videre videor.“

„Totus hic locus voluptati dicatus est, sed honestae;  
pascendis oculis, recreandis naribus, reficiendis animis.“

Erasmus, Colloquia. Convivium religiosum.

Der Begriff des Lustgartens, eines vom Nutzgarten getrennten, der Sinnenfreude gewidmeten Platzes, war, wie wir sahen, als Ideal dem Mittelalter keineswegs unbekannt. In Wirklichkeit hat man sich wohl oft im Umkreis der Bergvesten auf den ökonomischen Teil beschränken müssen. Immerhin ist die Annahme, erst die Renaissance habe den Lustgarten aus ihrer der römischen Antike verwandten Gesinnung heraus sozusagen neu entdeckt, als falsch zu bezeichnen.

An Bedeutung nimmt er unstreitig zu, als er in den Landgütern, die seit dem 14. Jahrhundert in Italien als heiterster Ausdruck der modernen Weltanschauung erscheinen, eine bevorzugte Stätte findet. In diesen Villen, die die Grundlage schaffen für die künstlerische Einheit von Haus und Garten — umfaßt doch der Begriff Villa Wohnhaus und Garten ohne weiteres als eine Einheit —, hat sich denn wahrscheinlich auch zuerst die geometrisch-ornamentale Aufteilung der Blumenwiese vollzogen. Das ist das wesentlich Neue, was die Renaissance kompositionell für den Garten der Ebene bringt: Das Felderprinzip des Hortus conclusus dehnt sich auf den Lustgarten aus und gibt die Rahmen für das aus gruppierten Rabatten allmählich zu einem einheitlichen Ornament sich entwickelnde Parterre.

In der Gesamtanlage erhalten sich bis zum Ende des 16. Jahrhunderts wesentliche Züge der mittelalterlichen Disposition: Man geht vom Grundriß aus, nicht von räumlichen Vorstellungen. Die verschiedenen Quartiere ordnen sich nebeneinander, sie formieren sich nicht zu einer Einheit. Ihre Stellung zueinander ist ebenso unabhängig wie die von Garten zu Gebäude, die in räumlich architektonische Beziehung zu setzen noch unbekannt bleibt. Die Gliederung jeder Abteilung betont ihre Sonderexistenz.

Die Einführung neuer dekorativer Versatzstücke (Vasen, Figuren) und einer größeren Zahl von Gebäuden (Pavillons, Grotten, Brunnenhäuser usw.) ist für den Organismus fürs erste ohne entscheidende Bedeutung.

Aus alledem erklärt sich, daß wir die Renaissanceanlagen im ebenen Gelände bis zu ihrer endgültigen Entwicklung zum architektonischen Stil in den ersten Teil dieses Buches mit hineinziehen.

1. LAGE ZUM HAUSE. Sucht man auch die äußere Trennung von Garten und Haus seit dem 15. Jahrhundert immer mehr zu vermeiden, ein architektonischer Zusammenschluß läßt noch geraume Zeit auf sich warten. Das Gebäude erscheint noch nicht als dominierender Punkt, von dem aus die Anlage ihre Richtungsordre bekommt, in dessen eigener Gliederung

die des Gartens begründet ist. Der Gartenplan nimmt keine Rücksicht auf die Achse des Hauses, er teilt sich nach eigenen Gesetzen. Das gilt in Italien von Gärten der Ebene (Villa Farnesina) ebenso wie von einzelnen Terrassengärten früher Zeit (Villa Madama).

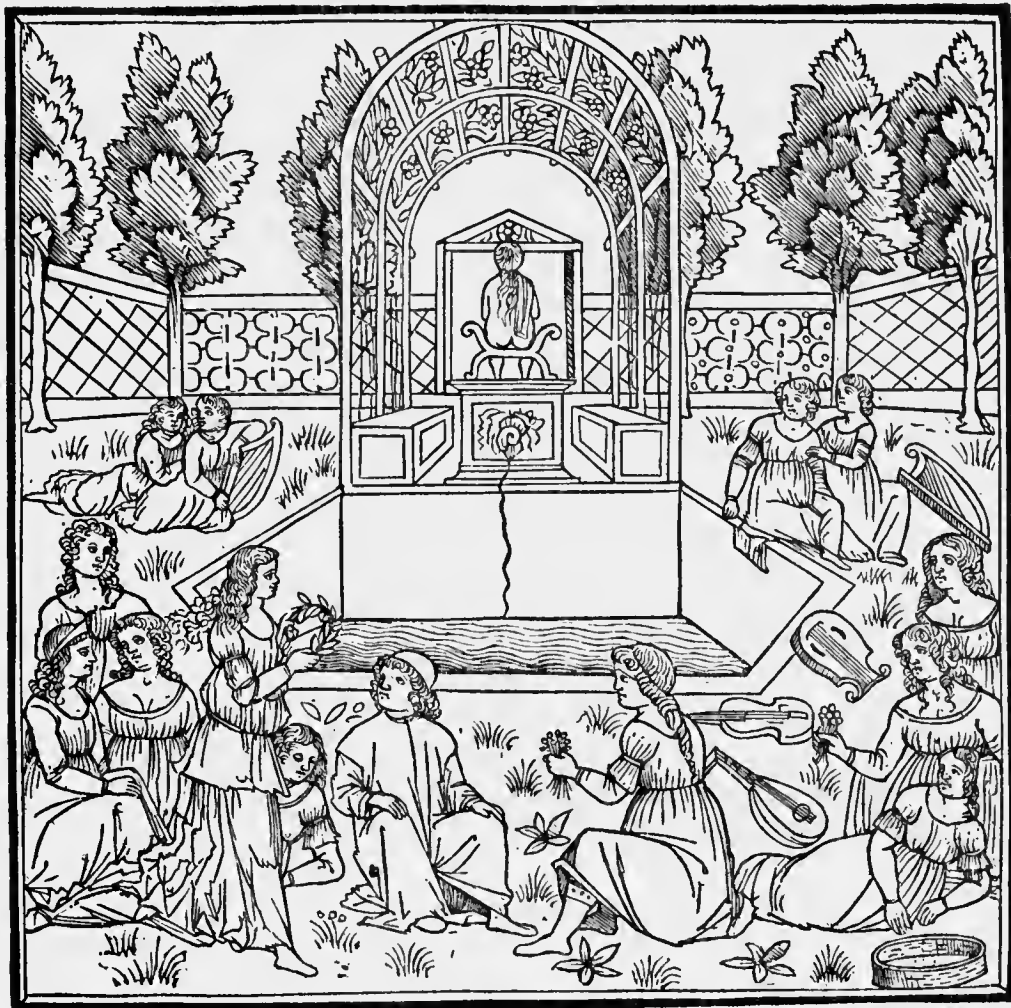
Langsamer noch überwindet der Norden die mittelalterliche Tradition. Da, wo das Schloß auf einer Höhe, nicht wie es immer häufiger geschieht, in der Ebene liegt, trennt man lieber den Garten vom Gebäude und legt ihn für sich an den Fuß des Abhangs ins Flachland, als daß man den Berghang architektonisch gestaltet. Auch bei einem Besitz im ebenen Gelände behandelt man den Garten bis ins 17. Jahrhundert hinein oft als ein vom Gebäude vollständig unabhängiges Objekt (Creil, Blois (Abb. 10), Beaugard<sup>1)</sup>; Residenzgarten in München (Abb. 13); Herrensitze in Flandern (Abb. 2) und Holstein<sup>2)</sup>). Noch Olivier de Serres muß besonders empfehlen, den Garten nahe ans Haus zu legen.<sup>3)</sup> In vielen Fällen ließ dies der Graben nicht zu, den die nordischen Schlösser bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts behielten. Ein Hindernis für die einheitliche Anlage, das die italienischen Villen nicht kannten. Bei einigen flandrischen Schlössern wird der durch Hof und Graben vom Gebäude getrennte Garten kastellartig umschlossen, ins Wasser hineingebaut, als eine kleine Festung für sich.

Wenn mehrere Gärten vorhanden sind, schließen sie nicht durch eine korrespondierende, symmetrische Lage zum Gebäude den Besitz zusammen. Gliederte man im Lauf der Zeit ein neues Stück an, so war für die Wahl des Platzes allein die Beschaffenheit des vorhandenen Geländes maßgebend (Gaillon<sup>4)</sup>, Fontainebleau: Abb. 21). Ansätze zu einer festeren Verbindung in Charleval<sup>5)</sup>. Der Hauptgarten in der Achse des Gebäudes, zwei kleine Gärten symmetrisch auf den Seiten. In der Theorie galt der Renaissance allerdings der Zusammenschluß zu einer regulären Planfigur durchaus als Idealplan<sup>6)</sup>. Auf einem als Einzelblatt erhaltenen Entwurf Du Cerceaus gruppieren sich die Gärten in vier gleiche Quadrate vor die Fronten des vierflügeligen Schlosses<sup>7)</sup>. Das gleiche Verlangen, den Garten symmetrisch um das zentrale Gebäude herum zu verteilen, ihn unter dieselben Gesetze zu stellen wie die Architektur, bestimmt am Ende der Epoche Furttentbachs fürstlichen Palastentwurf.<sup>8)</sup>

2. KOMPOSITION DES GARTENS. Die Beziehungen der einzelnen Gartenabteilungen zueinander gehen in ihrer Entwicklung parallel mit der Grundrißentwicklung des Hauses. Das neue Ideal, das man hier anstrebt, die Zimmer als korrespondierende Glieder symmetrisch zu einem Mittelraum aufeinander folgen zu lassen — Alberti spricht es wohl zuerst aus<sup>9)</sup> — mag auch bei den Gartenentwürfen früh mit eingewirkt haben. Doch war der Wille, die äußeren Schwierigkeiten zu beseitigen, das vorhandene Gelände rücksichtslos zu formieren, ebenso wie bei dem Lageverhältnis von Garten zu Haus, auch hier zunächst noch nicht mächtig genug. So fehlt es — wie im Inneren der Gebäude vielfach auch — im Garten an verbindenden Beziehungen der einzelnen Teile. Oft sind sie sogar noch räumlich voneinander getrennt, nicht viel anders wie im Mittelalter, wenn der Wurzgarten innerhalb der Burgmauern, der Baumgarten am Berghang und der Wiesengarten unten in der Ebene lag. Eine geschlossene, zusammenhängende Einheit des gesamten Gartenreichs erscheint zunächst nur in besonders günstigen Situationen.

<sup>1)</sup> Du Cerceau, *Les plus excellents batiments de France*. Paris 1579. — <sup>2)</sup> Lindeberg, *Hypotyposis Arcium*, Hamburg 1591. Sander, *Le Roy* a. a. O. — <sup>3)</sup> *Théâtre d'Agriculture* 1603. — <sup>4)</sup> Du Cerceau a. a. O. — <sup>5)</sup> Ebd. II, 19. Anlage unter Karl IX. — <sup>6)</sup> Du Cerceau, *Livre d'Archit. pour les Champs*. 1572. — <sup>7)</sup> Geymüller, *Gesch. d. Renaiss. i. Frankr.*, Fig. 97. — <sup>8)</sup> Furttentbach, *Architectura recreationis* 1640. Tf. 13. — <sup>9)</sup> Burckhardt, *Geschichte d. Renaissance*, I. Aufl., S. 191.

Sonst genügt es, daß jeder Teil eine Einheit für sich bildet (Fontainebleau). Wie im Altertum von den Horti, so ist noch bei Vasari nicht vom Giardino, sondern stets von den Giardini die Rede. Dem entspricht, daß sich für jeden Bezirk ein besonderer Name einbürgert (Prato = Gartenvorplatz, Giardino secreto = abgeschlossenes Privatgärtchen, Orto = Obst- und Gemüsegarten, Orto pensile = Garten auf einer erhöhten Terrasse, Giardino = der eigentliche Parterregarten, Bosco = regulärer Baumgarten, Selvatico = Dickicht)<sup>1)</sup>.



Einen vollkommenen Begriff von dem Gartenideal der Frührenaissance gibt die Beschreibung der erträumten Insel in der *Hypnerotomachia Polifili*.<sup>2)</sup> Ein kreisrundes Eiland

<sup>1)</sup> Geymüller-Stegmann, *Die Arch. d. Renaiss. i. Toscana*. X. — <sup>2)</sup> Verfasser dieser phantastisch gelehrten Liebesgeschichte ist der Mönch Colonna. Erste Ausgabe: Venedig 1499. Französische Ausg. 1569. Eine die Lektüre erleichternde französische Interlinearübersetzung von Claudius Popelin erschien Paris 1883.

wird durch konzentrische und diese schneidende radiale Gehege in hundertsechzig Bezirke von trapezförmiger Gestalt aufgeteilt. Die äußeren Zonen nehmen Baumpflanzungen ein, teils regulär gepflanzte Ordnungen, teils Dickicht, das Lichtungen mit Parterre- und Tiergärten umschließt. Ein Wassergürtel trennt diesen geschlossenen Außenring von dem inneren, zentralen Teil: einer Reihe von Blumenwiesen, jede mit einem Springbrunnen in der Mitte. Von einander getrennt durch Laubgänge, die das System der konzentrischen und radialen Grenzen festsetzen, so daß also auch hier trapezförmige Räume entstehen. Jede Zone und jedes Quartier in dieser formalistisch konstruierten Geländeteilung erhält seinen besonderen, abgeschlossenen Charakter. Selbst die — vom Mittelalter übernommene — Blumenwiese wird aufgeteilt, um statt eines weiten Planes eine Reihe einheitlich umschlossene, räumlich wirkende Plätze zu bekommen (Abb. S. 13).

Fast wie eine Umsetzung dieser Phantasie in die Realität erscheinen die Gärten von Montargis (um 1560. Abb. 7). Man hat einer vorhandenen irregulären Situation im Sinne der neuen Zeit eine Art Idealplan aufgezwungen. Man hat den unregelmäßigen Mauerring einer mittelalterlichen Burg, der ein Konglomerat von Gebäuden umfaßt, mit einer fächerförmigen Anlage regelmäßiger, konzentrisch angeordneter Gartenquartiere umgeben. Im großen Bogen reihen sich die einzelnen Kompartimente aneinander, nach außen strahlenförmig sich erweiternd, im inneren Ring zum Teil durch Bogengänge, im äußeren durch Alleen getrennt. Trotzdem man die ganze Anlage in eine einheitliche geschlossene Form einstellt, bleibt es auch hier bei einem Koordinieren selbständiger Teile.

Eine derartige Komposition wäre in Deutschland um diese Zeit nicht denkbar. Die klare, verständige, doch niemals nüchterne Disposition, durch die sich die französischen Gärten auszeichnen, besitzen die deutschen Anlagen nicht. Wie in der deutschen Architektur des 16. Jahrhunderts dekoratives Beiwerk oft vom wesentlichen ablenkt, so hat man auch in den Gärten mehr Gewicht auf einzelne Sehenswürdigkeiten als auf die kompositionelle Gestaltung des Ganzen gelegt. Labyrinth, Grotte, Wasserspiele, Fischteich, Insel usw. mußten, nach berühmten ausländischen Mustern, unbedingt vorhanden sein. Wie sie sich in den Gesamtplan einfügten, war eine Frage zweiter Ordnung. In Wirklichkeit mag der Eindruck der Gärten nicht immer so ungünstig gewesen sein, wie es nach den etwas trockenen Stichen in Merians Topographie scheint. Aber über den Wert der ganzen Komposition können sie nicht täuschen. Nur wenige nehmen an der architektonischen Entwicklung teil, die um 1600 die deutsche Baukunst zu einer neuen Blüte treibt. Von den Gärten der Ebene gehört der kurfürstliche Garten in München hierher, sowie einige Entwürfe Furttens, der allerdings in seinen kleinen bürgerlichen Gärten glücklicher ist. Den älteren Stil repräsentieren die fürstlichen Lustgärten von Stuttgart<sup>1)</sup> und Cöthen (Abb. 12 u. 11). Besonders phantasielos erscheint die ausgedehnte Anlage von Cöthen, wo sich acht Gärten, verschieden in Größe und Format, um den Schloßgraben herumlegen. Durch Mauern oder Laubgänge getrennt, in ihrer Aufeinanderfolge ohne Notwendigkeit, im einzelnen erfindungsarm oder durch gekünstelte Anlagen verblüffend: Der von Diagonalen, Hecken und Gängen, durchzogene „Haaggarten“, die kleinlichen Motive des Inselgartens und seiner Zugänge.

---

<sup>1)</sup> Lübke, Gesch. d. Renaiss. i. Deutschl. I, 374. Merian, Repraesentatio d. fürstl. Aufzug u. Ritterspiel so der Fürst Joh. Friedrich . . . 1616 gehalten.

Die Phantasien des Holländers Vredeman<sup>1)</sup> lassen über die Gesamtanlage im Ungewissen. Sie geben charakteristischerweise nur Ausschnitte aus Gärten, keine Grundrisse oder Vogelperspektiven. Auch ihm war es mehr um Einzelheiten zu tun, als um die Gliederung des Ganzen. Auf eine engere Beziehung zum Haus ist kaum Rücksicht genommen. Man hat von einem besonderen holländischen Gartenstil gesprochen, der um die Wende des 16. Jahrhunderts in Blüte gestanden (Falke a. a. O.). Doch scheint seine Eigenart sich auf die Ausbildung einiger Zierformen zu beschränken. Vredemans Album enthält im wesentlichen nur eine Musterkarte solcher Dinge. Um die kompositionelle Entwicklung hat Holland keine Verdienste. Als geschickte Verfertiger gärtnerischer Dekorationsstücke waren dagegen die Holländer bis ins 18. Jahrhundert hinein im Ausland geschätzt.<sup>2)</sup>

Auf den englischen Landsitzen gruppieren sich die Gärten in ähnlicher Weise um die Gebäude herum wie in Frankreich und Deutschland.<sup>3)</sup> Hier hat die starke Tradition im Wohnbau, die in Erinnerung an die einstige Trennung in einzelne Gebäude die Räume länger als anderswo nebeneinandergeordnet, ohne nach einem einheitlichen Grundrißbild und einer geschlossenen Fassade zu fragen, im besonderen auf die Gartenkomposition gewirkt. Zahlreiche Abteilungen schließen sich voneinander ab, ohne nach Lage und Größe in Beziehung zu treten. Von Einfluß auf die Disposition im einzelnen ist die große Rolle, die man in England den praktischen Bedürfnissen einräumt. Die Gemüesfelder konkurrieren bis ins 17. Jahrhundert hinein lebhaft mit dem Ziergarten, der ihnen gegenüber oft einen bescheidenen Raum einnimmt. Auf zwecklose, spielerische Anlagen wie den Haaggarten in Cöthen ist man denn auch hier nicht verfallen. Eine gesunde Sachlichkeit ist für die englischen Gärten dieser Zeit bezeichnend.

In einer französischen Anlage aus gleicher Zeit, dem umfangreichen Park von *Liancourt*, überwiegt vielmehr der reine Lust- und Schaugarten. (Abb. 25). Hier ist bereits eine Mittelperspektive angenommen, neben der sich jedoch die zahlreichen Quartiere noch ziemlich zwanglos aneinander reihen. Im einzelnen reich an neuen Einfällen, mannigfachen Boskettplätzen, raumbildenden Laubgängen neben parallelen Reihen gedeckter Gänge altertümlicher Art usw. Er entspricht der von Boyceau<sup>4)</sup> ausgesprochenen Maxime: „*La Variété est la plus grande beauté des jardins.*“ (Schloß erbaut gegen 1640, auf Stichen von Silvestre 1656 bereits in fertigem Zustand).

Am Anfang des 17. Jahrhunderts mehren sich die Anlagen, die in Format und Disposition den Zusammenschluß der einzelnen Gärten zu einem Garten einleiten und mit der Zeit im Garten der Ebene eine Gliederung herbeiführen, die in gewissem Grade der Architektonisierung der Terrassengärten entspricht. Die Gärten gruppieren sich nicht mehr in verschiedener Ausdehnung um das Gebäude herum, sondern der gesamte Gartenkomplex wird in ein oblonges rechteckiges Grundstück zusammengezogen, dessen Längsachse in der Achse des Hauses liegt. Auf diesem einheitlichen Gartenland folgen die verschiedenen Abteilungen hintereinander, symmetrisch zu einem gemeinsamen Mittelgang. In Italien hat dies gewiß schon früh als Ideal-

---

1) *Hortorum viridariorumque formae*. Antw. 1583. Vergl. Abb. 16 u. 17. — 2) Nach Clagny, das Ludwig XIV. für die Kinder der Frau von Montespan bauen ließ, beorderte man für die Treillagearbeiten und Laubgänge Holländer, „*habiles en ces sortes d'ouvrages*“. (D'Argenville, *Voyage pittor.* 1754.) — 3) Abb. in Beaverell, *Délices de la Grande Bretagne*. 1727. Für den frühen Stil charakteristisch: Brome Hall, V. 10; Grimsthorp, V. 29. — 4) *Traité du jardinage*. 1638.

plan gegolten, ausgeführt nur in einzelnen Fällen, wo man ganz freie Hand hatte, so bei verhältnismäßig kleinen Anlagen, wie dem Garten beim Palazzo del Tè in Mantua (beg. 1525).<sup>1)</sup> Dann sind gewiß die Terrassenanlagen großen Stils wie Villa d'Este von starkem Eindruck gewesen. Allerdings fehlen unter den Gärten in ebenem Gelände auch später Kompositionen gleichmäßig koordinierter Felder nicht (Quirinalgarten: Abb. 4). Im Norden mögen ebenfalls Anlagen geringeren Umfangs, wie die Hausgärten der Patrizier, deren langgestreckte Form durch die stadttübliche Grundstückteilung veranlaßt wurde, mit der neuen Disposition vorgegangen sein (vgl. das Kapitel über den Hausgarten). Vorläufig besteht die Beziehung der aufeinanderfolgenden Bezirke nur in der gemeinsamen Mittelachse, und auch diese ist noch nicht immer als eine Perspektive durchgeführt, sondern beengt oder ganz unterbrochen durch Laubgänge oder Hecken. Diese grenzen die Bezirke rechtwinklig gegeneinander ab, ohne den einen in den anderen hinüberzuleiten. Es bleiben gesonderte Räume, die von ihrer Nachbarschaft sozusagen nichts wissen. Denn vorläufig gewährt noch der Aufenthalt in einzelnen, regelmäßig begrenzten Räumen die größte Befriedigung. Man hat noch nicht das Verlangen, auf den einzelnen geschlossenen Raum zu verzichten, um die einheitliche Bewegung des gesamten Gartens in sich lebendig werden zu lassen.

Beim kurfürstlichen Lustgarten in M ü n c h e n (Anlage dieses neuen Residenzgartens im Herbst 1613. Abb. 13 von 1644)<sup>2)</sup> gestattet die Lage am Rande der Stadt unabhängig von der Residenz — durch einen gedeckten Gang über dem Schloßgraben mit ihr verbunden — vollständige Freiheit bei der Wahl des Formats. Das rechteckige, oblonge Grundstück sowohl wie die Hauptdisposition des Gartens entspricht denn auch den Idealentwürfen, die Furttenbach um dieselbe Zeit herausgab. Den größeren Teil nimmt das von einem Laubengang rechteckig umschlossene Parterre ein, eingeleitet von einem schmalen Baumgarten. Hinter ihm als zweite Abteilung eine Reihe von Gemüsegeldern, ein rechteckiges Fischbassin in der Breite des Gartens und als achsialer Zielpunkt längs der abschließenden Mauer ein Lusthaus. — Über eine bemerkenswerte Umwandlung, die der Garten in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts durchgemacht, unterrichtet eine Ansicht in der Topographie von Wening (1702. Abb. 14). Der Laubengang ist verschwunden. Statt der einen auf die Mitte bezogenen Feldergruppe ist das Parterre in vier große quadratische Kompartimente geteilt, die als Kräuter- und Blumen-garten, Irrgarten, Baumgarten und Buchsbaumparterre verschieden figuriert, von „mannshohen“ Spalieren eingefast und durch Tore „gleichsam verwahrt“ werden. Eine Trennung des Parterres in derartig abgegrenzte Räume besteht um diese Zeit nur noch in einigen italienischen Gärten (Villa Medici, Quirinalgarten), die vielleicht die Anregung für München gaben. Verglichen mit gleichzeitigen französischen Anlagen erscheint sie fast altertümlicher als das durch den Laubengang einheitlich gefastete Parterre. Als modern dagegen wird die freiere Mittelperspektive empfunden sein, die vom Pavillon über der Vierung durch den in zwei Hälften zusammengezogenen Gemüsegarten nach dem Weiherhäuschen und auf das Lusthaus führte.

Der Garten des Prinzen Friedrich Heinrich von Nassau bei R y s w y c k gibt einen noch vollkommeneren Typus der Spätrenaissanceanlage (erste Hälfte des 17. Jahrhunderts, Abb. 19, datiert 1644). Das Parterre stellt sich das als gleichmäßige Folge dreier quadratischer Kompartimente mit durchgeführtem Mittelgang in der Achse des Palais, flankiert von genau sich

<sup>1)</sup> Abb. nach Bottani bei Patzak, Villa Imperiale, S. 148. — <sup>2)</sup> Haeutle, Gesch. d. Residenz i. München. Leipzig 1883.



entsprechenden Baumgärten und Bassins. Ein schmaler Terrassenumgang als Grenzwall nach draußen. Die einzelnen Quartiere sind noch streng voneinander getrennt, besonders auffallend die Isolierung der vorderen Bassins vom Parterre. Allein in der Anlage des Laubgangs, der den Mitteltrakt im Bogen abschließt und mit vorgeschobenen Flügeln auf die Seitenteile hinübergreift, wird ein glücklicher Ansatz zu einer zusammenfassenden Gliederung gemacht. Eine so peinliche Beobachtung der Symmetrie im Gesamtplan wäre allerdings der folgenden Generation unerträglich gewesen. Erst einige Barockanlagen der Spätzeit muten dem Besucher wieder ähnlich aufdringliche Wiederholungen zu wie hier die vier Laubganghöfe auf den Ecken. Immerhin erschien dem 18. Jahrhundert ein Renaissancegarten dieser Art durch die Absonderung der Bezirke voneinander zu arm an einheitlicher Bewegung, zu simpel im Einzelnen. Leonh. Chr. Sturm, in seinen eigenen Entwürfen ohne sonderliche Einfälle, aber erfüllt vom Geiste seiner Zeit, verurteilt den Ryswycker Garten als „gantz schlecht“.<sup>1)</sup>

3. DAS PARTERRE. Das Parterre übernimmt die Rolle der mittelalterlichen Blumenwiese. Sie mag Alberti noch vor Augen haben, wenn er eine *area festivissima* verlangt. Auch im Polifilo ist sie noch der gesellschaftliche Festplatz. (Vgl. Abb. S. 13). Das, was man später in Italien als Prato bezeichnet, ist ein freier Platz am Hause, planiert oder gepflastert, oft ziemlich geräumig mit einer Fontäne in der Mitte (Villa Medici; Villa Mattei: Prato dell Obelisco, oblong amphitheatralisch schließend. Eine Art Vestibül, das vom eigentlichen Garten durch eine Balustrade oder Heckenwand getrennt wird: Villa Borghese. Als italienische Reminiszenz in Furttenbachs fürstlichen Gärten). Er erinnert an die mittelalterliche Gewohnheit, Garten und Haus, auch wenn sie zusammenliegen, gegeneinander abzugrenzen.

Jenseits dieser Grenze beginnt der Teil, dem sich das Hauptinteresse der Zeit zuwendet: durch regelmäßige Wege gegliederte Beete, die nach dem Vorbild ornamentaler Muster bepflanzt werden. Als Idealformat des Parterreplatzes gilt allgemein das Quadrat (Vignolas zwei genau sich entsprechende Parterreterrassen in Caprarola. Der quadratische Parterrebezirk in Villa Lante). Und von quadratischer Form sind auch durchweg die Kompartimente, in die man das Grundstück aufteilt. Dagegen besteht in der für den Raumeindruck des Parterres bedeutsamen Umfriedigung der einzelnen Teile ein wesentlicher Unterschied zwischen Italien und Frankreich. In Italien werden die Kompartimente durch Hecken derartig voneinander abgeschlossen, daß man meint, zwischen vielen, kleinen Einzelgärten hindurchzugehen. Sie gleichen sich in Format und Hauptteilung, treten aber im übrigen nicht mehr zueinander in Beziehung, als die Kassetten einer Renaissancedecke. Der päpstliche Garten auf dem Quirinal setzt sich aus ungefähr achtzig solcher quadratischen Kompartimente zusammen (Abb. 4). Jedes durch eine Hecke eingefast und in seiner Teilung in sich vollkommen. Ausnahmsweise schließen sich vier um eine Fontäne zu einer Gruppe. Bei den um die zentralen Boskettquartiere geordneten Parterrefeldern im nördlichen Teil des Medici-Gartens wird die Grenze durch Bäume verstärkt, die sich aus der, etwa dreiviertel Meter hohen Hecke erheben und deren Kronen zu einer rechteckigen Mauer zugeschnitten sind, von derselben Stärke wie die Hecke, so daß ihre Stämme gleichsam die Pfosten einer Fensterreihe bilden, die nach unten und oben von geschlossenen Wänden begrenzt werden. Durch diese Fenster kann man in das

<sup>1)</sup> Architektonische Reiseanmerkungen 1719, S. 135. Auf Tf. 47 gibt er einen schematischen Grundriß, der das Parterre im Sinne barocker Disposition umstilisiert zeigt.

Innere der Gärten hineinsehen (Abb. 5 u. 40). Außer Hecken bilden Holzgitter die Einfriedigung der einzelnen Kompartimente (Hintergrund von Garofalos heiliger Familie, Frankfurt<sup>1)</sup>). Vredeman Abb. 16). Auf jeder Seite führt eine kleine, bisweilen besonders umrahmte Tür in den Garten hinein. Wo sich diese Isolierung im Norden findet — bei Vredeman, im Heidelberger Schloßgarten (Abb. 68) — geht sie auf italienische Vorbilder zurück.

In Italien verschwindet das starke Gehege erst im späteren 17. Jahrhundert unter dem Einfluß Frankreichs. Hier hatte man bereits im 16. Jahrhundert, anstatt die Kompartimente wie eine Reihe von Horti conclusi zu behandeln, die ganze Gemeinschaft der Parterrefelder räumlich zusammengefaßt. Auch in umfangreichen Anlagen werden die einzelnen Felder nirgends in dem Maße voneinander getrennt wie in römischen Gärten. Eine Aufteilung in gleichmäßige Reihen quadratischer Kompartimente, im Grundriß gleich dem Quirinalgarten, wie sie die Anlage von Dampierre mit vierundzwanzig Feldern (Abb. 9) zeigt, ist räumlich von einem ganz anderen Charakter. Noch bleibt jedem Feld ein in sich geschlossenes Ornament, und je sechs Felder sind durch ein niedriges Gehege zusammengenommen. Aber das französische Parterre veranlaßt den Spaziergänger nicht in dem Maße, ein Quartier nach dem andern aufzusuchen, um sich hinter jeder Hecke an einem neuen kleinen Gartenraum zu freuen. Er sieht sich vielmehr dem ganzen Parterre gegenüber als einem einzigen festlichen Platz, auf den die Beete gleich Teppichen in feierlicher Ordnung ausgebreitet sind.

Der Wunsch, sich auf diese Weise eine größere Raumsphäre zu schaffen, mag in den rings von Mauern und Laubgängen begrenzten Gärten der Ebene, für die man womöglich den freien Platz aus Wäldern erst herauschlagen mußte, früher erwacht sein als in den Gärten Italiens, die in gesegneter Lage dem Auge mannigfache Gelegenheit boten, auf Stadt und Land hinaus zu schauen. Ja, vielleicht war es dem, der sich vor dem Eingang zur Villa Medici am Anblick Roms gesättigt hatte, ein willkommener Kontrast, zwischen den Laubwänden des Gartens in engeren räumlichen Grenzen sich zu sammeln.

Wo das ganze Parterre als eine Einheit sich darstellte, kam die Gruppierung der Beete um einen zentralen, durch ein Fontänen-Bassin ausgezeichneten Platz erst zur vollen Geltung. Man konnte jetzt nicht nur die nächste Umgebung, sondern auch die entfernteren Felder auf den einen Mittelpunkt beziehen, und gewann eine Komposition, die allein schon durch ihre Dimensionen bedeutend wirkte. Das Quadrat war auch hier die gemäßteste Form, die man — wo irgend das Gelände es erlaubte — der Disposition zugrunde legte. Nach Palissy beginnt die Anlage eines Gartens mit der „Quadratur“. Durch zwei breite, gekreuzte Wege sei er in vier gleiche Teile zu gliedern. (Le Jardin délectable 1563.) Das Parterre in Chantilly bestand vor Le Nôtres Umwandlung aus 16 symmetrisch um einen runden Platz gelegten quadratischen Feldern, die ein Laubengang umschloß (Plan im Archiv von Chantilly). Die gleiche Einteilung beim Chateau D'Ancy-Le-Franc in Burgund, wo das Parterre wie in Chantilly jenseits des Grabens liegt, der das Schloß umgibt.<sup>2)</sup> In Lavaradin (Stich von J. Marot) liegt das quadratische Parterre unmittelbar hinter dem Schloß in gleicher Achse; jenseits des rechtwinklig herumgeführten Grabens beginnt der Wald, unsymmetrisch plaziert ist noch das große Bassin, zu dem sich an der einen Seite des Gebäudes der Graben erweitert.

<sup>1)</sup> Riat Fig. 44. — <sup>2)</sup> Die Stiche von Silvestre um 1650 und von Perelle 1680 geben jedenfalls noch den ursprünglichen Zustand aus der Mitte des 16. Jahrhunderts. Nur die Allee, die einheitlich Garten und Schloß umzieht, wohl später.

4. TERRASSENUMGANG. Da, wo man die Parterrefelder als eine zusammenhängende Gemeinschaft auffaßte und dementsprechend figurierte, stellte sich das Verlangen nach Übersehbarkeit dieses Gartenteils von selbst ein. Das Mittel, das man hierfür wählte, entsprach einer Zeit, die neben der Freude am geometrisch planmäßigen auch den Sinn für räumliche Wirkung im Garten zu entdecken begann: Die am Haus entlang führende Terrasse setzt sich rechtwinklig umbiegend als ein durch eine Mauer abgestützter, erhöhter Umgang um das Parterre herum fort, das auf diese Weise gleichmäßig eingebettet, sich nun von allen Seiten bequem überblicken läßt. Der Umgang wird zur Hauptpromenade, neben der die Wege zwischen den Feldern, zu deren jedem einige Stufen hinunterzuführen pflegen, an Bedeutung verlieren (Abb. 8). Neben Frankreich zeigt England besonders Freude an dem „versenkten“ Parterre. Ein besonderer Typus, zu dem die Herrensitze im Flachland wohl frühzeitig aufforderten, entsteht dort, wo der Terrassenumgang zugleich den Abschluß des Gartens nach draußen bildet, als hohe schützende Umfriedigung der ganzen Anlage erscheint. Ein derartig befestigter Garten sollte nach dem Wunsch Catharinas von Medici der damals an der Peripherie von Paris gelegene Tuilleriesgarten werden. Vorläufig kam nur die Terrasse längs der Nordseite zur Ausführung, 1568—78. Die entsprechende Terrasse an der Seine stammt von Le Nôtre. Eine vollständige Umwallung mit Bastionen plant Furttens Entwurf zu einem adeligen Schloß und Lustgarten (Arch. recreationis Tf. 9—10). Hierbei gliedert er die Mauer gegen den Garten in Nischen, in die er Statuen römischer Kaiser stellt. Die Anregung, die umfassende Wand in dieser Weise gleichmäßig aufzuteilen, gab dem Renaissancegarten die Architektur des Palasthofes. Ein stärkeres raumbildendes Mittel ließ sich, namentlich bei kleineren Abmessungen für den Parterreplatz nicht denken. In Vallery schließt man den um drei Stufen erhöhten Umgang nach draußen einerseits durch eine in Bogen zum Garten sich öffnende, von Pavillons flankierte Galerie, auf den Schmalseiten durch entsprechende Blendarkaden, gegenüber der Galerie durch eine breite Terrassenmauer als Grenze gegen einen See (Abb. 8). Das Hauptparterre in Blois (Abb. 10) umzieht ein Wandelgang mit einem gewölbten Laubdach.

Der in dieser Weise geschlossene Gartenraum hat in der Antike seinen Vorläufer. Nicht nur im Peristyl, sondern auch in größerem Maßstab außerhalb des Hauses: In einer Villa Suburbana bei Pompeji<sup>1)</sup> umgibt den ans Haus sich angliedernden quadratischen Garten von etwa 33 m Umfang gleichmäßig ein Portikus, unterkellert und etwas erhöht, so daß man aus ihm den Garten übersehen kann. Im Mittelalter fortgebildet innerhalb des klösterlichen Kreuzgangs, stellt die Renaissance den architektonisch umfriedigten Garten unabhängig vom Gebäude als bewußten Ausdruck ihres Raumgefühls hin. Er erlebt hier zugleich seine letzte Ausgestaltung. Die Barockzeit hat für das Wohlbehagen allseitig umschlossener Gartenhöfe keinen Sinn mehr, sie müssen sich wenigstens nach einer Seite hin frei öffnen.

An Stelle der steinernen Architektur übernimmt in bescheideneren Verhältnissen der Laubengang die raumbildende Funktion. Er wird um die Wende des 16. Jahrhunderts vor allem in Holland und Deutschland eine der charakteristischsten Erscheinungen des Gartens. Man umfaßt mit ihm entweder den ganzen Garten (Garten am Louvre, Abb. 23) oder innerhalb größerer Anlagen den Ziergarten wie in München und Bromehall. An seine Abstammung

<sup>1)</sup> Grundriß bei Mau, Pompeji S. 351. Vergl. ferner im Kap. III, 6 „Hausgarten“ über Gärten im Peristyl.


erinnert die gleichmäßige Öffnung der Laubwände zum Parterre in Fenstern und Türen. Lag der Garten unmittelbar hinter dem Schloß, unterbrach man den Laubengang an der Eingangsseite, so daß das Parterre eine Art Vorhof des Hauses bildete (Furttendach, Arch. recr. Tf. 6—7, 9—10. Güstrow, Abb. bei Merian. Bremer Förde: unter Berücksichtigung des besonderen Grundstücks auf einer Halbinsel in der Mitte der drei Seiten erkerartig ausgebaut, Abb. bei Merian.)

Ein Pavillon in der Mitte der symmetrisch gruppierten Felder — in deutschen Gärten häufig statt des Springbrunnens — bietet wie der Laubgang erwünschte Gelegenheit von einem geschützten Punkt aus sich des Gartens zu freuen.

Mitten im Garten stunde  
Ein schönes Lustheuslein,  
Darin sich ein Sal funde  
Von Marmor gepflastert fein,  
Mit schön lieblichen Schilden  
Und Bilden,  
Figuren frech und kühn.  
Rings herum der Sal hatte  
Fenster geschnitzet aus,  
Durch die man all Frücht thate  
Sehen im Garten draus.<sup>1)</sup>

Die Übersicht von diesem zentralen Punkt aus über den Garten zu erleichtern, hat man bisweilen das ganze Mittelfeld auf einer Terrasse hochgehoben. In dieser Situation das Lusthaus im Garten von *O r a n i e n b u r g*, angelegt durch den Holländer Memhardt nach 1650 für die Gemahlin des großen Kurfürsten (Merian).

Eine größere Anhöhe, einen künstlichen Berg, wie er sich gegen Ende des 16. Jahrhunderts nicht selten in den Gärten, namentlich Deutschlands und Englands findet<sup>2)</sup>, plaziert man gewöhnlich außerhalb des Parterres, im Baumgarten und Boskett, zentral wie z. B. in der Villa Medici und im Jardin des plantes in Paris. Im Klostergarten, insbesondere der Benediktiner, figuriert er häufig als Kalvarienberg. Im weltlichen Lustgarten als „Parnaß“, durch entsprechende Statuen charakterisiert. Stets erscheint er in regelmäßiger Form als baumbepflanzter Kegel mit Spiralwegen oder einem geraden Treppenaufgang. Im französischen Lustgarten des 17. Jahrhunderts fehlt der Berg, wahrscheinlich weil er sich schlecht in den Organismus der Gesamtanlage einfügt. Auch als Mittelstück im Labyrinth und auf der Insel (vgl. Kap. IV) ist er außerhalb Frankreichs bekannter.

 5. DIE BÄUME. In einen bewußten Gegensatz zum Parterre tritt der gedeckte Teil des Gartens, der Baumgarten, zunächst noch nicht. Er behält als Einzelabteilung seine Sonderexistenz. Man

<sup>1)</sup> Adam Puschmann v. Görlitz, Gedicht auf seinen Lehrer, Hans Sachs (zit. v. Kaufmann a. a. O. 41 f.). — „Die Laubenhütten stehen am gelegensamsten in der Mitte, daraus man den ganzen Garten übersehen kann . . .“: Hohberg, Das adeliche Land- und Feldleben. Nürnberg 1716. — <sup>2)</sup> In England gehört der Berg eine Zeitlang gradezu zu den notwendigen Requisiten des Gartens: Blomfield, S. 136 ff. Allerdings zählt er hierzu auch die Parterrepyramiden in botanischen und Medizinalgärten. — Bacon errichtet in einem Bezirk seines Idealgartens in der Mitte eine dreißig Fuß hohe „Schanze“ (Essay on Gardens 1575).

geht bei der Gesamtdisposition des Gartens noch nicht von diesem Kontrast aus. Immerhin ist in der scharfen Trennung von Baumgarten und Parterre bereits die Grundbedingung für die spätere Entwicklung gegeben. Dadurch, daß man die Baumpflanzung möglichst vom Gebäude fort ans Ende des Gartens rückt, ist der Anfang gemacht für die raumbildende Funktion, die sie in Gemeinschaft mit dem Gebäude für das Parterre allmählich erwerben soll. Erst der Landschaftsstil hebt die Grenzen zwischen gedecktem und ungedecktem Teil auf und führt das Gebüsch dicht ans Haus heran.

Zunächst bleibt es bei der lockren, durchsichtigen Anordnung der Bäume in Reihen oder in der Quincunx. Zu einer geschlosseneren Massenwirkung bringt sie erst das Barock — das sogenannte Salvatico, ein künstliches Dickicht, das man in Italien seit Beginn des 16. Jahrhunderts im Hintergrund der Gärten neben dem regulären Bosco anlegt, ist ein Produkt des neuen Stils. Im Norden, wo sich das Hauptinteresse zum Parterre wendet, begnügt man sich noch lange mit dem alten Fruchtbaumgarten. Bei Jagdschlössern mitten im herrlichsten Walde wie Chantilly und Fontainebleau lag es nahe, sich mit der Anlage auf einer ungedeckten Gartenfläche zu begnügen und die Laubmassen, so wie man sie vorfand, zu erhalten als einen von der Natur gebotenen, imposanten Hintergrund, den man sich in den italienischen Villen in Gestalt des Salvatico erst künstlich schaffen mußte. Aber auch bei Anlagen auf unbewaldetem Gebiet beginnt die Architektonisierung des Baumgartens erst im 17. Jahrhundert. Im Tuileriengarten nimmt das Parterre noch auf Merians Stadtplan von 1615 fast das ganze Grundstück ein, nur ein schmaler Baumgarten regelmäßiger Gliederung liegt längs der Seine (Abb. 23). Erst bei Gomboust (Stadtplan von 1652) erscheint das Parterre auf einen rechteckigen Raum am Schloß beschränkt, um den Baumquartieren Platz zu machen, die zum Teil bereits im neuen Sinne als Masse behandelt, architektonisch formierte Lichtungen umfassen. In Deutschland beschränkt man sich am längsten auf die Baumgärten alter Ordnung, bei denen der einzelne Baum noch von Bedeutung ist. Nur Furttenbach verlangt gelegentlich nach italienischem Muster neben dem regelmäßigen Baumgarten am Ende der Anlage ein Salvatico, eine „Wildnis“ mit einem Pallazotto, einem stillen Ort, sich am Vogelgesang zu erquicken.

a) Einzelbäume. Solange für die Säle und Kabinette im Boskett die Stunde noch nicht geschlagen hat, erhält sich der einzelne Baum des mittelalterlichen Wurzgartens im neuen Parterre. Auf den immer größer werdenden Flächen mag man sie als vertikalen Kontrast gern gesehen haben. Der zentrale Einzelbaum, wie er namentlich in Deutschland und den Niederlanden auch noch im Zuschnitt an die frühere Zeit erinnert, genügt jedoch nicht mehr, um das ganze Feld zu beherrschen. Darum setzt man jetzt häufig Bäume auf die Ecken der Felder, die dann miteinander korrespondierend, die symmetrische Komposition des Parterres mit zum Ausdruck bringen, ohne bei ihrer weiten Distanz den Überblick zu hindern. Nur um den Fontainenplatz in der Mitte schließen sie sich zu einer engeren Gruppe zusammen (Liancourt, Parterre rechts v. Palais. Abb. 25). Dem mittelalterlich zugeschnittenen Etagenbaum, der nur noch in den Niederlanden und Deutschland vorkommt, zieht man in Frankreich Bäume von schlanker, möglichst aufstrebender Figur vor, wie es nach den Abbildungen scheint, in natürlicher Gestalt (Eiben, Taxus, Wacholder, Zypressen: Liancourt, Rincy). Manchmal ordnet man sie in das Parterre-Ornament hinein, pflanzt sie z. B. in die Mitte einer aufgerollten Ranke (Vredeman); spiralförmige Ranken, in regelmäßigem Muster

mit je einem Baum, also ein Baumgarten auf einem Teppich-Ornament, in Finspäng in Schweden.<sup>1)</sup>

Im Lauf des 17. Jahrhunderts verschwindet jedoch der Einzelbaum immer mehr aus dem Parterre der Lustgärten. Namentlich in Frankreich begann man bereits früh zu empfinden, daß der einzelne Baum, der in Italien niemals eine Rolle gespielt hatte, nicht mehr zu der zusammenfassenden und geschlossenen Formierung passe. Außerdem macht ihm die plastische Figur, die an seine Stelle tritt, immer stärkere Konkurrenz. Für Boyceau ist bereits das wesentliche das Boskett, fast verteidigend fügt er am Schlusse kurz hinzu: „Selbst einzelne Bäume, von ausgezeichneter Form, oder mehrere einander korrespondierend, geben ein schönes Relief im Garten.“ Erst der Landschaftstil hat ihn wieder entdeckt, aber nicht im architektonischen, sondern im malerischen Sinn.

In Deutschland geht auch hierin die Entwicklung langsamer. Laurenberg (a. a. O. 1682) empfiehlt für die Beetmitte zu Kugeln und Pyramiden geschnittene Bäume: Zypressen, Jasmin, Lorbeer, Buche, Granate usw. Die nicht winterharten sind in Töpfen auf Sockel zu stellen. Elßholz (a. a. O. 1683) setzt „Muster-Bäumlein“ in den Mittelpunkt oder auf die Ecken der Parterre-„Muster“.<sup>2)</sup>

b) Baumlaube. Außerhalb des Parterres behält der einzelne Baum eine Funktion, die gewissermaßen von größerer persönlicher Bedeutung für ihn ist als seine Stellung im Rahmen des Ornaments: er dient auf dem Vorhof oder am Ende des Gartens zugleich als Stütze, Dach, Wand, und krönende Spitze eines kunstvollen Sitzplatzes. Das einzige Mal, daß D'Argenville<sup>3)</sup> deutsche Gärten erwähnt, geschieht es dieser in Frankreich ungebrauchlichen Gebäude wegen: „Es gibt in Deutschland Bäume, die auf eine sehr sinnreiche Art gezogen und beschnitten sind: man stellt dort Säle her, sieben bis acht Fuß über der Erde, bei denen die Baumkrone selbst das Dach und die rings in Arkaden durchbrochenen Seitenwände bildet. Der Fußboden des Saales wird planchiert und durch Holzpfeiler oder steinerne Säulen gestützt. Von unten führen Treppen hinauf. Der Stamm des Baumes wächst (in der Mitte) durch den Saal durch und endigt über dem Dach in einer Pyramide oder Kugelform.“ „Alles andere in ihren Gärten, fügt D'Argenville hinzu, ist recht alltäglich.“ Bildliche Darstellungen einer solchen Baumlaube, die, hier zu einem gärtnerisch-architektonischen Kunststück geworden, in einfacher Form als primitive Wohnstätte bis in älteste Zeiten zurückgehen mag, finden sich auf zahlreichen niederländischen und deutschen Gartenbildern des 16. und 17. Jahrhunderts. Furttenbachs sechs Lindenlauben, mit acht Fuß hohem, runden Platz, gruppieren sich auf herausgebauten Bastionen um das Grundstück als Belvedere für Garten und Land (Abb. 18); in Schlaccowerdt eine dreigeschossige Laube vorn am Rand des Gartens (Abb. 15). Häufiger nur ein Platz zu ebener Erde, die Baumkrone als Dach rundum gestützt (Vredeman); ein besonders kunstvoller Rundtempel von Hermen getragen, auf einem Bilde „Der Frühling“ von Hans Bol.<sup>4)</sup> Dem Norden eigentümlich und gewiß auf alter heimatlicher Tradition beruhend war sie doch dem italienischen Garten nicht völlig unbekannt: Tribolo legte, wie Vasari erzählt, in Castello in einer alten, Efeu bewachsenen Eiche einen Baumplatz an, durch eine hölzerne Treppe zugänglich und durch Springbrunnen und Vexirwasser lebendig.

1) Dalberg, *Suecia antiqua et hodierna*. — 2) Ein „Garten-Memorial“ (Leipzig 1703) verzeichnet eine Reihe von „Muster-Bäumlein“, darunter: Buxbaum, Wacholder, Baum des Lebens, Rosenstrauch, Rosmarin, Zypressenkraut, Johannistrauben, Klosterbirn. — 3) *La Théorie et la Pratique du Jardinage*. 1709. — 4) Stich v. Sadeler. Hirths Kulturhist. Bilderbuch 1118.

Zweites Kapitel.

Der architektonische Stil im Lustgarten  
des Barock.





## I. Architektonische Mittel.

**EINHEIT VON GARTEN UND HAUS.** Garten und Gebäude verwachsen zu einer Einheit. Nicht allein, daß sie jetzt räumlich zusammenliegen, weder durch Mauer noch Graben voneinander getrennt, auch die Gliederung des Gartens setzt sozusagen den inneren Organismus des Hauses in größerem Maßstabe fort. So sehr sich auch drinnen die Räume weiteten, sie genügten weder dem Lebensgefühl des Einzelnen noch den Bedürfnissen der Gesellschaft. Erst durch Hinzunahme des Gartens vermochte der Besitz die neue Stellung, die der Mensch auf der Erde für sich in Anspruch nahm, würdig zu repräsentieren. Wenn man aus der Flucht der Gemächer und Säle in den Garten hinaustritt, ändert sich im wesentlichen nur der Abschluß nach oben. Säle, Gänge und Kabinette nehmen einen auch hier auf.

**ZUSAMMENSCHLIESZENDE GLIEDERUNG DES GARTENS.** Die Gartenräume schließen sich dabei mit derselben Gesetzmäßigkeit aneinander wie im Gebäude selbst. Statt der beliebigen Aufeinanderfolge gleichwertiger Teile ist es jetzt ein wohl organisierter Plan: Das Parterre als mittlerer Hauptraum, dem nach dem Garten blickenden, zentralen Festsaal im Schloß entsprechend, im Anschluß daran, den privateren Gemächern analog, die Reihe der Boskett Räume, verbunden durch Alleen, die — gleich den im Gebäude damals neu erscheinenden Korridoren und Galerien — eine bequeme Verbindung zwischen den Quartieren herstellen, zugleich aber zum wichtigsten Faktor für den Zusammenschluß der gesamten Anlage werden. Dem Mittelgang, der in der Achse des Schlosses vom Anfang bis zum Ende den Garten durchmißt, fällt dabei die Hauptrolle zu. Parallele Alleen an den Grenzen der Anlage, diagonal geführte Wege bringen dem Besucher immer von neuem den Zusammenhang der einzelnen Teile, eine Vorstellung von der Größe und Art des Ganzen zum Bewußtsein.

Von größter Bedeutung für den neuen Kompositionscharakter ist dann die Stellung, die das Boskett zum Parterre einnimmt. Die mittelalterliche Trennung von Wiesenplatz und Baumgarten, die die Renaissance nur in beschränktem Maße für die Komposition ausgenutzt hatte, steigert sich jetzt zu einer bewußten Kontrastwirkung. Neben dem geometrischen Plan, dem bisher die Aufmerksamkeit gegolten hatte, rückt nunmehr der Aufbau, das architektonisch räumliche Element, in den Vordergrund des Interesses. Das „Relief“ — ein Ausdruck, den in diesem Zusammenhang wohl Boyceau zuerst gebraucht<sup>1)</sup> — wird wesentlich für die neue Gestalt des Gartens: Boskett, Laubgang und Gartengebäude, Alles, was geschlossene Masse, aufstrebende vertikale Form bedeutet, setzt sich zur offenen Parterrefläche in einen Gegensatz, der durch seine architektonische Formierung zugleich eine festere Verkettung zwischen den

---

<sup>1)</sup> Traité du jardinage selon les raisons de la nature et de l'art . . . 1638. Cap. VI. „Du Relief“.

Quartieren herbeiführt. Bei Boyceau heißt es von den Treillages: „Sie markieren und trennen die verschiedenen Räume, halten den Blick auf, lenken ihn auf sich und zugleich auf die Werke, die sich umschließen.“ In den Bosketträumen wiederholt sich dann dieser Kontrast in kleinerem Maßstab immer von neuem. D'Argenville, der am Ausgang der Epoche in seinem klassischen Werke „La Théorie et la Pratique du Jardinage“<sup>1)</sup> die Resultate der Entwicklung gibt, weist ausdrücklich darauf hin, daß man immer wieder im Auge behalten müsse, die verschiedenen Partien in Gegensatz zueinander zu bringen, z. B. ein Gehölz gegen ein Parterre oder ein Boulingrin. Man dürfe nicht alle Parterres auf eine und alle Bosketts auf eine andere Seite stellen; auch nicht ein Boulingrin neben ein Bassin, d. h. Fläche gegen Fläche. Das sei durchaus zu vermeiden. Man setze das Gefüllte gegen das Leere und die Fläche gegen das Relief, um einen Gegensatz herzustellen. In der Nähe des Gebäudes ist der Platz frei von Gebüsch und Allem zu halten, was die Aussicht hindert. Innerhalb des Parterres dulde man nur niedrige Taxussträucher und kleine Bäumchen. (Deshalb gibt es auch auf der Versailler Terrasse keine aufrechten Fontänenfiguren, nur lagernde Figuren am Rande der Becken.) Aber man ver falle nun nicht in den Fehler, den ganzen Garten derart frei zu legen, daß man ihn von der Hausterrasse übersehen kann und sich nicht verpflichtet fühlt, hinabzusteigen. Hier hat vor allem das Boskett die Aufgabe, den Blick aufzuhalten und Neugier zu erregen. J. Fr. Blondel spricht sich im selben Sinne aus.<sup>2)</sup> Während noch Boyceau, dem das Boskett gleichgültig war, der Idealgarten als ein einziges Parterre vorgeschwebt hatte, dessen „bonne correspondance“ man von der Höhe aus beurteilen könne.

Bei der Lage von Boskett zu Parterre kommt es im wesentlichen auf zwei Dispositionen hinaus: 1. die Parterrefelder ziehen sich in der Breite des Gebäudes durch den ganzen Garten hindurch, und das Boskett bildet zu beiden Seiten einen gleichmäßigen Rahmen (Marly, Schönbrunn). Das geschieht, nach D'Argenville, bei Terrassengärten und dort, wo man sich eine schöne Aussicht erhalten will. 2. Das Boskett gibt, vis-à-vis dem Gebäude, den Hintergrund für das Parterre ab, wobei in der Längsachse des Gartens eine Allee, eine Kaskade als Mittelperspektive bleibt (Versailles, Würzburg). Im zweiten Fall ist man vor allem darauf bedacht gewesen, die Verbindung zwischen beiden Bezirken zu befestigen, nicht sie so hart hintereinander zu stellen, wie es in den Renaissancegärten geschah. Die Baummassen schließen sich im Halbkreis an das Parterre, dieses gleichsam mit ausgebreiteten Armen an sich heranziehend. Zugleich wird damit die Bewegung nach der Mitte in den Hauptprospekt gelenkt, der in die weiteren Zonen hineinleitet. Das Motiv der halbrunden Nische erscheint als Abschluß des Parterreplatzes an und für sich, ohne Verbindung mit einem Boskett in frühen Renaissancegärten Italiens (Villa Madama), tritt im Teatro der Villa Aldobrandini zum erstenmal — in Form der steinernen Exedra — als zusammenschließendes Element zwischen offenen und geschlossnen Gartenteil auf (Abb. 42) und wird in dieser Funktion im französischen Garten des 17. Jahrhunderts zur Regel (Schloß Richelieu in Poitou, D'Argenville (Abb. 44). Würzburg, Schwetzingen.)

<sup>1)</sup> Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville (1680—1765) schrieb das Buch mit neunundzwanzig Jahren. Die erste Ausgabe erschien Paris 1709, die zweite vermehrt 1713; beide anonym. Die dritte 1722 unter dem Namen Alexandre's Le Blond, der jedoch nur den Hauptteil der Zeichnungen lieferte. Die vierte endgültige Ausgabe „revue, corrigée, augmentée et enrichie de nouv. planches“ Paris 1740. Unter Le Blonds Namen erschienen drei Nachdruckausgaben im Haag u. die engl. Übers. v. John James 1712. Eine deutsche Ausg. v. Danreiter 1731. — <sup>2)</sup> De la Distribution des Maisons de Plaisance (1737): On doit faire en sorte que toutes les beautés d'un Jardin ne soient pas apperçues d'un seul coup d'œil et il est bon d'exciter la curiosité en tenant sous le couvert une partie des ornements qui doivent la satisfaire.

In Versailles hat Le Nôtre das Problem des Zusammenschlusses in besonderer Weise gelöst, Parterre und Boskett womöglich noch stärker ineinandergreifen lassen als sonst, ohne daß nach Art der Landschaftsgärtner die Grenze verwischt oder gar aufgehoben wird: das parallel zum Schloß geführte Boskett wird vor dem Mittelparterre durch eine von Rampen begleitete Treppe unterbrochen, die zu einem in das Boskett vorgeschobenen zweiten Parterterraum hinunterführt. Dieser beiderseits von Rampen und Laubmassen gerahmt, leitet durch seine Disposition: zwei oblonge Felder mit dem Latonabassin als Kopfpunkt, zu der in seiner Achse einsetzenden Mittelallee und den sie flankierenden Boskettäumen über. Wie sich die verschiedenen Räume ineinandergreifend entwickeln, das präsentiert sich vom Schloß aus ebenso wie für den, der in entgegengesetzter Richtung vom Kanal herkommt, wo dann vor allem das sich nach oben zusammenziehende Treppen- und Rampensystem auf die Terrasse und das Schloß hinlenkt. Die feste Verklammerung von Parterre und Boskett, die den Kernpunkt der gesamten Parkanlage bildet, beruht hier vor allem auf der Geländegliederung (Abb. 33).

Von diesem Hauptmittel eines „gut wirkenden Reliefs“, der Geländegliederung durch Terrassen, spricht Boyceau in seinem Relief-Kapitel nicht. In Italien seit hundert Jahren ein wesentlicher Faktor für die Gartengestaltung wird sie in Frankreich erst nach Boyceau um die Mitte des Jahrhunderts proklamiert. An anderer Stelle empfiehlt er allerdings die Lage auf bergigem Terrain, wobei sich nach damaligen Begriffen eine Terrassierung von selbst versteht. Er empfiehlt sie vor allem deshalb, weil sie die Übersicht über das Ganze ermöglicht: wobei er — wie gesagt — noch an den offenen Parterregarten im Sinne der Renaissance denkt: Das Gesamtbild bereite mehr Freude als die einzelne Parzelle. Hiermit ist am klarsten der Gegensatz zur vorhergehenden Zeit ausgesprochen, die in verschiedenen voneinander isolierten Einzelgärten ihr Ideal sah.

Die Tendenz zu einem einheitlichen Zusammenschluß, die die ganze Anlage beherrscht, tut sich nun auch innerhalb einzelner Bezirke kund. Am deutlichsten ist die Entwicklung in der Parterrekomposition zu verfolgen. Man zerschneidet nicht mehr die Fläche in viele kleine Felder, reiht sie nicht mehr zu zentralen Gruppen aneinander, sondern zieht sie zu wenigen großen Kompartimenten zusammen. Einmal geschieht das, um dem modernen Broderieornament Platz zu geben, vor allem aber entspricht es dem neuen Raum- und Bewegungsgefühl. Man mochte nicht mehr auf schmalen Wegen zwischen den Beeten mit kleinen Schritten um Ecken und Bogen herumbalancieren. Den Frauen in ihren ausladenden Kostümen war das kaum noch möglich. Das ganze Feld umwandelnd, will man von breitem Weg aus die Schönheit einer großen, zusammenhängenden Form in sich aufnehmen.

Daß das in kleine Beete aufgelöste Parterre aus dem Lustgarten verschwindet, ist nur der erste Schritt. Auch die Gliederung in größere Quadrate erscheint bald als zu monoton und zerstückelt. Zu dem, was er von seinem Lehrer Pérac gelernt habe, zählt Claude Mollet an erster Stelle die Einheit der Anlage und daß das Parterre als ein einziges Kompartiment erscheine.<sup>1)</sup> Die gleichmäßige Aufteilung in so und so viel Quadrate, sagt Boyceau, habe er gründlich satt. Das Parterre im Luxembourg-Garten, wie er es abbildet, umfaßt denn auch eine einzige Gruppe: vier große quadratische Felder und ein polygones Bassin, umschlossen von einem breiten

<sup>1)</sup> Théâtre des plans et jardinages (1614). Die Komposition müsse sein „de telle manière qu'un seul jardin n'estoit et ne faisoit qu'un seul compartiment my-party par grands roiales“. Seitdem, sagt Mollet, habe er stets nur „de grandes volumes“ angelegt. Vgl. Excurs II.

Parterrefries, der in der Mitte jeder Seite von einem Rundell durchbrochen wird (Abb. 70 u. 31). Diese Komposition<sup>3</sup> beruht in ihrer zentralen Orientierung im wesentlichen noch auf der Tradition<sup>4</sup> der Renaissance, nur ist der Maßstab gewachsen, und die Felder schließen sich infolge der strafferen Wegführung und stärkeren Größendifferenz fester zusammen.

Einen durchaus anderen Charakter bekommt das Parterre, als die Gruppierung innerhalb eines Quadrates durch eine oblonge Form ersetzt wird, an Stelle der in sich ruhenden Komposition ein Parterre tritt, das durch seine Richtungsachse eine neue Bewegung in die Fläche bringt, eine Bewegung, die aus dem Raum hinaus auf die nächsten Gartenbezirke hinweist. Damit ist ein weiterer Faktor für die einheitliche Wirkung der Gesamtanlage gewonnen. An den Veränderungen des Luxembourg-Parterres, über die wir durch Pläne unterrichtet sind, läßt sich die Entwicklung veranschaulichen. Auf Boyceaus Disposition folgt um die Mitte des Jahrhunderts eine Zeichnung, die bereits die Längsrichtung betont (Gomboust's Plan von Paris 1652): vor und hinter dem Bassin zwei große Rundelle in der Achse von Schloß und Garten. Die flankierenden Felder schließen sich um diese drei Plätze zu einem Bewegungszug zusammen. Dem Wunsch, der Fläche noch stärkeren Zusammenhalt zu geben, entspricht die nächste Umgestaltung (Stadtplan von Turgot 1739)<sup>1</sup>): zugunsten eines breit durchgeführten Mittelganges verschwinden die beiden Rundelle, nur das Bassin bleibt. Das Parterre wird jederseits auf ein großes langgestrecktes Feld zusammengezogen — eine Rasenfläche mit einer Riesenspalmendekoration in der Mitte. Beim vorhergehenden Zustand ließen die Kompartimente noch Platz für eine äußere, an den Terrassen entlang geführte Reihe kleiner Quadrate. Jetzt verzichtet man auf jede unnötige Teilung. Auch jede Ausrundung der Felder ist fortgefallen. Gradlinig, steif, würdevoll und etwas langweilig ist diese letzte Phase.

Die allgemeine Wendung vom Quadrat zum gestreckten Feld datiert seit Le Nôtre. Durch die neue Disposition war es ihm möglich, den Zusammenschluß des Parterres auf ganz große Flächen noch konsequenter durchzuführen als Boyceau und Claude Mollet, der noch die „Quadratur des Gartens“ als selbstverständlich angenommen hatte. Le Nôtre hat dem französischen Parterre seine klassische Form gegeben. Die folgende Zeit bemühte sich nur noch um neue ornamentale Effekte. In der monumentalen Gliederung des Raumes hat keiner ihn zu erreichen vermocht. Das „Parterre du Tibre“ in Fontainebleau, dessen Umgestaltung Ludwig XIV. ihm übertrug, erhielt statt der bisherigen Aufteilung in mehrere gesonderte Quartiere (Abb. 21) ein Mittelbassin, um das sich vier einheitliche Flächen gruppieren (Abb. 22: Nr. „20“). Der Zusammenhang des Ganzen wird durch einen erhöhten Umgang betont. Seine Höhe (1,10 m) erscheint allerdings im Verhältnis zu den Dimensionen des Parterres gering, im Gegensatz zu den Parterreräumen, wie wir sie in der Renaissance kennen gelernt haben. Jenem räumlich geschlossenen Charakter widerspricht denn auch das an der einen Längsseite den Rahmen durchbrechende, runde Bassin; vor allem aber die Öffnung nach dem großen Kanal in der Achse des Mittelbeckens: Le Nôtre sucht den ihm gegebenen Platz nicht nur in sich groß zu gliedern, sondern nimmt ihm auch seine Isoliertheit, indem er ihn in eine weite Perspektive hineinstellt (Federzeichnung des 17. Jahrhunderts von Perelle (?) im Louvre. Die Anlage ist in ihren Hauptlinien noch vorhanden). —

---

<sup>1</sup>) Dieser Zustand ferner auf dem Stadtplan von Delagrive 1728, einem Stich von Rigaud 1729, einem Plan von J. B. Jaillot 1772—75.

Bei einer von Grund aus neuen Anlage wie Vaux-le-Vicomte (1661 eingeweiht, Abb. 28, 29) konnte er dann seinen Prinzipien noch bestimmteren Ausdruck geben.

Wie er sich gelegentlich selbst korrigiert, zeigen die verschiedenen Wandlungen des Wasserparterre am Versailler Schloß, dem 1672 das ursprüngliche Blumenparterre weichen mußte: zuerst fügt er fünf Bassins zu einer zentralen Gruppe zusammen (Abb. 32); um ihnen einen geschlosseneren Kontur zu geben, füllt er dann die Zwischenfelder mit Broderie, so daß eine quadratische Form entsteht. Schließlich wird nach 1680 diese Komposition aufgegeben zugunsten von zwei oblongen Bassins, die parallel zu dem neu entstandenen Mittelgang auf die Rampen zuführen (Abb. 33).

Der Wunsch nach Einheitlichkeit der Anlage schließt nicht ein, daß die Symmetrie in allen Teilen streng durchgeführt werde. Wohl dort, wo ein Überblick möglich ist: im Parterre und in den Baumpflanzungen regelmäßiger gelöster Ordnung; nicht aber in den geschlossenen Boskettquartieren, zwischen denen lediglich eine allgemeine Beziehung bestehen soll (D'Argenville). Im 17. Jahrhundert war man fast noch freiheitlicher gesonnen. Auch außerhalb der Boskettträume erscheinen Anlagen, die ohne genau entsprechendes Gegenstück bleiben. Vor allem zum Abschluß der Querachsen (Villa d'Este. Versailles: Neptunsbecken — Schweizerbassin). Ja, in Versailles hat man sogar die Broderiefelder am Schloß rechts und links von den Bassins in Zeichnung und Wegführung etwas variieren lassen (Silvestres Plan 1680 und Abb. 33). Immer bildet die achsiale Gliederung die Grundlage des Ganzen. Dadurch aber, daß man an einzelnen Punkten statt symmetrischer Wiederholung gleicher Teile mit ähnlichen Werten equilibriert, wird der Plan zu einem lebendigen Organismus. „Les jardins les plus variés sont les plus estimés et les plus magnifiques“, heißt es bei D'Argenville genau wie bei Boyceau. Anlagen der Spätzeit dagegen, zumal die Entwürfe der Theoretiker des 18. Jahrhunderts, gefallen sich in einem starren Schema, das ängstlich jede Asymmetrie vermeidet (Sturm, Galimard fils).

**ERWEITERTE PERSPEKTIVE.** Mit dem Verlangen nach einer einheitlichen Erscheinung, die kleine Formen großen Zusammenhängen opfert und in einem neuen Rhythmus der Bewegung ihr wesentliches Element sieht, verknüpft sich der Wunsch nach Weiträumigkeit und großen Perspektiven.

Ja, man kann sagen, der große Maßstab ist Bedingung für diesen Stil.

„On ne connaissait point autrefois ces beautés.  
Tous parcs étaient vergers du temps de nos ancêtres;  
Tous vergers sont faits parcs: le savoir de ces maîtres  
Change en jardins royaux ceux des simples bourgeois,  
Comme en jardins des dieux il change ceux des rois.“<sup>1)</sup>

Es passiert denn auch häufig, daß man die Gärten umfangreicher anlegt, als es die Verhältnisse des Besitzers erlauben. D'Argenville warnt vor einer unvernünftigen Ausdehnung des Gartens, den zu unterhalten man nicht imstande sei. Er beruft sich auf eine Äußerung Palladios: „Melior est culta exiuitas quam magnitudo neglecta.“

Bei den Perspektiven handelt es sich einmal darum, einzelne Elemente im Garten selbst so zu ordnen, daß das Auge sie in einer perspektivischen Folge aufzufassen vermag. Zu diesem Zwecke führt man in der Ebene die Allee oder den Kanal — er übernimmt jetzt oft dieselbe

<sup>1)</sup> La Fontaine, Les Amours de Psyché 1669.

optische Funktion —, im bergigen Gelände die Stufen einer Treppe oder Kaskade auf einen festen Zielpunkt: Gebäude, Skulpturen, Brunnen. Man steigert den Bewegungszug des Weges. Dann gliedert man die Bahn durch Fontänen, an eine Erdwelle gebaute Brunnenwände, Triumph Tore aus Stabwerk und ähnliche Dinge; etwa dort, wo ein seitlich einmündender Weg einen Knotenpunkt schafft. Indem so das Auge, ohne ganz aufgehalten zu werden, von einer Etappe zur andern fortschreitet, scheint sich die Entfernung zu verlängern. Ein charakteristisches Beispiel früherer Zeit die Villa Lante, wo man das Kasino zugunsten einer durchlaufenden Mittelperspektive in zwei symmetrisch an die Seiten gerückte Gebäude zerlegt hat.

Man wünscht den Garten größer erscheinen zu lassen als er tatsächlich ist.

Allmählich aber hat man an den Perspektiven innerhalb der Gartenmauer nicht genug. Man drängt über die Grenzen der Anlage hinaus. Die italienischen Villen in ihrer Lage auf einer Höhe, von der aus sich ohne weiteres die Landschaft als Hintergrund des Gartens darstellt, haben zum erstenmal wieder seit der Antike<sup>1)</sup> den Blick von den Gartenräumen auf einen fernen Horizont geöffnet. Seitdem ist das Verlangen, für das Auge eine Verbindung zwischen Garten und Landschaft herzustellen, nie ganz wieder verschwunden.

Mit der mittelalterlichen Abgeschlossenheit nach draußen ist es endgültig vorbei.

Auch für die Gärten der Ebene. Verschieden ist nur die Art, wie man die Verbindung herstellt, und ferner, wie weit man in den Charakter der Umgebung selbst bestimmend eingreift. In letzterer Beziehung ist zu sagen, daß man im Flachland das Bestreben hat, die strenge Gliederung des Gartens in möglichst weitem Umkreis in die Landschaft zu projizieren, d. h. in Alleen, die Wälder und Ebenen durchschneiden, jene Richtschnur fortzusetzen, an der das Auge innerhalb des Gartens so großes Gefallen fand. Man gibt sich nicht der Aussicht hin, wie man sie vorfindet, sondern paßt sie der Disposition der neuen Anlage an. Zu den frühesten Zeugnissen zählt Tribolos Absicht, von der Villa Castello eine Maulbeerbaumallee über eine Meile weit bis zum Arno zu führen, mit einem Kanal als Begleitung. Zur Ausführung kam der Plan nicht.<sup>2)</sup> Derartige bleibt in der Renaissance vereinzelt. Man freut sich der Aussicht, ohne sie wesentlich zu formieren oder gar zu vergewaltigen. Erst im 17. Jahrhundert hat man dann die Stilisierung der landschaftlichen Umgebung in größtem Maßstab unternommen. Vor allem handelt es sich um ein systematisches Durchdringen der umliegenden Waldungen, wie in St. Germain durch Le Nôtre, bei der Moritzburg unter August dem Starken. Günstige Bedingungen führen in der Spätzeit zu einem starren Riesenschema von Strahlen, die im Schloßparterre ihren Ausgangspunkt haben (Fredensborg bei Kopenhagen<sup>3)</sup>, Karlsruhe).

Die gleiche Gesinnung formiert die Zugänge zum Schlosse. Eine zeremoniöse Sphäre umfängt den Besucher, lange bevor er das Gebäude betritt. André Mollet beschreibt im „Jardin de plaisir“ eine besondere Ausbildung dieses „premier embellissement“: „une grande avenue à double ou triple rang, soit d'ormes femelles ou teilleux, laquelle doit être tirée d'alignement perpendiculaire à la façade devant la maison, au commencement de laquelle soit fait un grand demi-cercle ou quarré.“

Womöglich öffnet dann das Eingangstor des Gebäudes zugleich den Blick auf den Hauptprospekt des Gartens: das früheste Beispiel einer solchen perspektivischen Verschmelzung beim Palazzo Piccolomini in Pienza (1460—63).<sup>4)</sup> Michelangelo beabsichtigte vom Palazzo Farnese

<sup>1)</sup> Vgl. die Schilderung einer Aussicht aus einem Lustgarten in Longus' Daphnis und Chloe, zit. v. Kaufmann a. a. O. — <sup>2)</sup> Vasari, vita di Tribolo. — <sup>3)</sup> Thurah, Danske Vitruvius II, Tf. 22. — <sup>4)</sup> Brinkmann, Platz und Monument, S. 27 f.

eine Brücke über den Tiber zu schlagen und so die Gärten der Farnesina am jenseitigen Ufer in die achsiale Perspektive des Palastes einzufangen.<sup>1)</sup> Unter den französischen Anlagen macht Richelieus Schloß in Poitou den Anfang zu einer Prachtenfaltung in dieser Richtung (Stiche von Perelle). Deutschland folgt im 18. Jahrhundert. Den Abmessungen nach ist man damals am weitesten gegangen. In Ludwigsburg bei Stuttgart wurde um diese Zeit das beträchtlich entfernte Schloßchen Favorite als Einleitung einer Zufahrtsstraße größten Stils in den Plan hineingezogen. Das stolzeste Denkmal einer Landschaftsformierung bietet immer noch die Aussicht von der Versailler Terrasse. Hinter dem Apollobassin an der Grenze des Gartens wird der Blick über den „Grand Canal“ in einer Länge von anderthalb Kilometern ins Land hinausgeführt. An seinem Ende setzt eine Allee ein, und am äußersten Horizont erheben sich zwei Pappeln aus dem flachen Hügelland, den Prospekt feierlich schließend. Der Natur derartig seinen Willen aufzuzwingen, war am verlockendsten dort, wo sie von sich aus nichts bot. Ludwig XIV. hatte St. Germain mit Versailles vertauscht. Die günstigste wasserreiche Lage, einen Ausblick auf ein an mannigfaltigen Einzelheiten reiches Land, die Windungen der Seine, in der Ferne Paris und St. Denis, eine Landschaft recht nach dem Herzen des 16. Jahrhunderts<sup>2)</sup>, vertauscht mit „le plus triste et le plus ingrat de tout les lieux“<sup>3)</sup>, einer Ebene einförmig, unermesslich gleich der Heide im „Lear“. Wie hoch man damals von einer solchen Unterjochung unwirtlichster Gegend dachte, zeigt der Ausspruch eines französischen Reisenden, der im Garten der Villa d'Este zu dem Schluß kommt, que la seule puissance du roi avait plus fait pour Versailles que la nature la plus favorable n'avait pu faire pour Tivoli.<sup>4)</sup>

**GRENZE ZWISCHEN GARTEN UND LAND.** Bei Gärten im Flachland, die nicht ohne weiteres einen Ausblick nach draußen erlaubten, hatte schon früh ein an die Grenze gesetztes Gebäude, dessen Fenster über die Mauer fortsehen, zwischen Garten und Landschaft vermittelt. Jetzt verlangt man nach einer direkteren Verbindung, als es ein derartiges „Belvedere“ bot. Man unterbricht am Ende der bis an den Gartenrand durchgeführten Hauptallee, insbesondere des Mittelgangs, die Mauer durch ein Gittertor, auch dann, wenn kein Ausgang erforderlich ist. Es geschieht nur dem Auge zuliebe. Ein weiterer Schritt: das Gitter bleibt fort, und um den Zugang zum Garten zu hindern, zieht man einen Graben in der Breite der Maueröffnung, so daß man nun die Landschaft ohne jede Einschränkung genießen kann. Man pflegt diese Anordnung, die am Anfang des 18. Jahrhunderts, zu D'Argenvilles Zeit, aufkommt, als „ahah“ („Aha“) zu bezeichnen, wohl wegen der Ausrufe der Bewunderung, die diese kunstvolle, nur aus nächster Nähe sichtbare Grenze erregte. Sie ist ein bedeutsames Symptom für die wachsende Tendenz, den Übergang vom Garten zur Landschaft immer mehr zu verwischen. In der Renaissance hätte man nie daran gedacht, über die Grenzen im Unklaren zu lassen. Erst der Barock versteckt sie im Drang nach dem Unbegrenzten. „Nach der Landschaft zu ist die Grenzlinie des Gartens dem Auge entzogen“, sagt Justi vom Garten der Villa Albani, — hierin ist dieser Garten bei all seiner sonstigen renaissancemäßigen Gliederung ein Kind des 18. Jahrhunderts —, „er scheint frei auszuklingen in die grandiose Einförmigkeit der Cam-

<sup>1)</sup> Burckardt, *Gesch. d. Ren.*, 2. Aufl., S. 186. — <sup>2)</sup> Du Cerceau, der vom Garten selbst nichts sagt, rühmt die Aussicht: sie sei so schön, wie man sie sich nur wünschen könne. — <sup>3)</sup> Saint-Simon, *Memoires*, Edit. Hachette XII. — Vgl. hierzu Beispiele ähnlicher Naturbezwingungen in der antiken Barockzeit, zit. v. Friedländer, *Sittengesch. Roms III*, 71. — <sup>4)</sup> Zit. v. Nolhac, *La Création de Versailles*. Vgl. auch das Sonnet des Abbé Choterel, *Excurs III*.

pagna; die Oase, welche in einiger Entfernung auftaucht: S. Agnese mit dem grauen Mausoleum des Constantin scheint mit zur Anlage zu gehören. Nur eine Zypressengruppe, ein Scheintor, ein verfallenes Tempelchen mit Tannen verengt diese Öffnung etwas, um die Landschaft einzurahmen.“

In der Ebene benutzt man gern das Wasser als eine den Ausblick nicht hemmende Grenze. Zumal der längs der Front des Gebäudes gegenüberliegenden Seite, auf die die Anlage hinstrebt, duldet man keine Mauern. Ein Kanal, der den Lauf der Mitterperspektive durchquert, erfüllt diese Aufgabe in Chantilly, Versailles und Schwetzingen.

Bei alledem bleibt jedoch im Grundriß die Grenze zwischen streng formiertem Garten und Landschaft bewahrt. Von einem allmählichen Auflösen des regelmäßigen Planes in eine „natürliche“ Gestalt, wie es gelegentlich die spätere Periode fordert, ist noch nicht die Rede. Wohl aber beginnt man am Anfang des 18. Jahrhunderts gegenüber der vorhandenen Umgebung einen neuen Geschmack zu zeigen. Zur selben Zeit, als man die fürstlichen Residenzen in den Brennpunkt eines vielstrahligen Sternes stellt, regt sich das Verlangen nach Befreiung von aller Regel: an Stelle der ins Land hinausgeführten formellen Allee wählt man eine ländliche Perspektive, eine Wiese mit malerisch gruppierten Bäumen u. dgl. Wo sie sich nicht von selbst darbietet, sucht man sie womöglich künstlich zu arrangieren. Nun dauert es nicht mehr lange, und die Landschaft wird zur Lehrmeisterin des Gartens.

**GEMALTE PERSPEKTIVEN.** Wo man sich kein natürliches Landschaftsbild als Point de vue verschaffen konnte, mußte eine gemalte Landschaft als Ersatz dienen.

An der abschließenden Mauer ein Gemälde anzubringen, das wie in einem Panorama die Fortsetzung des Raumes vortäuschen sollte, dieses uns naiv und merkwürdig dünkende Mittel, war von jeher beliebt gewesen. In kleinen Anlagen pflegte man den Garten selbst im Bilde weiterzuführen. In Pompeji können wir uns oft mit Hilfe dieser Hintergründe den Charakter der verschwundenen wirklichen Gärten rekonstruieren. Die Renaissance hat dann diese Sitte — wohl auf Grund antiker Überlieferung — wieder aufgenommen. In der Regel wählt man Architektur- und Gartenperspektiven.<sup>1)</sup> Doch spricht bereits Alberti von schönen Gegenden, Seehäfen u. a., die man darstellen solle.<sup>2)</sup> Derartige Motive, die statt strenge Formen zu wiederholen, in unbestimmte Fernen hinausführen, mußten einer Zeit, die die freie Natur mit empfindsamen Augen zu betrachten begann, besonders willkommen sein. In Schwetzingen erscheint am Ende eines dunklen Ganges in einer künstlichen Felsenöffnung, hell beleuchtet, eine Landschaft auf einer einwärts gewölbten Mauer. „Ein gemeiner Mannheimer Tünchermeister hat diese Landschaft nach einer Zeichnung Kobells so naturgetreu gemalt“, heißt es in einem Wegweiser von 1830.

<sup>1)</sup> Furttenbach, Arch. recr., S. 60. Daviler, Cours d'architecture 1691, empfiehlt architektonische Perspektiven in Öl oder Fresko als Dekoration der abschließenden Wand im Garten am städtischen Wohnhaus. Einige Pariser Hotels besaßen solche, die so schön seien wie die in Italien. Im Garten hinter dem Hôtel Liancourt setzte ein gemalter Bach den wirklichen, der hart vor der Mauer im Boden sank, „scheinbar meilenweit“ fort (Evelyn, Memoirs 1644). — Eine großgemalte Gartenperspektive im Passauer Residenzgarten (Volkamer, Hesperides nuremb. II). D'Argenville meint, dieses Mittel, abschließende Mauern zu verstecken, sei „une belle décoration et très surprenante par leurs perces trompeurs“; ein kleines Pultdach diene event. zum Schutz. Doch seien solche Malereien nicht mehr recht in Mode. — <sup>2)</sup> Burckhardt, Gesch. d. Ren., 2. Aufl., S. 244.



## II. Repräsentanten des Stils.

### I. Terrassengärten.

Den Terrassengarten kannte das Mittelalter nicht. Die Bergschlösser hatten wohl Gelegenheit dazu geboten. Aber um die enge, befestigte Stätte zu einer in heitrem Glanz sich darbietenden Szenerie zu erweitern, das widerstrebende Terrain zu humanisieren, war ein neues Naturgefühl, ein stolzeres Daseinsbewußtsein nötig.

Die Lage der Villa auf einer Anhöhe oder an ihrem Abhang mit dem freien Blick ins Land gilt der Renaissance als die glücklichste (Villa Madama, Villa D'Este). Hier konnte man von der Terrasse am Hause Garten und Landschaft gleichzeitig in sich aufnehmen: man genoß den Gegensatz zwischen dem künstlerischen Organismus des Gartens und der freien Natur, der hier unmittelbarer zum Ausdruck kommt als in den Gärten der Ebene. Außerdem entspricht die Möglichkeit, aus dem Garten selbst ins Land hinaus zu sehen, dem Wunsche der Zeit. Denn so groß auch die Anlage war, das Auge hätte nicht — wie im Mittelalter — durch eine ringsum geschlossene Mauer von der Außenwelt getrennt sein mögen.

In anderem Sinne, als die Naturschwärmer des 18. Jahrhunderts wollten, ordnet sich der Garten in den neu erfaßten Landschaftsprospekt: er gestaltet sich nach architektonischen Gesetzen zu einer wohl disziplinierten, einheitlichen Erscheinung, aus dem Gefühl heraus, damit allein vor der Würde der römischen Campagna bestehen zu können.

Der Architekt legt sozusagen das Fundament zum Garten. Er ermöglicht seine Existenz, indem er ebene, durch Mauern gegeneinander abgestützte Flächen in das abfallende Gelände hineinbaut, die er durch Treppen verbindet. Diese architektonische Bewältigung einer Anhöhe durch Gartenterrassen hatte schon der alte Orient gekannt. Die „hängenden Gärten“ Babylons, die zu sehen Alexander seine Marschroute änderte, mögen nichts anderes gewesen sein. Die italienische Renaissance entdeckte in den Resten römischer Villen und in literarischer Überlieferung eine ihr verwandte Gesinnung. Palladio beschäftigt sich mit der Rekonstruktion des durch seinen Treppenbau ausgezeichneten Tempels von Präneste.<sup>1)</sup> Ihn hat man geradezu als Vorbild für Bramantes Terrassen im Vatikan bezeichnet.<sup>2)</sup> Gewiß ist, daß eine innere Verwandtschaft zu ähnlichen Aufgaben und Lösungen drängte.

Die Gliederung in Terrassen leitet den architektonischen Gartenstil ein. Nicht weil es sich dabei um architektonische Substruktionen handelt, sondern weil im Terrassengarten zum erstenmal neben der geometrischen Planzeichnung das „Relief“ des Gartens ein kompositioneller Faktor wird.

<sup>1)</sup> Zeitschr. f. Gesch. d. Architektur II, 9. — <sup>2)</sup> Patzak, Villa Imperiale. Leipzig 1908.

Italien ist das führende Land. Hier offenbarte sich den Nordländern, wie stolz ein menschlicher Besitz sich selbst in heroische Landschaft eingliedern kann. Als Rubens den Palast des Alkinoos in eine phäakische Ideallandschaft hineinsetzte, kamen ihm jene Gartenterrassen des Südens in Erinnerung.

A. TERRASSEN GÄRTEN FRÜHEN STILS. Die Terrassierung eines abschüssigen Geländes verbürgt nicht ohne weiteres die architektonische Einheit der Anlage. Es gibt eine Anzahl von Gärten, bei denen die Gliederung in Terrassen eher eine starke Trennung bedeutet, indem jede Terrasse einen abgeschlossenen, in Format und Disposition unabhängigen Bezirk darstellt. Die bedeutenden Höhenunterschiede gestatten dem Auge nicht, mehrere Abteilungen zugleich aufzufassen. Der „Orto pensile“ der Renaissance gewährt lediglich einen Überblick über den unteren Garten. Die sparsamen, der Stützmauer parallel laufenden Treppen bieten nur den notwendigsten Zugang, ohne die Beziehung von unten nach oben zu betonen. Im wesentlichen kommt es auf die gleiche Isolierung hinaus wie bei den geometrischen Anlagen der Ebene. Das es sich bei diesen Gärten um eine unentwickeltere Form des Terrassengartens handelt, besagt auch die Unabhängigkeit von Gebäude, auf das die Terrassen ebensowenig Rücksicht nehmen wie die Parterredisposition. Man richtet sich nach der gegebenen Bodenbewegung, hat aber noch nicht das Verlangen, der Symmetrie und dem achsialen Aufbau zuliebe das Terrain zu bezwingen.

Ein Beispiel aus früherer Zeit geben vor allem die Gartenpläne des Sangallo zur Villa Madama (ca. 1517)<sup>1)</sup>. Nicht das Gebäude, sondern der Abfall der Höhe nach der Ponte Molle zu bestimmt die Folge der Terrassen. Die Verbindung zum Hause wird durch eine Terrasse hergestellt, auf dem Plan nach römischem Muster als „Xystus“ bezeichnet. Xystus heißt die Parterreterrasse unmittelbar vor dem Gartenhaus auf dem Tuskanischen Landgut des Plinius, wie denn die lose Verbindung zum Hause und der Gartenbezirke untereinander an die Berichte des Plinius erinnern.<sup>2)</sup> An der Westseite steigt man zu einem tiefgelegenen Grottenplatz hinunter. Südwärts für sich liegen die eigentlichen Hauptgärten. Zunächst in der Längsachse des Xystus der oblonge, im Halbkreis schließende Baumgarten, an dessen Westseite sich die tieferen Gärten angliedern: Die Orangerieterrasse und nochmals tiefer der größere quadratische Parterrebezirk. Dessen Disposition setzt nun aber nicht die Direktive des Terrassenbaues fort, sondern nimmt eine dem Xystus und Baumgarten parallele, durch einen runden Ausbau betonte Richtung. Außerdem rückt das Parterre aus Geländerrücksichten weiter zum Tiber hin, so daß die in der Mitte der Orangerie liegende Treppe an einer Ecke mündet: eine Sorglosigkeit, für die späterer Zeit das Verständnis fehlt. Man behandelt eben noch jeden Gartenteil als geschlossenes Wesen für sich. Völlig abgelegen, in einer Talsenkung hinter der Villa endlich sollte eine Art Nympheum liegen mit drei kleinen, aneinandergereihten, wasserreichen Gärten.

Ein Entwurf Rafaels zur selben Villa<sup>3)</sup> zeigt ebenfalls eine dreiteilige Terrassenanlage. Sie liegt vollständig vom Haus losgelöst, westwärts unterhalb des Hügels, zum Teil Sangallos Parterre überschneidend. Unter sich sind die drei in einer Achse liegenden Gärten zu

<sup>1)</sup> Abb. bei Geymüller, Raffaello studiato come architetto. — <sup>2)</sup> Des jüngeren Plinius Beschreibungen seiner Gärten auf dem Tusculanischen und Laurentinischen Landgut (Briefe V, 6 u. II, 27), die wichtigste literarische Quelle für spätrömische Gartenkunst, waren der Renaissance bekannt (gedruckt von Aldus Manutius 1508 und 1514). Über die zahlreichen Rekonstruktionen dieser Gärten von Scamozzi bis Schinkel vergl. u. a. Durm, Baukunst d. Römer, S. 504. — <sup>3)</sup> Abb. bei Geymüller a. a. O.

einer stärkeren Einheit verbunden als bei Sangallo. Auf einen quadratischen, wahrscheinlich durch einen gekreuzten Laubgang geteilten Garten folgt ein hochgelegenes kreisförmiges Parterre mit Nischenbauten in den Ecken, hierauf wieder etwas tiefer ein quer orientiertes, elliptisch geformtes Hippodrom — dieses wie der Xystus auf antiker Anregung beruhend. Die Treppen zum mittleren Garten laufen nicht den Stützmauern parallel, sondern führen außen um den Zirkel herum. Ob hierdurch ein engerer Zusammenschluß zwischen den Gärten, wie ihn der Grundriß glauben macht, erreicht worden wäre, ist zweifelhaft. Ein freier einladender Verkehr von einer Terrasse zur andern besteht jedenfalls noch nicht. So wohl berechnet ihre Aufeinanderfolge ist, jede einzelne stellt doch nach Form und Aufteilung eine eigene, geschlossene Welt für sich dar. Eine gärtnerische Überleitung vom Haus zu der Nordtreppe am quadratischen Garten war sicherlich vorgesehen und damit der Anschluß nicht wesentlich lockerer als bei Sangallo, dessen Plan Wölfflin hauptsächlich um dieses Vorzuges willen als den vollkommeneren bezeichnet.<sup>1)</sup> Der Komposition nach gibt doch Rafael mehr einen „Idealentwurf“.

Bei der Villa Madama kamen nur die dem Hause zunächst liegenden Terrassen zur Ausführung. Heute sind auch sie in Verfall. Von kleineren Anlagen späterer Zeit ist hier etwa der Garten der Villa Medici zu nennen, der mit seiner seitlich plazierten Terrasse dem vorhandenen Gelände folgt (Abb. 5).

Als einen Spätling der trennenden Terrassengliederung kann man den Garten der Villa Albani betrachten, der — 1763 eingeweiht — „bewußt renaissancemäßig“ komponiert wurde.<sup>2)</sup> Der Kardinal glaubte wohl seinen antiken Statuen und Bildsäulen, für die in erster Linie der Garten gedacht war, eine stilgemäßere Umgebung zu schaffen, wenn er statt eines einheitlichen Schemas, wie es etwa der damals moderne Park von Caserta bot (1753), seine Parterres in die stille Umgebung einzelner abgeschlossener Gärten ordnete. Daß zwischen dieser Anlage und der Villa Madama der Barockgarten liegt, macht sich natürlich doch bemerkbar: der Zusammenschluß mit dem Gebäude, das Mittelparterre in der Achse der Loggia mit dem Pavillon du café als Abschluß u. a. Andererseits bilden wie bei der Villa Madama die Terrassen nicht eine Auf- oder Abwärtsbewegung in der Achse des Kasinos, sondern schließen sich rechts und links an das Mittelfeld. Ein vierter Garten liegt links vom Lusthaus, abseits und ganz versunken. Die Treppen sind ebenfalls nach alter Art schmal, an die Mauer gelegt und für die Gesellschaft des 18. Jahrhunderts gewiß wenig repräsentabel.

England ist reich an Beispielen von Gliederungen in obere und untere Gärten, die sich ohne Beziehung zum Haus aneinanderreihen. Am bekanntesten: Montacute<sup>3)</sup> von verhältnismäßig kleinen Abmessungen, ohne bedeutende Niveauunterschiede wie allgemein in England. Größere einheitliche Terrassenbauten späteren Stils sind denn auch hier eine Seltenheit.

Unter dem Einfluß des frühen italienischen Terrassengartens steht Deutschlands bedeutendster Renaissancegarten, der Heidelberger Schloßgarten, der Hortus palatinus (seit 1614 von Salomon de Caus angelegt (Abb. 36).<sup>4)</sup> Auch hier ist die einzelne Terrasse nicht als Teil des ganzen, sondern als isolierter Bezirk für sich behandelt. An keiner Stelle ist versucht, dem Besucher ihre Zusammengehörigkeit zum Bewußtsein zu bringen. Weder die Treppen — in ihrer Form ebenso dürftig wie ungeschickt in der Anlage (vor allem das Paar doppelläufiger Treppen nebeneinander zur un-

<sup>1)</sup> Wölfflin, *Renaiss. u. Barock* I. Aufl., S. 124. — <sup>2)</sup> Justi, Winkelmann II, 350. Ansichten des Gartens bei Triggs, *Gardens in Italy*. Grundr. b. Lambert-Stahl (*Handb. d. Arch.* IV. 10) Fig. 17. Der Entwurf zum Garten stammt von Antonio Nolli. — <sup>3)</sup> Triggs, *Formal Gardens in England*. — <sup>4)</sup> Vergl. *Excurs* II.

tersten Terrasse) — sind dazu imstande, noch die Aufteilung und Bepflanzung der einzelnen Gärten, in denen nirgends ein dominierender Weg eine Richtung bestimmt. So bleibt auch die verschiedene Größe der vier Terrassen in ihrer Aufeinanderfolge ohne rechte Wirkung. Die unterste Terrasse erscheint trotz der drei Zugänge in ihrer Situation besonders isoliert, diesmal vielleicht absichtlich; sie scheint auch der Zeichnung nach als Giardino secreto charakterisiert. Mittelalterlich wie die unvollkommene Verbindung zum Schloß ist die Auflösung der verschiedenen Gärten selbst in viele gesonderte Bezirke, besonders auffallend auf der mittleren Hauptterrasse die sinnlose Anordnung der gekreuzten Laubgänge zwischen den Parterres. Letztere haben untereinander nicht einmal — wie in Italien selbst bei stärkster Trennung — das umschließende Gehege und die Hauptteilung gemeinsam: an das abgeschlossene, von Kreuzwegen durchzogene Broderieparterre schließt sich unvermittelt ein sternförmig aufgelöstes Kompartiment, beiden benachbart als neue plötzliche Überraschung ein „Grund von Wasserländern“, ein Parterre, bei dem kleine Bassins die Beete ersetzen. Für Abwechslung ist überhaupt in reichstem Maße gesorgt, nur fehlt die einheitliche Gliederung auf den einzelnen Terrassen wie in der ganzen Anlage. In diesem geringen Gefühl für architektonische Durchbildung bei einer Fülle einzelner Schmuckformen ist der Garten der Fassade des Otto Heinrichs-Baues verwandt, verwandter als dem zeitlich näherstehenden Friedrichsbau. Lübke hielt den Garten für „offenbar architektonischer als das Gebäude“, womit angesichts des langsam gewachsenen Konglomerats der Schloßbauten nicht viel gesagt ist. Falke unterzieht den Garten einer harten Kritik.<sup>1)</sup> Immerhin sind Einzelheiten wie der Giardino secreto, der auf besonderem Unterbau hochgelegene Irrgarten, die Promenade, die am Westrand der Hauptterrasse zum Lusthaus führt, die glückliche Situation dieses Hauses selbst nicht zu unterschätzen. Vor allem aber bleibt dem Architekten das Verdienst, für die in Deutschland unvergleichliche Lage ein Verständnis gezeigt zu haben, das den Bearbeitern des jetzigen Gartens versagt war. Wo man heute die Aussicht auf Schloß und Land genießt, steht man auf den Resten der Caus'schen Anlage. Sie war recht eigentlich auf diese Aussicht hin komponiert und bedeutete eine Huldigung an die Umgebung, wie sie die mit poetischen Gefühlen hausierenden Landschaftsgärtner nicht zu geben vermochten.

**B. EINHEITLICHE TERRASSENKOMPOSITION.** Die Terrassen symmetrisch anzulegen und in achsialer Lage zum Hause, galt theoretisch gewiß von Anfang an als wünschenswert. Doch tat man zunächst der Formation des Bodens ungerne Gewalt an, und nur in wenigen Fällen gab er ohne weiteres die Möglichkeit einer Idealanlage. Eine einheitliche Wirkung des Ganzen, ein Zusammenschluß der einzelnen Gärten zu einer Einheit findet auch dann noch nicht immer statt. Die Anlage von Verneuil (um 1560. Abb. 38) ist ein Beispiel dafür, wie einem fast schematisch regulären Grundriß doch der Zusammenhang im Großen fehlen kann. Er ist darin durchaus renaissancemäßig geometrisch gedacht, im Aufbau der Parterrezeichnung analog. Die Terrassen treten als architektonische Faktoren nur zu einzelnen Partien in Beziehung, sprechen aber nicht beim Aufbau des Ganzen das zusammenfassende Wort. Die Treppen erscheinen wieder nur als notwendige Hilfglieder. Wesentlich für die Isolierung der einzelnen Teile ist schließlich das Wasser. Der untere Garten wird rechtwinklig zur Achse des oberen Parterres

<sup>1)</sup> Lübke, *Gesch. d. Ren. i. Deutschld.* I, 228. Falke, a. a. O. S. 111 f. Er nennt ihn u. a. „barock“, was jedenfalls nur als altmodisches Scheltwort, nicht aber als stilistische Definition verstanden sein darf.

orientiert und zuletzt auf schmale Streifen reduziert, auf die die Mittelperspektive vom Schloß her als dünner Strang mündet.

Außerhalb Italiens sind bis gegen Mitte des 17. Jahrhunderts größere Terrassengärten nicht zahlreich. Auch dort, wo das Terrain dazu einladen mochte, zog man sich lieber in die Ebene. Im allgemeinen fehlte der Sinn für die heroische Situation.

Bei *W i e n* entstand im 16. Jahrhundert ein kaiserliches Lusthaus, das „*N e u g e b ä u d e*“, vor dem der Garten in mehreren Etappen, von der Hausterrasse zum Baumgarten, tiefer zum Blumengarten und schließlich zu einem Bassin hinabsteigt. Hinter dem Haus auf gleicher Höhe noch ein isolierter, quadratisch von einem Terrassengang umschlossener Lustgarten. Die ganze Anlage wird in der Breite des Gebäudes in ein oblonges Rechteck gefaßt, die Treppen liegen in der Mittelachse (Abb. 37 nach dem Zustand von 1649. Ein Stich von Delsenbach aus dem 18. Jahrhundert gibt bis auf die veränderte Parterrezeichnung die gleiche Disposition). Diesem Typus entspricht unter den Gärten der Ebene der Münchener Schloßgarten und die fürstlichen Gärten Furttenbachs. Beide Male strebte man nach einer geschlossenenen Figur der Gesamtanlage. Doch geht die Verbindung zwischen den einzelnen Bezirken noch nicht über das Notwendige hinaus.

Wie ein vollkommeneres Vorbild all dieser Anlagen, zeitlich als früheste Verwirklichung eines monumentalen Terrassengedankens erscheint Bramantes Aufstieg zum *G i a r d i n o d e l l a P i g n a* im Belvederehof des *V a t i k a n s* (Abb. bei Letarouilly<sup>1</sup>), er fiel späteren Umbauten zum Opfer). Seine geschlossene architektonische Form beruht auf der Betonung des Mitteltrakts durch das Treppensystem, das vom Hof über die schmale Zwischenterrasse nach dem Hauptgarten führt, und der Verbindung mit der abschließenden Kolossalnische. Die Gliederung der Hofwände leitet den Besucher auf die reine Faceansicht der Anlage hin. Die beiden Gartenparterres erscheinen nur wie ein ornamentales Attribut der Architektur.

Unter den Villen bietet *V i l l a d' E s t e* (Mitte des 16. Jahrhunderts. Abb. 39) das früheste Beispiel einer Terrassenanlage, die eine glückliche Situation zu einer imposanten geschlossenen Komposition ausnutzt. Noch wird durch die Steilheit des Abhanges, die man nicht zu mildern versucht hat, die Verbindung zwischen den schmalen Terrassen erschwert — eine *leniter inclinata planities*, wie sie Palladio als Idealgelände empfiehlt, ist es nicht — und ein Zwiespalt entsteht, wie Wölfflin bemerkt, dadurch, daß der Wasserlauf mit der Achse des Palastes, die zugleich den Hauptgang des Gartens bezeichnet, nicht zusammenfällt. Aber vor allem die architektonische Betonung des mittleren Aufstiegs mit den wechselnden Treppenläufen, — statt der Kulissennische im Vatikan diesmal das Wohnhaus als krönender Abschluß — gibt den Eindruck einer Anlage, die auf ein einheitliches Gesamtbild hinzielt. Als die Baummassen noch nicht über Gebühr die Gliederungen überwucherten, kam das gewiß noch mehr zur Geltung.

Bei dem nach Vignolas Entwurf auf dem Palatin angelegten *F a r n e s i s c h e n L u s t g a r t e n* (1555)<sup>2</sup>) scheint eine nähere Verbindung zwischen den Terrassen bestanden zu haben, einmal begünstigt durch die geringere Steigung des Bodens, dann aber auch eine Folge der reicheren Kombination parallel nebeneinander aufsteigender, sich vereinigender und wieder sich trennender Treppen und Rampen. Während jedoch in der Villa d'Este der Parterregarten zu Füßen des Hügels sich ausbreitete, erstreckt er sich hier auf dem Hochplateau hinter den Vogelhäusern, die den Abhang krönen: Terrassenbau und Parterre geben kein einheitliches

---

<sup>1</sup>) Nach Hogenberg, *Hortorum formae* 1655. — <sup>2</sup>) Nicht erhalten. Ansicht bei Falda. Aufn. von Letarouilly.

Bild. Erwünschter ist jedenfalls das Verhältnis in der Villa d'Este. An so gewaltige steinerne Substruktionen wie in Italien, angesichts derer es nur der Üppigkeit südlicher Vegetation gelang, den gärtnerischen Anlagen zu ihrem Recht zu verhelfen, hat man sich im Norden kaum herangewagt.

Das Chateau neuf in St. Germain bei Paris gehörte zu den wenigen Beispielen dieser Art. Die Lage des Schlosses hoch über der Seine forderte dazu heraus. Ein breites Treppensystem, die Läufe größtenteils den Stützmauern parallel, führt über schmale Terrassen steil hinunter zu einem Parterrehof, der auf den Seiten von Terrassengängen flankiert, sich nach vorn zu einem tiefer liegenden Baumgarten („Jardin en pente“) öffnet. Nochmals tiefer folgt ein „Jardin de canaux“.<sup>1)</sup>

Einen höchst geschickten Versuch einer Terrassenverbindung kleinen Maßstabes gab es im Lustgarten von Schlawerdt, den der Kurfürst von Sachsen nach der Einnahme Böhmens 1631 anlegen ließ (Abb. 15). Allerdings bildete sie nur einen Teil der in zahlreiche Einzelbezirke frühen Stils aufgelösten Anlage. Hauptmittel der einheitlichen Wirkung: ein großes, kreisförmiges Parterregebilde schiebt sich in einen rechtwinklig in den Abhang eingeschnittenen Raum derart hinein, daß es zur Hälfte noch in den tiefer gelegenen Parterrearten hinübergreift. Ein System korrespondierender Treppen, das sich den verschiedenen Abstufungen geschickt einpaßt, unterstützt ebenfalls die einheitliche Erscheinung.

Den Anlagen, bei denen das Gebäude über den Terrassen dominiert, tritt eine Gruppe von wesentlich anderem Charakter gegenüber: das Gebäude rückt auf die halbe Höhe oder gar an den Fuß des Abhangs und läßt den Garten hinter sich bergan steigen. Patzak<sup>2)</sup> erklärt dieses Lageverhältnis für den zeitlich früheren Modus, in der Blütezeit des römischen Barock habe man dann gern diese Anordnung umgekehrt: Villa d'Este im Gegensatz zur Villa Lante, Villa Imperiale. Ob „die genetische Zeitfolge“ dieser beiden Kompositionsweisen sich wird beweisen lassen, scheint zweifelhaft.<sup>3)</sup> Eine zeitliche Grenze wird sich schwer ziehen lassen. Oft haben sicherlich zwingende äußere Gründe die Situationsfrage entschieden (Zufahrt, Rücksicht auf vorhandene Gebäude: Versailles; Lage zur Stadt: Villa d'Este). Doch sollte man annehmen, daß die Renaissance die freie, heitere Situation des Gebäudes vorgezogen, im Barock dagegen sich die Tendenz zu gunsten einer kompakteren Einbettung geändert habe. Der Aufblick hinter dem Haus an der Bergwand empor entspricht dem Gefühl des Barock, dem alles Schwere, Lastende eine gewisse Befriedigung gab. Das gleichzeitige Verlangen nach einem fernen Horizont und unmeßbaren Weiten erscheint wie eine Ergänzung hierzu. Die Art, wie man die Bergwand behandelte, ist vollends bezeichnend für die bewußte Freude an der gewählten Situation. Man versucht nicht durch horizontale Terrassen der aufwachsenden Szenerie entgegen zu arbeiten und den Eindruck des Geländes gleichsam zu erleichtern, sondern betont im Gegenteil die vertikale Tendenz und beengt wenn möglich die Situation noch. Zum Hauptmotiv wird ein Kaskadenbau, über dessen Stufen Wasserströme dem Hause entgegenrauschen. Von beiden Seiten drängen sich Laubmassen an ihn heran, nach oben dichter zusammentretend und nur eine schmale

---

<sup>1)</sup> Große Perspektive v. Aless. Francini florent. 1614 (Berlin, KGM. Ornam. Stich-Sammlg.) Grundr. v. Silvestre 1666 mit einigen Modifikationen. — Bei Du Cerceau nur ein kleiner Garten beim alten Schloß. Claude Mollet berichtet im Théâtre (1614), er habe 1595 für Heinrich IV. Gartenpläne für St. Germain entworfen. — <sup>2)</sup> A. a. O. S. 137 und Anm. S. 21. — <sup>3)</sup> Bei den Entwürfen zur Villa Madama, die Patzak neben V. Lante, V. Pia, V. Imperiale als Beispiele früherer Art nennt, liegen die Hauptgärten tiefer als das Gebäude.

Gasse freilassend. Neben dieser Komposition, dem leidenschaftlichen Ausdruck einer Geländebezwingung, die keine klare Gliederung mehr duldet, treten die Parterreterrassen bescheiden zur Seite.

Die *Villa Aldobrandini* in Fraskati ist das Musterbeispiel dieses Stils, ein Besitz, der sich aufs intensivste in die Landschaft einzubetten scheint. Gebäude und Garten sind mehr denn je miteinander verwachsen. Nicht nur im Grundriß zu einer Figur zusammengezogen, wie beim *Palazzo del Tè* in Mantua und schließlich auch bei der Terrassenanlage der *Villa Imperiale*, sondern von jeder Seite in räumliche Beziehungen zum Hause gebracht als unzertrennliche Ergänzung (Ansicht der Kaskade Abb. 42).

Die Kaskade wird zum Lieblingsprospekt hinter dem Hause: *Villa Sacchetti*, *Palazzo Barberini*<sup>1)</sup>. In einem Riesenmaßstab, der alles bisherige klein erscheinen läßt: die Kaskade in Wilhelmshöhe bei Kassel vom Anfang des 18. Jahrhunderts. Hier konzentriert sich das Interesse zunächst ausschließlich auf diesen Mitteltrakt, die ganze Anlage ist ihm zuliebe da. (Der spätere Landschaftspark bleibe hier außer Betracht.)<sup>2)</sup> Den letzten monumentalen Kaskadenprospekt in Italien selbst gibt *Vanvitelli* in *Caserta*, wo allerdings ein weiter Parterreräum das in der Ebene liegende Schloß vom Abhang trennt (seit 1752; Publikation von *Vanvitelli*, Neapel 1761).

Neben solchen Anlagen präsentiert sich der erzbischöfliche Garten in *Würzburg*, wie ein zierliches Schmuckstück des Rokoko. (Erster Entwurf von *Paul Andreas Weidner* nach 1729, bekannt durch einen Stich von *Kleiner*<sup>3)</sup>.) Der Raum hinter dem Schloß war durch die nahe Stadtbefestigung sehr beschränkt. Wahrscheinlich war man darüber gar nicht unglücklich, sonst hätte *Baltassar Neumann* gewiß einen anderen Bauplatz wählen dürfen. Man legt einen Teil des Parterres zur Seite und läßt den Hauptprospekt zu einer, achsial zum Gebäude liegenden, Bastion keilförmig hinaufsteigen. Eine quer vor diesen Winkel gestellte „*Gloriette*“ dient als breit gelagerte Krönung. Zwischen ihr und dem tiefliegenden Schloß folgten sich in paralleler Abstufung drei Parterrezonen, nach unten an Breite und Tiefe zunehmend. Das große Parterre unmittelbar am Schloß flankiert ein Terrassengang, Hecken verbinden *Gloriette* und Residenz als beiderseits die ganze Komposition schließende Wand. Diese Anlage, die nach französischer Art mehr die horizontale Lagerung der Terrassen als das ansteigende Gelände betont, wird nach 1740 umgestaltet im Sinne einer geschlosseneren, rauschenderen Vertikalbewegung.<sup>4)</sup> Italienische Eindrücke mögen dabei mitgewirkt haben. Die zwei oberen, querorientierten Parterreterrassen mit den verhältnismäßig kleinen Mittelbassins werden verdrängt durch Kaskaden, die in breit ausschwingenden Becken, von Treppen und Rampen begleitet, abwärts stürzen. Von unten aus gesehen verschwindet der kurze Absatz zwischen beiden: das Ganze erscheint als ein einheitliches Schauspiel. Das untere Parterre in seiner Zeichnung ebenfalls nicht mehr querdisponiert, sondern als große Kreisform nach der Mitte zusammengezogen, leitet in Verbindung mit dem Halbkreis der Laubgänge auf die Kaskaden-Perspektive, die entsprechend ihrer engen, gedrängten Form nicht mehr mit einem oblongen, sondern quadratischen Lusthaus schließt. Neu hinzugekommen sind die beiden Treppen an den Außenseiten, ebenso die

1) *Letarouilly* 181. — 2) Die erste Publikation durch den Schöpfer der Anlage *Guernieri* 1706; eine Ausgabe von 1749 enthält zum ersten Mal den krönenden Abschluß des Ganzen: die Kolossalfigur des *Herkules*. — 3) Die Residenzstadt *W.* 1740. — 4) Der Entwurf stammt von *Mayer*, dem Verf. des *Pomona franconica* (1776). Ein Grundriß ebendort. *Reprod. v. Lambert u. Stahl: Handb. d. Arch. IV, 10.* — Der Parterreteil rechts vom Schloß zeigt bereits die kleinlich verschnörkelte Disposition der Spätzeit. Heut zum Teil angliert.

oberen Terrassen, das Einzige, was heute noch ziemlich intakt ist. Die übrigen Partien sind zwar noch rekonstruierbar, aber durch sinnlos füllendes Gebüsch, „die Wurzel alles Übels“, wie Lichtwark sagt, arg entstellt und verwahrlost.

Die Theoretiker sind sich einig, daß eine aussichtsreiche Lage für den Garten die schönste sei. Was soll, ruft D'Argenville aus, ein Garten in einer eingesargten, verstopften Gegend! Aber tatsächlich scheint doch gegen Ende des 17. Jahrhunderts eine Neigung zu stilleren, unbedeutenderen Situationen erwacht zu sein. Selbst Ludwig XIV. konnte die Rolle, die er sich zugemutet, nicht bis zum Ende seines Lebens durchführen. Er verläßt Versailles, der weit gespannten Fernsicht müde, und zieht sich nach dem Tal von Marly zurück (Abb. 35). Dicht hinter dem Schloß steigt auch hier ein Kaskadenbau auf. Nach vorn fängt sich der Blick in den Terrassengängen der Talsenkung. Nur eine enge Öffnung bleibt. Es kommt die Zeit, wo die Anlagen in der Ebene wieder das Verlangen erfüllen. In der Malerei spiegelt sich die allgemeine Wandlung des Naturgefühls, die damals einsetzt, in der Ablösung der heroischen Landschaft durch die Idylle.

Unter den deutschen Gärten ist ein charakteristisches Beispiel für den neuen Situationsgeschmack, der Garten von Groß-Sedlitz zwischen Dresden und Pirna (1732), in seinen Hauptzügen noch vorhanden. Das hohe Elbufer war da mit der prachtvollen Aussicht auf ein höchst malerisches, abwechslungsreiches Land. Man wendet jedoch all dem den Rücken und legt das Schloß über eine Talmulde, die nach der anderen bewaldeten Seite nur durch schmale Schneisen ein engerahmtes Stück Land sehen läßt. Der Garten, stellt nur die Hälfte der anfangs beabsichtigten Anlage dar.<sup>1)</sup> Er sollte sich auf der andern Seite des Schlosses in gleicher Ausdehnung und Disposition fortsetzen, so daß er sich in fünf Zonen nebeneinander zum Tal gesenkt hätte. Der Garten vor dem Schloß hätte keilförmig zwischen den im Winkel einander zugewendeten Gärten den schmalen Mitteltrakt gebildet. Es fragt sich, ob diese nebeneinander aufgereihten Terrassensysteme nicht einförmig ermüdend gewirkt hätten. Man kann hier das gleiche beobachten wie bei einigen Gärten der Ebene aus dieser Zeit: das symmetrische Schema sieht auf dem Papier vollkommen aus, in Wirklichkeit jedoch würde ihm gerade das fehlen, worauf man hinzielte: die einheitliche Erscheinung der Gesamtkomposition. Stände das — inzwischen auf einen Seitenflügel reduzierte und dadurch aus der Richtung gebrachte — Schloß in besserer Beziehung zum Garten, wäre dem vorhandenen Teil durchaus der Vorzug zu geben. Immerhin gehört der Aufbau im einzelnen zum Schönsten, was man heute an architektonischer Gartenkomposition in Deutschland noch sehen kann. Die imposanten Treppen, die von den oberen Parterreterrassen hinunterführen und sich in von Balustraden eingefassten Gängen fortsetzen, flankieren einmal ein großes Bassin, dem vom gegenüberliegenden Abhang eine Kaskade entgegenkommt, daneben den vertieften, weiträumigen Orangeriegarten mit der Winterhalle vor der Stützmauer des oberen Gartens. Überall breite stattliche Proportionen, nirgends kleinliche Motive. Letzteres mag zum Teil der späteren Zeit zu danken sein, die — wahrscheinlich mehr aus praktischen Rücksichten — mit dem gehäuften Zierwerk aufräumte, wie es noch auf An-

---

<sup>1)</sup> Pläne auf der Dresdener Kgl. Bibl., zum Teil von der ausgeführten Anlage erheblich abweichend. Am meisten entspricht der Ausführung ein nur die Hälfte verzeichnender Plan, datiert 1732. Weitere Pläne in der Sammlung für Baukunst a. d. Dresd. Hochschule. Vgl. ferner H. Koch, Sächsische Gartenkunst (Berlin 1910), eine ausführliche Darstellung der auf sächsischem Boden vorhandenen Gärten, die mir erst während des Druckes zur Hand kam.



sichten von Krubsazius zu sehen ist (1760. Dresden, Kgl. Bibl.). Leider fehlt aber heute auch das Wasser im Hauptbassin und in den Kaskaden.

Sanssouci ist von den jüngeren deutschen Anlagen die einzige, die das Schloß frei auf die Höhe hebt. Maßgebend war hier das Vorbild von Versailles. Die Gliederung des Abhangs bedingt durch den vornehmlichen Zweck, Obst für die königliche Tafel zu liefern, also ein künstlerisch gestalteter Nutzgarten. Am Fuß der Terrassen gruppierten sich ursprünglich Broderieparterres um das runde Fontainenbassin. Schloß und Terrassen präsentierten sich demnach von vornherein klar, ohne den jetzt durch die Bäume veranlaßten Wechsel malerischer Überschneidungen.<sup>1)</sup>

C. FRANZÖSISCHE GELÄNDEGLIEDERUNG. Frankreich beginnt gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts in der Gartengestaltung den von Italien eingeschlagenen Weg selbständig weiter zu führen. Daß der „französische Garten“ in seiner architektonischen Form sich auf italienischen Prinzipien aufbaut, darauf mußte in neuerer Zeit erst wieder hingewiesen werden. Denn da die Landschaftsgärtner sich gewöhnt hatten, jeden formalen Garten mit dem ihnen zunächst liegenden Titel „französisch“ zu bezeichnen, bildete sich allmählich die Vorstellung, Frankreich (und im besonderen Le Nôtre) sei sozusagen der Begründer eines ganz neuen Stils. Dagegen nannte man noch im 17. Jahrhundert in Deutschland Gärten, die fremdländisch anmuteten, „italienisch“, so den Lustgarten der Kurfürstin bei Dresden (Wecks Chronik 1680). Der herzogliche Garten in Weimar hieß der „wälsche Garten“. In England hat sich die Bezeichnung „Italian garden“ für architektonisch gestaltete Bezirke im Garten bis heute erhalten.

Das Neue, was Frankreich tatsächlich zur Physiognomie des Gartens beitrug, bestand neben der Entwicklung von Parterre und Boskettraum vornehmlich in einer besonderen Form der Terrassengliederung.

Mit der architektonischen Bändigung eines steilen Abhangs, wie sie vom römischen Barock ausgegangen ist, gibt man sich bald nicht mehr ab. Das hochgetürmte Terrassen- und Treppensystem von Saint Germain findet keinen Nachfolger. Als beste Gartenlage empfehlen die Theoretiker neben der Ebene den s a n f t ansteigenden Abhang (La Demeicôte douce, imperceptible). Damit versteht sich eine Terrassierung von selbst, denn Gärten auf abfallendem Gelände ohne Terrassengliederung kommen kaum vor, gelten als außerordentlich unbequem und schwierig in der Unterhaltung.

Eine Hauptforderung: Die Terrassen dürfen nicht in zu gedrängter Folge erscheinen. Jedes Plateau muß ausgedehnt genug sein, daß man sich in Ruhe darauf ergehen kann, ohne sofort auf einen neuen Absatz zu stoßen. Die Terrassen von Meudon, die Le Nôtre angelegt hatte, tadelt D'Argenville aus diesem Grunde als zu ermüdend.<sup>2)</sup>

Ein weiteres: Man konzentriert nicht mehr wie noch in Versailles die Niveaugliederung auf eine Stelle des Parkes, sondern verteilt die Abstufung über die Anlage in ihrer ganzen Ausdehnung, läßt den Garten in einer Folge von großen Flächen sich nach und nach senken resp. ansteigen, so daß die Höhendifferenz zwischen den einzelnen Zonen jedesmal nur in einer niedrigen Böschung und wenigen Stufen besteht: B o u f f l e r s nach einem Entwurf von Mansart

<sup>1)</sup> Eigenhändiger Gartenentwurf Friedrichs d. Gr. abgeb. im Hohenzollernjahrb. 1899 u. bei Sello, Potsdam u. Sanssouci 1888 (zu den Anlagen vor der Bildergalerie). — <sup>2)</sup> D'Argenville a. a. O. 1709, S. 112. Für Meudon vgl. die schönen Stiche von Rigaud.

(Plan gest. von Le Pautre). Unter den französischen Anlagen in Deutschland gehört der Schönbornsche Besitz *Weißenstein* hierher (Abb. 46): Der oblonge Garten senkt sich in der Breite des Schlosses über drei Parterreterrassen zu zwei großen Bassins. Man denke zurück an das durch Format und Grunddisposition verwandte „Neugebäude“ (Abb. 37). Statt der Isolierung der Gärten ist jetzt alles darauf gerichtet, von einer Terrasse auf die nächste hinüberzuleiten: ein breiter Mittelgang mit breiten Treppen, jederseits unterstützt von Nebentreppen, außerdem die Parterrefelder statt der quadratischen Geschlossenheit gestreckt: nach einer Fortsetzung auf der nächsten Terrasse verlangend.

Mit dem neuen Charakter der Geländebehandlung hängt eng zusammen, wie man den Übergang von einer Terrasse zur andern behandelt. Die Elemente sind die gleichen wie im System der bramantischen Treppen zum *Giardino della Pigna*: eine symmetrische Komposition von Treppen, Rampen und Podesten. Aber abgesehen davon, daß man nie mehr eine solche Steigung im Zusammenhang gegliedert hätte, die Höhe eines einzigen Treppenlaufs alten Stils genügt jetzt, um das Terrain in eine ganze Reihe von dünnen Schichten aufzulösen, die man durch möglichst flach geneigte Treppen und Rampen verbindet. Man zieht immer neue Ebenen sozusagen aus dem Abhang hervor, wechselnd im Format und durch die verschiedene Lage der Zugänge von immer neuer Erscheinung, ändert außerdem von Podest zu Podest die Höhendifferenz und kann, wo sie gering ist, neben der senkrechten Stützmauer die schräge Rasenböschung verwenden. Schließlich kommt dazu, daß man die Podeste des Wasserablaufes wegen leicht abfallen läßt. Kurz, man sucht auf jede Weise über die Steigung hinwegzutäuschen.

In diesem Sinne stellt sich das „Amphitheater“ bei *D'Argenville* dar (Abb. 43). Neben ihm erscheint der Übergang in *Versailles* fast noch steil, wenig horizontalisiert. Die Zeitgenossen hatten das nicht empfunden. *La Fontaine* rühmt 1669 von den *Versailler* Rampen:

„La descente en est douce et presque imperceptible  
Elles vont vers leur fin d'une pente insensible.“

Der das Parterre begleitende Terrassengang erfährt eine der Treppen- und Rampenentwicklung analoge Umwandlung. Eine Umwallung fortifikatorischen Charakters kommt nicht mehr vor, ebensowenig eine hohe Terrassenummauerung in der Art des Parterrehofs von *St. Germain*. Wo ein großer Niveauunterschied vorlag, stuft man das Terrain in mehrere Ränge ab. Das Vorbild gab das Amphitheater im *Boboligarten*, in dem die Ränge wirklich als Zuschauersitze für Festaufführungen gedacht sind. Anderswo dienten sie lediglich als Promenadenwege, von denen aus man die Schönheit des Parterres deutlicher überblicken könne.<sup>1)</sup> So in dem vom *Boboligarten* beeinflussten *Luxembourggarten*, wo ehemals zwei durch eine etwa 1 m hohe Stützmauer getrennte Terrassen das Parterre umliefen (Entwurf von *Salomon de Brosse*, seit 1613. Abb. 31). Eine Baumallee auf der obersten Terrasse bildete den Abschluß gegen die *Boskettquartiere*. In *Marly* schneidet man sogar drei parallel laufende Wege übereinander in die Talflanken, die auf beiden Seiten sich entsprechend, den oblongen Parterrerraum begleiten. Man verwendet Rasenböschungen, die eine sachtere Neigung ergeben als die Stützmauer. Entgegen der ursprünglichen Disposition im *Luxembourggarten*, die den Parterrerraum renaissancemäßig bis auf

<sup>1)</sup> *Savot*, *l'Architecture des Bastiments partic.* 1673.

einen engen Durchgang ringsumschließt, bleibt in Marly die Schmalseite dem Schloß gegenüber offen. Eine vollständige Umgrenzung ist nicht mehr zeitgemäß. Im allgemeinen hat der Terrassenumgang um diese Zeit überhaupt ausgespielt, weil er einen einzelnen Teil des Gartens zu stark isoliert. Marly macht durch seine besondere Situation eine Ausnahme.

## 2. Gärten der Ebene.

Gärten, die auf jede Terraingliederung verzichten, gibt es im 17. Jahrhundert kaum. Auch dort, wo man auf vollkommenes Flachland angewiesen ist, versucht man künstliche Niveauunterschiede herzustellen, um eine einheitliche Bewegung der Anlage zu steigern. Im übrigen verhilft dazu die Parterrezeichnung und ihre Verbindung mit dem Boskett. Wir haben als Übergangstypus vom lockren Konglomerat zu einer geschlossenen Form Anlagen wie den Münchner Residenzgarten und Furttensbachs Entwürfe fürstlicher Gärten kennen gelernt. Als wesentlichstes ergab sich das Zusammenziehen auf ein oblonges, rechtwinkliges Grundstück. Die Beziehungen zwischen den einzelnen Abteilungen waren noch gering. Im Lauf der Entwicklung geht man darauf aus, die Teile in engere Fühlung zueinander zu bringen, auf ebenem Boden die Einheit zu erreichen, zu der auf günstigerem Terrain Rampen und Treppentläufe mitwirken.

Der Garten in Wilton, wie ihn Isaac de Caus entwarf (Abb. 20)<sup>1)</sup>, hat vor den früheren zunächst die breite Mittelallee voraus, die von der Schloßterrasse ab die drei Abteilungen: Parterre, Boskett, Boulingrin einheitlich durchläuft und vor einem Grottengebäude am Ende der Anlage mündet. Das Parterre wird zwar noch durch einen erhöhten Umgang begrenzt, der jedoch nicht eine so starke Trennung darstellt wie der Laubgang in München, auch nicht die Perspektive durchschneidet. Die Laubgänge in Wilton, an die Außenseiten der folgenden Abteilungen geschoben, parallel zur Mittelallee orientiert, nehmen die Hauptrichtung des Gartens noch einmal auf und tragen auf diese Weise zur Vermittlung zwischen den Bezirken bei. Diese sind im Grundriß noch nicht ineinander verklammert, sondern setzen durch grade, dem Gebäude parallel laufende Wege sich voneinander ab. Doch zeigt die Art, wie man die offenen und geschlossenen Teile abwechselnd sich gegenüber stellt, ein stärkeres Verständnis für eine rhythmische Folge als in München. Altertümlich noch wirkt der in natürlicher Windung die Anlage durchquerende, nicht regulierte Fluß.

Die Scheidung von Parterre und Boskett, wie sie in Wilton noch besteht, aufzuheben und in Form des Hemicycle das Boskett an das Parterre anzugliedern, unternahm man bei den

<sup>1)</sup> Die Frage, wann dieser Entwurf entstand und ob er zur Ausführung kam, ist nicht recht geklärt. Eine Serie vom 26 Kupfern mit einer Ansicht und Detailaufnahmen publizierte Isaac um 1640. So datiert in *Gardens old and new III*, p. XXX. Nach Triggs a. a. O. 1645. In Blomfields Bibliographie wohl irrtümlich 1615. Ein moderner Neudruck trägt kein Datum. Die Beschreibung, die ein gewisser Taylor 1623 vom Garten gibt, entspricht in der Hauptgliederung dem Caus'schen Entwurf (*Gardens old a. new*, ebenda). Abgesehen aber davon, daß er weder Grotte noch Statuen und Fontänen erwähnt, rühmt er als Meister nicht Caus, sondern einen Adrian Gilbert. Angenommen, dieser wäre der ausführende Gärtner gewesen, so hätte es nicht im Sinne der Zeit gelegen, nur diesen und nicht auch den Architekten zu nennen. Später als 1640 wird der Entwurf jedenfalls nicht entstanden sein, denn in diesem Jahre beginnt der Schloßumbau durch Inigo Jones, nach dessen Plänen auch der Garten umgestaltet wird: eine Perspektive in Campbell, *Vitruv. Brit. II*, 57.

nordischen Gärten der Ebene zuerst in Frankreich. Den halbrunden Abschluß des Parterres als Abschluß der Anlage nach draußen hat nach italienischem Vorbild zum erstenmal der Luxembourggarten (um 1611). Innerhalb der Anlage Parterre und Boskett verklammernd: der Garten des Palais Royal auf Gomboust Plan (1652). Die weitere Entwicklung dieses Gartens entspricht im Prinzip den Stadien, die das Luxembourg-Parterre durchmacht (s. S. 28). Nur wird diesmal das nicht durch Terrassen getrennte Boskett mit in die Umgestaltungen hineingezogen. Le Nôtre bringt auch hier durch stärkeren Zusammenschluß der Felder und Baumquartiere die Längsbewegung zum Ausdruck, die dem Format des Grundstücks entspricht. Wesentlich unterstützt wird die gestreckte Komposition durch die Anlage zweier, bei Gomboust noch fehlender Kastanienalleen, die den Mitteltrakt von Anfang bis zu Ende einheitlich flankieren (Stadtplan von Jaillot 1714). Eine weitere Vereinfachung gibt Le Nôtres Schüler, Desgost (1730)<sup>1)</sup>, indem er statt der bisherigen zwei Bassins in der Broderie- und in der Boskettregion ein einziges großes Rundbecken in der Mitte des Gartens anordnet, auf das von der Palaisseite zwei oblonge Rasenfelder, von der andern Seite zwei Baumquartiere gleichen Formats zuführen. Beibehalten wurden als die Hauptrichtung gebender Faktor der Komposition und als wesentlicher Teil des öffentlichen Promenadengartens die westliche Allee (Abb. 47). Die Anlage umgab eine 12 Fuß hohe Treillage als Deckung gegen die benachbarten Hausfronten. Sie fiel, als man im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts durch eine gleichmäßige Fassadenarchitektur die einheitliche Wirkung des Gartens zum Abschluß brachte, in den Arkadengängen dem offenen Umgang eine Ergänzung gab.

Anlagen dieses Umfangs, die man früher in einer Anzahl von Sonderabteilungen zerlegt hätte, womöglich durch ein einziges Kompositionsmotiv zu gliedern, gilt in der Schule Le Nôtre's als Idealplan. Sie verlangt im wesentlichen folgendes: Ein rechteckiges Grundstück, etwaige Unregelmäßigkeiten werden durch Buschwerk reguliert. In der Breite des Gebäudes ein oblonger Parterreräum, je nach Umfang mit einem oder zwei Felderpaaren. Dahinter durch einen runden Fontänenplatz vermittelt das heckenumgrenzte Boskett, geteilt durch den auf ein Tor oder ein Gartengebäude geführten Mittelgang. Das Ganze auf beiden Seiten von Baumalleen flankiert. In Deutschland kann man sich im Schloßgarten von Weikersheim noch heute ziemlich gut diesen Stil vergegenwärtigen. Den ursprünglichen Zustand von ca. 1720 sieht man unter den gemalten Gartenprospekten an der Lambris im Schloßsaal. Der rechtwinklige Gartenbezirk im Süden des Schlosses wurde so geteilt, daß der Parterregarten sich in der Breite der Saalbaufront erstreckt, gegen die ungleichen Flächen von Obst- und Gemüsegarten rechts und links durch Kastanienalleen abgegrenzt. Diese Alleen bilden den zusammenfassenden, um einen halben Meter etwa erhöhten Rahmen des Parterres, das aus vier, um ein rundes Bassin gruppierten, oblongen Broderiefeldern (von je ca. 30 × 55 m Umfang) besteht. Ihre Ecken markieren sich durch Figuren auf hohen Sockeln. Am Ende des Mittelganges, quergestellt, war ein von zwei Pavillons flankiertes Fischbassin in den gemeinsamen Rahmen mit einbezogen. Dahinter errichtete man um die Mitte des Jahrhunderts ein auf der erwähnten Ansicht noch fehlendes Orangeriegebäude. Um hierbei die Mittelperspektive vom Schloß her frei in die Landschaft hinausführen zu können, teilt man das Gebäude in zwei Hälften und leitet in der Mitte durch eine geschwungene Arkadenarchitektur auf das Torgitter hin, das die feste Umfassungsmauer durch-

<sup>1)</sup> Stadtplan von Turgot 1739, der noch auf beiden Seiten Alleen zeigt.

bricht.<sup>1)</sup> Der Weikersheimer Garten folgt in seiner Großräumigkeit und klaren Gesamtdisposition französischen Vorbildern, ist jedoch, wie die Überleitung vom Schloß über den Graben zum Garten zeigt, um selbständige Einfälle nicht verlegen. Auch in der Verbindung von Pavillons und Fischgrube — einem deutsch-holländischen Motiv, das er vielleicht von einer älteren Anlage übernahm — weicht er von dem französischen Normalplan, wie ihn die Theoretiker der Spätzeit feststellen, ab.

Während Frankreich mit einem in seiner gesellschaftlichen Kultur begründeten Sinn für Tradition am Le Nôtre'schen Typus festhält, entstehen vornehmlich in Deutschland neben französischen Anlagen (Nymphenburg<sup>2)</sup> Schwetzingen<sup>3)</sup>) Abwandlungen selbständiger Art. Es handelt sich dabei im wesentlichen um zwei Dispositionen, die, so entgegengesetzt sie erscheinen, beide ein Ende der Entwicklung ankündigen.

1. Aus Mangel an lebendiger Produktionskraft hält man sich an ein Schema strengster Regularität. Man setzt das Schloß ins Zentrum eines rechteckigen Grundstücks, auf dem der Garten nach allen Seiten gleichmäßig disponiert wird. Um den inneren Parterrerahmen schließen sich quadratische Boskettquartiere, die vier Ecken der Anlage füllend, so daß das Schloß auf der Kreuzung der beiden Hauptachsen steht (Jagdschloß Marquardsburg bei Bamberg, Kupfer von Kleiner 1731. Dresden, der Große Garten. Schloß Malma in Schweden: Dalberg, Suecia antiqua)). Von einer einheitlichen Bewegung und einem Ineinandergreifen der Bezirke ist nicht mehr die Rede. Die Korrespondenz wirkt nur auf der Planzeichnung. Sie stammt nicht aus räumlichen Vorstellungen. Es gilt von diesen Grundrissen, was Justi von Shaftesburys Stil sagt: „Vor dem Numerus dieser Perioden und vor der Symmetrie dieser parallelen Ausdrücke verliert zuweilen der Autor wie der Leser die Sache aus dem Gesicht.“

2. Im Gegensatz zu der formalistischen Gebundenheit derartiger Kompositionen gefallen sich die anderen in einem Verzicht auf eine Richtung gebende Gliederung. Scheut man dort nicht vor dem phantasiösesten Schematismus zurück, so soll hier ein Auflösen des achsialen Planes, ein Nebeneinander der Teile ohne einheitliche Führung der erstarrten Form Leben bringen. Diese Gärten sind Äußerungen deutschen Rokokos, eines Stils, der gegenüber dem maßvollen französischen Raisonement durch eine Häufung von Einzelheiten der Klarheit des Ganzen entgegenwirkt, der in der Asymmetrie, in vielfältig verschnörkelter Gruppierung sein der Spätgotik wesensverwandtes Ziel hat.

Der Lustsitz Favorite, den sich der Kurfürst von Mainz zu Beginn des 18. Jahrhunderts am Rhein nahe der Stadt bauen ließ — eine Villa Suburbana —, lehnt sich in einzelnen Partien eng an französische Muster. (Abb. 48)<sup>4)</sup>. Die Gestalt des Ganzen zeigt eine eigenwillige Lösung, wozu

---

<sup>1)</sup> Heut ist der Prospekt durch Gebüsch zerstört, die Orangerie Ruine, die Fischgrube nur noch durch die Bodensenkungen erkennbar. Die Broderie durch Rasen ersetzt, die Umgebung des Fontänenbassins und dieses selbst mit Blumen gefüllt. Immerhin ließe sich die Anlage leicht in ihrer alten Schönheit wieder herstellen. — <sup>2)</sup> Entwurf von 1789 bei Lambert u. Stahl, 2. Aufl., Tf. IV. — <sup>3)</sup> Plan 1752—53 unter dem Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz. Vgl. R. Silibb, Schloß u. G. in S. 1907. Ebendort Grundriß des ursprüngl. Zustandes. Späterer Plan mit den durch Sckell angliierten Bezirken bei Lambert u. Stahl a. a. O. Tf. V. Daß man den kreisrunden, an der Schloßseite durch Gebäude, gegen das Boskett durch Laubengänge gebildeten Parterreräum in der Längs- und Querachse durch dreifache Baumalleen durchschneidet, so daß das Parterre in oblonge Mittelfelder und in vier Kreissektoren zerfällt, hätte für Le Nôtre eine unklare Zerstückelung bedeutet. Heute dominieren die senkrecht vom Schloß laufenden Alleen, zwischen denen sich das Parterre in einer Breite von ca. 70 m als erster Absatz der prachtvollen Mittelperspektive erstreckt. — <sup>4)</sup> Gurlitt, Gesch. d. Bar., S. 325.

gewiß die gewählte Situation beigetragen hat: ein dem Ufer parallel gestrecktes, zum Fluß leicht abfallendes Gelände. Der Eingang von der Stadt an der nördlichen Schmalseite bestimmt die Richtung der einleitenden Zufahrt. Sie liegt nicht in der Achse des Grundstücks, sondern so, daß oberhalb ein oblonger Platz für eine ihr gleichlaufende, vom übrigen Garten isolierte Promenade bleibt. Im Gegensatz zu diesen beiden Gängen ist der folgende Parterre-Boskettgarten senkrecht auf den Fluß orientiert, eines der Parterrefelder schiebt sich quer vor die Zugangstreppe. In gleicher Richtung schließt sich daneben das Amphitheater der Orangerie an — ein Parallelismus wie in Groß-Sedlitz, für den man in Frankreich ebensowenig Sinn gehabt hätte, wie für das krude Zusammenstoßen des Vorplatzes mit dem ersten Parterre. Das Lustschloß endlich, zwar in der Achse der Zufahrt angeordnet, aber ohne entscheidende Stellung zu den dazwischen liegenden Parterrezonen, ist in eine tiefliegende Ecke des Grundstücks gerückt und ohne Einfluß auf die Komposition des Ganzen. Von größerer Bedeutung innerhalb seines Bezirks ist das Orangeriegebäude. Die sechs Pavillons davor sind eine in Deutschland auch sonst wiederkehrende Nachbildung der Disposition in Marly (Dresden, Großer Garten).

Die Mainzer Favorite wurde 1793 zerstört. Den gleichen Stil, allein von bescheidenerer Wirkung durch seine Lage, präsentiert noch heute der wohlerhaltene Hofgarten von V e i t s - h ö c h h e i m bei Würzburg.<sup>1)</sup> Das Parterre auf einer verhältnismäßig kleinen Terrasse um das Schlößchen herum beschränkt, steht in keinem engen Zusammenhang mit dem Hauptteil der Anlage, dem Boskett- und Baumgarten, der sich seitlich vom Schloß und seitlich von der ehemaligen westlichen Zufahrt erstreckt. Wohl gibt es hier Alleen, die den Garten in seiner ganzen Ausdehnung begrenzen und durchschneiden, aber ein eigentliches Rückgrat fehlt. Das Gebäude bestimmt nicht die Richtung einer beherrschenden Hauptperspektive. Dagegen wird durch Sternplätze, Pavillons auf der Kreuzung dreier Wege u. ä. für eine Menge perspektivischer Effekte innerhalb der Quartiere gesorgt. Bisweilen in kleinlicher und etwas erkünstelter Weise, z. B. wenn das Auge durch ein ovales Pavillonfenster in eine der Obstbaumplantagen geführt, gradaus in der jenseits begrenzenden Hecke auf einen rechteckigen Einschnitt geleitet wird, der einen weiteren, eng gerahmten Prospekt darbietet. Ein größeres Bewegungsmotiv gibt allein der Blick von der Kaskade am Ostrand über das große Rundell auf die Pegasusgruppe im See. Dieser Wasserplatz bildet den einzigen größeren freien Raum im Garten. Statt der heroischen Pose des Barock ein Behagen an enger Geschlossenheit und koketten Szenerien kleinen Formats, deren hier so viele sind, wie in einem Le Nôtre'schen Garten von doppeltem Umfang. Gleichzeitig mit der dem Spätstil eigenen Freude an vielfältiger, verwirrender Überraschung des Auges gibt es bereits einige empfindsame Regungen: die künstlichen Ruinen, die Fichtenallee, die Trauerweiden, die die Einfassungslinie des Sees verschleiern. Schließlich würde hierzu auch die Absicht gehören, in der Anordnung des Gartens, seiner Figuren und Gebäude eine mystisch-kosmologische Idee darzustellen, wie man das für diesen und für den Würzburger Garten angenommen hat. Doch sind das wahrscheinlich Unterstellungen späterer, romantisch spintrierender Zeit. (Vgl. Kap. V).

<sup>1)</sup> Neugestaltung um 1755. Litt. bei A. Hessler, *Gesch. u. Beschr. d. Hofgartens zu V. Würzb.* 1908. Grundr. bei Lambert u. Stahl a. a. O. Fig. 47.

Drittes Kapitel.

## Besondere Typen.





## I. Klostergärten.

Die Gärten der Klöster lagen im Mittelalter, sobald in der Klausur der Platz nicht ausreichte, gleich den Wirtschaftsgebäuden um die Wohnbauten herum, wie es der Raum ergab (St. Gallen<sup>1</sup>). Ja, manchmal lagen sie gleich den Burggärten als isolierte Bezirke ein gut Stück von der Klostermauer entfernt, wie etwa heute ein Dorffriedhof auf freiem Felde liegt (Kloster Rössicon am Berge Athos: auf polygonem Grundstück, von hoher Mauer umschlossen<sup>2</sup>).

Für ihre Gliederung ist zunächst allein der Nützlichkeitszweck maßgebend. Der Herbarius auf dem Bauriß für das Kloster St. Gallen zeigt zwei Reihen gleichmäßiger Rabatten, Ähnliches das Arzneigärtchen ebendort. Aus dem späteren Mittelalter überrascht uns der Kölner Dominikanerprior Albertus Magnus mit der Beschreibung eines Lustgartens, von dem gelegentlich des mittelalterlichen Idealgartens bereits die Rede war (s. S. 5). Von der Gartenkultur des Albertus zeugt die Nachricht, er habe im Januar 1249 dem durchreisenden König Wilhelm von Holland ein Fest „in einem weiten Raume des Klostergartens gegeben, in dem er bei angenehmer Wärme Fruchtbäume und blühende Gewächse den Winter hindurch unterhielt.“<sup>3</sup>) Der geheimnisvolle Albertus Magnus wird auch hierin ziemlich allein gestanden haben.

Im allgemeinen nehmen erst seit der Renaissance auch die Klöster teil an dem wachsenden Interesse der Zeit am reinen Lust- und Schaugarten. Doch halten sich mittelalterliche Traditionen in der Gesamtanlage wie in Einzelheiten hier länger als anderswo. Und auch die Ökonomie spielt eine größere Rolle als in den fürstlichen Gärten.

Zunächst verlangt die Organisation der Bewohner und die hiermit zusammenhängende lose Komposition der Gebäude eine Trennung in einzelne, auseinander liegende Gärten, die einer einheitlichen größeren Anlage entgegensteht. Neben dem Garten der Mönche (Hortus Magnus oder Hortus religiosorum<sup>4</sup>), gewöhnlich hinter der Kirche gelegen, hat der Abt oder Prior regelmäßig einen eigenen Garten vor seiner Wohnung. Außerdem besitzen reichere Klöster einen besonderen Garten am Hospital (Hortus Infirmariae) und gelegentlich noch einen Gastgarten (Hortus hospitium). Eine Ansicht des Karmeliterklosters in Mecheln<sup>5</sup>) verzeichnet fünf Gärten

<sup>1</sup>) Zwischen 816—37. Auf der Stiftsbibliothek St. Gallen. Repr. u. a. bei Heyne, Deutsche Hausaltertümer. Neben dem Gemüsegarten verzeichnet der Plan den Friedhof, bemerkenswert durch die symmetrische Disposition der Gräber, zwischen die Obstbäume regelmäßig verteilt sind. — <sup>2</sup>) Alte Ansicht b. Lenoir, Architecture monastique. — <sup>3</sup>) Humboldt, Kosmos II, 90. — <sup>4</sup>) Germain, Le Monasticon Gallicanum. — <sup>5</sup>) Sander, Chorographia Brabantiae 1726. Ähnliche Teilungen in andern belgischen Karmeliterklöstern ebendort.

innerhalb der Klostermauern: den Mönchsgarten, den kleinen Garten des Priors, den Blumen-  
garten, den Garten im Kreuzgang (Hortus claustralis) und den Garten am Hospital. In Ranns-  
hofen (Wening Top. Bav. II) liegt ein „Blumengarten“ im Westen, „Baumgarten“ und „Küchen-  
garten“ im Osten des Klosters, der „Konventsgarten“ dagegen innerhalb des Kreuzganges. Hier  
war gewiß der ursprüngliche und zunächst einzige Platz für den klösterlichen Ziergarten. Von  
Bedeutung wird er später bei den großen Kreuzgangsanlagen, wie sie namentlich die Kar-  
thäuser besaßen. (In Italien noch einige in leidlichem Zustand vorhanden<sup>1)</sup>). In den Karthäusern  
kommen zu dem gemeinsamen Garten noch die Privatgärtchen der einzelnen Mönche, Beispiele  
einfachster Teilung auf kleinstem Raum.

Einige Gründungen des späten 17. und 18. Jahrhunderts, die die Gebäude möglichst zu-  
sammenschließen, überlassen vor allem dem Konventsgarten ein größeres, zusammenhängendes  
Gebiet, auf dem er sich nach dem Beispiel der fürstlichen Lustgärten entfalten kann, unabhängig  
vom Gebäudekomplex und nur lose mit ihm verbunden (Kl. Reichersperg, Kl. Nider Altaich  
in Bayern<sup>2)</sup>). Eine nahe Beziehung wie zur Gartenfront eines Schlosses war bei der Natur der  
Klausurgebäude nicht möglich. Wohl aber beim Garten des Abts, dessen Wohnung sich  
nach der weltlichen Palais-Architektur richtet. In Ebrach entwickelt sich der Garten aus  
einem Cour d'honneur, einheitlich symmetrisch zum Gebäude, als Abschluß des zweiten auf  
einer Terrasse erhöhten Teiles eine Orangerie in der Achse des Hauses (Notitia monast. Ebra-  
censis 1738. Stich von Gutwein nach Lukas Schmidt). Einen ähnlich reichen Prunkgarten,  
in der Komposition von noch späterem Stil, besaß der damalige Abt von Citeaux (Plan des  
Klosters von 1718<sup>3)</sup>).

**ENGLISCHE COLLEGEGÄRTEN.** Die englischen Collegegärten in Oxford und Cambridge  
sind den frühen Klostergärten nahe verwandt, nicht nur in der Lage zum Gebäude und der  
Teilung in Lehrer- und Schülergarten (Jardins du Principal et des Associés<sup>4)</sup>), sondern auch in  
der Verbindung von Nutz- und Ziergarten. Die Gestalt, in der sie Loggan uns überliefert hat,  
scheint sich unverändert seit dem späten Mittelalter erhalten zu haben (Abb. 50).

**FURTTENBACHS SCHULGARTEN.** Das „Paradiesgärtlein“ der „deutschen Schule“, das  
Furttbach im Mannhaften Kunstspiegel (1663, Tf. 2) entwirft, bringt zwar keinen wesentlich neuen  
Kompositionsgedanken, ist aber als Unikum eines sozialen Gartens kulturgeschichtlich interessant  
genug. Eine halbe Stunde vor der Stadt auf freiem Felde denkt Furttbach sich ein von einem  
zehn Schuh hohen Mäuerchen quadratisch umschlossenen Garten als Lern- und Spazierplatz für die  
Schüler, aber auch, um im „Grünen vor allem Volk Examen anzustellen und die Kinder hierdurch  
zum Reden beherzt zu machen.“ Zwei gekreuzte Hauptwege ergeben vier von dichten Hecken um-  
hegte „innere“ Gärten, die für die Kinder reserviert bleiben. Mit dem steinernen achteckigen Ge-  
bäude in der Mitte der Anlage sind vier Kanzeln verbunden, von denen aus die Kinder nach den  
inneren Gärtchen — wohl jedesmal zu ihrer Klasse — sprechen sollen. In der Mitte jeder Ab-  
teilung liegt ein Springbrunnen, auf den rechtwinklig vier Laubgänge hinführen; je einer davon  
ist mit Ziegeln gedeckt, um auch bei ungünstiger Witterung Unterricht darin halten zu können.  
Furttbach gibt eine genaue Beschreibung, wie sich ein Examenstag in diesem Garten abspielt.  
Zum Schluß erhalten die mit Erfolg Geprüften Blumenkränze als Siegespreis.

<sup>1)</sup> Letarouilly Pl. 316. — <sup>2)</sup> Wening a. a. O. II, 53. IV, 36 u. a. — <sup>3)</sup> Repr. bei Holtmeyer, Cisterzienser-  
kirchen Thüringens. 1906. Fig. 26. — <sup>4)</sup> Beverell a. a. O. I.

## 2. Botanische und Nutz-Gärten.

**BOTANISCHE GÄRTEN.** Auch die lediglich dem Ertrag nützlicher Gewächse oder der Wissenschaft dienenden Gärten, die anfangs rein magazinmäßig aufgeteilt waren, können sich, seitdem die Renaissance den nach ästhetischen Gesetzen gegliederten Ziergarten in den Vordergrund stellt, seinem Einfluß nicht ganz entziehen. Bleibt man auch in der Beetform im Einzelnen an praktische Rücksichten gebunden, so kann man doch in den Hauptteilungen der Felder und des ganzen Gartens den Idealen der Zeit folgen.

Über die Anlage der ältesten botanisch-medizinischen Gärten der Renaissance sind wir nicht unterrichtet. Wenn ein Schriftsteller des 18. Jahrhunderts vom Universitätsgarten in Pisa (angelegt um die Mitte des 16. Jahrhunderts) bemerkt, „che fu il terzo in ordine di antichità fra gli orti academici“, so bleibt ungewiß, ob dies sich auf die Anlage des Gartens — und wie wäre es zu verstehen? — oder auf die Verteilung der Pflanzen bezieht.<sup>1)</sup> Dagegen sind einige bedeutende Anlagen des 17. Jahrhunderts in Abbildungen erhalten. Wo es die Verhältnisse erlauben, wählt man ein gleichseitiges Grundstück, dem sich die Beete in vier quadratischen Kompartimenten einordnen lassen. So stellt sich der Hortus Medicorum der Universität Altdorf dar, jenseits des Stadtgrabens, 1625 gegründet (Abb. bei Merian). Die vier Kompartimente sind wie der ganze Garten von Bäumen umgrenzt, im Zentrum auf der Wegkreuzung steht eine runde Laube. Eine spätere Darstellung dieses „Doktors-Garten“ in den *Amoenitates Altdorfinae*“ (Album v. Anfang d. 18. Jahrhunderts) zeigt dieselbe Hauptteilung, nur eine reichere Figurierung der Felder. Die Inschrift über der Eingangstür lautet:

Hic Natura parens, toto quos parturit Orbe  
Flores fert oculis, queis lege, non manibus.  
Der seltenen Blumen Meng, die nicht genug anzublicken,  
Soll man mit keiner Hand, nur mit den Augen pflücken.

Von gleicher Disposition ist der umfangreiche botanische Garten in Oxford (1632; Abb. bei Loggan). Charakteristisch für das Bemühen, auch in wissenschaftlichen Gärten einen sinnlich befriedigenden Eindruck herzustellen, ist die Art und Weise, wie man hier die nicht ganz regelmäßige Form des Grundstückes durch Anfügung einiger Felderstreifen an die Quadratur in den Kompartimenten zu verstecken gesucht hat. Die korrespondierenden Eingänge in der Mitte jeder Seite, Torbauten in reichem Barockstil, für die jedenfalls kein praktisches Bedürfnis vorlag, betonen ebenfalls die allseitige Symmetrie und Gebundenheit der Anlage.

Auf oblongem Grundstück der von Ludwig XIII. 1635 angelegte Jardin des Plantes in Paris (Abb. 54). Auf der breiten Mittelpromenade ein großes rundes Bassin, die Dimensionen und Wegführungen nach dem Muster der fürstlichen Lustgärten, die symmetrisch aufgelösten Kompartimente durch Rasen oder Kies als einheitliche große Formen aus den Hauptwegen herausgehoben. Im Baumgarten, der auf der einen Längsseite das Parterre wirkungsvoll abschließt, ein Berg mit spiralförmig aufsteigender Allee als Aussichtspunkt für Garten und Umgebung (Stich von Abraham Bosse 1641).

Eine einfache sachliche Disposition späterer Zeit, der Hortus Medicus in Amsterdam, ist bezeichnend für die geschickte Bewältigung eines höchst unregelmäßigen Grundstückes, das

<sup>1)</sup> Vgl. Meyer, *Gesch. d. Botanik IV*, 255 ff.

allerdings die elegante Form, die man dem wissenschaftlichen Garten in Paris gab, unmöglich machte (angelegt 1682; Abb. bei Commelin, Beschryvinge van Amsterdam, 1693).

**OBST- UND GEMÜSEGÄRTEN.** Die gleiche Entwicklung wie der Botanische Garten nimmt der Obst- und Gemüsegarten.<sup>1)</sup> Äußerlich vom Lustgarten nachdrücklicher als vormals getrennt, unterwirft er sich immer mehr den jenseits dieser Grenze geprägten Gesetzen. Boyceau bemerkt, auch der Nutzgarten sei nicht ohne künstlerische Schönheiten, gedeckte Alleen, Spaliere und Hecken. Kürbis und Quitte ziehen sich über gewölbte Gänge, die Beete sind wohl geordnet, und selbst die kleinen Erdbeerpflanzen bilden Labyrinth und künstlich verschlungene Figuren. Der Jardin Potager, sagt Daviler, ist früher ohne jede Dekoration gewesen, jetzt ist auch er regelmäßig angelegt und außer seiner Nützlichkeit besitzt er noch die Annehmlichkeit seiner Disposition. Der Fruchtgarten in Versailles, der unter der Verwaltung des berühmten Obstzüchters Jean de la Quintinye stand, gruppiert sich denn auch als eine vollkommen reguläre Anlage um ein großes zentrales Bassin. Der Hauptteil liegt vertieft, die Stützmauern ringsum dienen für Spalierobst. Sturm rühmt, er gäbe den Lustgärten in Anmutigkeit wenig nach.<sup>2)</sup>

Selbst bei der primitivsten Gliederung in Rabatten, die der Gemüsegarten fordert, begnügt man sich nicht, sie in eine Reihe quadratischer Kompartimente zusammen zu fassen, sondern sucht diese durch symmetrische Orientierung der Streifen auf das Mittelrundell in Beziehung zum Gesamtplan zu setzen (Landhaus Skottorp: Dalberg, Suecia antiqua). So erklärt auch der Nutzgarten einfachster Felderung, daß er sich von dem beziehungslosen Nebeneinander der Kompartimente zu einer einheitlich geschlossenen Form gewandelt habe (Vgl. Abb. 53).

### 3. Der Blumengarten im 17. Jahrhundert.

„Le Jardin à fleurs doit être à part.“  
A. Mollet 1651.

In den Broderieparterres der fürstlichen Gärten hinter dem Schlosse fehlten Blumen vollständig. Was man da zwischen den Buchslinien an Farben sah, war bunte Erde.<sup>3)</sup> Blumen hätten die Wirkung der Zeichnung beeinträchtigt, den Blick vom Ganzen zu sehr auf zierliche Einzelformen und individuelle Farbtupfen gelenkt. Der unregelmäßige Wuchs der Pflanzen, die man nicht gut ohne Verlust der Blüten stutzen konnte, hätte die Klarheit des Buchsornaments geschädigt. Langstielige Blumen wie Lilien und Malven, hochstämmige Rosen hätten vollends das Parterre als übersichtlichen Raum in seinem wesentlichen Charakter zerstört.

In den rahmenden Streifen des „Parterre à Compartiment“ werden dann Blumen verwendet, aber auch hier kann es nur eine beschränkte Auswahl sein, nur niedrig wachsende Pflanzen oder solche, die sich das Zurechtschneiden gefallen lassen. Sie dürfen nicht „rauh und wild wie die Schweinsborsten“ aufwachsen, sagt Laurenberg. Diese schmalen Streifen genügten für den Blumenbedarf nicht. Man reserviert daher besondere Abteilungen beim Gemüsegarten oder auch in einer Art Giardino secreto an einer Seite des Hauses („Jardin fleuriste“ an der Ostseite des Palais Luxembourg). Die durch Wege gegliederte, aufgelöste Felderung bleibt die

<sup>1)</sup> Ein Gemüsegarten des späteren Mittelalters auf einem Kalenderbild in den „Heures de Turin“ (Reprod. Paris 1902, Tf. 4). — Ein Blumenzuchtgarten vor der Stadt in einem franz. Manuskript vom Ende des 15. Jahrh. bei Amherst, S. 34. — <sup>2)</sup> Arch. Reiseanm. S. 112. — <sup>3)</sup> Vgl. S. 67.

übliche. Im Gegensatz zu den anderen Parterres ist hier nicht das Ornament das zunächst Interessierende, sondern das, was wächst. Daher hält man an der alten, zweckmäßigen Teilung fest. Doch kann sich das ornamentale Bedürfnis der Zeit auch hier nicht völlig verleugnen: zu den frühen Kompositionen gehört die Anordnung der Felder um eine Fontaine in konzentrischen, strahlenförmig geteilten Ringen, wie man sie auch aus botanisch-medizinischen Gärten kennt: im Hortus Palatinus der Blumengarten am Ende der großen Terrasse. Für die Blumen jedes Monats sind hier drei „Doppelländer“ vorgesehen, zwischen den Beeten farbiges Steinmosaik (Abb. 36 rechts. Ausnahmsweise auch einmal in Frankreich: Parterre vor dem Schloß Saint Maur, Stich von Rigaud). Im 17. Jahrhundert gliedert man den Blumengarten in die reicheren Beetfiguren des entwickelten „Parterre des Pièces Coupées“ (Vgl. Kap. IV, 1 und Abb. 55). Im übrigen Garten findet diese Teilung kaum noch Liebhaber. Für Liger (*Le Jardinier fleuriste* 1708) ist sie „die simpelste und folglich am wenigsten angenehme“. D'Argenville bezeichnet sie als „Parterre fleuriste“ und empfiehlt sie nur für den Blumengarten.

Daß man die Blumen in den Lustgärten aus den Hauptparterres verbannte, geschah allein der ornamentalen Gliederung zuliebe, nicht weil man kein Verständnis für die Blume an sich hatte. Die Freude an Blumen war keineswegs verloren gegangen. Furttenbach hebt das schöne „Blumwerk“ der florentinischen Villen hervor, „Tollibani, Hyacinti, Frittellari, Anemi, Narzissi, Ranuncoli u. v. a. also gezieret, daß der Liebhaber der Gärtnerey hier wol Erquickung haben mag“. In Rom erschien damals ein besonderes Buch über Blumenzucht: J. B. Ferrari, *De florum cultura* 1633.<sup>1)</sup> In den bürgerlichen Gärten des Nordens, wo noch zu Beginn des 17. Jahrhunderts die Blumenbeete oft das einzige Parterre darstellten, war das Interesse allerdings noch lebhafter. Der Geist des mittelalterlichen Wurzgartens blieb hier lange lebendig. Furttenbach gibt gelegentlich der Beschreibung seines eigenen Hausgartens ein durch seinen Bruder aufgestelltes Blumenverzeichnis, „damit nit allein der Baumeister, sondern auch der Liebhaber der Gärtnerey in etwas Ergötzlichkeit empfindet“. Es sei „ein über die Maßen holdselig, liebeich und rühmlich Exercizium.“<sup>2)</sup>

In Holland hatte sich vielleicht am meisten der Sinn für das einzelne Gewächs erhalten. In der Leidenschaft der Tulpensammler fand er seinen stärksten Ausdruck. Crispin de Passe gibt ein illustriertes Verzeichnis „der seltensten und ausgezeichnetsten Blumen, die gegenwärtig die hohe Schätzung der Liebhaber besitzen“. Unter den Frühlingsblumen sind es hauptsächlich Krokus, Tulpen, Narzissen, Hyazinthen, Anemonen; unter denen des Sommers: Päonie, Iris, Lilie, Rose.<sup>3)</sup>

Wie von den großen holländischen „Zierparks“ (z. B. beim Lusthuys des Prinzen von Oranien in Honslardyk) regelmäßig ein „Bloemthuyn“ abgetrennt wurde, geschah es auch in den fran-

<sup>1)</sup> Für den Blumenreichtum früher italienischer Renaissancegärten spricht die Schilderung im *Polifilo* (Franz. Übers. a. a. O. II, 119). — <sup>2)</sup> *Archit. privata*, S. 12. Es enthält: Kaiserkronen, Tulpen „über die hundert unterschiedliche Farben“, Narzissen, Hyazinthen, Iris, Anemi, Krokus. — <sup>3)</sup> *Hortus floridus* 1614. Vgl. ferner: Theodor de Brys *Florilegium* 1616 (zweite Aufl. als „*Antologia magna*“ 1626). Merians *Florilegium* von 1641 ist eine vermehrte Ausgabe von Brys, enthält außerdem Kupfer aus Ferrari. — Englands Hauptblumenbuch: John Parkinson, *Paradisus terrestris* Lond. 1629. — *Nouv. Traité p. la culture des fleurs*. Paris. Ch. de Sercy 1696. — Heinr. von Osten, *der niederländische Garten*. Hann. 1706: I. Teil, *der curieuse Blumen-Liebhaber* (Blumenverzeichnis und Angaben zu ihrer Pflege). — J. G. Müller, *Deliciae hortenses d. i. Blumen-Artzney- Küchen- und Baum-Gartenlust*. Stuttgart 1696. — Gabriel, *Gartenintendant des Herzogs von Württemberg*, gibt in seinem „*Jardinier universel*“ (1669) einen Katalog der hauptsächlichsten Blumen, die er in Pariser Gärten gesehen.

zösischen Gärten des 17. Jahrhunderts (Vaux-le-Vicomte Abb. 30). Für Versailles wurde Trianon — seit 1670 — das eigentliche Blumenrevier. Man nennt es den Palast der Flora.<sup>1)</sup> Rigaud rühmt in der Unterschrift zu einem Kupfer den wundervollen Anblick des dortigen Parterres, „émaillé de toutes sortes de fleurs les plus rares“. Zu jeder Jahreszeit steht eine Fülle von Blumen in Blüte. Für Trianon wie für Clagny<sup>2)</sup> vermitteln Höflinge große Sendungen seltener Pflanzen aus den entferntesten Gegenden. Einmal sind es 3000 Jonquilles (eine Narzissenart), 1300 Hyazinthen, Tuberosen, Jasmin, Heliotrop. Eine ähnliche Auswahl gibt Vignier (1676) aus dem Blumengarten auf der Besitzung Richelieu's:

„Jonquille, l'Oeillet, la douce Tubereuse,  
La fleur d'Orange et le Jasmin,  
Pour emporter le prix le soir et le matin,  
Se font une guerre amoureuse.“

Der süße schwere Duft von Tuberose und Jasmin mag ein Lieblingsparfum des Barock gewesen sein. Saint-Simon, der schlecht auf seine Zeit zu sprechen war, findet, der Tuberosenduft mache an einigen Abenden den Aufenthalt in Trianon unmöglich.<sup>3)</sup>

#### 4. Die Orangerie.

Orangers, arbres que j'adore,  
Que vos parfums me semblent doux!  
Est-il dans l'empire de Flore  
Rien d'agréable comme vous?

Lorsque votre automne s'avance,  
On voit encore votre printemps:  
L'espoir avec la jouissance  
Logent chez vous en même temps.

Lafontaine, Les Amours de Psyché.

Unter den dem Ertrag bestimmten Gärten nimmt das Orangerieparterre — ein luxuriöses Privileg fürstlicher Anlagen — die vornehmste Stelle ein. In ihm kommt denn auch das Verlangen nach einer ästhetischen Formierung am stärksten zum Ausdruck. Wesentlich dabei ist die Möglichkeit, die Orangenbäume in ihren runden Kübeln oder viereckigen Kästen ganz nach Gefallen zu ordnen. Mit der primitiven Aufstellung in lockrer Parade vor dem Winterhaus begnügt man sich nicht lange. Man verteilt sie über einen größeren Parterrebezirk, der an sich von einfacher Zeichnung — in der Regel sind es Rasenflächen — die Grundlage für die symmetrische Disposition gibt. Die Bäume ziehen sich dicht gereiht an den Wegen entlang. Gelegentlich dient ihnen eine die Felder umziehende Plate-bande als gemeinsame Basis und Richtschnur. Eine nach reicherer Erscheinung drängende Zeit pflanzt dann wohl Taxuspyramiden zwischen die Kästen; das geschieht auch darum, damit das Parterre, wenn die Orangenbäume ins Haus kommen, nicht ganz kahl daliegt (D'Argenville).

<sup>1)</sup> Saint-Simon, zit. v. Riat, 218 f. — <sup>2)</sup> Bonnassieux, Clagny (1881): Parterres ornés 1676—77 de Narcisses, de Jacinthes, de pieds de Julienne, de seringats, de Rosiers de Hollande, d'Oeillets et de Pots de Jasmin. — <sup>3)</sup> Mémoires. III, 394.

Das Winterhaus, ein langgestrecktes, galerieartiges Gebäude von geringer Tiefe wird mit der Zeit immer fester in die Komposition hineingezogen. Im Stuttgarter Schloßgarten, der die erste deutsche Orangerie enthielt (um 1570), und im Heidelberger Hortus Palatinus<sup>1)</sup> fehlt der Zusammenschluß noch. Später bildet das Gebäude als Schutzwand gegen Norden zugleich den gleichmäßig gegliederten architektonischen Hintergrund des Parterres, dessen Format und Disposition nach ihm zugeschnitten wird. Steht der für die Orangerie günstigste Platz, die Südseite einer Anhöhe, zur Verfügung, dann baut man das Haus an diese heran, unterhalb der Terrasse des oberen Gartens, von der man an beiden Enden Treppen als seitliche Begrenzung des Parterres hinunterzieht. Ein solcher windstillere, nur nach Süden sich öffnender Raum: in Versailles. Ähnlich in Groß-Sedlitz, wo man sich besonders bemüht hat, diesem anderen Teilen der Anlage gleichgeordneten Parterre durch die den Mittelgang begleitenden Kanäle und die von Treppen umfaßte Grottenfontäne gegenüber der Halle den Charakter des Schaugartens zu geben. Wo es an Platz für einen eigenen Orangeriebezirk fehlt, verteilt man die Bäume im übrigen Parterre am Saum der Broderien. Auch sonst mag man die gleichmäßige Folge der sockelartigen Behältnisse und der kugeligen Kronen zur Bildung zierlich uniformierter Alleen innerhalb des Schmuckgartens nicht ungern gesehen haben. Sie boten, namentlich dort, wo Figuren und in den Boden gepflanzte Bäume fehlten, ein willkommenes Mittel, einen Parterre-raum symmetrisch zu akzentuieren (Fontainebleau: „Jardin de la Reine“, Stich v. Perelle). Vielleicht den schönsten Rahmen eines Orangerieparterres gibt der Zwinger in Dresden, der, wenn er nicht für Hoffeste geräumt wurde, mit Orangen- und Lorbeerbäumen besetzt war.

## 5. Il Giardino secreto.

Ein streng gesonderter Parterrebezirk für sich bleibt der Giardino secreto, in seiner besonderen Umfriedigung innerhalb der großen Anlage ein Nachkomme des Hortus conclusus. Bisweilen ist er mit dem Giardino de Semplici oder dem Blumengarten identisch („Giardino di Fiori e agrumi“ in der Villa Medici; der „Jardin à fleurs“ in Liancourt.) In England tragen die innerhalb des großen Gartens besonders umschlossenen „Rosengärten“ oft den Charakter des Giardino secreto.

Im Lageplan erscheint er bald hier, bald dort, wo es im Gelände am besten paßt, unabhängig von der Gesamtanlage. Am liebsten allerdings in der Nähe des Hauses: Villa Medici, Palais Royal (Abb. 47). In einiger Entfernung vom Gebäude: in den vatikanischen Gärten und in der Villa Mattei. In der Villa Ludovisi sieht man zwei: vor und hinter dem Hause, aber ohne gegenseitige Beziehung, der eine als „Giardinetto“ bezeichnet. Im Wunsch nach symmetrischer Anordnung hat man ihn dann mehrfach in zwei Hälften geteilt, die korrespondierend zu beiden Seiten des Hauses liegen: Villa Borghese, Schloß Nieuburg bei Ryswyck (Abb. 19), Luxembourggarten. Manchmal verschmilzt er mit dem Parterre am Hause (Villa Farnesina); stets aber wird er durch Mauer, Hecke, oder Terrassenbau (Villa Pamfili Abb. 6) deutlich vom übrigen Garten gesondert. Der Nützlichkeitszweck, den einst der Wurzgarten besaß, wird allmählich dem Orto, dem Jardin

<sup>1)</sup> Das Pomeranzenhaus, zunächst aus Holz geplant, sollte jeden Herbst aufgeschlagen und durch vier Öfen geheizt werden. Caus gibt in seiner Publikation auch einen Entwurf für ein steinernes Gebäude, das im Winter zu bedachen und mit Fenstern zu versehen sei (Tf. 10).

potager allein überlassen. Der Giardino secreto wird reiner Ziergarten. Im Gegensatz zu dem für das Publikum frei zugänglichen Park bleibt er für die persönliche Benutzung des Besitzers reserviert, gleich einem Privatgemach neben den großen Repräsentationsräumen. Was im Hauptparterre als das Gesamtbild störend empfunden wurde, zartes, zierliches Detail, gibt dem Giardino secreto seinen Charakter. Blumendurchwirkte Broderien, Vasen, Kübelbäume gruppieren sich um ein kleines Fontänenbecken. Geschlossene Massen, z. B. Hecken, vermeidet man hier auch in Italien. (Vgl. den Münchener Grottenhof: Abb. 56, und Sansovinos Charakteristik venezianischer Gärten S. 57 Anm. 1).

## 6. Der Hausgarten.

1. GÄRTEN IM PERISTYL. GARTENHÖFE. Der von einem Säulengang umgebene Hof des antiken Hauses erhielt in der Regel eine gärtnerische Anlage; gewiß dort, wo hinter dem Hause ein Platz für den Garten fehlte. Vielleicht ergab sich hier die früheste Anregung zu einem rein ornamentalen, nur der Augenfreude dienenden Schmuckgarten. Für die Disposition war ein Bassin in der Mitte des Raumes bestimmend, auf das von jeder Seite ein grader, gepflasterter Weg zuführt. Beete rechteckigen Formats füllen die Eckfelder. In Pompeji fand man Spuren quadratischer Felder mit eingeschriebenen Kreisen.<sup>1)</sup> Das Sommerhaus im Tuskulum des Plinius umschloß einen quadratischen Hof mit zentralem Springbrunnen, um den sich vier Platanen gruppieren. Im Mittelalter lebt die antike Tradition einmal in den Kreuzgängen der Klöster, dann vor allem in den maurischen Bauten Spaniens fort, die eine Vorstellung arabischer Gärten vermitteln.<sup>2)</sup> Der Myrtenhof der Alhambra ist ein oblonger, an den Langseiten von Mauern, an den Schmalseiten von offenen Bogenhallen umschlossener Raum, der Länge nach durchzogen von einem Bassin, an dessen beide Schmalseiten sich kleine runde Fontänenbecken angliedern, wodurch die Anlage eine gleichmäßige Richtung nach der Mitte bekommt. (Der Barock hätte die Längserstreckung betont.) Myrtenhecken neben gepflasterten Wegen begleiten das Bassin.<sup>3)</sup> Die Pflasterung der Wege — in Spanien häufig mit farbigem Fliesenmosaik —, die windstillen Wasserspiegel in gemauerten Becken, von steinernen Rahmen umzogene Beete, Bäume und Hecken in Formen, die die architektonische Umgebung nicht schädigen — das gibt den Gartenhöfen den engen Kontakt mit den festlichen Räumen im Innern des Hauses.

Der abendländische Wohnbau gab kaum Gelegenheit zur Ausbildung dieses Gartens. Das Wohlgefallen an architektonisch geschlossenen Gartenräumen hat, wie wir sahen, die Renaissance bisweilen veranlaßt, unabhängig vom Hause ähnliche Wirkungen zu versuchen (vgl. S. 19). Gartenhöfe innerhalb der Gebäude sind selten. Der Grottenhof in der Münchner Residenz, den Burck-

<sup>1)</sup> Mau-Overbeck, Pomp. S. 266. Die Rekonstruktionen, z. B. die im Vettierhause, machen in der Art der Bepflanzung einen ziemlich mißglückten Eindruck. Die Beete sind „mit Benutzung antiker Spuren“ hergestellt (Mau, Pomp. 2. A. 339 ff.). Aber die Sträucher sind jedenfalls an dieser Stelle verfehlt. Die kleinen Gartenräume — im Vettierhaus ca.  $9 \times 18$  m — besaßen durchaus Parterrecharakter. — <sup>2)</sup> Über die Anlage alter arabischer Gärten vgl. Kremer, Kulturgesch. d. Orients unter den Kalifen. II, 335. Er spricht von rechtwinklichen, steingepflasterten Wegen, geschnittenem Strauchwerk, rechteckigen Blumenbeeten mit Steineinfassung: „Alles sollte Kunst sein und die Natur ward in die Formen der strengen orientalischen Etikette eingezwängt.“ — <sup>3)</sup> Plan in den Monum. de España. Bei Meusnier „Vues des palais“ statt der Hecken von kegelförmigen Bäumen umgrenzte Rasenstreifen.



hardt, als eine Nachbildung venetianischer Hausgärten bezeichnet<sup>1)</sup>, steht im Norden ziemlich allein.<sup>2)</sup> Trotzdem die Grotte an der einen Hoffront eine Orientierung nach dieser Richtung nahelegte, ist die Anlage noch renaissancemäßig um eine zentrale Fontäne gruppiert, kleinere Fontänen in der Mitte jedes der vier Kompartimente, die sich aus schmalen Blumenstreifen zierlich zusammenfügen. Die Beete sind mit weißen Marmorsteinen eingefast, die Wege gepflastert. „Prospekt des schönen Gärtleins so alles in Massiv besteht“, schreibt Matthias Diesel unter sein Kupfer (Abb. 56). In der Tat haben in diesem Garten Stein, Marmor, Bronze, Muscheln usw. zum wenigsten die gleiche Bedeutung wie das vegetabilische Material, das zwischen den nahen Hauswänden im Norden ohnehin nicht allzu üppig gedeihen konnte. Man glaubte wohl auch auf diese Weise den adretten Charakter eines Giardino secreto besser zu treffen. Hinter der einfachen großen Gliederung der Alhambrahöfe bleibt das Münchener Gärtchen allerdings weit zurück.

2. DACHGÄRTEN. An „massiver“ Physiognomie werden einzelne dieser Hofanlagen nur von den Gärten übertroffen, die man sich auf den flachen Dachterrassen südlicher Häuser anlegte. Im alten Rom umfaßten die „Solaria“ nicht nur in Kästen gepflanzte Sträucher und Blumen, sondern auch Weinlauben.<sup>3)</sup> Ja, auch von Hainen ist die Rede.<sup>4)</sup> Jedenfalls bestanden auch sie aus in Kübeln gezogenen Zypressen und Orangenbäumen, wie Volkamer sie auf dem Dach des Palazzo Maffei in Verona sieht.<sup>5)</sup> Vordem, fügt er hinzu, solle dort ein Garten mit Erdreich und Beeten bestanden haben. Doch habe er sich nicht halten können.

3. GÄRTEN AM STÄDTISCHEN WOHNHAUS. Wo man sich einen Garten in der Stadt erlauben kann, liegt er hinter oder neben dem Wohnhaus. Im Mittelalter kommt es nur zum Aussparen eines kleinen Platzes, der in der Art des Hortus conclusus behandelt wird. Kein Ziergarten in unserm Sinne, bildet er aber doch die Grundlage für die weitere Entwicklung (vgl. S. 7). Als dann unter dem Eindruck der italienischen Renaissancevillen die fürstlichen Gärten im Norden entstehen, fühlen auch die Patrizier das Bedürfnis, sich Lustgärten anzulegen. In Reisebüchern spielen sie seit dem 16. Jahrhundert unter den Sehenswürdigkeiten der Städte eine Hauptrolle.<sup>6)</sup> Kupferstiche aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts vermitteln uns ein Bild ihrer Anlage. An die eingebauten Reihenhäuser ergab sich der Anschluß des rechteckigen Gartenplatzes in gleicher Breite von selbst. Bei der Felderdisposition hält man mehr als in der

---

<sup>1)</sup> Gesch. d. Ren. 244. Wohl auf Grund der Charakteristik bei Fr. Sansovino, Venezia 1581, der am Schluß eines Verzeichnisses der Hauptgärten sagt: „e per tutto il corpo della città sono sparsi copiosamente con straordinaria vaghezza e dilicatura. Ne quali con la varietà degli abbellimenti, e con gli ornati delle verdure, e delle pitture e sculture, con fontane e con altri ritrovati dilettevoli e gratiosi, si compiace ogni uno che gli riguarda, non senza consolatione e piacere.“ — <sup>2)</sup> Ausführliche Beschreibung in Zeilers Itiner. Germ. 1632. Er wird in ziemlich unverändertem Zustand konserviert. — <sup>3)</sup> Berankten Spaliertgewölben über Hausbalkons begegnet man auf Abbildungen häufig. Zumal in Venedig scheint man darin einen Ersatz für die Gartenlaube gefunden zu haben: mehrfach im Skizzenbuch des Jacobo Bellini, bei Antonello da Messina u. a. — Auf einem Schloßentwurf Du Cerceus werden ausgedehnte Dachterrassen von Laubgängen gerahmt (v. Geymüller, Les Du Cercau, Fig. 45). — <sup>4)</sup> Wüstemann, Kunstgärten b. d. Römern, S. 28. — <sup>5)</sup> Hesperides II. Ein reiches Parterre auf dem Altan des Maison de Lambert in Paris: bei Blondel, Archit. franç. II, 241. — <sup>6)</sup> Zu den frühesten Nachrichten gehören die des Grafen von Waldeck, der über seine Reise zum Reichstag in Augsburg 1548 ein Tagebuch hinterlassen hat. (Literar. Verein in Stuttgart. Bd. 59). Eine ausführliche Zusammenstellung von Reiseberichten über Gärten bei Laurenberg, Ausg. von 1682. S. 169 ff. „Anmutige Garten-Historia“.

Spätgotik auf eine Berücksichtigung der Mittelachse. Doch ist die Verbindung mit dem Hause noch nicht derart, daß etwa ein offener Anbau, eine Veranda, den Übergang vermittelt.<sup>1)</sup> Man muß in der Regel über den Hof gehn, gegen den sich der Garten durch eine Steinmauer, Hecke, Laubgang, Balustrade abgrenzt — ein Nachklang der mittelalterlichen Isolierung von Garten und Haus. Gelegentlich kündigt sich der dekorative Charakter des „Schaugartens“ in einer prunkvollen Gestaltung dieser Eingangswand an. Die Fassade des Swindschen Gartens in Frankfurt besteht aus Lattenwerk in architektonischen Formen, Pfeilern, Säulen; in den Bogenfenstern Blumenvasen; als Krönung Voluten, Obelisken und römische Kaiserbüsten, über dem Bogentor ein besonderer Giebelaufsatz (Abb. 57). Rubens baut sich an dieser Stelle ein steinernes Triumph-tor mit drei Öffnungen (Abb. 87).

Ist das Grundstück nicht groß, so begnügt man sich mit ein oder zwei Parterrekompartimenten quadratischer Form, die sich um einen Baum oder Brunnen gruppieren: Gärten hinter den Häusern am Jungfernstieg in Hamburg auf J. Diriksens Stadtansicht von 1613.<sup>2)</sup> Bei tieferen Grundstücken kommt man zu der bei Gelegenheit des Münchener Residenzgartens erwähnten Teilung in mehrere rechteckige Zonen, die durch Laubgänge voneinander getrennt, parallel zur Hausfront sich folgen. Das geschieht, um den in der bürgerlichen Sphäre neu auftauchenden Ziergarten von den Gemüse- und Obstpflanzungen zu sondern, zugleich aber auch aus Freude an der räumlichen Wirkung der einzelnen Abteilungen. So setzt sich Christian Pellers Garten in Nürnberg aus vier Gemächern zusammen, deren Größenerscheinung der Kontrast der gedeckten Laubgalerien gewiß zugute kam.<sup>3)</sup> Furttenbachs Gärten, die sich gewöhnlich auf einer Langseite des Hauses anschließen, zeichnen sich durch eine einfache verständige Disposition vor den anderen aus. Wie in seinen Hausplänen läßt er sich auch hier weder von einem Schema leiten, noch versteigt er sich zu Vredemans papierenen Phantasien (Abb. 58). Ein gesunder Sinn für die praktische Lösung einer bestimmten Aufgabe, ein sicherer Instinkt für das, was man einem kleinen Grundstück zumuten darf, machen seine Entwürfe zu Musterbeispielen dieser Gattung.<sup>4)</sup> Im Prinzip geht auch er von einer räumlichen Gliederung aus. Etwa zweidrittel des Platzes nimmt der Ziergarten ein: das um eine Fischgrube gruppierte Blumenparterre, auf drei Seiten durch einen Laubgang, auf der vierten durch eine Balustrade gegen das Haus oder durch ein Lusthäuschen begrenzt. Reminiszenzen an Italien wie ein solcher „Salotto“ oder die Grotte in Furttenbachs eigenem Garten ordnen sich dem Gesamtplan ein, ohne als Fremdkörper zu wirken. (Im Hintergrund auf Abb. 59).

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts tritt der Hausgarten in eine neue Phase. Man verzichtet auf eine Teilung des Grundstücks in mehrere Räume. Weder Laubgang noch Hecke durchquert mehr den Garten. Auch die Abgrenzung gegen das Haus fällt fort: zugunsten einer engeren Verbindung. In Italien besaß sie bereits die Renaissance in Form eines Säulengangs, wie ihn ähnlich das altitalische Haus als Übergang zum Garten gehabt hatte.<sup>5)</sup> Dadurch, daß man den

<sup>1)</sup> Eine Ausnahme bei Furttenbach, Arch. civ. Tf. 25. — <sup>2)</sup> Lorenz-Meyer, Breitenfenster und Hecke. Hamb. 1906. — <sup>3)</sup> Nach Sandrart gest. v. Michel Heer 1655, Hirth, Kulturgesch. Bilderb. 2302. — Ähnliche Anlagen in Hamburg, a. a. O. — <sup>4)</sup> Arch. recr., Tf. 1—4. Sein eigener Hausgarten wird als Sehenswürdigkeit Ulms von Merian gerühmt, abgebildet in Furttenbachs Monographie seines eignen Hauses, der Architectura privata. — <sup>5)</sup> Pompeji, Haus des Sallust; der Garten liegt hinter dem Hause, da nach altitalischer Sitte noch kein Peristyl vorhanden ist. Er besteht aus zwei trapezförmigen Flügeln, der eine als Pergola überdeckt, die Rückwand mit Bäumen und Sträuchern bemalt, der andre als Parterregarten offen. Wo sie rechtwinklig zusammenstoßen ein quadratischer Pavillon: das Triclinium (Mau, Pomp. 294 ff. Vgl. ferner das Haus des Chirurgen ebendort 290).

Küchengarten vollständig ausscheidet, läßt sich der ganze Platz als Ziergarten einheitlich gliedern. Die Einräumigkeit wird zur Losung. Sie entspricht der von D'Argenville aufgestellten Forderung: „de faire du grand dans du petit“. Auf ihr beruht der Charakter des Hausgartens im Barock, wie ihn Frankreich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gestaltet. Man vermeidet den Fehler, dem die deutsch-holländischen Renaissancegärten nicht immer entgangen sind, einen großen Gartenplan en miniature auf ein kleines Grundstück zu projizieren. Indem man sich aber auf ein Motiv beschränkt, gelingt es, etwas von dem monumentalen Ausdruck des großen Lustgartens in dem begrenzten Raume einzufangen. Erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts, in der Zeit des Niedergangs, verführt die Lust an der Detailverzierung gelegentlich zu einer Verkennung des Maßstabs. D'Argenville warnt denn auch vor einer kleinlichen, mesquinen Behandlungsweise: „il vaut mieux n'avoir que deux ou trois pièces un peu grandes qu'une douzaine de petites qui sont de vrais colifichets“.

Als bestes Gartenformat gilt allgemein das Rechteck. Nach D'Argenville soll es ein Drittel bis ein halb länger als breit sein. Etwaige Unregelmäßigkeiten im Umriß, gegen die man bei kleinem Grundstück besonders empfindlich ist, werden durch Gebüsch reguliert, so daß ein oblonger rechteckiger Parterreräum entsteht. Er bildet das gemeinsame Element all dieser Gärten — einen sommerlichen Festsaal, der den Proportionen des Hauses ebenso entspricht wie das Versailler Parterre seinem Schloß. Innerhalb des ausgleichenden Dickichts am Rande legt man wohl kleine Boskettplätze an, im übrigen jedoch verzichtet man auf Baumquartiere, um das Parterre nicht zu schmälern (Abb. 62).

Dagegen sorgt man auch bei regulärem Grundstück dafür, daß die umschließende Mauer unsichtbar bleibt. Sie wird hinter Hecken, Bäumen usw. versteckt, damit man sich nicht der nahen Grenze bewußt werde. De Neufforge ordnet an den Langseiten eines Parterres Reihen von halbrund und rechteckig geschlossenen Laubnischen, abwechselnd mit Bänken und Figuren besetzt (Abb. 63). Auch der Laubgang kommt als flankierende Begleitung des Parterres vor (Abb. 64). Das erinnert an die Umfriedigungen der Parterreräume der Renaissance. Während man aber damals auf eine allseitige, gleichmäßige Gliederung der Wand ausging, hebt sich jetzt die Schmalseite dem Wohnhaus gegenüber, regelmäßig als Hauptprospekt heraus: etwa in Form einer Treillage, eines Gartenhauses, das sich über die ganze Breite eines Grundstückes erstreckt, u. ä. Stellt er doch den Hintergrund der gesamten Anlage dar, den Punkt, auf den die Komposition hinstrebt. Denn wie in den großen Gärten tritt an Stelle der zentralen Gruppierung des Parterres eine Längserstreckung, die hier nun nicht ins Boskett hinüberführt, sondern in der Architektur vor der Rückwand ihr abschließendes Ziel hat. Das Fontänenbassin, bisher in der Mitte der Felder, wird ans Ende geschoben, oft unmittelbar vor den Hintergrund. Damit eröffnet sich dem, der aus dem Wohnhaus heraustritt, auch in den Gärten kleinen Formats eine überraschend weite Perspektive, und auf den wenigen, aber klar durchgeführten Wegen von stattlicher Breite — nach D'Argenville müssen zwei Personen bequem nebeneinander hergehen können — findet er innerhalb eines beschränkten Raumes den gleichen Bewegungszug und denselben Sinn für noble Proportionen wie in den großen Lustgärten.

Diese allgemeine Umwandlung, die sich zunächst im französischen Hausgarten während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts vollzieht, zeigt ein Vergleich zwischen dem Pariser Stadtplan Gomboust's (1652) und dem von Turgot (1739). In den einzelnen Aufnahmen vielleicht nicht immer genau, geben sie doch ein deutliches Bild von der Veränderung des Typus. Die

Gärten bei Turgot repräsentieren die endgültige Fassung, wie sie auf den Entwürfen der Marot, Daviler, Le Blond, Blondel, De Neufforge in mannigfachen Variationen wiederkehrt. In Deutschland hält man bis ins 18. Jahrhundert hinein an der italienisch-holländischen Renaissance-tradition fest, d. h. statt das Parterre auf zwei oder gar ein oblonges Feld zusammenzuziehen, bleibt man bei der symmetrischen Gruppierung quadratischer Kompartimente, die sich durch ein Meter hohe Hecken gegeneinander abgrenzen (Abb. 61). Neben der Broderie umfassen sie gelegentlich auch kleinfeldrige Teilungen für Blumenzucht, die man doch nicht wie in Frankreich aus dem Hauptraum völlig ausschließen mag (Abb. 60)<sup>1)</sup>. Eine Balustrade trennt oft noch den Hofplatz vom Garten.

Als einer Anlage, die einer besonderen Situation aufs glücklichste Herr geworden, sei des kleinen Burggartens auf der Würzburger Marienveste gedacht, der im wesentlichen noch heute so existiert wie er in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts geplant wurde. Ein schmaler Streifen hart an der Burgmauer sich hinziehend, auf drei Seiten frei über der steil zum Main abfallenden Höhe. Der gegensätzliche Charakter der Langseiten sprach gegen eine ausschließliche Betonung der oblongen Richtung. Außerdem durfte die prachtvolle Aussicht auf Stadt- und Flußufer beanspruchen, daß nach ihr hin die Anlage orientiert werde. So baut man in der Mitte der Mainseite einen Altan heraus und legt — ihm achsial entsprechend — das Fontänenbassin in die Mitte des Grundstücks zwischen zwei gleichmäßig darauf zuführende Parterrefelder. Diese erstrecken sich nicht bis an die Enden des Gartens, denn da die beträchtliche Länge des Grundstücks einen gepreßten, einheitlich nicht zu bewältigenden Raum ergeben hätte, wurden auf jeder Seite einander entsprechende Terrassen abgeteilt, von denen halbrunde, eine Fontänen-nische flankierende Treppen zum Parterre hinabführen. Diese den Raum gleichmäßig schließende Komposition leitet wiederum auf die Mitte und den Altan. Pavillons auf den äußeren Ecken der beiden Terrassen, mainaufwärts und mainabwärts blickend, vervollständigen die symmetrische Gliederung.

Dem Hausgarten gestand man, als für die großen Anlagen bereits eine „natürliche“ Gestaltung gefordert wurde, noch längere Zeit eine geometrische Aufteilung zu.<sup>2)</sup> Schließlich fiel auch er, der in unmittelbarstem Kontakt mit der Architektur am ehesten auf eine formale Gliederung Anspruch hat, trotz einiger Reformbestrebungen in klassizistischer Zeit, dem verirrtten Geschmack zum Opfer.<sup>3)</sup>

4. GÄRTEN VOR DEN TOREN. Einen Garten vor den Toren der Stadt besaß auch im Norden der wohlhabendere Bürger schon im Mittelalter.<sup>1)</sup> Im 16. Jahrhundert nimmt der bis dahin lediglich der Landwirtschaft dienende Besitz etwas von dem Charakter der italienischen Villa suburbana an. Zunächst im bescheidenen Maße. Auf eine größere architektonische Anlage verzichtet man. Ein kleiner Pavillon genügt für den nachmittäglichen Besuch. Auch räumt man dem Nutzgarten den Hauptplatz ein. Jedenfalls trennt man ihn weniger streng vom Ziergarten als in den Gärten der großen Herren, von denen sich die Komposition sonst prin-

<sup>1)</sup> Für die späte Entstehungszeit der Nürnberger Gärten in Volkamers Hesperides norimb. spricht neben einzelner Dekoration die strenge Formierung des Laubwerks, der haushohen Heckenmauern z. B., die den Parterrebezirk umschließen (Abb. 61). — <sup>2)</sup> Hirschfeld, Theorie der Gartenkunst I, 140. — <sup>3)</sup> Beispiel eines landschaftlichen Hausgartens um 1800: der des Herrn von Beaumarchais in Paris. Abb. und rühmende Beschreibung im Taschenkal. f. Natur- u. Gartenfreunde 1802. — <sup>4)</sup> In Nürnberg wird 1465 eine Verordnung erlassen, Niemand dürfe mehr als ein Lusthäuslein in seinem Garten vor der Stadt haben.

ziptell kaum unterscheidet. Wer neben dem Gartengut draußen noch einen Garten bei der Stadtwohnung besaß, mag diesen als „Putz- und Schaugarten“, als Giardino secreto, behandelt, den anderen mehr für den Ertrag bestimmt haben.

Furttentbach publiziert in der Architectura recreationis (Tf. 8) den „Lustgarten eines Bürgers vor der Stadt“, wobei er, „um Klüglingen zu zeigen, daß er sich nicht nur auf reguläre Verhältnisse verstehe“, ein schmalstreifiges Grundstück (132 Schuh l., 31 Schuh br.) wählt. An der einen Schmalseite das „Wohnhaus“ — also hier bereits eine Sommervilla des deutschen Patriziers —, auf der anderen in der Breite des Gartens ein quadratischer Turm, den er als vorhanden annimmt. Der Garten setzt sich aus fünf quadratischen Kompartimenten zusammen, in symmetrischer Ordnung: ein von Blumenbeeten umrahmter Fischteich in der Mitte, rechts und links je ein Blumenparterre und eine Gruppe von Küchenbeeten. Auf der einen Seite begleitet den Garten in seiner ganzen Länge ein Laubgang, direkt vom Wohnhaus zugänglich und beim Turm mündend. Er grenzt den Parterregarten gegen den Baumgarten ab.

Der „kielmännische Garten“ bei Wien zeigt auf Merian's Stich zwei Gärten nebeneinander von beträchtlicher Ausdehnung. Laubgänge bilden die Generalumfriedigung der quadratischen Quartiere, die in italienischer Weise<sup>1)</sup> durch Hecken, einzelne Abteilungen durch Zäune mit reich bekrönten Türen sich voneinander trennen. Das Gartenhaus steht im Zentrum der Anlage auf einer Wegkreuzung.

Das „Viridarium suburbaneum“, das sich Volkamer zu Beginn des 18. Jahrhunderts vor Nürnberg anlegte, zeigt gegenüber den Renaissancegärten kaum eine Entwicklung<sup>2)</sup>. Das ziemlich große Grundstück wird in quadratische Kompartimente gleichen Formats regelmäßig aufgeteilt. Nicht nur die Ökonomiefelder, sondern auch die Broderien zunächst dem Hause sind von Hecken umzogen. Volkamer, der in Italien gereist ist, richtet sich völlig nach der dort üblichen traditionellen Gliederung des Parterres, wie sie etwa der Quirinalgarten darstellt.

Im Sinne der neuen, dem Norden durch Frankreich vermittelten Anschauung dagegen präsentiert sich der Bosische Garten vor dem Grimmaschen Tor zu Leipzig.<sup>3)</sup> Auch er ist großenteils Nutzgarten. Das streng davon gesonderte Orangerie- und Broderieparterre hinter dem Lusthaus jedoch geht auf einen einheitlichen Zusammenschluß aus. Es ordnet sich in einen großen Halbkreis, der von Orangeriegebäuden, Glashäusern und Obstterrassen im Zirkel umschlossen wird.

5. HAUSGÄRTEN AUF TERRASSIERTEM GELÄNDE. Zu einer künstlichen Terrainformierung fühlte man sich bei den Hausgärten auch in der Barockzeit nicht veranlaßt. Auf ein paar Quadratruten Land durch Aufschüttung eines Hügels eine „Schweiz“ anzulegen, blieb den Landschaftsgärtnern vorbehalten. Nur in Stätten auf bergigem Gelände wie Rom, Genua und Stockholm, wo das Haus an einem Abhang lag, ergab sich eine Terrassierung von selbst. Im Palazzo Vicolo della Pedacchia am Abhang des Kapitols beginnt der Garten in der Höhe der oberen Etage (Abb. 65). Von diesem Podest, das gegen den Hof durch eine Mauer abgestützt wird, steigt eine Treppe in der Mittelachse des Gebäudes, begleitet von zwei symmetrisch angelegten, geschwungenen Rampen, zu einer schmalen, die Breite des Gartens einnehmenden Terrasse, die durch zwei kleinere, an die Seiten geschobene Treppen mit dem ober-

<sup>1)</sup> „Auf Italiänische Art erbawet und gezieret“ heißt es im Merian'schen Text. — <sup>2)</sup> Perspektive in den Hesperides a. a. O. II. — <sup>3)</sup> Älteste Ansicht des Parterres von 1691. Vgl. Koch, Sächs. Gartenkunst 70 ff.

sten Garten verbunden wird. Hier schließt eine Pergola den Aufbau ab. Die architektonische Gliederung, in der zusammenfassenden Disposition der Treppen den großen Anlagen reifen Stils analog, läßt Garten und Gebäude als eine kompakte Einheit erscheinen. Ja, durch das Vorhandensein des Gartens und die Art, wie er sich des Geländes bemächtigt, scheint die Besetzung erst recht eigentlich festen Fuß auf dem Felsen zu fassen. Diese vollkommene Geschlossenheit von Gebäude und Hausgarten hat man außerhalb Italiens kaum erreicht. Auch da, wo der Grundriß beziehungsreich ist, fehlt doch im Aufbau der starke räumliche Zusammenhang.

Ein an sich höchst reizvolles Beispiel eines kleinen nordischen Terrassengartens gibt die Anlage am Palais der Ebba Brahe in Stockholm (Abb. 66). Die lose Verbindung zum Hause, die auf beiden Terrassen gleichmäßig durchgeführte Teilung der Felder, die Trennung der quadratischen Bezirke voneinander — alles ein Gegensatz zu dem eben genannten römischen Garten — weist auf Renaissancetradition. An elegante Reliefformierungen französischen Barocks erinnert die geringe Erhebung der oberen Terrasse, die schließende Arkadenwand mit dem in der Achse der Hofterrasse liegenden Brunnenhaus.

## 7. Öffentliche Gärten im Mittelalter.

Außer den fürstlichen Gärten, den Gärten der Klöster, dem kleinen Bürgergärtchen am Hause und vor der Stadt, den Medizin- und Handelsgärten gab es im Mittelalter bereits öffentliche Gärten, „Heimgärten“ und „Kosegärten“ genannt. Sie dienten gesellschaftlichen Zusammenkünften, Gemeindeversammlungen und als Gerichtsstätten. Über ihre Gestalt wissen wir nichts. Aus der Art der Benutzung aber und dem Umstande, daß auch der „Rosengarten“ in ähnlicher Bedeutung als öffentlicher Garten erscheint, kann man vermuten, daß der Kern wieder ein freier Rasenplatz war, den, je nach der Größe und Wohlhabenheit der Gemeinde, ein gedeckter Teil, Rosenhecken und Baumpflanzungen, umgaben.<sup>1)</sup>

---

<sup>1)</sup> Vgl. S. 3. Ferner Grimm, Wörterbuch. Weinhold, Die deutschen Frauen im Mittelalter II, 128, wo die Heimgärten als sommerliche Vorbilder der Spinnstuben bezeichnet werden. Riat (S. 80 f.) erwähnt Gemeindegärten (courtilles) vor den Toren, die nach seiner Annahme neben Gemüsegeldern Baumpflanzungen, Laubgänge und Rasenplätze enthielten. Sie lagen wohlverschlossen im freien Felde.

Viertes Kapitel.

# Entwicklung einzelner Gartenteile seit der Renaissance.





## I. Das Parterre-Ornament.

1. DAS AUFGELOSTE 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<sup>1)</sup> oder Buchs, der im Mittelalter nur vereinzelt<sup>2)</sup>, 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 invicem 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 eingefäßt waren: „Sie sind so schön und regelmäßig gezogen, daß sie wie mit dem Pinsel in einem Bild aus-

<sup>1)</sup> Im Hortus Palatinus werden die Felder durch zwei Schuh hohe Steine eingefäßt. — <sup>2)</sup> Z. B. im Erzbischöflichen Garten in Rouen (Riat, S. 63).

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

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 Schlaccowertd — 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]*“<sup>4)</sup> 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-

<sup>1)</sup> Vasari, *Vita di Tribolo*. — <sup>2)</sup> Die Übersetzung Lübkes (*Gesch. d. Renaissance* I, 229) „*gewundene Spazierwege*“ erweckt die falsche Vorstellung, als handle es sich um die Bretzelwege eines Landschaftsgartens. —

<sup>3)</sup> Häufig in den Parterrebüchern des 17. Jahrhunderts, so z. B. 23 Vorlagen bei Loris im *Thrésor de Parterres* 1629. Ein Blumenbeet mit Labyrinthwegen in Merians *Florilegium* 1641. — <sup>4)</sup> *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 (Fouquières Gemälde des Hortus Palatinus, Heidelberg. Abb. 68). Beete mit Knoten werden bereits in der Beschreibung des Hampton Court Gartens um 1530 gerühmt.<sup>1)</sup> Sie scheinen in England besonders beliebt gewesen zu sein, zahlreiche Variationen z. B. bei Markham, the Country farm 1615.<sup>2)</sup> Caus mag sie von dort nach Heidelberg gebracht haben, ein Feld auf Merians Stich des Heidelberger Gartens ist identisch mit einem Muster bei Markham.<sup>3)</sup> 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, ehemals 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.<sup>3)</sup>



<sup>1)</sup> Blomfield, S. 26. — <sup>2)</sup> Blomfield, S. 42 ff. — <sup>3)</sup> Eben dasselbe kehrt später auch bei Le Clerc, Parterres et compartiments (1628) wieder neben anderen gleicher Art. — <sup>3)</sup> 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 subtilgenug vorgehen könne.

Der Name Broderie parterre, mit dem man im 17. Jahrhundert diese vornehmste Parterre-gattung zu bezeichnen pflegt, deutet den Charakter der Zeichnung an. „La broderie doit être légère et sans confusion.“ Nach Claude Mollet<sup>1)</sup> 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)<sup>2)</sup>.

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) *Théâtre* 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.<sup>1)</sup> 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 Steinsokeln. 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<sup>2)</sup>, 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 andert-halb bis zwei Fuß vertieft liegen. Man begegnet ihnen vor allem in den späten Boskett-räumen (Abb. 72).

<sup>1)</sup> Vgl. z. B. Abb. 8 und Gaillon bei Du Cerceau ebendort, reprod. bei Lambert u. Stahl a. a. O. Tf. II. —

<sup>2)</sup> 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 Compartment. 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<sup>1</sup>), 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 verllorener 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 tâtissée, 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 gezielter 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 variierten 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.

<sup>1</sup>) Triggs, Gardens in England 14ff.

## 2. Laubgang und Allee.

1. DER LAUBGANG. Der Laubgang 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 Gerüsts. 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 (Tuilleriesgarten, Abb. 23. Grimsthorp<sup>1)</sup>). Einen Verzicht auf architektonische Erscheinung bedeutet das Aneinanderfügen mehrerer parallel laufender Gänge, wie es in früher Zeit vorkommt (Gaillon, Eremitage<sup>2)</sup>. 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<sup>3)</sup>, — 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<sup>4)</sup>). 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).<sup>5)</sup> 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 Ekholmén (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 Gutsпарк von Sturm (1715)<sup>6)</sup>.

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 jassemín, 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 Schlaccowert: 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.<sup>1)</sup>

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.<sup>2)</sup> Weinlauben auf Marmorsäulen gab es im herzoglichen Garten zu Ferrara am Ende des 15. Jahrhunderts.<sup>3)</sup> Auf Darstellungen nordischer Spät-

<sup>1)</sup> Vgl. auch Mantegnas Madonna de la Victoire (Louvre). Sie thront vor einer Nische aus Fruchtgirlanden, die regelmäßige Fensterumrahmungen bilden. Ähnlich streng formiertes Blattwerk, geflochtene Palmen bei Botticelli (Berliner Madonna), Boccati da Camerino (Perugia. Abb. „Museum“ VIII, 130) u. a. — <sup>2)</sup> 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). — <sup>3)</sup> 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, Tuilleries<sup>1)</sup>). 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 Mörby: 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.<sup>2)</sup> 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 vereinzelt 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.<sup>3)</sup> 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

<sup>1)</sup> 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. — <sup>2)</sup> 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, leucanthenon e. a. 2. Pergula cameraria quae vel salice vel iunipero con-flectitur ad ambulationes opacandas, nomen lingua nostra a cunabulis infantium habet: une berceau, ad quam applicantur vites et flexiles quaedam herbae ut bryonia et cucurbita. — <sup>3)</sup> 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 entsprechender 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 einzusetzen 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 offene 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).<sup>1)</sup> Olivier de Serres läßt noch die einzelnen Abteilungen durch offene oder gedeckte Alleen trennen (en treillages plats ou voutoiés).<sup>2)</sup> Die großen französischen Barockgärten jedoch verbannen den Laubgang völlig oder beschränken ihn auf Nebenwege, „dans des endroits de peu de consequence“ (D'Argenville), in Boskett-räume oder Giardini segreti (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 engumhögten Räumlichkeit,

<sup>1)</sup> 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, così fanno il luogo opaco e una vista melancolica e quelle cose che vi si piantano non riescono così 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 offenen 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). — <sup>2)</sup> 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 Furttbach „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“.<sup>1)</sup> 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.<sup>2)</sup> Er warnt vor der Schmalheit langer Alleen, die wie ein Darm aussähen. Die Ulmenallee im Tuilliergarten, 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 schmälere 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 schmalere Wegen führt man Rasenstreifen an den seitlichen Grenzen entlang, bei breitere 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.

<sup>1)</sup> 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. — <sup>2)</sup> 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.<sup>1)</sup> 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.<sup>2)</sup> 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<sup>3)</sup>, 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<sup>4)</sup>, unter den späteren Neuanlagen: Champs-Élysées 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“<sup>5)</sup>, das höchste Mißfallen.

---

<sup>1)</sup> Roselini a. a. O. — <sup>2)</sup> 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). — <sup>3)</sup> 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. — <sup>4)</sup> Vgl. Kammerer, Gesch. d. Landschaftsgefühls S. 23 f. — <sup>5)</sup> Hehn a. a. O. 422.

### 3. Boskettraum, Hecke, Baumfiguren.

1. DER BOSKETT-TRAUM 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 plazierte 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 Boskett-räume 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 Parterre-Formierung sondern jeder Raumgestaltung im Barock überhaupt parallel geht, erscheint die neue Platzierung 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)<sup>1)</sup>. 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, Cuvilliers, bei denen man in der Tat manchmal von einem Eindringen des Irrgartens in das Boskett sprechen könnte. Blondel<sup>2)</sup> 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<sup>3)</sup> haben im Boskett bereits Schlängelwege.

In den regelmäßig gepflanzten Baumgärten fehlt in der Regel jede Scheidewand nach den Wegen und Plätzen im Innern<sup>4)</sup>, 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).

<sup>1)</sup> 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. — <sup>2)</sup> De la Distribution des maisons de plaisance. 1737. — <sup>3)</sup> Beg. 1778 von D'Ixnard. Abb. in dessen Recueil d'Arch. — <sup>4)</sup> 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.<sup>1)</sup> Quattrozentistische Bilder bestätigen, daß man Sträucher und Buschwerk nur in streng zugeschnittenen Formen duldet, 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.<sup>1)</sup> 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 Rhyndland 1732). Zu reichem 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 Umwandlung 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 Nōtreschen 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. Mainzische 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-

<sup>1)</sup> Kaufmann, a. a. O. S. 33. Vgl. ferner Polifilo, franz. Übers. a. a. O. II, 132. — <sup>2)</sup> 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.<sup>1)</sup>

### 3. GESCHNITTENE BAUM- UND STRAUCHFIGUREN.

Wie man in Gebäuden und Kulissen aus Hecken und über-rankten Holzplatten architektonische Werke gartenmäßig um-zustilisieren 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 beschäftigt. Plinius berichtet von Tieren aus geschnittenem Buchs im Garten seiner tuskischen Villa. In der Renaissance greift man auch auf diese Dinge wieder zurück<sup>2)</sup>, und der verschnörkelte Phantasien liebende Norden findet vornehmlich Ge-fallen daran<sup>3)</sup>. 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. Ähn-

liches 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

<sup>1)</sup> Archit. Recreat. Tf. 27. Vgl. Furttenbachs Itinerarium Ital. 129. — <sup>2)</sup> Polifilo (franz. Übers. a. a. O. II, 122, 124), hieraus der Holzschnitt S. 80. — <sup>3)</sup> Rivius, Vitruvius 1548. S. 491: „Die künstliche Pflanzung und Aufziehung der Bäumlein und Gesteud, welche Vitruvius Topiaria nennt, ist noch heutigs Tags im Wel-schen 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.“ Eben-dort eine Kopie des betr. Holzschnitts aus dem Polifilo.



Deutschland lebendig, während man sich in Frankreich mit solchen Spielereien nicht mehr befasse. „On y préfère 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 Parterre-raum 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, Labyrinth, 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 g a n z e n 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<sup>1)</sup> 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.<sup>2)</sup>

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<sup>3)</sup> 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<sup>1)</sup>. 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.<sup>2)</sup>

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.<sup>3)</sup> In den meisten Fällen jedoch dienen sie einem Lusthaus als verschwegene 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<sup>4)</sup>; oder es ist nur eine grüne „Sommerlaube“, wie auf dem Entwurf zu einem adligen Lustgarten von Sturm.<sup>5)</sup>

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 Bosketträumen 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<sup>6)</sup>, 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

<sup>1)</sup> Thurah a. a. O. — <sup>2)</sup> Le Roy, Théâtre de Brabant 1730. — <sup>3)</sup> Sander a. a. O. I, 134. — <sup>4)</sup> Dalberg a. a. O. <sup>5)</sup> Civilbaukunst 1715. — <sup>6)</sup> 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.<sup>1)</sup>

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.).<sup>2)</sup> 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<sup>3)</sup>).

Seines heidnisch-profanen Ursprungs erinnert sich erst wieder die Renaissance. Die Phantasie der Architekten rekonstruiert labyrinthische Rundbauten<sup>4)</sup>, 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. Furttensch 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.<sup>5)</sup>

Die regelmäßige, einheitlich um ein Zentrum geordnete Komposition wie sie noch Furttensch 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)<sup>6)</sup>. 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 Honcourt. — 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)<sup>1)</sup> erhält dadurch mehr Regelmäßigkeit, daß den mittleren Teil des oblongen Grundstücks eine große, um ein zentrales Bassin orientierte Spiralförmigkeit 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 vierhalb 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, woselbst das Irren und Fehlen gemein und alltäglich seyn, und woraus man, nach vielen hin- und hergeführten Gängen, letztlich 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.“

---

<sup>1)</sup> 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“.<sup>1)</sup>) 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.<sup>2)</sup>

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 rassasier.  
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 Parterreräum 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 kauender oder lagernder Stellung aus der Bassinfläche auf, um den Strahl zu entsenden. Ja, in späterer Zeit wird die Öffnung

<sup>1)</sup> Zeiler, Itinerarium Britan. 1674. — Ein Balkon in der Mitte: in Alt-Jesnitz bei Dessau, Illustr. Zeitung, 1849. — <sup>2)</sup> 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, Grottegebäude und Plätze, wo sie eine nahe Hintergrundwand 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.<sup>1)</sup> 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 Fontäne n a l l e e formierte man in der Regel so, daß man zu beiden Seiten des Weges kleine quadratische oder runde Becken für je einen Strahl aufreichte, 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)<sup>2)</sup>: 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 gereichte Wasserstrahlen bilden einen Bogengang, unter dem man trocken hindurchgeht.<sup>3)</sup>

---

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 Théâtre d'Eau in Versailles<sup>1)</sup> heißt es in einem alten Bericht: „Les eaux du Théâtre jouent en cinq manières 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<sup>2)</sup> 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<sup>3)</sup>. 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 schmälere 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.

<sup>2)</sup> Ans. bei Rigaud. Plan bei Nolhac a. a. O. S. 4. — <sup>2)</sup> 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. — <sup>3)</sup> 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<sup>1)</sup> 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 *Théâtre 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*“.<sup>2)</sup>

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 Tuilleriesgarten 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

<sup>1)</sup> Vgl. S. 41. — <sup>2)</sup> 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 tuskanischen 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.*<sup>1)</sup> Ärgeres noch widerfährt dem Fremden nach Furttensbachs 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.“<sup>2)</sup>

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 Furttensbach<sup>3)</sup>, „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 einlaufen, 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 Tiefe hineinwärts sieht man ein Gejägt von Hirschen, Rehen, Hasen vorüberlaufen, und schmiden drei Männer in einer Berg Grotta“.

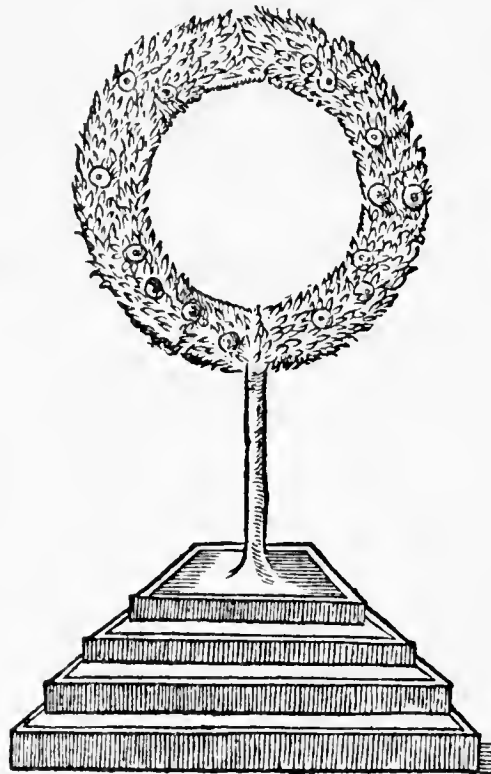
Bemerkenswert für die phantasievolle Illusionsfähigkeit, mit der man derartige Schauspiele hinnahm, ist der Eindruck, den Fräulein von Scudery von der Versailler Grotte gibt: Vögel in Stuckrelief, deren Zahl durch Spiegel vervielfacht wird, täuschen die Augen, während die Ohren durch versteckte Orgelpfeifen 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*

<sup>1)</sup> Journal de voyage. Ed. p. Lautrey, 124 f. — <sup>2)</sup> Itinerar. Italiae 185. Ebenda S. 79 eine Beschr. der Insel im Boboligarten mit ihren Wasserüberraschungen. — <sup>3)</sup> 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. Schickhardt, 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.*<sup>1)</sup> 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 compagnie? 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, même à Tivoli, à Pratoli, et autres de l'Italie?“

---

<sup>1)</sup> 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<sup>1)</sup> hat in den Gartenarchitekturen, wenn nicht ihren Ursprung, so doch eine ihrer frühesten und einflußreichsten Ausprägungen. Der plumpe Naturalismus, der vereinzelt bereits im 16. Jahrhundert, wohl zuerst im Grottenbau, auftaucht, in der Barockdekoration namentlich der germanischen Länder sich breit macht, produziert nach der Auflösung des formalen Gartens jene Gartenbrücken, Blockhäuser und Möbel aus „Naturholz“, die bis in unsre Tage hinein existieren durften.<sup>2)</sup>

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.<sup>3)</sup> 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.<sup>4)</sup>

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

---

<sup>1)</sup> Über Begriff und Stil des „Rocaille“ vgl. Geymüller, *Gesch. d. Ren.* 271. — <sup>2)</sup> Vgl. Wrigte, *Grotesque Architecture, or rural amusement.* Lond. New edit. 1790. — <sup>3)</sup> Friedländer a. a. O. II, 115 ff. — Seneca: eine Grotte erfüllt mit einer Ahnung von etwas Höherem den Menschen. <sup>4)</sup> 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.<sup>1)</sup> Im 17. Jahrhundert baut man — nicht nur in den Gärten der Ebene — häufig freistehende oder am Ende von Alleen den Prospekt bildende Grottenhäuser über der Erde, deren Inneres durch Fenster und Türen hell erleuchtet wird. Die immer kunstvoller gestaltete Einrichtung sollte ins rechte Licht gesetzt werden, womit denn allerdings viel vom ursprünglichen Charakter verloren geht. Oft sind es Räume von saalartigen Abmessungen, an deren einer Wand, dem Eingang gegenüber, Nischenfontänen und Wasserbüfets aufgestellt sind: die Grotte in Versailles, in der Ludwig XIV. dem Herzog von Buckingham ein Frühstück gab (Abb. 85)<sup>2)</sup>, die Stanza de Venti in Frascati (Abb. 86); noch umfangreicher war die Grottenhalle im Dresdener Zwinger (Vorstellung und Beschreibung des Zwingergarten von Pöppelmann 1729). Andererseits versteht man unter Grotten oft auch nur in „Grottenmanier“ verkleidete Wand- und Nischenbrunnen (Grottenhof in München).

Die *Grottenmanier* besteht darin, daß man Wände und Gewölbe „mit Perlmutter und andern verschiedenen Muscheln von allerhand Farben, ingleichen mit Einflechtung mosaischer Arbeit auszieret“<sup>3)</sup>. 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 Furttentempel eine „heroische Grotte“ in einem genuesischen Garten fast für die fürnembste Italiens.<sup>4)</sup> In seinem Gärtchen in Ulm baut er sich nach italienischem Muster einen kleinen Grottentempel von quadratischem Grundriß mit einer kupfergedeckten Kuppel, dessen Herstellung und Materialbehandlung er in der Monographie seines Hauses ausführlich erklärt. Die Wände sind mit Scoglie maritimi, Meerfelsen, oder in Mangel derselben von gebrannten Hafnerfelsen (die also fein gepossirt und dem Natural nach geformet seyen, daß es Mancher für rechte Bergfelsen ansehen thut . . .) umb und umb bekleidet; aus Meerschnecken zusammengesetzte Rosetten, Nischen mit großen Meermuscheln eingefaßt, abwechselnd dunkelgelb und weiß, dazwischen mit Gemüs ausgestopft.

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

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

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

<sup>4)</sup> Itiner. Ital. 220. Abb. d. Grundr. Bl. 19.

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

Pallissy, dessen berühmte keramische Kunststücke einen außergewöhnlich verwilderten Geschmack bezeugen, hat im „Jardin délectable“ allerdings das Äußere der Kabinette aus unbehauenen Felsstücken gewünscht, „so daß es nicht den Eindruck eines Gebäudes mache“.<sup>1)</sup> 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<sup>2)</sup>. 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“.<sup>3)</sup> In der Regel hat man sich draußen — namentlich im nördlichen Klima — auf Stein- und Stuckdekoration beschränkt (Versailles). Hierbei spielt vor allem ein tropfsteinartiges Muster eine Rolle, mit dem man Säulen umbändert, Schlußsteine verkleidet und ganze Wandflächen und Nischen überzieht. Diese besondere Gartenrustica, die sich nicht nur an Gebäuden, sondern auch an Figurensockeln, Vasen usw. findet, ist charakteristisch für die Art, wie man Motive aus der Natur so umbildet, daß die Erinnerung an das Vorbild unmittelbar lebendig bleibt. Die Vorstellung, daß Derartiges in dieser Umgebung wirklich gewachsen sein könnte, mag mitklingen, und als habe man hier die Formlosigkeit des natürlichen Wuchses nach dem nämlichen Prinzip reguliert, mit dem die Schere an der Heckenwand arbeitet.

**2. GARTENFASSADEN.** Seitdem der Garten einen engen Bund mit der Architektur schließt, seine Komposition in immer strengere Gefolgschaft des Wohngebäudes tritt, zeigt auch dieses dem Garten gegenüber ein neues Gesicht. In seiner Gegenwart weicht die abwehrende 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 frühesten Zeugen für den Zusammenschluß von Garten und Haus, wendet sich mit drei offenen Hallen übereinander zum Garten. Ebenso der Pal. Farnese und der Pal. de Firenze in Rom.<sup>4)</sup> 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

<sup>1)</sup> Eine Aufzählung seiner „emailierten“ Grotten bei Geymüller a. a. O. 194. — <sup>2)</sup> Eine Polemik gegen die alte Grottengestaltung bei Krünitz, Oecon. Encyclop. XVI. 257. — <sup>3)</sup> 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.) — <sup>4)</sup> Burckhardt, Gesch. d. Renaiss. 2. Aufl., S. 170 f.

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

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

Im Norden verbot das Klima eine ausgedehnte Verwendung offener, unverglaster Hallen. Man entschädigt sich durch ein möglichst großes Format der Fenster. Das war nichts Äußerliches: die neue 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 Dekoration wie hier, wo man die antiken Funde unterzubringen wünschte, kaum zum Vorteil der architektonischen Erscheinung, findet sich an größeren Gebäuden nicht häufig.<sup>2)</sup> 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

<sup>1)</sup> Außerdem war diese Gartenfront, nicht nur die Loggien, durch Perino del Vaga bemalt. Als erhalten erwähnt vom Cicerone, 1. Aufl. S. 293 d. — <sup>2)</sup> 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 erhaltenen Denkmälern in Deutschland gibt das Palais im Großen Garten in Dresden (1690) einen guten Begriff von diesem Stil. Die Grundrißdisposition der den Mitteltrakt flankierenden Flügelbauten, die allseitig freie, gelöste Komposition entspricht der Lage des Palais im Zentrum des Gartens. Die plastische Umrahmung der Fenster, die Gliederung der Wand durch Nischen, die mit römischen Figuren und Büsten besetzt sind, geschieht nach demselben Prinzip wie an der Villa Medici.

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

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

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

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

<sup>1)</sup> 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.<sup>1)</sup> Sechzehn starke Baumstämme wachsen an den Wänden des Saales aufwärts, ihre vollen Kronen bilden an der Decke ein dichtes Laubdach. Die Äste sind kunstvoll ineinander verschlungen und durch Stricke auf künstliche Art zusammenverknüpft.

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

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

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

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

## II. Gartenskulpturen.

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

<sup>1)</sup> Seidlitz, Leonardo. 1909. I, 252 ff.



Bildwerken sahen sich bei den Sammlern der römischen Kaiserzeit an der gleichen Stätte vereinigt wie später in der Renaissance. Damals bereits scheint bisweilen der Garten um der Figuren willen dagewesen zu sein. Juvenal spricht von „marmornen Gärten“.<sup>1)</sup> 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“.<sup>2)</sup> 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.“<sup>3)</sup>

Neben den antiken begann man seit der Renaissance auch moderne Figuren im Garten aufzustellen. Zu komischen Genrefiguren, rät Alberti, sobald sie nicht obszön seien, wobei er wohl an den ältesten Gott der Gärten, Priapus, gedacht hat. Durchweg wird Wert darauf gelegt, daß inhaltliche Beziehungen zwischen Figuren und Garten vorhanden sind. Im Castello huldigte Tribolo in antikem Sinne den Göttern des Ortes: im oberen Garten stellt er die Berggötter Asinaio und Falterona auf, im unteren korrespondierend die Götter der diesen Höhen entspringenden Flüsse, Mugnone und Arno: neben dem gelagerten Mugnone stehend „Fiesole“ mit der Mondsichel. Für einen der Giardini segreti, der Heilkräuter enthielt, bestimmte er eine Statue des 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.<sup>4)</sup> Er wünscht nur, daß die Statuen am richtigen Platz aufgestellt werden, das heißt: Grazien bei Ruinen und Najaden bei Blumenbeeten zu plazieren, sei Unsinn. Eine passende Gesellschaft sei Flora oder Psyche im Blumen-garten, Liebesgruppen in schattigen Gängen, beim murmelnden Bache Leda mit ihrem vertrauten Schwan usw. Die Zeit des Landschaftsgartens bevorzugt Einzelfiguren: Diderot wünscht sich als Gartenstatuen „Wesen, die die Einsamkeit lieben, an den verborgensten Orten versteckt, weit voneinander“. Im Gegensatz dazu hat man im formalen Garten gern eine Anzahl von Figuren durch die Art der Aufstellung und inhaltliche Beziehungen in gegenseitige Verbindung gesetzt. Es gilt hier das Gleiche wie von den einzelnen Bäumen, deren Stelle die Skulpturen in den reicheren Anlagen seit dem 16. Jahrhundert einnehmen (vgl. S. 22). Durch den Zusammenhang der Darstellung bilden sie ein sinnfälligeres Mittel noch als die Bäume, um die einheitliche Komposition des Gartenplanes zum Ausdruck zu bringen: im Labyrinth von Castello sah man die Tugenden des Hauses Medici und die daraus für Florenz sich ergebenden Wohltaten, auf einem Parterre des Hortus Palatinus die neun Musen, auf einem kreisrunden Parterrekompartment

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

in Theobalds Garten in England die zwölf römischen Kaiser<sup>1)</sup>). 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<sup>2)</sup>). Daß auch naturalistisch bemalte Figuren nicht fehlten, lehrt eine Reise-notiz Schickharts<sup>3)</sup>: 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 Möpfe 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 Steinsokkel und blieben „unbeweglich in der gewählten Stellung“.<sup>4)</sup>

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 Blumenquirlanden umwunden, steht vor der Orangerie des bischöflichen Gartens in Fulda.

---

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

Fünftes Kapitel.

## Die Gartenrevolution im 18. Jahrhundert.



„Was entzückt mehr, als die schöne Natur, wenn sie in harmonischer Unordnung ihre unendlich mannigfaltigen Schönheiten verwindet? Zu kühner Mensch! was unterwindest du dich, die Natur durch weither nachahmende Künste zu schmücken? Baue Labyrinthe von grünen Wänden, und laß den gespitzten Taxus in abgemessener Weite empor stehen, mir gefällt die ländliche Wiese und der verwilderte Hain; ihre Mannigfaltigkeit und Verwirrung hat die Natur nach geheimern Regeln der Harmonie und der Schönheit geordnet, die unsre Seele voll sanften Entzückens empfindet.“  
Geßner, Idyllen „Der Wunsch“.

Der Lustgarten basierte auf den praktischen Prinzipien des Nutzgartens, in denen ohne weiteres eine formale Gliederung beschlossen lag. Dieser fundamentale Grundsatz bleibt als selbstverständlich bestehen, als der Lustgarten sich zu einem, rein sinnlichen Forderungen folgenden Organismus entwickelt und sich schließlich den Kompositionsgesetzen der Architektur derart unterwirft, daß eine künstlerische Einheit von Garten und Gebäude zustande kommt. Da ertönt ein Jahrhundert, nachdem sich diese Einheit allgemein vollzogen hat, scheinbar überraschend, wie eine von langem Zwang erlösende Botschaft, der Ruf nach Befreiung des Gartens von aller baumeisterlichen Regel. Jeglicher architektonischen Bevormundung sei der Garten ledig. Sein Vorbild sei im Grundriß und Aufbau allein die von der Natur gebotne Landschaft.

Was bei dieser neuen Forderung herauskam, sieht verschieden genug aus. Aber — um nur die beiden Extreme zu nennen —, ob man eine reiche Landschaftsszenerie auf ein kleines Grundstück zusammendrängte, große Naturschauspiele in Miniaturformat in natürlicher Gestalt häufte, oder ob ein geläuterter Geschmack in Erkenntnis dessen, was ein Garten von einer bestimmten Ausdehnung verträgt, Ideallandschaften in einem würdigen Maßstab arrangierte, für den wesentlichen Charakter bleibt es gleichgültig. Der Lustgarten, bis dahin ein Produkt architektonischen Geistes, der Natur gegenüber ebenso selbständig wie ein Gebäude, sinkt zu einer mehr oder weniger geglückten Kopie der natürlichen Landschaft herab.

Wie hat man sich diese Wandlung, diesen Bruch mit einer jahrtausende alten Tradition zu erklären? Unter den bestimmenden, innerlich miteinander verknüpften Faktoren lassen sich vielleicht drei als wesentliche bezeichnen: ein neues Gesellschaftsempfinden, ein neues Naturgefühl, ein Erlahmen der architektonischen Gestaltungskraft. Bevor hiervon die Rede, sei an einige Züge erinnert, die innerhalb des formalen Gartens auf eine Auflösung hindeuten. Denn auch diese Revolution „wartete bereits einige Zeit vor der Türe“.

VORBOTEN DER REVOLUTION. 1. Zu den bedeutungsvollsten gehört jedenfalls die Beseitigung der geschlossenen Grenzmauer des Gartens, so daß der Blick aus den strengen Alleen zwanglos in die Landschaft hinübergleitet (vergl. S. 31). Die Bildung des „Aha's“, die über die Grenze am gelungensten hinwegtäuscht, wird vom Landschaftsgarten gern dann übernommen, wenn aus äußeren Gründen eine Grenzscheide notwendig ist.<sup>1)</sup> Das Ideal ist für ihn ein Übergang ohne die geringste Markierung. Ein späterer Theoretiker sieht in dem Aha nur „une finesse grossière qui ne fit jamais illusion“. <sup>2)</sup>

2. Die „Wildnis“ am Ende einiger Barockgärten Italiens scheint uns zwar nicht einen allmählichen Übergang in die ungeformte, ungebundene Natur zu bedeuten, dafür ist sie sowohl gegen den Garten als gegen das Land viel zu ausdrücklich geschieden. <sup>4)</sup> Aber, daß man überhaupt ein tektonisches Element in das Gartenbereich aufnimmt, weist auf das Erwachen eines neuen Empfindens hin. Es entsteht nicht aus dem Verlangen, sich in einer verschönerten Landschaft zu ergehen, sondern vielmehr als Kontrastwirkung von formloser Masse zur formierten Anlage. Als jedoch der Waldbezirk einmal da, weckt er in einzelnen Gemütern eine Gartenstimmung sentimentaler Art, z. B. bei Bacon. In der Spätzeit gelangt auch das Dickicht unter die Herrschaft der Schere, um dann nach kurzer Zeit frei in Gestalt des natürlichen Haines im Landschaftsgarten wieder aufzuerstehen, nun nicht mehr auf einen regulär umrissenen Platz beschränkt wie im Barock stets, sondern in natürlichen Kurven auf die Rasenflächen hinaustretend.

3. In der auf illusionistische Effekte ausgehenden und um dessen willen von den Zeitgenossen bewunderten Tendenz der Barockdekoration, wie sie sich vornehmlich im Naturalismus der Grotten und Gartenarchitektur darstellt<sup>5)</sup>, bemerken wir dieselbe Unsicherheit des Stilgefühls, auf die zum großen Teil auch die schließliche Auflösung des formalen Gartens zurückzuführen ist.

Das Hineinziehen der freien Landschaft in den Gartenprospekt, die Einführung der „Wildnis“, die Verwendung grob naturalistischer Elemente als Dekoration — das sind Dinge, die sich aus dem Wesen des Barock erklären lassen. Der Landschaftsgarten nimmt sie auf und bildet sie weiter. Aber der Landschaftsgarten als Gesamtprinzip, die Manifestierung der Nachahmung als Grundgesetz der Gartenanlage, entspringt doch einer anderen Empfindungswelt, als der Barock sie umfaßt.

GARTEN UND GESELLSCHAFT. Der Barockgarten war geschaffen für eine Gesellschaft, die ihn als Erweiterung der Säle und Salons ihrer Palais betrachtete.<sup>6)</sup> Das gesellschaftliche Zeremoniell, die strenge Etikette im Kostüm fand hier einen willkommeneren Rahmen als draußen in der freien Natur. „Man läßt sich nicht gehen in dieser Umgebung, der strengstilisierte Garten erfordert Haltung und Würde; man durchschlendert nicht diese Wege, sondern man durchwandelt sie, womöglich mit großem Aufzug, mit Damen und Pferden und Wagen.“ (Wölfflin) Hier war man auch in Stimmung, jene künstlerische Form der Konver-

<sup>1)</sup> Ein besondrer Fall beim Erbprinziplichen Garten in Karlsruhe zu Anfang des 19. Jahrh.: Das Grundstück wird von einer öffentlichen Straße durchschnitten, an die die zwei Gartenhälften gleicherweise mit einem Aha angrenzen, um die Perspektive nicht zu unterbrechen (Taschenb. f. Natur- u. Gartenfreunde 1806). — <sup>2)</sup> Morel, *Théorie des Jardins* 1776. — <sup>4)</sup> Vgl. S. 77. — <sup>5)</sup> Vgl. S. 91. — <sup>6)</sup> Für das gesellschaftliche Leben in den Gärten vgl. unter den Stichen der Zeit namentlich diejenigen von Falda, Silvestre [*Les plaisirs de l'Isle enchantée*. May 1664: *Versailler Einweihungsfeste*] und Rigauds.

sation zu pflegen, die damals in Pariser Salons bewußt ausgebildet, der französischen Sprache die Fähigkeit gab, zur Sprache der europäischen Gesellschaft zu werden.<sup>1)</sup>

Der Landschaftsgarten gehört dem Einzelnen. Befreit von der Konvention der Gesellschaft gibt sich das Individuum mit jugendlich schwärmerischen Gefühlen dieser „Natur“ hin. Die von neuen Empfindungen trunkene Seele sucht die Einsamkeit. Was man in die gärtnerische Landschaft einordnet: Gebäude, die eine „Idee“ verkörpern wollen, Eremitagen, Ruinen, fingierte Grabmäler berühmter Personen<sup>2)</sup> und Inschriften<sup>3)</sup> — das ist berechnet auf die stumme Zwiesprache mit einem einsamen Wanderer. Belustigungen, die einen Zuschauer verlangen, gesellschaftliche Scherze, wie das Labyrinth und die Vexirwasser, werden aus den Gärten verbannt.

„Die Gartenliebhaberei [im Landschaftsgeschmack] verkleinert das Erhabne in der Natur und hebt es auf, indem sie es nachahmt.“  
Goethe.

**DAS NEUE NATURGEFÜHL UND DIE KUNST.** Der Mensch, der sich einen formalen Garten anlegte, stand der Natur — im Schillerschen Sinne — naiv gegenüber, der Landschaftsgärtner dagegen sentimentalisch. Vielleicht bezeichnen wir heute das neue Naturgefühl noch deutlicher als „romantisch“. Es scheint uns nämlich, daß das Wesen jener Geistesrichtung, deren reinste Äußerungen wir der Dichtung um die Wende des Jahrhunderts verdanken, sich bereits mehrere Jahrzehnte zuvor in der Proklamierung des Landschaftsgartens ankündigte.

Das Wort „romantisch“ als charakterisierende Bezeichnung bestimmter Natureindrücke findet sich zuerst um die Mitte des 17. Jahrhunderts in England.<sup>4)</sup> Mit den englischen Landschaftsdichtern (Thompson, Addison) kommt das Wort zu Beginn des 18. Jahrhunderts nach dem Festland herüber und erscheint seitdem bei Naturschilderungen immer häufiger als rühmendes Epitheton. Gemeint wird damit etwas Romanhaftes, Fabelhaftes, Wunderbares, Phantastisches — etwas, was die Einbildung beschäftigt.<sup>5)</sup> Zum „romantischen“ Garten in China gehört unter anderem ein rauschender Bach, der unter der Erde fortgeleitet, durch sein Geräusch ergötzt und die Aufmerksamkeit vergrößert, da das Auge ihn vergebens sucht.<sup>6)</sup>

Allgemein ausgedrückt: An Stelle der realistischen Betrachtung der sichtbaren Welt tritt eine ideologische. Welchen Gewinn auch Musik und Dichtung aus der Romantik geschöpft haben: für die bildende Kunst bedeutet sie ein Verhängnis.

1) Vgl. G. Lanson, Hist. d. l. Litt. franç. p. 372. „La Grande Mademoiselle [de Montpensier] préférait les Tuileries à la vraie campagne parce que, l'on y est mieux pour causer.“ — 2) Neben der Hinlenkung auf bekannte und geliebte Namen gibt man einer träumerischen Phantasie unbegrenzte Nahrung: Das „Grab des Unbekannten“ in Ermenonville. — 3) Hirschfeld a. a. O. III. Ein Aufsatz über Inschriften im Taschenb. f. Gartenfreunde 1796/1797 mit Beisp. — Beliebt waren Verse aus dem Gedicht des Abbé De Lille, Les Jardins ou l'Art d'embellir les Paysages, 1782. — Goethe hat in seinem Garten am Stern im Gebüsch die Verse anbringen lassen: „Hier im Stillen gedachte der Liebende seiner Geliebten . . .“. Im Stadtgärtchen zu Dinkelsbühl, das um die Wende des 18. Jahrh. angelegt sein mag, liest man auf einer, an der alten Stadtmauer befestigten Tafel: „Ich kam an die Stätte meiner Geburt, und ich fragte: Die Freunde meiner Jugend, wo sind sie? Und ein Echo antwortete: Wo sind sie?“ — Gegen die Gartensprüche, „die an gewissen Orten gewisse Gefühle zu haben, vorschreiben wollen“, wendet sich Pückler-Muskau, Andeutungen über Landschaftsgärtnerei S. 41f. — 4) Friedländer, Sittengesch. 6. A. II, 281. — 5) Die Einbildungskraft ist einer der neuen Werte, die in der Ästhetik damals auftauchen. Vgl. Heinr. v. Stein, die Entstehung der neueren Ästhetik, S. 133. — 6) Hirschfeld, Anmerkungen über die Gartenkunst, S. 68.

Romantisch ist es, sich einer Idee hinzugeben, die ihrer Natur nach sich unmöglich in eine vollkommene künstlerische Form umsetzen läßt. Der Gedanke, einen Garten nach den Prinzipien der freien Landschaft komponieren zu wollen, entspringt ebensowenig einer künstlerisch klar empfindenden Phantasie wie später der Versuch, die Kunst des Mittelalters wieder lebendig zu machen. Beidemale bleibt ein Zwiespalt zwischen der Idee und dem, was vor die lebendige Anschauung tritt. Daher der unbehagliche Eindruck. Die zum Garten verschönerte Landschaft ist weder Natur noch Kunst, sondern ein Zwitterding. Man vermischt Vorstellungen einer Phantasiewelt mit der realen Ordnung der Dinge, derart, daß man sich über die Grenzen nicht im klaren ist. Eben das charakterisiert, wie Adolf Hildebrand einmal ausführt, die Romantik.<sup>1)</sup> Im Landschaftsgarten als Gesamterscheinung vermischen sich die beiden Welten ebenso wie in seiner architektonischen Staffage.

Ob der Romantiker mehr Liebe und Verehrung der Natur entgegenbrachte als seine Verfahren, bleibe hier außer Betracht. Es ist ohnehin schwer für uns, in den Gefühlsergüssen des 18. Jahrhunderts das Echte vom Unechten zu unterscheiden. Wenn die Menschen des 17. Jahrhunderts im Garten das von der Natur gebotene Material einem Formideal dienstbar machten, so lag darin keine Geringschätzung der Natur. Es entsprach lediglich ihrem künstlerischen Instinkt. Der hielt sie auch davon ab, den Garten dem Wert nach mit der Landschaft zu vergleichen. In gewisser Beziehung galt er ihnen wohl mehr. Lebte doch auch das Sehnsuchtsgefühl der Menschheit, der Garten Eden, in ihrer Vorstellung als ein formal angelegter Lustgarten.<sup>2)</sup> Erst Milton hat das Paradies als eine natürliche Ideallandschaft geschildert.

Das naive Selbstbewußtsein des schöpferischen Menschen der Natur gegenüber trat im Garten ebenso zutage wie im Landschaftsbild. Die von klassischem Empfinden getragene Natur auf den Gemälden Poussins, die zu tragischer Größe gesteigerten Landschaften Ruisdaels sind aus demselben Naturgefühl entstanden wie die Gärten Le Nôtres.

Dem Romantiker fehlte jenes klare Gefühl künstlerischer Selbstherrlichkeit der Natur gegenüber. Er glaubt, ihr Wesen tiefer zu begreifen, indem er sich ihr empfindsam hingibt, statt sie zu meistern. Dem männlichen Zeitalter des Barock folgt das „Jahrhundert der Frau“. Man wird auch heute finden, daß Frauen die Stimmung eines Landschaftsgartens am lebhaftesten verteidigen.

**ERLAHMEN DER ARCHITEKTONISCHEN GESTALTUNGSKRAFT.** Die geringe Begabung der Romantik für bildende Kunst mußte sich in ihrem Verhältnis zur Architektur in besonderem Maße kundtun. Widerspricht doch das Wesen der Baukunst am energischsten dem Eindringen von Ideen, die nicht aus reiner Form- und Raumanschauung hervorgegangen sind. Die große Architektur schreitet in einem langsamen Prozeß der Erstarrung, im Banne einer immer unlebendiger werdenden, von archäologischer Gesinnung bestimmten Abhängigkeit von der Antike bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts fort, um dann als ein Opfer der Romantik zu fallen. Die ehemals eng mit ihr verbundene Gartenkunst geht ihr rund hundert

<sup>1)</sup> Gesammelte Aufsätze. 1909. S. 10. — <sup>2)</sup> Über die Vorstellung des Paradieses im Mittelalter: Heyne a. a. O. II, 97ff. Dem Chronisten Ludwigs XII., Jean d'Anton, scheinen die Gärten von Pavia „mieux un Eden paradisiqve qu'une domaine terrestre“ (zit. v. Lübke, Gesch. d. Ren. i. Frankr. 1885. S. 3). Dürer schreibt im Tagebuch der niederländ. Reise (1521): „Ich hab gesehen ins Königs Haus zu Prüssel hinten hinaus die Brunnen, Labyrinth, Thiergarten, daß ich lustiger Ding, mir gefälliger, gleich einem Paradies, nie gesehen hab.“ — Evelyn (Memoirs 1644) fühlt sich im Tuileriengarten „gleich als wäre er im Paradies“.



Jahre früher im Tode voran. Das gleiche Verhältnis besteht zwischen Garten- und Stadtbaukunst. Seit der Renaissance in enger Beziehung zueinander folgt der Städtebau erst in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts den naturalistisch-malerischen Tendenzen des Landschaftsgartens.<sup>1)</sup>

Aus der Reaktion gegen ein zur Last gewordenes gesellschaftliches System und dem Verlangen nach schwärmerischer Hingabe an die unberührte Natur ist allein die Auflösung des formalen Gartens nicht zu erklären. Reformbedürftig war er gewiß. Aber, daß man nicht dazu schritt, ihn von der kleinlichen Aufteilung, den spielerischen Effekten des Rokoko zu befreien und ihn nach nobleren Proportionen zu gliedern, liegt an einem Erlahmen der architektonischen Gestaltungskraft. Stimmen, die in Erkenntnis des Verfalles an die einfache Würde früherer Gärten erinnerten, gab es wohl<sup>2)</sup>. Aber sie verklangen in dem von Gefühlen trunkenen Chor der Landschaftsenthusiasten.

**MALEREI UND LANDSCHAFTSGARTEN.** „Die neue Gartenkunst nahm die Anlage der Gärten den Baumeistern wieder ab und vertraute dies Geschäft den Malern.“<sup>3)</sup> Muß doch, nach Sulzers Theorie, „der Gärtner beinahe überall das Gegenteil von dem tun, was der Baumeister tut“. Kent, der die ersten großen Landschaftsgärten in England entwarf, war von Haus aus Maler. Man betrachtet die Maler als die berufenen Gartenkünstler<sup>4)</sup> und wählt einzelne Gemälde als ideale Vorbilder<sup>5)</sup>, während die Landschaftsmaler ihrerseits Kompositionen nach Schilderungen aus Rousseauschen Romanen aufbauen.<sup>6)</sup>

Diese Art der Motivwahl, die nicht von dem Wesen der eigenen Kunstgattung bestimmt wird, sondern Prinzipien einer anderen einfach übernehmen zu können meint, ist charakteristisch für die Verwirrung der künstlerischen Begriffe, in die die Romantik verfällt. „Die Parks sind, nach Krünitz<sup>7)</sup>, gleichsam Landschaftsgemälde im heroischen Stil. Die Gärten im eigentlichen Verstande sollen den Landschaftsgemälden ähnlich sein, die sich mit Einfalt und Schönheit ländlicher Gegenstände schmücken, aber auch die gefällige Hand der Kunst, die sie mit ihren Werken aufputzen will, nicht eigensinnig zurückstoßen. Die kleinen Lustgärten gleichen den Blumenstücken in der Malerei . . .“

Price empfiehlt das Studium der Grundsätze der Malerei, nicht um dadurch die Natur auszuschließen, sondern um einen Beistand bei dem Studium ihrer Werke zu haben. Claude Lorrain wird im besonderen angerufen.<sup>8)</sup> Es fehlt allerdings auch nicht an Theoretikern, die gegen

---

<sup>1)</sup> Vgl. Brinckmann, Platz u. Monument S. 136 und einen Aufsatz vom gleichen Verf. über französische Idealstädte in „Der Städtebau“ 1909. — <sup>2)</sup> D'Argenville. — J. Fr. Blondel in der Arch. franç. (1754, I): Die Aufteilungen der jetzigen Gärten seien mehr absonderlich als schön, die Formen im allgemeinen bizarr. Im Gegensatz zur französischen Architektur sei die Gartenkunst in den letzten fünfzig Jahren, seit dem Tode Le Nôtre's und Desgots, sehr degeneriert. Er weist auf den Tuileriengarten und das Parterre du Tibre in Fontainebleau als Musterbeispiele von Geschmack und Einfachheit, auf die es in der Gartenkunst vor allem ankomme. — <sup>3)</sup> Joh. Mayer, Pomona franconica. 1776. — <sup>4)</sup> Barrington wünscht einen Plan von Gainsborough entworfen, nur die Ausführung von dem Gartenkünstler Brown, weil dieser in die Kunst Poussin's und Claude Lorrain's noch nicht genügend eingedrungen sei (Loudon, Encycl. I, 77). Man zieht den Maler Hubert Robert zu den Gartenumwandlungen in Versailles hinzu (Riat a. a. O. 320). — <sup>5)</sup> De Lille empfiehlt als elegantes Motiv Poussins Gemälde: Et in Arcadia ego. — <sup>6)</sup> Guyot, Rousseau à Ermenonville. — <sup>7)</sup> Oecon. Encycl. XVI. 1779. — <sup>8)</sup> Loudon I, 80. Vgl. ferner: Price, Essays on the Picturesque, and on the use of studying Pictures, with a view to the Improvement of real Landscape. 1794. — C. L. Stieglitz, Gemälde von Gärten im neueren Geschmack. Leipz. 1798.

die Auffassung des Gartens als Gemälde sind. So meint der Franzose Morel, was auf einem Gemälde wirkungsvoll erscheine, brauche es nicht auch auf einem Gartengelände zu sein. <sup>1)</sup>

Daß man im wesentlichen nach malerischen Prinzipien verfuhr, leuchtet ein. Kant kommt denn auch zu dem Schluß, die Lustgärtnerei sei eine Art der Malerkunst. <sup>2)</sup> Das Pittoreske ist ein Lieblingsbegriff der Romantik.

„Man verteile, sagt Pückler-Muskau <sup>3)</sup>, überall in dem Gemälde (d. h. dem Garten) Licht und Schatten zweckmäßig, so wird dadurch die Gruppierung im Großen in der Hauptsache gelungen sein — denn Rasen, Wasser und Fluren, als selbst keine Schatten werfend, sondern solche nur von andern Gegenständen aufnehmend, sind das L i c h t des Landschaftsgärtners, Bäume, Wald und Häuser dagegen (auch Felsen wo sie benutzt werden können) müssen ihm als S c h a t t e n dienen.“ Man vergleiche damit, was D'Argenville seiner Zeit vom plastisch-architektonischen Standpunkt aus gefordert hat. <sup>4)</sup>

Es ist nicht allein die „malerische Unordnung“, die an die Stelle der „kalten Symmetrie“ tritt. Auch der gesteigerte Sinn für die farbige Erscheinung der Gärten steht in Zusammenhang mit dem Einfluß der Malerei auf die Gartenanlage. Laugier, der erste Architekt, der in Frankreich für den neuen Geschmack eintritt <sup>5)</sup>, hält eine Lobrede auf die verschiedenen Grüns. Er verlangt helle Töne neben den düsteren, melancholischen, die nach seiner Ansicht die alten Gärten zu sehr beherrschen. Er vergleicht in dieser Hinsicht Versailles mit Bildern Caravaggios. Der Gärtner müsse ein ausgezeichneter Maler sein, jedenfalls starken Farbensinn besitzen. Alle Schriftsteller der folgenden Zeit haben auf die Farbenkomposition im Garten besonderen Wert gelegt. <sup>6)</sup> Es ist dies vielleicht das einzige neue künstlerische Moment, das einzige, was freudige Überraschung erregt, wenn man von Versailles nach Klein-Trianon hinübergeht. Die koloristische Neigung, die durch den Import mannigfaltig getönter, ausländischer Gewächse unterstützt wurde, konnte sich allerdings ja erst entwickeln, als man Bäume und Sträucher zu malerisch aufgelösten Gruppen zusammenstellte und einzelne Bäume in ihrer vollen Pracht sich entfalten ließ. Die geschlossenen Laubmassen hatten kaum Veranlassung dazu gegeben.

**DER GARTEN ALS AUSDRUCK PHILOSOPHISCH-POETISCHER IDEEN.** Bedeutet die Tendenz, aus dem Garten eine natürlich erscheinende Landschaftsszenerie zu machen, an und für sich eine künstlerische Entgleisung, so wird das Unbehagen noch größer, wenn man erfährt, daß der Mensch in dieser arrangierten Natur bestimmte Ideen und Gefühle zum Ausdruck bringen will. Das, was die Natur draußen in ihm erweckt, soll hier sozusagen zu einer konzentrierten Wirkung kommen. „Was soll ein Garten, wenn er nicht ein Gedicht von ganz bestimmtem Klange ist?“ (Eichendorff).

Als wesentliche Faktoren dienen die im Garten aufgestellten Bauwerke, die gleich aufdringlichen Illustrationen die in der gärtnerischen Umgebung angeschlagene Stimmung sinnbildlichen. Die früheren Gartenarchitekturen, so absonderliche Dinge sie manchmal auch

<sup>1)</sup> A. a. O. Einige Gleichgesinnte zit. von Loudon I, 80. — <sup>2)</sup> Kritik d. Urteilkraft I, 193 (Reklam). —

<sup>3)</sup> A. a. O. S. 36 ff. — <sup>4)</sup> S. 26. — <sup>5)</sup> Essai sur l'Architecture 1753. p. 276 ff.: De l'Embellissement des Jardins. —

<sup>6)</sup> Vgl. z. B. Hirschfeld, Theorie d. Gartenkunst 1779. Tl. I. 2. Die Farbe rühre den Menschen mehr, als die Form, diese lasse sich durch den Intellekt, die Farbe unmittelbar durchs Auge empfinden. Sckell, Beiträge z. bildend. Gartenkunst (1818) empfiehlt, die Farbenwahl auf die Baumstämme auszudehnen. Im übrigen hänge alles von den bekannten Regeln ab, die in der Malerei angewendet werden.

enthielten, waren Ausdruck einer naiven Daseinsfreude. Aus ihrer Erscheinung ergab sich unmittelbar Zweck und Wesen. Die künstlichen Ruinen, gotischen Kapellen, römischen und chinesischen Tempel wollen nicht so sehr durch das wirken, was sie ihrer sichtbarlichen Erscheinung nach sind, sondern durch das, was sie bedeuten. Der Romantiker, der kein Organ für die Wirklichkeit besitzt, ruft geschichtliche, religiöse, exotische Phantasien zu Hilfe.

An den Ruinen findet das romantische Empfinden die stärkste Nahrung. „Zurück-erinnerung an vergangene Zeiten und ein gewisses mit Melancholie vermischtes Gefühl des Bedauerns, das diese Zurückerinnerung begleitet, sind die allgemeinen Wirkungen der Ruinen.“<sup>1)</sup> Zu der künstlerischen und wissenschaftlichen Betrachtung, die die italienische Renaissance den römischen Bauresten widmete, gesellte sich bald die sentimentale, und es dauerte nicht lange, da beginnt man, den natürlichen Ruinen künstliche in den Gärten nachzubilden. Immerhin bleiben sie selten.<sup>2)</sup> Erst der Landschaftsgarten gibt ihnen den passenden Rahmen. Die Ruinen in Veitshöchheim ordnen sich noch dem regulären Gartenplan ein: zwei, symmetrisch die Neptunfontäne flankierende Gebilde, in allen ihren Verfallsformen genau sich entsprechend. Dieses unwahrscheinliche Schauspiel hätte man später verurteilt. Skell macht Vorschläge, wie der Eindruck der Natürlichkeit am besten zu erreichen sei. Ein schmaler, durch Gebüsch sich windender Fußpfad soll auf die Ruine zuführen. Die Löwenburg im Park von Wilhelmshöhe (1796) repräsentiert in ihrer Art vollkommen, was man wünschte. Ein „antikes“ Gegenstück zu diesem deutschen Mittelalter die halbversunkene Ruine im Park von Schönbrunn in reichen spätrömischen Formen. Manchmal verbarg man hinter der idealen Außenseite einen profanen Zweckbau: in einer Tempelruine beim Marmorpalais in Potsdam steckt eine Küche.<sup>3)</sup>

Trotz einzelner Tadler (Hirschfeld u. a.) blieb die künstliche Ruine ein Hauptrequisit der Gärten. „Die Eindrücke sind zwar nicht so stark (wie die der wirklichen Ruinen), meint Whateley<sup>4)</sup>, aber sie sind doch jenen vollkommen ähnlich: und obgleich die Vorstellung keine gewisse Begebenheit in das Gedächtnis bringt, so gibt sie doch der Einbildungskraft Stoff zu einer hinlänglichen Beschäftigung.“

Die Ruine an und für sich war ein Lieblingsgegenstand der Zeit. Und so war es natürlich, daß sich die Dichter der Romantik schließlich den ganzen Garten am liebsten in einem ruinenhaften Zustand vorstellten:

„Sie sangen von Marmorbildern,  
Von Gärten, die überm Gestein  
In dämmernden Lauben verwildern,  
Palästen in Mondenschein.“

Die „Ruinensentimentalität“ überträgt sich auch auf die vegetabilische Welt: man richtet Baumstümpfe zu künstlichen Baumruinen her, wie das noch heute einige Kunstgärtner für gut finden.

Wie im formalen Garten gehören auch im Landschaftsgarten Mannigfaltigkeit und Abwechslung zu den Hauptforderungen der Anlage, und da die Gebäude vor allem dazu bestimmt waren, den Charakter der einzelnen Partien hervorzuheben<sup>5)</sup>, sieht man Bauten verschiedenster

1) Hirschfeld, Anmerkungen üb. d. Landhäuser u. d. Gartenkunst. 1773. S. 154. — 2) Burckhardt, Gesch. d. Renaiss. 2. A. S. 240. — 3) Entw. v. Gontard. Photogr. i. Hohenzollern-Jahrb. 1906. — 4) Deutsche Übers. Leipzig 1771. 161. — 5) Whateley a. a. O. 151.

Art im Garten vereinigt, etwa einen römischen Aquädukt aus dem Gebüsch herausragend, eine gotische Kapelle auf einem Hügel, ein Schweizerhaus in einer ländlichen Szenerie. Im Garten von Stowe stand die Strohütte des heiligen Augustinus in der Nähe einer palladianischen Brücke<sup>1)</sup>. In Kew ein Tempel der Bellona auf einer Anhöhe, das chinesisch frisierte Haus des Confucius zu seinen Füßen<sup>2)</sup>. Dieses Nebeneinander heterogener Stilposen ist wohl das beredteste Zeugnis für das Unsicherwerden des architektonischen Empfindens, ein deutlicher Hinweis auf das langsam sich vorbereitende Ende der großen Architektur. Im Zusammenhang mit dem Landschaftsgarten entwickelt sich die Neugotik, zu der man sich an einigen Bauten in England bereits im 17. Jahrhundert bekannt hatte<sup>3)</sup>, immer mehr als ebenbürtiger „Stil“ neben der Antike. Skell hält für Bauwerke im Garten die antiken Tempel am angemessensten. An die Baukunst der Griechen und Römer reihe sich die gotische; wenn auch weit nachstehend, sei sie doch von eigentümlicher Schönheit. Er warnt vor der chinesischen, die am Ende des 18. Jahrhunderts ausgespielt hat, empfiehlt dagegen den arabischen und indischen Baustil.

Im Grunde ist es gleich, ob man die Dekoration, durch die man ein Gebäude charakterisieren will, der Antike, dem Mittelalter oder Bildern aus China entlehnt: Grundriß und Aufbau folgt zunächst der Tradition des Barock.<sup>4)</sup> Doch geht bei der Maskerade bald der Sinn für den architektonischen Kern verloren. Der Maßstab des Ganzen und die einzelnen Proportionen leiden unter der Verquickung mit Formen, die nicht lebendigem Gefühl entstammen, sondern das Resultat gedanklicher Überlegung sind. Es kommt dazu, daß von einer praktischen Benutzung der Gebäude kaum die Rede ist, dienen sie doch oft nur als Symbole von Ideen. Man kann den Maßstab ins Puppenhafte verkleinern.

Ein besonderer Fall von Architekturromantik: Herrscher lassen sich in ihren Gärten Kopien von Bauwerken errichten, die ihnen auf Reisen gefallen haben. Kaiser Hadrian besaß auf seiner Villa eine solche Sammlung, wie es scheint, sogar in Verbindung mit Nachbildungen griechischer Landschaften, dem Tal von Tempe z. B., natürlich in verkleinertem Maßstab.<sup>5)</sup> Der Kaiser von China, Chi-Hang-Ti, ließ in seinem Park Kopien sämtlicher Paläste aufstellen, die er zerstört hatte. Diese Sorte fürstlicher Architekturbegeisterung erwacht dann wieder bei den romantischen Königen des 19. Jahrhundert, in Bayern und Preußen.

Bisweilen sucht man die verschiedenen Partien im Garten dadurch miteinander in Beziehung zu bringen, daß man der Gesamtanlage eine einheitliche Idee zugrunde legt oder — wie der gebildete Landschaftsgärtner sich heute ausdrückt — ein „Leitmotiv“ durchführt.<sup>6)</sup> Von den mythisch-platonischen Ideen, die man aus den Gärten in Würzburg und Veitshöchheim hat herauslesen wollen, war beiläufig bereits die Rede (S. 46).<sup>7)</sup> In Würzburg hat man entdeckt, der untere Teil des Gartens diene dazu, die leiblichen Dinge des ganzen Kosmos; der obere, die Weltseele und das Seelenleben der Menschheit; das Schloß mit den Kolonnaden, das Wirken

---

<sup>1)</sup> Description of the G. to Stowe 1750. — <sup>2)</sup> Chambers, Plans, elevations etc. of the garden a. building of Kew in Surrey. — <sup>3)</sup> Gurlitt, Gesch. d. Bar. 317, 347. — <sup>4)</sup> Vgl. z. B. Halfpenny, Chinese and Gothic Architecture 1752. — <sup>5)</sup> Riat a. a. O. 47f., Friedländer a. a. O. III, 74. — <sup>6)</sup> Ich kann mir nicht versagen, hierbei auf die zwerchfellerschütternde Darlegung des „Leitmotivs“ zu verweisen, das Willy Lange in der „Gartengestaltung der Neuzeit“ sich für einen Sanatoriumsgarten ausgedacht hat. — <sup>7)</sup> Der Entdecker u. Ausleger der Ideen in beiden Gärten war der Dechantpfarrer von Veitshöchheim, G. Karch. Seine Untersuchungen über V. seit 1855, über Würzburg 1869. Vgl. Heßler, Veitshöchheim a. a. O.

und Leben des Geistes zu verherrlichen. Das geschieht unter Zugrundelegen ägyptischer Mythen „in platonischer Zersetzung“. Die Deutung eines einzelnen Motivs möge das Ganze charakterisieren: die gotische Ruine ist zu betrachten „als ein Sinnbild der Timarchie, deren Erörterung Plato im 8. Buch (des ‚Staates‘) mit dem Gedanken eröffnet, wie sie eine zerrüttete Aristokratie sei und wie sie sich dem Untergange nähere.“

Ist in diesem Falle die Idee wahrscheinlich erst nachträglich hineininterpretiert worden, so zeigt das Verfahren doch, wie sehr man geneigt war, die Gärten unter derartigen Gesichtspunkten zu betrachten. Bei der zu ihrer Zeit berühmten Anlage in Hohenheim scheint man wirklich von einem geschichtsphilosophischen Gedanken ausgegangen zu sein. 1) „Die meisten Reisenden,“ schreibt Schiller, „denen die Gunst widerfahren ist, die Anlage zu Hohenheim zu besichtigen, haben darin, nicht ohne große Befremdung, römische Grabmäler, Tempel, verfallene Mauern u. dergl. mit Schweizerhütten, und lachende Blumenbeete mit schwarzen Gefängnismauern abwechseln gesehen. Sie haben die Einbildungskraft nicht begreifen können, die sich erlauben durfte, so disparate Dinge in ein Ganzes zu verknüpfen. Die Vorstellung, daß wir eine ländliche Kolonie vor uns haben, die sich unter den Ruinen einer römischen Stadt niederließ, hebt auf einmal diesen Widerspruch und bringt eine geistvolle Einheit in diese barocke Komposition. Ländliche Simplizität und versunkene städtische Herrlichkeit, die zwei äußersten Zustände der Gesellschaft, grenzen auf eine rührende Art aneinander, und das ernste Gefühl der Vergänglichkeit verliert sich wunderbar schön in dem Gefühl des siegenden Lebens. Diese glückliche Mischung gießt durch die ganze Landschaft einen tiefen, elegischen Ton aus, der den empfindenden Betrachter zwischen Ruhe und Bewegung, Nachdenken und Genuß schwankend erhält und noch lange nachhallet, wenn schon alles verschwunden ist.“ Goethe nahm allerdings die Erinnerung mit an einen „mit unzähligen Ausgeburten einer unruhigen und kleinlichen Phantasie übersäeten Garten“.

An anderer Stelle hat Goethe mit ein paar knappen Worten die wesentlichen Verirrungen in der neuen Gartenrichtung gekennzeichnet. 2) Allein in seinem eigenen Garten am Stern ließ er ein Denkmal aufstellen, das auch ihn befangen zeigt in dem unlebendigen Verhältnis der Zeit gegenüber bildender Kunst. 3) Eine steinerne Kugel ruht auf einem Steinwürfel, mit anderen Worten: zwei kubische Körper verschiedensten Charakters sind ohne jedes verbindende Zwischenglied aufeinander gelegt. Man denkt an ein Schulmodell für die Zeichenstunde. Was aber soll es bedeuten? „Einen Altar des guten Glücks“ soll es bedeuten, der geweiht ist dem Rollenden auf dem Festen, dem Wandelbaren über dem Unabänderlichen. Er repräsentiert ein Geschlecht, das Gefühlen und Gedanken nie gehörte Worte zu leihen wußte, das aber arm war an der Fähigkeit, aus sinnlichen Formvorstellungen heraus zu denken und das, was es bewegte, im Material der bildenden Kunst restlos aufgehen zu lassen. —

**DIE THEORETIKER UND DER ANTEIL DER NATIONEN.** Mit dem Sturz des formalen Gartens kam eine neue Gattung von Gartenliteratur zur Welt. Bisher war man sich über die Grundbegriffe einig gewesen und hatte auch die ästhetischen Forderungen mit einer schönen

---

1) Beschr. i. Taschenb. f. Natur- u. Gartenfreunde 1795—99, Plan 1799. — Schiller: Über den Gartenkal. auf das Jahr 1795. — Goethe, Aus einer Reise in die Schweiz 1797: Stuttgart 2. 9. 97 und Brief aus Tübingen an den Herzog 4. 9. 97. — 2) Über den sogen. Dilettantismus. 1799. — 3) W. Bode, Goethes Leben im Garten am Stern. S. 123f. Errichtet am 5. April 1777.

Sachlichkeit behandelt. Als man nun die Grenzen zwischen Garten und Landschaft beseitigte und im Garten die Gesetze zu befolgen strebte, die die Natur vorschreibt, wuchs den Theoretikern auf einmal der Stoff ins Grenzenlose. Natur und Landschaft wurde das Thema. Jeder begann zum wenigsten damit, hierüber seine Empfindungen vorzutragen und in allgemeinen Gefühlen sich zu ergehen. Hatten bis dahin nur Architekten und gebildete Gärtner ihre praktischen Erfahrungen dargelegt, so ergreifen jetzt auch Dichter und Philosophen das Wort (Pope, Rousseau; Hirschfeld, Beyer). Die neue Wissenschaft der Ästhetik, die sich mit dem Erlahmen der künstlerischen Produktion einstellt, — wie die Gasflamme zu schwatzen anfängt, wenn ihre Nahrung zu Ende geht, — zieht die Gartenkunst in den Kreis ihrer Betrachtungen.

Die Frage nach dem U r s p r u n g der Bewegung hat bereits das 18. Jahrhundert beschäftigt. Man wies dabei jedoch mehr auf einzelne Faktoren hin und suchte die Quelle lokal festzulegen, als daß man den Prozeß als das Resultat einer allgemeinen psychischen Wandlung nahm. Für die Vorstellung, die man mit dem Landschaftsgarten verband, ist es bezeichnend, daß man den ersten Anstoß zur Bewegung Werken poetischer Naturschilderung zuschrieb. Miltons „Verlorne Paradies“ wird hierbei am häufigsten genannt. Milton sei der Herold des wahren Geschmacks, dem Bacon als Prophet vorausgegangen, Addison, Pope und Kent als Ritter und Kämpfer gefolgt seien.<sup>1)</sup>

Eine Zeitlang gilt C h i n a , das ein Jahrhundert nach seinen ersten Wirkungen auf das europäische Kunstgewerbe immer noch wie ein Traumland erschien, als die Quelle des Landschaftsgartens. Bereits in der Mitte des 17. Jahrhunderts beruft sich William Temple auf Nachrichten aus China. Er spricht sich noch nicht einseitig gegen die reguläre Anlage aus. Die völlige Unregelmäßigkeit sei jedoch von größerer Schönheit, und die Chinesen fänden es bewunderungswürdig, wenn eine künstliche Unordnung derart sei, daß sie natürlich erscheine.<sup>2)</sup> Ein sächsischer Gärtner, Georg Meister, berichtet dann 1692 aus eigener Anschauung, „von der Japaner und Chinesen zierlichem Gartenbau“.<sup>3)</sup> Er sah hohe künstliche Berge aus Steinen und Moos aufgeschichtet, künstliche Grotten und Wasserquellen in natürlich scheinender Fassung, an Stelle von Gartenfiguren künstliche Klippen zwischen Bäumen aufragend. Aber daneben auch „wohl und artig eingeteilte“ Beete, „schön mit der Scheere beschnittene Laubwerke gleich den Teutschen Luststücken von Buchsbaum“. War dies ein Import holländischer Kaufleute oder ein Rest vergangener eigener Gartenkunst? Wir wissen vom alten China noch zu wenig, aber unwahrscheinlich ist es nicht, daß auch hier wie in Vorderasien die ursprüngliche Gestalt des Gartens eine regelmäßige war, und daß erst mit dem Niedergang der künstlerischen Kultur, der nach Otto Kümmel bereits im 13. Jahrhundert eintritt<sup>4)</sup>, die Auflösung beginnt. Den Garten, den ein Dichter des 11. Jahrhunderts beschreibt, durchschneiden in seinem Hauptteil, südlich von dem zentralen Lusthaus, fünf von einem Bassin ausgehende Kanäle; ob in regulärer Anordnung, wie wir sie aus den Miniaturen persischer und indischer

---

<sup>1)</sup> Loudon I, 72 ff. — Addisons Abhandlungen im Spectator 1712: „Über die aus den Werken der Natur entspringenden Ursachen der Vergnügungen der Einbildungskraft u. deren Übergewicht über die Kunst.“ — Pope, Epistle to Lord Burlington. 1716. — <sup>2)</sup> Loudon I, 110. — <sup>3)</sup> Der orientalische Kunst- u. Lustgärtner. Dresden 1692. Cap. XI. — <sup>4)</sup> Das Kunstgewerbe in Ostasien i. d. III. Gesch. d. Kunstgew. Berl. 1909. II, 734. — In Ersch-Gruber, Encyclopädie Bd. 54, S. 72 Anm. heißt es, dem Nationalcharakter der Chinesen entspreche offenbar der französische Gartengeschmack unendlich mehr als der englische. Diese Behauptung zu begründen wird allerdings nicht versucht.

Gärten kennen, wird nicht gesagt. An den Hortus conclusus erinnert der kleine, abgegrenzte Garten im Osten, der rechteckige und ovale Felder für Blumen und Medizingewächse enthält. Daran schließt sich ein Obstbaumgarten, in dessen Mitte ein von einer Laube gekrönter Hügel, zu der ein Spiralweg hinaufführt (wie im oberen Garten der Villa Medici). Nach Westen läuft eine Trauerweidenallee. Abseits für sich das naturalistische Spielwerk eines Felsengartens mit einer Grotte.<sup>1)</sup>

Humboldt zitiert einen alten chinesischen Schriftsteller, Lieut-tscheu, der für einen Garten, in dem die Sinne durch den ländlichen Anblick getäuscht werden, plädiert und behauptet: „Alle Symmetrie ist ermüdend; Überdruß und Langeweile werden in den Gärten erzeugt, in welchen jede Anlage Zwang und Kunst verrät.“<sup>2)</sup> Daraus geht hervor, daß derartiges vorhanden war. Die vor kurzem durch Photographien bekannt gewordenen kaiserlichen Bauten in Peking<sup>3)</sup> verraten in den weitläufigen Terrassen- und Treppenanlagen, den gepflasterten, von Ballustraden eingefassten Zugangsstraßen jedenfalls einen starken Sinn für die Architektonisierung der Umgebung der Gebäude. Und die Hofgärten in dem großen regelmäßigen Baukomplex des Wan-Shou Shan Palastes stellen sich als zentrale Anlagen dar, mit gemauerten, rechteckigen Bassins und einem Baum auf der Kreuzung der graden Wege<sup>4)</sup>, dem alten europäischen Typus des Gartenhofes also durchaus analog — ein vollkommener Gegensatz zu den modernen Hausgärten der Japaner, die sich an der Nachbildung einer Miniaturlandschaft erfreuen. Sie übernahmen damit, wie wir glauben, von dem Mutterlande ihrer Kultur nicht die ursprüngliche, sondern eine Form, die auf eine gesetzmäßige Anlage folgte. Wann dies geschah, wissen wir nicht. Jedenfalls konnten sich die europäischen Gartenrevolutionäre des 18. Jahrhunderts auf China berufen. Manche schoben sogar den Hauptanstoß zur Bewegung der Bekanntschaft mit den chinesischen Naturgärten zu.<sup>5)</sup> Die erste größere Publikation über China erschien jedoch erst 1757: Chambers, *Designs of Chinese buildings* und eine besondere Abhandlung desselben Verfassers über die Gärten des Landes erst 1772: *Dissertation on oriental gardening*. Als die Chinamode am Ende des Jahrhunderts aufhörte, kam man denn auch allgemein zu der Ansicht, der Landschaftsgarten sei höchstens durch China befördert worden. Im Grunde sei er „das notwendig bedingte Ergebnis der Fortschritte des Geschmacks und der Verfeinerung“.<sup>6)</sup> Ja, es fehlt nicht an Stimmen, die an Chambers Glaubwürdigkeit zweifeln. „Er pflanzte britische Ideen auf chinesischen Boden,“ meint Hirschfeld.<sup>7)</sup> Man kann wohl sagen, der Landschaftsgarten wäre auch ohne China gekommen. Chinas Anteil ist für die Entwicklung von ebenso ephemerer Bedeutung wie die Chinoiserien in der Porzellankunst.

Daß die europäische Bewegung von England ausging, ist in der Anlage des englischen Geistes begründet. „Die Richtung auf das Natürliche“ war diesem Volke von jeher ebenso ein-

<sup>1)</sup> Das Gartengedicht des Sze-ma kuang (1019—86) in französ. Übersetzung bei Huc, *l'Empire Chinois*. Paris 1854. I, 187ff. — Von den „Baulichkeiten, nach Art der italienischen Villen“, die Humboldt in diesem Gedicht als etwas Erstaunliches erwähnt (*Kosmos* II, 73), habe ich nichts bemerkt. — <sup>2)</sup> *Kosmos* II, 71 f. —

<sup>3)</sup> Ogawa, *Photographs of Palace Buildings of Peking*. — <sup>4)</sup> A. a. O. Tf. 146. Außerdem liegt ein regulär gepflanzter Baumgarten am Seeufer außerhalb des Gebäudes. — <sup>5)</sup> De Lille z. B. hält China als ursprüngliche Anregerin für wahrscheinlich, wenn ihm auch die Abstammung von Milton poetischer erscheint. —

<sup>6)</sup> Loudon a. a. O. I, 72f. — <sup>7)</sup> *Theorie der Gartenkunst* I, 94ff. In den „Anmerkungen über die Landhäuser“ hatte er noch die englischen Parks für Nachahmungen der chinesischen Gärten erklärt (S. 72). J. G. Jacobi erklärt in den „Briefen über die englischen Gärten“ Chambers Vorstellungen größtenteils für erdichtet.

geboren wie dem französischen der Klassizismus.<sup>1)</sup> Während man in Frankreich von Claude Mollet an auf einen Normalplan hindrängt, wie er dann in den Gartenentwürfen der Le Nôtre'schen Schule seine endgültige Fassung erhält, bleibt in England neben einzelnen Barockanlagen die Tradition der Renaissance lebendig: das Koordinieren gesonderter Bezirke, was größere Abwandlungsmöglichkeiten erlaubt und ein individuelleres Anpassen an die Besonderheiten des Terrains. Zu einem allgemein gültigen Schema, das sich jede Situation unterwirft, kommt es hier nicht in dem Maße wie in Frankreich.

Wenn England in der Barockzeit holländischem Gartendetail, seltsamen Baumfiguren und Heckenspielerien mehr Interesse widmete als Frankreich und noch heute in einigen Gärten reich an derartigen Gebilden ist, so widerspricht dem nicht, daß auch das Gegenteil, die Naturform im Garten, in Bacon hier einen frühen Lobredner findet. Geht doch der Hang zu Absonderlichkeiten (spleenhaften Einfällen) und die Tendenz zum Natürlichen auch sonst in diesem Lande nebeneinander her. Dinge, die dem gemäßigten Sinn, dem Raisonnement des Franzosen von Haus aus fremd sind.

Während Pope sich bereits 1714 mit der Umwandlung des Gartens in Stowe beschäftigt und zwei Jahre später seinen eignen Garten in „malerischen und natürlich scheinenden“ Formen entwirft, folgt Frankreich erst nach der Mitte des Jahrhunderts dem neuen Geschmack.<sup>2)</sup> Die früheste Propaganda macht der genannte Laugier.<sup>3)</sup> Entscheidend wirkt dann das kleine Buch des Engländers Whateley: „Observations on modern Gardening“ von 1770, das bald in alle Sprachen des Kontinents übersetzt wird. Auch die 1776 anonym erschienene Schrift des Franzosen Morel „Théorie des Jardins“ ist von Whateley beeinflusst. Aber so sehr auch Morel gegen die Herrschaft der Architekten im Garten gestimmt ist, er gibt doch zu, daß eine bestimmte Sorte von Gärten, „qui sont une dépendance des palais, des hôtels“, eine formale, symmetrische Disposition vertragen. Versailles gehöre hierzu, und es sei falsch, diesen Garten, wie es damals geschah, in einzelnen Teilen auf landschaftliche Art zu ruinieren. Ebenso verhalte es sich mit den öffentlichen Gärten in der Stadt, in denen man kein Naturschauspiel genießen, sondern seinen Luxus zeigen und seine Neugier befriedigen wolle. Hier, wo der Besucher Zuschauer und Schauspieler zugleich sei, habe die gärtnerische Komposition einen formalen Hintergrund zu bilden. Der entsetzliche Begriff von einem „Stadtgarten“, wie ihn das 19. Jahrhundert hervorgebracht hat, war Morel noch fremd. Paris besaß im Garten des Palais Royal und im Tuileriengarten besonders schöne öffentliche Promenaden. Bei Gärten auf dem Lande ist für Morel dagegen das landschaftliche Prinzip allein maßgebend. „Le caractère du site décidera toujours du genre.“ Uns will es dagegen als eine künstlerische Forderung erscheinen, grade inmitten einer reichen landschaftlichen Umgebung einen architektonischen Garten zu formieren, so daß beide sich gegenseitig durch ihre Kontrastwirkung steigern.

Auch die Dichter erheben jetzt in Frankreich ihre Stimme für den Landschaftsgarten. Rousseau tritt vor allem in der „Neuen Heloise“ für ihn ein (1761. IV. 11). Von maßgebendem Einfluß auf die Bewegung, wie man gemeint hat, ist er wohl aber kaum. Der Abbé De Lille veröffentlicht 1782 eine Reihe von Gesängen: „Les Jardins ou l'art d'embellir les Paysages.“ Ganz einseitig wie in England denkt auch er noch nicht über die Frage: „Je ne décide point

<sup>1)</sup> Vgl. die vortreffliche Darstellung dieses Gegensatzes in Heinrich von Steins schönem Buch: „Die Entstehung der neueren Ästhetik“. Stuttg. 1886. — <sup>2)</sup> Loudon nennt den Frieden von 1762 als Grenzdatum. — <sup>3)</sup> Vgl. S. 106.



entre Kent et Le Nôtre.“ Bei großen Anlagen wie Versailles und Marly dürfe die Kunst sich zeigen. Und doch stelle sich auch hier nach kurzer Bewunderung bald das Gefühl der Kälte und Langeweile ein.<sup>1)</sup> Er wendet sich aber vor allem gegen das pedantische Schema der auf Le Nôtre folgenden Zeit, „où, jamais solitaire chaque allée a sa sœur, chaque berceau son frère“. Wie alle Schriftsteller aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, kämpft auch er gegen die spielerischen Ausartungen des Landschaftsgartens<sup>2)</sup>. Im Prinzip jedoch hat dieser nun auch in Frankreich gewonnenes Spiel.

Deutshlands einflußreichstes Gartenbuch dieser Zeit: „Die Theorie der Gartenkunst“ von dem Kieler Professor der Philosophie Hirschfeld (1779—85) steht mehr in der Gefolgschaft Englands als die französischen Theoretiker, die den Respekt vor der klassischen Kunst ihres Landes nie ganz verlieren. Hirschfeld kommt es vor allem darauf an, auf die Natur als die große Lehrmeisterin hinzuweisen, die kleinliche und erkünstelte Effekte zu vermeiden gebietet. Gefühlvolle Naturschilderungen nehmen denn auch in seinem fünfbändigen Werk einen beträchtlichen Raum ein. Sie sollen dazu dienen, die gärtnerische Gesinnung zu läutern. Das heißt, er wünscht statt einer schlechten Kopie der Natur eine gute. Die formale Gestaltung läßt er allein im kleinen Garten am städtischen Wohnhaus zu.

## TYPEN DES LANDSCHAFTSGARTENS.

1. GÄRTEN IM ÜBERGANGSSTIL. Zu Beginn der Bewegung kam man dort, wo noch etwas von architektonischem Geist lebendig war, zu Anlagen, die formale Hauptlinien mit landschaftlicher Gestaltung kombinieren. Namentlich bei Umwandlungen vorhandener architektonischer Gärten für den neuen Geschmack läßt man sich auf derartige Kompromisse ein. Diese Verbindung vom „Ordentlichen oder Regelmäßigen“ mit dem „Wilden“ in einer angenehmen Abwechslung wurde als besonderer Reiz empfunden.<sup>3)</sup> Wesentlich ist das Verwischen der Grenze zwischen Garten und Land. Unter den Augen des Gebäudes darf die Architektur noch am ehesten die Richtschnur abgeben. In den entfernteren Bezirken wandelt man auf gewundenen Pfaden unmerklich in die freie Natur hinüber. Gelegentlich bleibt die Mittelperspektive (Kanal im Garten des Duke of Kent in Rest: Plan von J. Rocque 1737), oder die Durchschneidung des Bosketts durch Sternalleen, zwischen denen aber dann Schlängelwege die weitere Gliederung herstellen (Kensington: Plan von Rocque 1736). Am häufigsten erhält der Platz hinter dem Schloß eine reguläre Umgrenzung: Laubarkaden in Stowe (Bridgemann, Garden of Stowe 1739), eine Umschließung im Halbkreis, wie sie auch in späten formalen Gärten beliebt war, in Kensington. Hecken, rechtwinklig gefaßte Bassins, architektonische Gliederungen werden kombiniert mit malerisch gruppierten Bäumen, ungeordnetem Buschwerk. Watteaus Gesellschaftsbilder sind bezeichnend für die neuerwachende Gartengesinnung. Während man sich in Frankreich tatsächlich noch in streng formierten Anlagen bewegt, gibt Watteau seinen Geschöpfen die Umgebung, die die Zeit herbeisehnt. Die Architektur macht sich nur noch durch einzelne Rudimente bemerkbar. Die Natur wuchert triumphierend über sie hin. Man wird bereits an die verwilderten Gärten der Romantiker erinnert. Das Ziel aber ist die von Menschenhand unberührte Insel Cythere.

<sup>1)</sup> Von l'ennuyeux parc de Versailles spricht später Musset. — <sup>2)</sup> Vgl. auch Chabanon, Sur la Manie des Jardins anglais. Paris 1775. — <sup>3)</sup> Sulzer a. a. O.

Die Vereinigung architektonischer Grundzüge mit einer arrangierten Natur findet sich später nicht nur bei landschaftlich umgewandelten alten Gärten (Schwetzingen, Nymphenburg), auch neue Anlagen kommen gelegentlich zu diesem Kompromiß. In Wilhelmstal bei Kassel schloß sich an eine architektonische Komposition ein englischer Park.<sup>1)</sup> In Ludwigslust (nach 1775) liegt eine rechteckige Rasenfläche hinter dem Schloß mit einer breit anschließenden Allee als Mittelperspektive, auf einer Seite wird der offene Platz durch einen Heckenweg begrenzt, auf der anderen folgt unmittelbar der aufgelöste Teil mit einem „natürlichen“ Teich und einer neugotischen Kapelle.

2. GÄRTEN IN CHINESISCHEM GESCHMACK. Sie gehen darauf aus, Naturszenarien mannigfaltigster Art in möglichst großer Zahl nachzubilden. Eine Fülle von Motiven drängt sich in raschem Wechsel auf einem verhältnismäßig kleinen Grundstück zusammen: pathetische Felsschauspiele, freundliche Waldplätze, ländliche Idyllen am See. Jede Szene wird in ihrem Ausdruck durch ein entsprechendes Gebäude unterstützt (vgl. S. 107f.). Man möchte von all den Bildern verschiedensten Charakters, die die Natur draußen bietet, möglichst viele im Garten einfangen. Aus solchen Miniaturkopien glaubt man eine neue Welt sich zu schaffen. Diese Anlagen, denen jeglicher Raumsinn fehlt, die nirgends von der Anschauung ausgehen, nur von unkünstlerischen Überlegungen, werden denn auch von den meisten Theoretikern verurteilt. Recht witzig verspottet Justus Möser in den „Patriotischen Phantasien“<sup>2)</sup> ein „englisches Gärtchen“, das einen ehemaligen Krautgarten in eine Landschaft mit Tal und Hügel, chinesischen Bänken und einem gotischen Dom von der Größe eines Schilderhäuschens verwandelt hat.

Die Nachrichten, die von chinesischen Gärten nach Europa kommen, sind gewiß auf dieses Genre von Naturnachahmung von Einfluß gewesen. Die grausigen und lieblichen, erhabenen und phantastischen Effekte, von denen man hörte, umkleidet mit dem Reiz des Exotischen, Nie-Gesehenen, mußte einem Geschlecht imponieren, das sich aus verschnörkelten Kunstformen ins „Natürliche“ hinaussehnte, ohne doch eigentlich imstande zu sein, die Natur unbefangen auf sich wirken zu lassen. So legte man sich denn einen Garten an, der im Grunde nichts anderes ist als eine Übertragung der Rokokoformierung ins Landschaftliche. Hier wie dort wird der Plan aufgelöst in eine Menge bizarrer Einzelheiten, die ohne Gefühl für die Proportionen des Grundstücks, ohne Gefühl für große Zusammenhänge aneinandergereiht werden. Was Blondel 1754 von den formalen Anlagen seiner Zeit schreibt: „on ne remarque presque plus dans la plupart de nos jardins modernes que des allées tortueuses, des formes captieuses, des découpures, des entortillements désagréables, sans grâce dans les parties, et souvent sans proportions dans les masses,“ — das läßt sich ebenso von den landschaftlich aufgelösten Elementen der englisch-chinesischen Gärten sagen. Auch darin, daß man immer wieder das nämliche Rezept verwendet und nur im Kleinen variiert, gleicht dieser Typus des Landschaftgartens seinen äußerlich ihm völlig heterogenen Vorgängern.

3. RICHTUNG AUF „DAS NATÜRLICHE UND DAS GROSSE“. Seit 1760 etwa mehren sich die Stimmen gegen den chinesischen Rokokogarten. Man begreift, daß er nur ein Zerrbild der Landschaft gibt. Man will, daß die Natur in großen Linien, imposanten Flächen und

<sup>1)</sup> Gartenmodell von cr. 1760 im Schloß. Abb. bei Phleps, Zwei Schöpfungen d. Simon Louis du Ry. Berl. 1908. Am Ende des Jahrhunderts wurde der ganze Garten verlandschaftlicht. — <sup>2)</sup> II, 335.

Massen erscheine. Wie sich in der Malerei der Geschmack<sup>1</sup> damals von den kleinen Veduten zu heroischen Motiven wendet, Claude Lorrain und Poussin als klassische Meister gelten, wünscht man auch die Natur im Garten nach größeren Gesichtspunkten zu arrangieren. Wichtig für die neue Gesinnung ist vor allem der Unterschied, den man jetzt allgemein zwischen Garten und Park macht.

Als PARK bezeichnete man seit der Renaissance in der Regel das fürstliche Jagdrevier, das jenseits der Gartengrenze einen weiten Bezirk für sich bildete. Fahr- und Reitwege schlug man darin in Form gerader Alleen. Im übrigen ließ man den Wald mit seinen Lichtungen so wie man ihn vorfand. Das ist der prinzipielle Gegensatz zum Park des 18. Jahrhunderts. Denn bei diesem handelt es sich entweder um vollständige Neuanlagen oder um eine Verschönerung der weiteren Umgebung des Schlosses. Man hilft dann der Natur sozusagen nach, macht allzu wilde, unwegsame Partien gefälliger, tote Punkte reizvoller, so daß der Park in all seinen Teilen einen wohl temperierten Charakter bekommt. Dabei soll jedoch das absichtsvolle Arrangement möglichst wenig zu spüren sein, während in den Parks der früheren Zeit jede menschliche Anlage als solche deutlich zu erkennen ist. „Der Park soll nur den Charakter der freien Natur und der Landschaft haben, die Hand des Menschen also wenig darin sichtbar sein, und sich nur durch wohl unterhaltene Wege und zweckmäßig verteilte Gebäude bemerkbar machen.“<sup>1)</sup> Im Park von Wilhelmshöhe drängt sich denn auch in den von der Kaskade entfernten Teilen, die Frage auf, was Natur, was künstliche Anlage sei. Für das Unbehagliche dieser Frage hatte man kein Gefühl.

Der Park wird in der neuen Bedeutung, die ihm die Landschaftsgärtner geben, das Ideal der Zeit. In ihm kann man besser als auf dem beschränkteren Gebiet des Gartens mit der Natur wetteifern, „Gartenlandschaften“ im großem Maßstab komponieren. Es ist nur natürlich, daß man die Grenzen immer weiter steckt, ein ganzes, Dörfer und Güter umfassendes Tal zu einem Gartenparadies gestaltet: das Seifersdorfer Tal<sup>2)</sup> und den Plauenschen Grund<sup>3)</sup>, beide in der Nähe von Dresden. Fürst Pücklers Anlagen in Muskau umfaßten elf Quadratmeilen. Friedrich Wilhelm IV. berauschte sich als Kronprinz an dem Gedanken, die ganze Insel Potsdam und noch weiter hinaus durch seinen Gartendirektor Lenné in eine meilengroße geschmückte Landschaft zu verwandeln.<sup>4)</sup> Pückler schwebt als lieblicher Traum eine Verschönerung der ganzen Erde vor.<sup>5)</sup> Reiner kann der Idealismus der Zeit wahrlich nicht zum Ausdruck kommen!

Zu den Reformbestrebungen der landschaftlichen Gestaltung am Ende des 18. Jahrhunderts gehört die Forderung, sich den vorhandenen Bodenverhältnissen möglichst anzupassen, den Charakter der heimischen Landschaft zu wahren. Repton vertritt sie zuerst mit Nachdruck in England. Das Verlangen, das sich in Deutschland nach einem, von den englischen Anlagen unabhängigeren Garten regt, entspringt zunächst mehr aus einer nationalistischen Tendenz. Hirschfeld hatte bereits die Pflanzung eines deutschen Eichenhaines mit dem Tempel der Tapferkeit oder Tugend empfohlen. Wilhelm Beyer behandelt dann die Frage in einem eigenen Folioband: „Die neue Muse oder der Nationalgarten“ (1784). Als nationales Gegenstück zu den elyäischen Feldern in Stowe plant er einen heiligen Hain der alten Deutschen mit Efeu und heiligem

1) Pückler a. a. O. 48, wo der Unterschied zwischen Park und Garten im Sinne der Zeit vortrefflich charakterisiert wird. — 2) W. G. Becker, Das Seifersdorfer Tal. Mit 40 Kupfern. Lpz. 1792. Koch, Sächs. Gartenkunst 355. Südd. Monatshefte VI, 12. — 3) Becker, Der Plauische Grund. Nürnberg. 1799. Koch a. a. O. 366. — 4) Sello a. a. O. 120. — 5) A. a. O. 275.

Dunkel. Im übrigen beschränkt sich das Nationale auf Abweisung der chinesischen Mode und kleinlicher Übertreibungen englischer Anlagen.<sup>1)</sup> Die Idee zu einem „Deutschen Garten“ im Taschenbuch für Gartenfreunde 1799 zielt auf eine Vereinigung des französischen und englischen Stils: Reguläre Blumenbeete am Hause, dann ein Obstbaumgarten mit gewundenen Wegen, schließlich eine vollkommene Wildnis, die in das freie Land überleitet. Das Nationale wird durch Statuen großer deutscher Männer betont, heidnische Figuren sind zu verwerfen. Gegen dieses künstliche Konstruieren eines deutschen Stils wendet sich ein Aufsatz im Taschenkalender von 1802, wo das unterscheidende Merkmal darin gesehen wird, daß die deutsche Gartenkunst sich mit den Schöpfungen „wirklicher“, die englische dagegen mit den Schöpfungen „idealischer“ Natur, d. h. der Komposition aus Pflanzen und Gebäuden verschiedener Weltteile, beschäftigt. An anderer Stelle formuliert der Verfasser noch deutlicher: der deutsche Garten habe die wirkliche einheimische Natur darzustellen. Das entspricht bereits der Forderung Pücklers, der sich als Reptons Schüler bekennt: „Auch die idealisierte Natur muß immer den Charakter des Landes und Klimas tragen, wo sich die Anlage befindet.“<sup>2)</sup>

Für den GARTEN stellt man andere Gesetze auf wie für den Park. Einige verlangen zwar auch hier noch eine völlige Landschaftskomposition, in einem mehr geläuterten Geschmack allerdings als vordem. „Die Kunst,“ meint Sckell, „vermag jedes Grundstück, ohne Rücksicht auf Größe, in ein Naturgärtchen zu verwandeln, wenn sie diesem nur jene Naturgegenstände zu geben trachtet, die ihm die Natur selbst würde gegeben haben.“<sup>3)</sup> Der erwähnte Schriftsteller im Taschenkalender von 1802 polemisiert gegen die regelmäßig geformten Blumenbeete am Hause und gegen das ebene Gelände: „Die schlängelnden Gänge müssen ganz von der Natur abgeborgt sein. Nur der gemeine Nutzen ebnet sich gerade Wege.“

Im allgemeinen jedoch geht die Ansicht jetzt dahin, daß man im Garten auf eine strenge Nachahmung der Natur weniger zu achten brauche als im Park.<sup>4)</sup> Im Garten darf die Kunst, als solche, sichtbar werden: referiert Schiller lobend in seiner Anzeige des Gartenkalenders von 1795. „Wenn der Park eine zusammengezogene idealisierte Natur ist, heißt es bei Pückler, so ist der Garten eine ausgedehntere Wohnung.“ Das klingt beinahe so, als wolle er für die Raumgestaltung des architektonischen Gartens eintreten. Aber er schließt nur einen Kompromiß: Regelmäßigkeit und Laune wechsele miteinander ab. Teppichbeet, Pergola, beschnittene Laube stellen sich zwischen aufgelöste Flächen und Massen. Man mochte glauben, damit den „guten Mittelweg zwischen der Steifigkeit des französischen Gartengeschmacks und der gesetzlosen Freiheit des sogenannten englischen“ gefunden zu haben, auf den Schiller hofft. Daß der Klassizismus zu einer gewissen Stilisierung des Gartens wenigstens in der Nähe des Wohnhauses führte, scheint selbstverständlich. Ganz verschwunden war ja der Sinn für eine formale Gestaltung inzwischen nicht. Letzte Ausläufer der alten Gartenkunst<sup>5)</sup> treffen mit den klassizistischen Kompromißtendenzen zusammen. An der Dresdner Bauakademie wurde in den siebziger Jahren

---

<sup>1)</sup> Über den Entwurf zu einem öffentlichen „Nationalgarten“ in Wien vgl. den Bericht im Taschenbuch f. Gartenfreunde 1798. — <sup>2)</sup> A. a. O. 94. — <sup>3)</sup> Beiträge z. bildenden Gartenkunst 1818. — <sup>4)</sup> Morel a. a. O. Er unterscheidet zwischen 1. le pays (die verschönerte Natur in weitester Ausdehnung), 2. le parc (in Verbindung mit einem Schloß), 3. le jardin (er darf sich in gewissen Punkten von l'exacte vérité de la nature entfernen), 4. la ferme (ländliche Ökonomie, einfach und kunstlos). — <sup>5)</sup> Des Ingenieurs und Architekten Lucas Voch Erste Gründe zu Gartenrissen und Mustern, Augsburg 1778, geben noch vollkommen reguläre Pläne, allerdings in unlebendiger Erstarrung.

unter Krubsacius französischer und Landschaftsstil gleichmäßig gelehrt. <sup>1)</sup> Nach Beyer, der die Gartenkunst für einen wichtigen Teil der Baukunst erklärt, wert der Akademie der bildenden Künste einverleibt zu werden, müssen die Hausgärten den Gebäuden „symmetrisieren“. Ohne hinlängliche Ursache einen krummen Weg zu machen ist widersinnig, „es sey denn in den geheiligten Hainen der Liebe“. <sup>2)</sup> Man begann sich von neuem für die Gärten des Plinius zu interessieren. Krubsacius gab bereits 1760 einen Rekonstruktionsversuch heraus. <sup>3)</sup> Schinkel hat dann unter dem Eindruck der Plinius'schen Briefe Charlottenhof bei Potsdam entworfen, ein Musterbeispiel dieser Richtung. <sup>4)</sup>

Derartige klassizistische Anlagen bilden in der folgenden Zeit eine Ausnahme. Selbst für den kleineren Garten scheint der Allgemeinheit die reine landschaftliche Gestaltung willkommener. Aber auch dort, wo man sich zu einer stilisierten Aufteilung entschließt, bleibt man doch hinter den klassischen Vorbildern weit zurück. Denn ein geometrischer Grundriß allein tut es nicht. Und in der Art und Weise, wie man das Baum- und Pflanzenmaterial darauf aufbaut, zeigt sich, daß man für architektonische Wirkungen kein Verständnis mehr hat. Überschneidungen, Gruppieren aufgelöster Massen nach malerischen und koloristischen Prinzipien ohne Rücksicht auf das „Relief“ des Gartens sind für den Eindruck entscheidend. Das gilt von der Komposition im Großen wie von einzelnen Partien. Schilf und Efeu, die Lieblinge der Romantik, sorgen dafür, daß keine Form klar zur Erscheinung kommt. Was die Gartenkunst seit der Renaissance groß gemacht hat, das starke Gefühl für räumliche Wirkung, war verloren gegangen.

---

<sup>1)</sup> Paul Schumann, Krubsacius. Leipz. 1885. — <sup>2)</sup> Beyer, a. a. O. — <sup>3)</sup> Wahrscheinlicher Entwurf von des j. Plinius Landhaus und Garten. — <sup>4)</sup> 1825. Vgl. den nicht ausgeführten Plan bei Ziller, Schinkel. Bielefeld 1897. Abb. 106.

# Excuse.

## 1. Salomon de Caus.

Der Heidelberger Garten 1619 fast vollendet, fiel bald dem 30jährigen Kriege zum Opfer. Schon Martin Zeiller schreibt im *Itinerarium Germaniae* 1632, er habe ihn nicht mehr gesehen. Die erste Publikation über den Garten gab der Schöpfer des Planes, Salomon de Caus (geb. 1576 wahrscheinlich in der Normandie, gest. 1626 in Paris), selbst heraus: *Hortus palatinus a Friderico Rege Boemiae Electore Palatino Heidelbergae extractus*. Salomone de Caus Architecto. Frankf. 1620, ein Heft in Folio mit kurzem Text und Abbildungen von Grotten, Figuren und Parterres, eingeleitet durch einen Grundriß und eine große Perspektive der ganzen Anlage von Merian nach einem Gemälde von J. Foucquières, das sich jetzt im Heidelberger Städt. Museum befindet, hiernach der verkleinerte Stich in Merians *Topographie*, deren Text auf Caus zurückgeht, sowie der Nachstich Wenzel Hollars. — Caus war 1613 aus England nach Heidelberg berufen worden. Er verfaßte mehrere Bücher über Hydraulik und Grottenanlagen und wird als „Ingénieur de Grottes et Fontaines“ bezeichnet. Wie aus einem Widmungsschreiben an die Pfalzgräfin Elisabeth in seiner Schrift: *Les raisons de forces mouvantes, dessins de Grottes et Fontaines propres pour l'ornement des Palais, Maisons de Plaisances et Jardins* (Frankf. 1615) hervorgeht, hat er in England u. a. Gartenanlagen für die Besetzung des Prinzen von Wales in Richmond entworfen (1610—12). In dieser seiner wichtigsten Veröffentlichung publiziert er einen Apparat zur Hebung des Wassers durch Dampfdruck, weshalb ihn später Arago als Erfinder der Dampfmaschine bezeichnet. Über seine verwandtschaftlichen und künstlerischen Beziehungen zu seinem Sohn oder Neffen Isaak de Caus, dem Schöpfer des Hortus Penbrochianus in Wilton (cf. S. 43), ist bisher nichts ermittelt worden. Bildnerische Entlehnungen aus Caus' Heidelberger Publikation aufgeführt bei Rosenberg, *Quellen z. Gesch. des Heidelb. Schlosses*, S. 169. Vgl. ferner Zangemeister in den Mitteilungen zur Gesch. des Heidelb. Schlosses 1886. Heft 2—4, S. 74, 144, 148.

## 2. Claude Mollet und Söhne.

Der Architekt Du Pérac (geb. vor 1544 in Paris, gest. 1601 ebenda, vgl. H. v. Geymüller, *Baukunst d. Ren. i. Frankr.* 280 f.) leitete nach seiner Rückkehr aus Italien (1582) im Dienste des Herzogs von Aumale, den Bau des Schlosses Anet, und gelegentlich der dortigen Gartenanlagen, die er selbst entwirft, wird Claude Mollet sein Schüler. Mollet führt den neuen Stil an den Hof und macht ihn damit lebens- und entwicklungsfähig. Nach seinem eigenen Bericht — im *Théâtre des plants et jardinage* — legt er 1595 für Heinrich IV. den neuen Garten in Saint Germain an, ferner den kleinen Inselgarten „Jardin sur l'estang“ in Fontainebleau. Olivier de Serres publiziert im *Théâtre D'Agriculture* (1603) ein „Parterre du petit Jardin des Tuilleries par Claude Mollet“ (identisch mit dem „Parterre de Mademoiselle“ auf dem Stadtplan von Gomboust? Auf einem Stich Silvestres, der wahrscheinlich das gleiche Parterre vor dem Palais darstellt, besagt die Unterschrift, Heinrich IV. habe 1600 das Palais vergrößert und den Garten anlegen lassen. Vgl. auch *Gaz. des beaux arts* 1910. p. 287). Claudes Sohn André erzählt in der Vorrede zum „Jardin de plaisir“ (s. u.), sein Vater habe drei Königen gedient: Heinrich IV., Ludwig XIII. und Ludwig XIV., unter dem er

gestorben sei. Danach wäre die Annahme in der *Nouv. Biogr. Gen.* XXXV 907, Claude sei „gegen 1613“ gestorben, falsch (Ludwig XIV. geb. 1638, kam zur Regierung 1643). Das Buch, in dem er seine Grundsätze über Gartenbau und Gartenkunst niederlegte: „*Théâtre des plants et jardinage contenant des secrets et inventions incognus à tous ceus qui jusqu'à présent se sont meslés d'écrire sur cette matière*“ enthält eine 1614 datierte Vorrede. Erschienen ist es erst 1652 in Paris in 4°; mit 22 Kupfern, signiert „Jacques Mollet, J. Noel Mollet, André Mollet“. Nur zwei Blatt, mit Boskettentwürfen, die von den übrigen stark abweichen, tragen Claudes Namen. 1660 unter dem Titel „*Théâtre du Jardinage*“ neugedruckt, erschien das Buch später in mehreren, in Text, Format und Abbildungen veränderten Auflagen. In einer Oktav-Ausgabe ohne Tafeln Paris 1678, spricht der Herausgeber von seinem verstorbenen Vater, der in Anet tätig gewesen. Dieser Herausgeber war jedenfalls André, der bedeutendste von Claudes Söhnen. Er wird von Jakob I. nach England berufen, arbeitet für den Prinzen von Oranien und schließlich für die Königin von Schweden. Sein sehr selten gewordenes Buch „*Le Jardin de Plaisir . . . Stocholme chez Henry Kayser MDCLI*“ umfaßt nach einem vollständigen Exemplar auf der Kgl. Bibliothek in Dresden: Titelblatt, 1 Bl. Widmung an die Königin von Schweden, 1 Bl. Porträt vom Vater des Autors, Claude Mollet (M. Lasne del. et fec.), 1 Bl. „*Au lecteur*“, 1 Bl. *Extrait de Privilege*, 21 Bl. Text (unpaginiert): Cap. I—X Horticulturn, Cap. XI „*Des ornements du jardin de plaisir*“. Dieses Kapitel enthält u. a. den Text zu den folgenden 30 Tafeln: 2 Gartenpläne (1—2), 16 Broderieparterres (3—18), 6 Compartiments à gazon (19—24), 4 Bosketträume (25—28), 2 Labyrinth (29—30). André sagt im Vorwort, er habe sämtliche Blätter selbst gezeichnet.

Genauere Nachrichten hat man von den Mollets bis jetzt nicht. Selbst in ihrer Heimat weiß man wenig Bescheid über sie: G. Riat (*L'Art des Jardins*, S. 140 f.) macht Claude, den Verfasser des *Théâtre*, zum Sohn des Gartenarchitekten von Anet und André zu seinem Enkel!

### 3. Daten zur Entwicklung von Versailles.

Über den Garten vor Le Nôtre unterrichtet eine Teilansicht in der Umrahmung des Planes von Gomboust 1652: Gleichmäßige Broderieparterres hinter dem Jagdschloß; auf der Südseite, vom Schloß durch eine Allee getrennt, ein Gemüsegarten. Nach Lemonnier (*L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin*, S. 251) stammten die Pläne zu dieser Gartenanlage von Le Mercier und Boyceau.

I. Von 1661 datieren die ersten Entwürfe Le Nôtres. Ein Plan von Silvestre von ca. 1664 gibt bereits die wesentliche Disposition der Anlage. Am Schloß ein Blumenparterre. Der Kanal fehlt noch. Mehrere Gräben zeugen von der ursprünglichen Sumpfigkeit des Geländes, das man vergebens auszutrocknen versucht hatte. „*Le Nôtre sucht nicht das Wasser zu vertreiben, sondern zu sammeln.*“

II. Neue Arbeiten hauptsächlich Anfangs der 70er Jahre. Der Zustand von 1674 auf einem zweiten Plan Silvestres (Abb. 32). Wesentlich die mannigfache Bindung des Wassers: Parterre d'Eau statt des Blumenparterres am Schloß (1672). In der Nordhälfte: Allee d'Eau (1670); neue Bosketträume: Le Pavillon d'Eau, Montagne d'Eau, „*Le Marais artificielle*“ (wohl in Erinnerung an den ursprünglichen Zustand der Gegend 1671 entworfen, 1673 vollendet), Le Théâtre (1671), Salle du Conseil (1672). Im Süden: das Labyrinth verändert (Herbst 1673), das große Bassin mit der Isle Royale oder Isle d'amour (1674) an Stelle der früheren Gräben, als erste Zusammenziehung zweier Boskettquartiere bemerkenswert. Schließlich erscheint um diese Zeit hinter dem Apollobassin der große Kanal als wichtiger Bestandteil der Mittelperspektive, geplant wahrscheinlich von Anfang an.

III. Der dritte Plan Silvestres von 1680 bezeichnet den Abschluß erneuter Umwandlungen und Ergänzungen: an Stelle des südlichen Parterres „à fleurs“ ein Broderieparterre, das den nördlichen Feldern entspricht. Anlage der Orangerie und des Pièce des Suisses; als Abschluß dieses Bassins war ein großes Lusthaus projektiert, der „*Pavillon d'Appolon*“ cf. *Revue de l'hist. de V.* 1902. Südlich von der Latona: Sal du Bal ou Bosquet des Rocailles; Salle des Maronniers. Auf der Nordseite: Statt des kleinen Zentralraums für den Pavillon d'Eau ein oblonger Saal mit Vorhof „*Arc de Triomphe*“ (seit 1678), neu das „*Bosquet des Trois Fontaines*“. Als nördlicher Abschluß der Querachse am Ende der Allee d'Eau, dem Schweizer Bassin entsprechend, das große Bassin de Neptune, über die Nordflucht des Parks hinausgebaut. In der Nähe des Apollobassins neue Bosketträume: Bosquet d'Encelade 1676; Fontaine de la Rénommé.

IV. Veränderungen zwischen 1680 und 1714 (in diesem Jahre stellt der Plan von Desmortain die endgültige Gestalt fest, Desnos' Plan von 1770 mit ihm identisch): das zentral auf quadratischem Grundriß komponierte Parterre d Eau in zwei oblonge Bassins zugunsten einer Mittelpromenade geteilt. Weitere Raumbereicherung in den Bosketts: Bosquet des bains d'Apollon (seit 1704, an Stelle des Marais artificielle); Bosquet „nouvellement commencé“: ein weiter oblonger Saal; „Bosquet des Domes“ oktogones Bassin, Umgang durch kreisrunde Balustrade geschlossen, zwei Pavillons von Mansart (Zeichnung Silvestres, kurz nach der Vollendung 1682, im Louvre); der salle du Conseil, bisher eine Gruppe von Fontainen enthaltend, bekommt ein einheitliches Bassin mit einer „fontaine de L'Obelisque“ entworfen von Mansart 1706. Neu auf der Südseite, wo Silvestre noch 1680 ein Gedärm von Gräben verzeichnet, das Bosquet de la Colonnade mit 28 Fontainen von Mansart 1685. Im großen Südbassin ist die Isle Royal verschwunden. Das Orangerieparterre verändert. An verschiedenen Stellen sind Alleen geschlagen, um mehrere Boskettquartiere durch Perspektiven miteinander zu verbinden, z. B. führt ein neuer Weg vom Bosquet de L'Etoile zum Bosquet de L'Obelisque. —

Der Abbé Cotherel würdigt 1680 die Schöpfung Ludwigs XIV. durch folgendes Sonett:

„Grand Roi, dont la valeur, la force et la prudence  
Charment également nos esprits et nos yeux,  
C'est dans ce beau séjour où l'Art victorieux  
Découvre avec éclat votre magnificence.

Ces eaux qu'on voit partout couler en abondance  
Et qu'un secret effort élève jusqu'aux cieux,  
Comme au divin Moïse en ces superbes lieux  
Au premier des Héros rendent obéissance,

Ce chef-d'œuvre pompeux que produit votre main  
Semble vous approcher du Pouvoir souverain,  
Qui tira du néant le Ciel, la Terre et l'Onde;

Lors qu'étalant ici tant de charmes divers,  
Du lieu le plus ingrat qui fut dans l'univers  
Vous faites aujourd'hui la merveille du monde.“



# Literaturverzeichnis.

## I. Neuere Literatur.

- Amherst, A history of gardening in England. Lond. 1896.  
Babeau, Le Jardin des Tuileries au XVII et XVIII siècle. Nogent-le-Rotrou 1903.  
Blomfield, The formal garden in England. Lond. 1901.  
Bonnassieux, Le château de Clagny. P. 1881.  
Brinckmann, A. E., Platz und Monument. Berl. 1908.  
Burckhardt, Der Cicerone. Basel 1860.  
— Geschichte d. Renaissance i. Italien. 2. A. Stuttg. 1878.  
Darembert et Daglio, Dictionnaire des Antiquités.  
Ersch-Gruber, Encyclopaedie. LIV. Leipz. 1852.  
Falke, J. v., Der Garten, seine Kunst und Kunstgeschichte. Stuttg. 1884.  
Friedländer, Darstellungen a. d. Sittengeschichte Roms.  
Germain, Dom Michel, Le Monasticon Gallicanum. Paris 1882.  
Geymüller, H. v., Rafaello studiato come architetto. — Les Du Cerceau. P. 1887.  
— Die Baukunst d. Renaissance i. Frankreich. Im: Handbuch der Architektur. II. 6<sup>1</sup>. 1898.  
— u. Stegmann, Die Architektur der Renaiss. in Toscana.  
Grimm, J. u. W., Deutsches Wörterbuch. Leipz. 1854 ff.  
Gurlitt, Gesch. d. Barockstiles in Italien, Frankreich, Deutschland. Stuttg. 1887—89.  
Hehn, Culturpflanzen u. Haustiere. Berl. 1870.  
Hellwald, Haus und Hof. Leipz. 1888.  
Hessler, A., Geschichte u. Beschreibung d. Hofgartens z. Veitshöchheim. Würzb. 1908.  
Heyne, M., Deutsche Hausaltertümer. Leipz. 1899 ff.  
Humboldt, A. v., Kosmos. Stuttg. 1844.  
Justi, C., Winkelmann. Leipz. 1866—72.  
Kammerer, Fr., Zur Geschichte d. Landschaftsgefühls i. frühen 18. Jahrh. Berl. 1909.  
Kaufmann, Al., Der Gartenbau i. Mittelalter. Berl. 1892.  
Koch, Hugo, Sächsische Gartenkunst. Berlin 1910.  
Lambert u. Stahl, Die Gartenarchitektur. Handb. d. Arch. IV, 10. 2. A. Leipz. 1910.  
Laske, Friedr. Der ostasiatische Einfluß auf die Baukunst d. Abendlandes, vornehmlich Deutschlands im 18. Jahrhundert. 1909.  
Lemmonier, H., L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin. Paris 1893.  
Lenoir, Architecture monastique. Paris 1852.  
Letarouilly, Edifices de Rome moderne. Paris 1874.  
Lorenz-Meyer, Breitenfenster und Hecke. Hamburg 1906 (Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde).  
Loudon, Encyclopaedie des Gartenwesens. Weimar 1825.  
Lübke, Gesch. der Renaissance in Deutschland. 2. A. Stuttg. 1881—82.  
— Geschichte der Renaissance in Frankreich. 2. A. Stuttg. 1885.  
Mannhardt, Baumcultus der Germanen. Berl. 1875.  
Mau-Overbeck, Pompeji. Leipz. 1884.  
Mau, Aug., Pompeji. Leipz. 1908.  
Metzger, Joh., Beschreibung d. Heidelberger Schlosses u. Gartens. Heidelberg 1829.  
Meyer, E., Geschichte der Botanik. 1854—57.  
Nichols, English Pleasure Gardens. 1902.  
Nolhac, La Création de Versailles. Vers. 1901.  
Patzak, Die Villa Imperiale bei Pesaro. Leipz. 1908.  
Pauly, Real-Encyclopädie d. klass. Altertumswissenschaft. 1846.  
Percier et Fontaine, Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et des environs. 1809.  
Pfnoret Anatole France, Vaux-le-Vicomte. P. 1888.  
Ranck, Chr., Geschichte der Gartenkunst. Leipz. 1909.  
Revue de l'Histoire de Versailles. Vers.  
Riat, G., L'art des Jardins. Paris s. d.  
Rosellini, Monumenti dell' Egitto e della Nubia. Pisa 1832—44.  
Schmerber, Studie über das deutsche Schloß u. Bürgerhaus im 17. u. 18. Jahrh. Straßb. 1902.  
Schmidt, Rob., Schloß Gottorp. 1903.  
Silibb, R., Schloß u. Garten in Schwetzingen. Heidelberg 1907.  
Triggs, H. I., The art of garden design in Italy. 1906.  
— Formal Gardens in England a. Scotland. Lond. 1902.  
Wölfflin, Renaissance u. Barock. München 1888.  
Wüstemann, Kunstgärten bei den Römern. 1846.  
Zeller, A., Das Heidelberger Schloß. Karlsruhe 1905.

## 2. Ältere Literatur und Kupferstichwerke.

- Aa, P. v. d., Spanjen en Portugal. Leiden 1707.  
 Alberti, Architettura. 1. Ausg. 1485.  
 Aveline (1662—1712), Vues s. l. e. d.  
 Becker, W. G., Das Seifersdorfer Thal mit 40 Kpfrn v. Darnstedt. Leipz. 1792.  
 — Der Plauische Grund bei Dresden. Nürnberg 1799.  
 Beeverell, J., Les Délices de la Grande Bretagne et de l'Irlande. Leyden 1727.  
 Beyer, W., Die neue Muse oder der Nationalgarten. Wien 1784.  
 Blondel, J.-Fr., De la Distribution des Maisons de Plaisance. Paris 1737.  
 — Architecture française. Paris 1752—56.  
 Boyceau, J., Traité du Jardinage selon les raisons de la nature et de l'art. Paris 1638.  
 Bry, Theod. de, Florilegium. 1616.  
 Campbell, Vitruvius Britannicus. 1725.  
 Caus, Isaac de, Le Jardin de Wilton [um 1640].  
 Caus, Salomon de, Les raisons de forces mouvantes, dessins de Grottes et Fontaines propres pour l'Ornement des Palais, Maisons de Plaisance et Jardins. Frankf. 1615.  
 — Hortus Palatinus. Frankf. 1620.  
 Chambers, Designs of Chinese buildings. 1757.  
 — Dissertation on Oriental Gardening. 1772.  
 Colonna, Polifili Hyperotomachia. Venedig 1499.  
 Traduit par Cl. Popelin. Paris 1883.  
 Commelin, Beschryvinge van Amsterdam. 1693.  
 Crispin de Passe, Hortus Floridus. Arnhem 1614.  
 Dalberg, Suecia antiqua et hodierna. 1693—1714.  
 [D'Argenville], La Theorie et la Pratique du Jardinage. P. 1709. (Über spätere Ausgaben vgl. S. 26.)  
 D'Argenville, Voyage pittoresque. 1754.  
 Daviler, Cours d'architecture. Paris 1691.  
 Démortain, Les Plans de Versailles. Paris 1715.  
 Diesel, Erlustierende Augenweide in Vorstellung herrlicher Gärten. Augsb. (um 1720).  
 Du Cerceau, Les plus excellents bastiments de France. Paris 1576.  
 Elsholtz, Vom Gartenbau. 2. Aufl. 1672.  
 Estienne, Ch., L'agriculture et la maison rustique. Paris 1654.  
 Evelyn, Memoirs (1644). Ed. 1818.  
 Falda, I Giardini di Roma. 1670.  
 — Le Fontane di Roma. 1691.  
 Félibien, Description de la Grotte de Versailles. Paris 1676.  
 — Description de Versailles. 1703.  
 Ferrari, J. B., De florum cultura. Rom 1633.  
 Filarete, Tractat über die Baukunst. (Wien 1890).  
 Fülcken, Allerhand neu Nagel und Bindwerk [treillage]. Nürnberg. [17. .].  
 Furtenbach, Itinerarium Italiae. Ulm 1627.  
 — Architectura civilis. Ulm 1628.  
 — Architectura recreationis. Augsb. 1640.  
 — Architectura privata. Augsb. 1641.  
 — Mannhafter Kunstspiegel. 1663.  
 Gabriel, Le Jardinier Universell. 1696.  
 Galimard fils, Architecture de Jardins. Paris (um 1750).  
 Garten-Memorial eines Kunstgärtners. Leipz. 1703.  
 Groen, J. van der, Le Jardinier Hollandais. Amsterd. 1669.  
 Guernieri, Delineatio Montis Winter-Casten [Wilhelms-höhe]. Cassel 1706.  
 Halfpenny, Chinese and Gothic Architecture. Lond. 1752.  
 Hirschfeld, Anmerkungen über die Landhäuser und die Gartenkunst. Leipz. 1773.  
 — Theorie der Gartenkunst. Leipz. 1779—85.  
 Ixnard, Recueil d'Architecture. Paris 1791.  
 Keybler, Joh. G., Neueste Reisen. Hannov. 1740.  
 Kleiner, Salom., Abbildung der Mayntzischen Favorita, Augsb. 1726.  
 — Vorstellung beyder Schlösser Weissenstein u. Geibach. Augsb. 1728.  
 — Vorstellung des Schlosses Marquardsburg. Augsb. 1731.  
 — Kriegs- u. Siegeslager Eugenii. Augsb. 1731.  
 — Die Residenz-Stadt Würzburg. Augsb. 1740.  
 Krubsacius, Wahrscheinlicher Entwurf v. d. jüngeren Plinius Landhause u. Garten. 1760.  
 Krünitz, J. G., Öconom. Encyclopädie. XVI. Berl. 1779.  
 Labyrinthe de Versailles. Paris 1679.  
 Laugier, Essai sur l'Architecture. Paris 1753.  
 Laurenberg, Horticultura. 1654. Ausgabe von Strömer v. Reichenbach 1682.  
 Le Clerc, Jean, Parterres et compartiments pour dresser les jardins. 1628.  
 Le Clerc, Sébastien, Le Labyrinthe de Versailles.  
 — Les Jets d'eau de Versailles.  
 Le Pautre, Jean, Nouv. desseins de jardins, parterres et façades. Paris, Langlois (um 1665).  
 Le Roy s. Roy.  
 Liger, Le Jardinier fleuriste. Amsterdam 1708.  
 Lille, Abbé de, Les Jardins au l'Art d'embellir les Paysages. 1782.  
 Loggan, Oxonia illustrata. Oxford 1675.  
 — Cantabrigia illustrata. Cambridge 1688.  
 Loris, Le Trésor de Parterres. Genf 1629.  
 Markham, The Country Farm. 1615.  
 Marot, Daniel, Oeuvre. 1712.  
 Mayer, Joh., Pomona franconica. Nuremb. 1776.  
 Merian, Florilegium renovatum. Frankf. 1641.  
 — Topographia. Frankf. 1642 ff.  
 Meusnier, Vues des palais d'Espagne.  
 — Vuedu Palais, Jardin et Fontaines d'Arangouesse. 1665.  
 Mollet, André, Le Jardin de Plaisir. Stockholm 1651.  
 Mollet, Claude, Théâtre des Plans et Jardinage. [1614] 1652.  
 Montaigne, Journal de Voyage. 1580. Ed. p. Lautrey. Paris 1906.  
 [Morel], Théorie des Jardins. Paris 1776.  
 Müller, J. C., Deliciae hortenses, das ist Blumen- Artzney- Küchen- und Baum-Gartenlust. Stuttg. 1696.

- Neufforge, de, Recueil d'Architecture. Supplément 1772.
- Osten, Heintr. v., Der niederländische Garten. Hannover 1706.
- Palissy, Le Jardin délectable. (Oeuvres. Paris, Charavay 1880.)
- Parkinson, John, Paradisus terrestris. Lond. 1629.
- Perelle, um 1660—1690. Recueil des plus belles Vues des Maisons Royales de France. Paris, Poilly s. d. (um 1680).
- Vues des plus belles Maisons de France. Paris, Langlois s. d. und andere Folgen.
- Petrus de Crescentiis, Ruralium Commodorum libri XII. Übers. v. Fr. Sansovino. Ven. 1561.
- Plinius d. J., Briefe.
- Pöppelmann, Vorstellung u. Beschreibung d. Zwingergartens. Dresden 1729.
- Price, Essays on the Picturesque and on the use of studying Pictures, with a view to the Improvement of real Landscape. 1794.
- Pückler-Muskau, Fürst v., Andeutungen über Landschaftsgärtnerei. Text und Tafelband. Stuttgart 1834.
- Rabel, Livre de differents dessins de Parterres. P. 1630.
- Rademaker, Spiegel van Amsterdams Zomervrenyd 1728.
- Rhylands Gezichten. Vues de Rhyland. Amsterd. 1732.
- Repton, Observations on the Theory and Practice of Landscape Gardening. Lond. 1803.
- Rigaud, Jean, Oeuvre. 1720—1752.
- Roy, Le, Théâtre de Brabant = Castella Brabantiae. Antw. 1697. La Haye 1730.
- Saint-Simon, Mémoires. Paris. Edit. Hachette.
- Sander, Chorographia Brabantiae. Hagae 1726.
- Flandria illustrata. Hagae 1732.
- Savot, l'Architecture françoise. 1685.
- Scamozzi, Idea della Architettura. 1615.
- Schickhardt, Reise Herzogs Friedrich z. Würtemberg durch Italien. 1603.
- Sckell, Friedr. Ludw., Beiträge z. bildenden Gartenkunst. München 1818.
- Scudery, Mlle de, La Promenade de Versailles. 1669.
- Serlio, Architettura. 1551.
- Serres, Olivier de, Le Théâtre d'Agriculture. Paris 1603.
- Silvestre, Israel (1621—91) Grundrisse und Prospekte französischer Schlösser u. Gärten in versch. Folgen. Diverses vues nouv. de Rome, Paris et des autres lieux.
- Stephanus, Carolus, Libellus de re hortensi. P. 1536.
- Stieglitz, C. L., Gemälde von Gärten im neueren Geschmack. Leipz. 1798.
- Stoopen daal, (um 1710—25), Ansichten der Gärten des Schlosses Zeyst.
- Sturm, Civil-Bau-Kunst (darin: Großer Herren Palläste u. Lust-Gärten) Augsb. 1718.
- Architektonische Reise-Anmerkungen. Augsb. 1719.
- Taschenbuch f. Natur- und Gartenfreunde. Tübingen. 1795—1800.
- Thurah, Danske Vitruvius. Kopenhagen 1746.
- Traité pour la culture des fleurs. Paris, Ch. de Sercy 1696.
- Vanvitelli, Palazzo di Caserta. Neapel 1756.
- Vianen, J. v., Le Château de Ryswyck. 's Gravenhage (1697).
- Vignier, Le Château de Richelieu. 1676.
- Voch, Lucas, Erste Gründe zu Gartenrissen und Mustern. Augsb. 1778.
- Volkamer, Nürnbergische Hesperides. Nürnberg 1708 bis 1714.
- Vredeman, Hortorum viridiorumque elegantes et multiplices formae ad Architectonicae artis normam delineatae. Antw. 1583.
- Weck, Ant., Beschreibung u. Vorstellung der Chursächs. Residenz. Nürnberg 1679.
- Wening, Topographia Bavariae. Münch. 1701.
- Whateley, Observations on Modern Gardening. 1770.
- Wolrad von Waldeck, Tagebuch. (Literar. Verein in Stuttgart Bd. 59. 1861.)
- Wrighte, Grottesque Architecture, or rural amusement. Lond. New edit. 1790.
- Zeiler, Itinerarium Germaniae. 1632.
- Itinerarium Britan. 1674.

## Verzeichnis der Abbildungen.

1. Garten des 15. Jahrhunderts. Franz. Miniatur aus einem Roman der Rose (British Museum).
2. Schloß Sevenbergken in Brabant.
3. Besetzung des Vicomte de la Vuere et Duysborg in Brabant.
4. Rom, Quirinalgarten.
5. Rom, Villa Medici.
6. Rom, Villa Pamfili.
7. Montargis.
8. Vallery.
9. Dampierre.
10. Blois.
11. Cöthen.
12. Stuttgart, Schloßgarten.
13. München, Residenzgarten 1644.
14. München, Residenzgarten 1701.
15. Schlaccoverdt.
16. Vredeman, Gartenentwurf „ionischer Ordnung“.
17. Vredeman, Gartenentwurf.
18. Furttenbach, Entwurf zu einem fürstl. Lustgarten.
19. Schloß Neuburg bei Ryswyck.
20. Wilton, Schloßgarten.
21. Fontainebleau. Anfang 17. Jahrh.
22. Fontainebleau. Um 1680.
23. Paris, Tuileriengarten. 1615.
24. Paris, Tuileriengarten. 1739.
25. Liancourt.
26. Rom, Villa Mondragone.
27. Chantilly, Wasserparterre.
28. Vaux-le-Vicomte, Lageplan.
29. Vaux-le-Vicomte, Blick vom Schloß in den Garten.
30. Vaux-le-Vicomte, Blumenparterre.
31. Paris, Palais Luxembourg.
32. Versailles, Grundriß 1674.
33. Versailles, Grundriß 1714.
34. Versailles, Allée d'Eau.
35. Marly, Grundriß.
36. Heidelberg, Schloßgarten 1620.
37. Das Neugebäude bei Wien.
38. Verneuil.
39. Villa d'Este, Prospekt 1573.
40. Villa d'Este, Aufstieg mit Fontänengalerie.
41. Villa d'Este, Zypressenrondell.
42. Villa Aldobrandini, Il Teatro.
43. D'Argenville, Entwurf zu einem „Amphitheater“.
44. D'Argenville, Gartenentwurf.
45. Diesel, Entwurf zu einem Lustgarten.
46. Schloß Weißenstein.
47. Paris, Palais Royal.
48. Favorite bei Mainz.
49. Stockholm, Königlicher Garten.
50. Oxford, Collegium S. Trinitatis.
51. Benediktinerabtei in Brabant.
52. Kanonikerstift in Brabant.
53. Wien, Küchengarten in Prinz Eugen's „Kriegslager“.
54. Paris, Jardin de plantes.
55. Holländischer Blumengarten nach Crispin de Passe.
56. München, Grottenhof der Residenz.
57. Frankfurt, Swind'scher Garten.
58. Furttenbach, Entw. zu einem Wohnhaus und Garten.
59. Furttenbach's Hausgarten in Ulm.
60. Nürnberg, Hausgarten des Herrn von Lempen.
61. Nürnberg, Hausgarten des Herrn Vutter.
62. Paris, Hotel de Roquelaure.
63. De Neufforge, Gartenentwurf.
64. De Neufforge, Gartenentwurf.
65. Rom, Palazzo Vicolo della Pedacchia.
66. Stockholm, Palais der Ebba Brahe.
67. Serlio, Parterreentwürfe.
68. Heidelberg, Hortus Palatinus, Knotenparterre.
69. Boyceau, Entw. zum Parterre im Luxembourggarten.
70. Mollet, Parterreentwurf.
71. Zeyst, „Berceau d'herbe“.
72. Kleiner „Prospekt eines runden Bosketts“.
73. Versailles, Bosquet de l'Etoile.
74. Versailles, Bosquet de la Colonnade.
75. Versailles, Salle du Conseil.
76. Versailles, Bosquet de l'arc de Triomphe.
77. Versailles, „Salle aux Maronniers“.
78. Versailles, „Salle du Bal“.
79. Lusthaus des Herrn Boeurs bei Katwyk.
80. Landsitz des Bürgermeisters Trip bei Amsterdam.
81. Serlio, Labyrinthentwurf.
82. D'Argenville, Labyrinthentwurf.
83. Versailles, Labyrinth.
84. Fontana di Venere (Vexirwasser).
85. Versailles, Grotte der Thetis.
86. Frascati, Stanza de Venti nel Teatro di Belvedere.
87. Antwerpen, Wohnhaus des Rubens. Eingangz. Garten.
88. Antwerpen, Wohnhaus des Rubens. Gartenfront.

## Ortsregister.

- Ägypten 72 Anm. 2, 76  
 Altdorf 51  
 Alt-Jesnitz 85 Anm. 1  
 Amboise 81  
 Amsterdam 51  
 Ancy-le-Franc 18  
 Anet 68, 118  
 Antwerpen 58, 94  
 Arabien 56, 86  
 Aranjuez 80, 86  
 Augsburg 57 Anm. 6, 66, 89  
 Babylon 33  
 Baugé 83 Anm. 3  
 Bayreuth 96  
 Beauregard 12  
 Berlin 98  
 Blois 12, 19, 73  
 Boufflers 41  
 Bremer Förde 20  
 Brome Hall 15 Anm. 3, 19  
 Brüssel 80, 104 Anm. 2  
 Buen Retiro 80  
 Cambridge 10 Anm. 2, 50  
 Caprarola 17  
 Caserta 35, 39  
 Castello 8 Anm. 6, 22, 30,  
 65, 74, 88, 97  
 Chantilly 18, 21, 32, 66,  
 76, 88  
 Charleval 12  
 Chaville 82  
 China 103, 108, 110f., 114  
 Citeaux 50  
 Clagny 15, 54, 86, 88  
 Cöthen 14  
 Creil 12  
 Dampierre 18  
 Danzig 76  
 Dinkelsbühl 103 Anm. 3  
 Dresden,  
 Garten der Kurfürstin 41  
 Großer Garten 45, 46, 95  
 Dresden,  
 Nymphenbad 92 Anm. 1  
 Zwinger 55, 92, 96  
 Ebrach 50  
 Eisgrub 82  
 Ekholmen 71  
 Enguien 80  
 Ermenonville 103 Anm. 2,  
 105 Anm. 6  
 Ferrara 72  
 Finspång 22  
 Florenz 4, 53, 97  
 Boboligarten 42, 74, 89  
 Anm. 2, 93 Anm. 3  
 Fontainebleau 12, 13, 21,  
 28, 55, 82, 88, 105 Anm. 2,  
 118  
 Frankfurt 58  
 Frascati 80, 92  
 Villa Aldobrandini 26, 39,  
 87  
 Fredensborg 30  
 Frederiksborg 82  
 Fremont 86 Anm. 2  
 Fulda 98  
 Gaillon 12, 69 Anm. 1, 71  
 Gent 82  
 Genua 89, 92, 94  
 Pal. Doria 93  
 Gottorp 98  
 Granada, Alhambra 4, 56  
 Grimsthorp 15 Anm. 3, 71  
 Groß-Sedlitz 40, 55  
 Güstrow 20  
 Hamburg 58  
 Heidelberg 3, 13, 35f., 53,  
 55, 65, 66, 67, 89 Anm.  
 3, 97, 118  
 Herrenhausen 78, 79  
 Hirschholm 81  
 Hohenheim 109  
 Honslardyk 53, 80  
 Indien 110  
 Isola Bella 81  
 Japan 111  
 Kairo 86 Anm. 1  
 Karlsruhe 30, 102 Anm. 1  
 Kensington 113  
 Kew 108  
 Koblenz 78  
 Köln 5, 49  
 Lavardin 18  
 Leipzig 61  
 Lésigny-en-Brie 86  
 Liancourt 15, 21, 55, 71,  
 76, 86, 88  
 Loo 80  
 Ludwigsburg 31  
 Ludwigslust 114  
 Lupogne 82  
 Mailand 96  
 Mainz, Favorite 45  
 Malma 45  
 Mantua, Palazzo del Tè  
 16, 39  
 Marly 26, 40, 42f., 46, 76  
 Anm. 2, 77, 86  
 Marquardsburg 45  
 Mecheln 49  
 Meudon 41  
 Montacute 35  
 Montargis 14, 73  
 Möörby 73  
 Moritzburg 30, 81  
 München, Residenzgarten  
 12, 14, 16, 19, 37, 43,  
 58  
 Grottenhof 56f., 92  
 Nider Altaich 50  
 Niveh 6 Anm. 1  
 Nürnberg 58, 60, 61, 71, 84  
 Nymphenburg 45, 88, 98, 114  
 Oranienburg 20  
 Oxford 50, 51, 80  
 Paris,  
 Champs-Élysées 76  
 Garten am Louvre 7, 19,  
 68  
 Hausgärten 59, 60 Anm. 3  
 Hôtel Liancourt 32 Anm. 1  
 Hôtel St. Paul 83, 95  
 Anm. 1  
 Jardin des plantes 20,  
 51, 70  
 Luxembourggarten 27, 28,  
 42, 44, 52, 55, 68  
 Maison de Lambert 57  
 Anm. 5  
 Palais Royal 44, 55, 69,  
 76, 112  
 Tuilleriesgarten 19, 21,  
 71, 73, 75, 88, 103  
 Anm. 1, 104 Anm. 2,  
 105 Anm. 2, 112, 118  
 Passau 32  
 Pavia 104 Anm. 2  
 Peshurst 70  
 Persien 6 Anm. 1, 110  
 Pesaro, Villa Imperiale 38,  
 39  
 Petersburg 83  
 Pienza, Pal. Piccolomini 30,  
 93  
 Plauen'sche Grund 115  
 Plinius' Gärten 34, 56, 68,  
 74 Anm. 1, 80, 89, 117  
 Pompeji 19, 32, 56, 58  
 Potsdam 107, 115  
 Charlottenhof 117  
 Pfaueninsel 96  
 Präneste 33  
 Prato 89, 90, 92. S. a. Ca-  
 stello.

- Rambouillet 76, 82  
Rannshofen 50  
Reichersperg 50  
Rest 113  
Richelieu, Schloß in Poitou  
26, 31, 54  
Richmond 118  
Rincy 21  
Rom,  
Farnesische Gärten 37, 92  
Anm. 1  
Pal. Barberini 39  
Pal. Farnese 30, 93  
Pal. de Firenze 93  
Pal. Vicolo della Pedacchia  
61  
Quirinalgarten 16, 17, 18, 61  
Vatican, Giardino della  
Pigna 33, 37, 42  
Giardino de semplici 10  
Giardino secreto 55, 71  
Villa Albani 31, 35, 97  
Villa Borghese 17, 94 Anm. 2  
Villa Farnesina 12, 55, 95  
Villa di Giulio 92, 95  
Villa Ludovisi 55, 78  
Villa Madama 12, 26, 33,  
34, 38, 77
- Rom,  
Villa Mattei 17, 55, 98  
Villa Medici 16, 17, 20,  
35, 55, 77, 94f., 111  
Villa Pamfili 55  
Villa Pia 38 Anm. 3, 94  
Villa Sacchetti 39  
Rosersberg 82  
Rössicon 49  
Rouen 5, 65  
Ruel 87  
Ryswyck 16, 55  
Saint-Cloud 69, 87  
St. Germain 30, 31, 38, 41,  
42, 68, 92 Anm. 1, 118  
Saint Maur 53  
St. Gallen 7, 49  
Sanssouci 41, 95, 98  
Sceaux 74, 88  
Schlaccowerdt 22, 38, 66,  
71, 72  
Schönbrunn 26  
Schwetzingen 26, 32, 45,  
114  
Seifersdorf 115  
Skottorp 52  
Soesdyk 80
- Stockholm 62  
Stowe 108, 112, 113, 115  
Strà 84f.  
Stuttgart 14, 55  
Solitude 83  
Thibault 85  
Tivoli,  
Villa d'Este 29, 31, 33,  
37, 38, 71, 80, 87, 89  
Anm. 3, 90  
Villa Hadriana 108  
Trianon 54, 76, 88, 106  
Ulm 58, 92  
Valencia 79  
Vallery 19  
Vaux-le-Vicomte 29, 54,  
86  
Veitshöchheim 46, 74, 76,  
78, 98, 107, 108  
Venedig 57  
Verneuil 36  
Verona 57  
Versailles 9, 26, 27, 29, 31,  
32, 38, 40, 41, 42, 52,  
55, 66, 68, 75, 76, 77,  
82, 83, 86ff., 89, 92, 93,
- Versailles,  
95, 98, 102, 105 Anm. 2,  
106, 112, 119f.  
Viterbo,  
Villa Lante 17, 30, 38  
Warschau 98  
Weikersheim 44  
Weimar,  
Herzogliche Garten 41  
Goethes Garten 103 Anm.  
3, 109  
Weissenstein 42, 96  
Wien,  
Garten des Prinzen Eu-  
gen 78  
Kielmännische Garten 61  
Neugebäude 37, 42  
Schloß Schönbrunn 96,  
107  
Wilhelmshöhe 39, 107, 115  
Wilhelmsthal 114  
Wilton 43, 66, 69, 98  
Worms 3, 10  
Würzburg,  
Burggarten 60  
Schloßgarten 26, 39, 74,  
98, 108f.









Abb. 1. Garten des 15. Jahrhunderts.  
Französische Miniatur aus einem „Roman der Rose“ (British Museum).



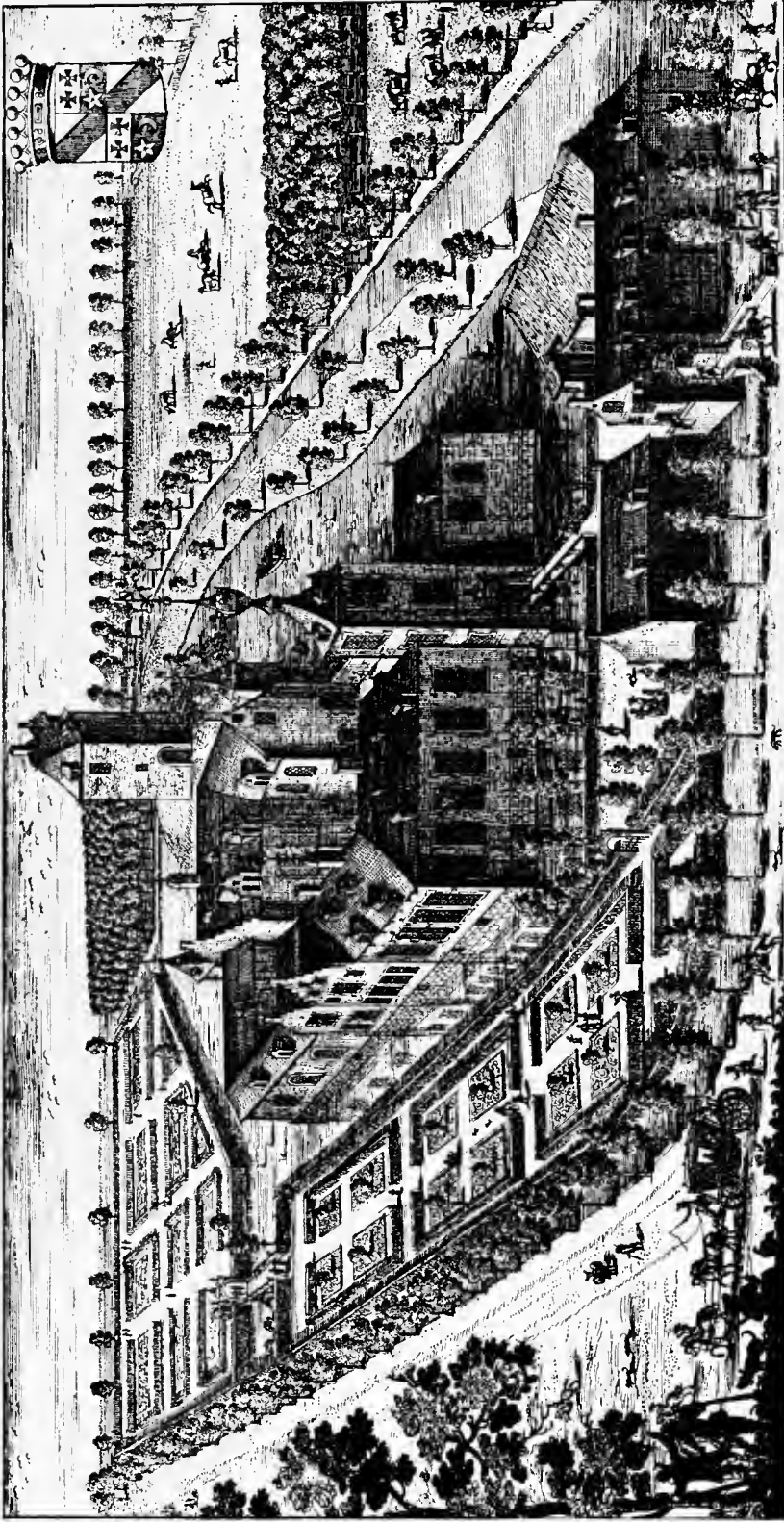


Abb. 2. Schloß Sevenberghen (Le Roy, Castellia Brabantiae).



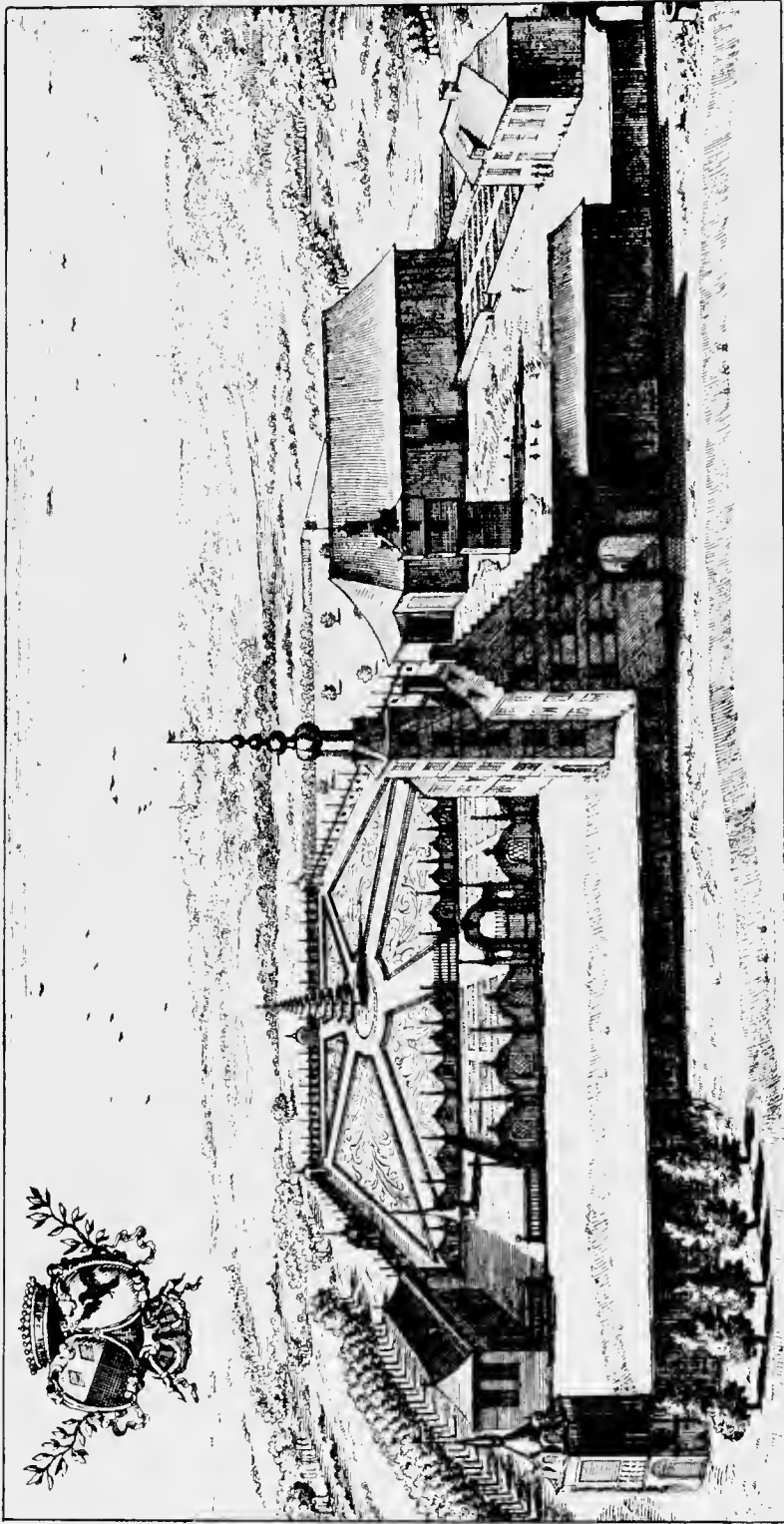


Abb. 3. Landsitz des Vicomte de la Vuere et Duysborg (Le Roy, Castellia Brabantiae).



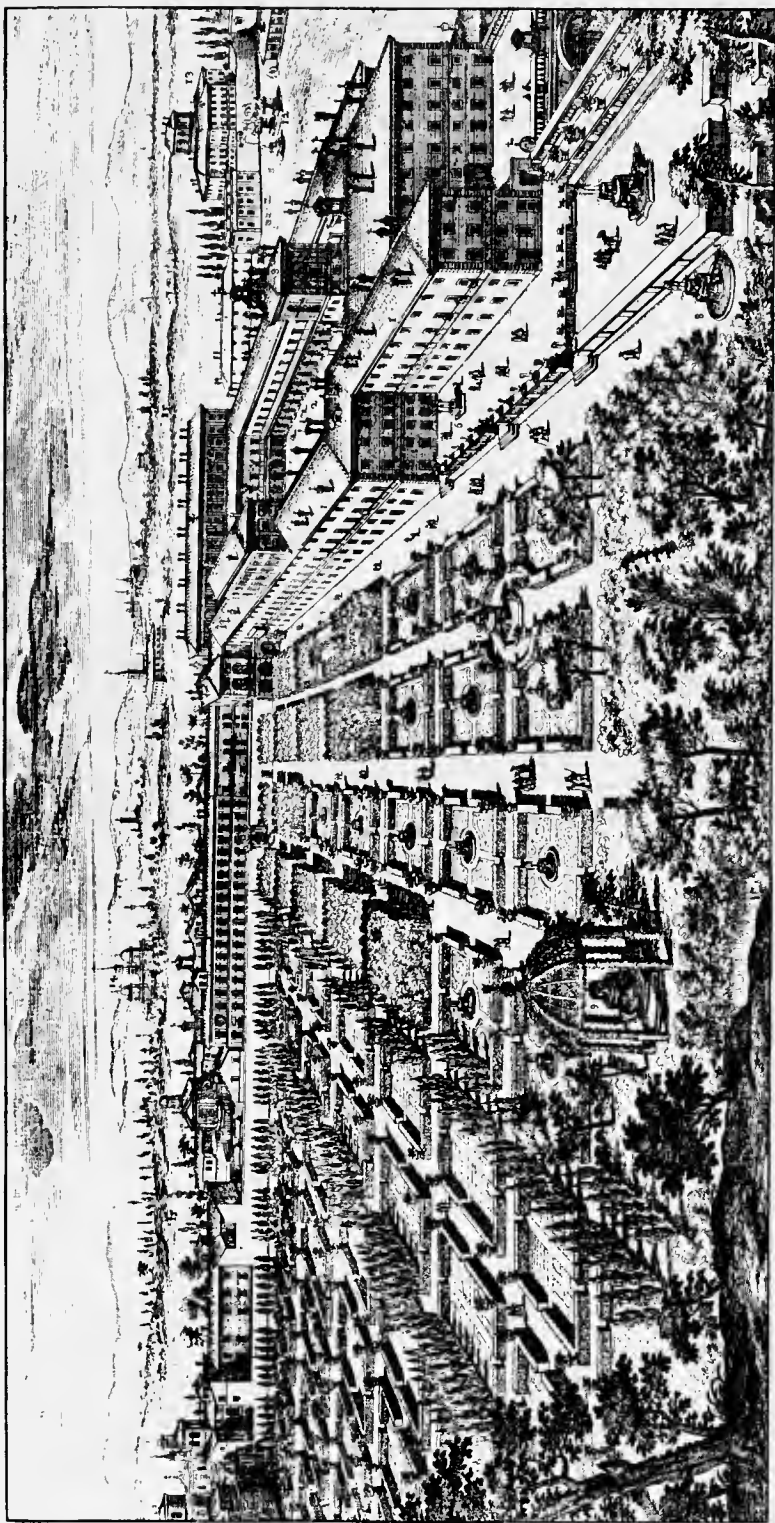


Abb. 4. Rom, Quirinalgarten (Falda, I Giardini di Roma 1670).





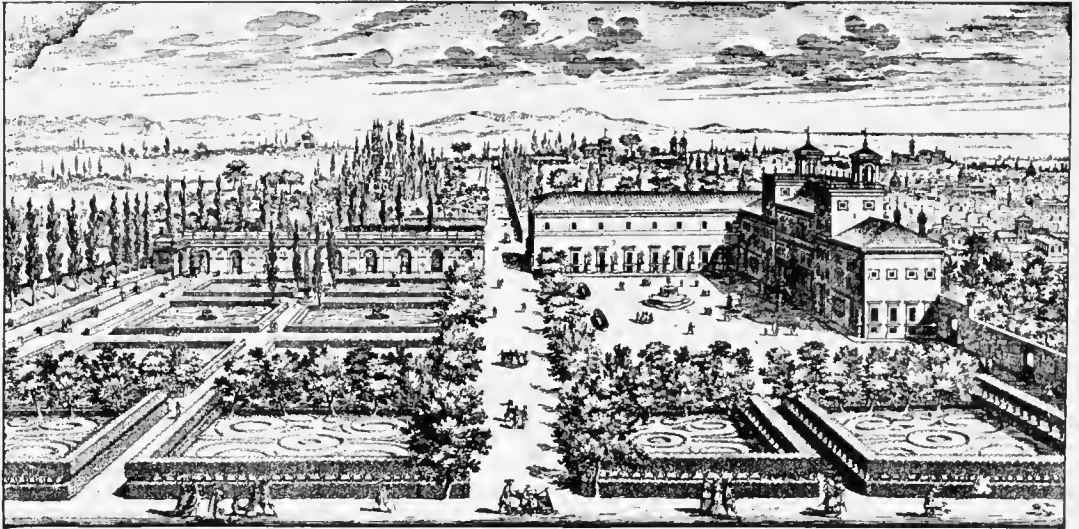


Abb. 5. Rom, Villa Medici (Falda).



Abb. 6. Rom, Villa Pamphili (Falda).



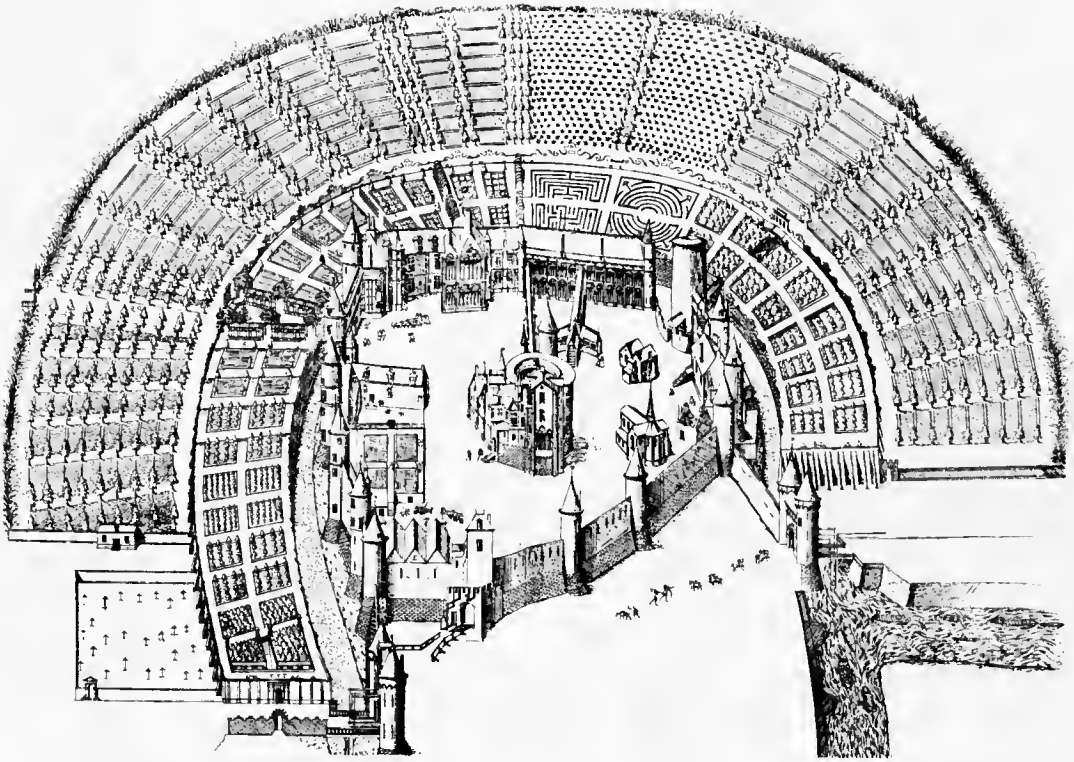
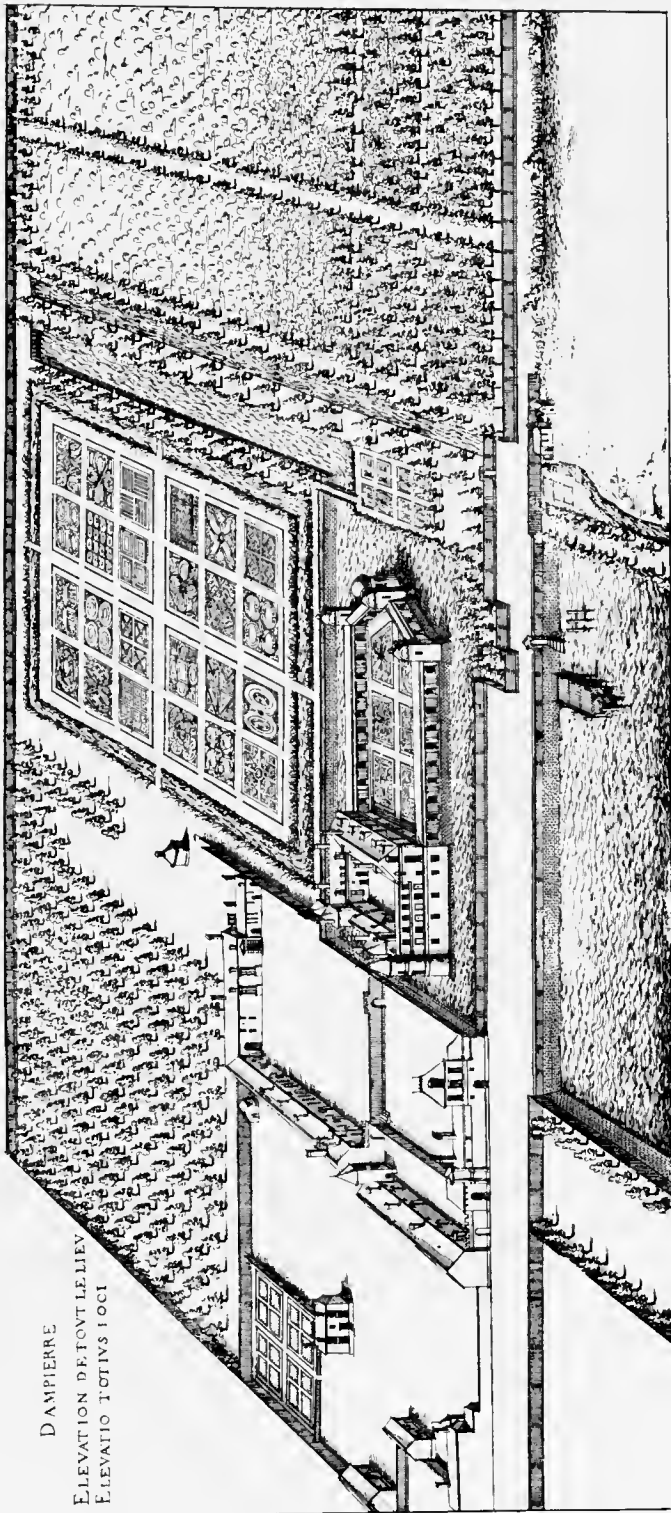


Abb. 7. Montargis (Du Cerceau, Les Bastiments de France 1576).



Abb. 8. Vallery (Du Cerceau).





DAMPIERRE  
ELEVATION DE FONT-LE-VEIL  
ELEVATIO TOTINS IOCI

Abb. 9. Dampierre (Du Cerceau).



BLOYS

ELEVATION DU BASTIMENT ET JARDINS  
DU COSTE DE L'ENTREE  
ELEVATIO AEDIFICII ET HORTORVM  
INGRESSVM SPECTANTIVM

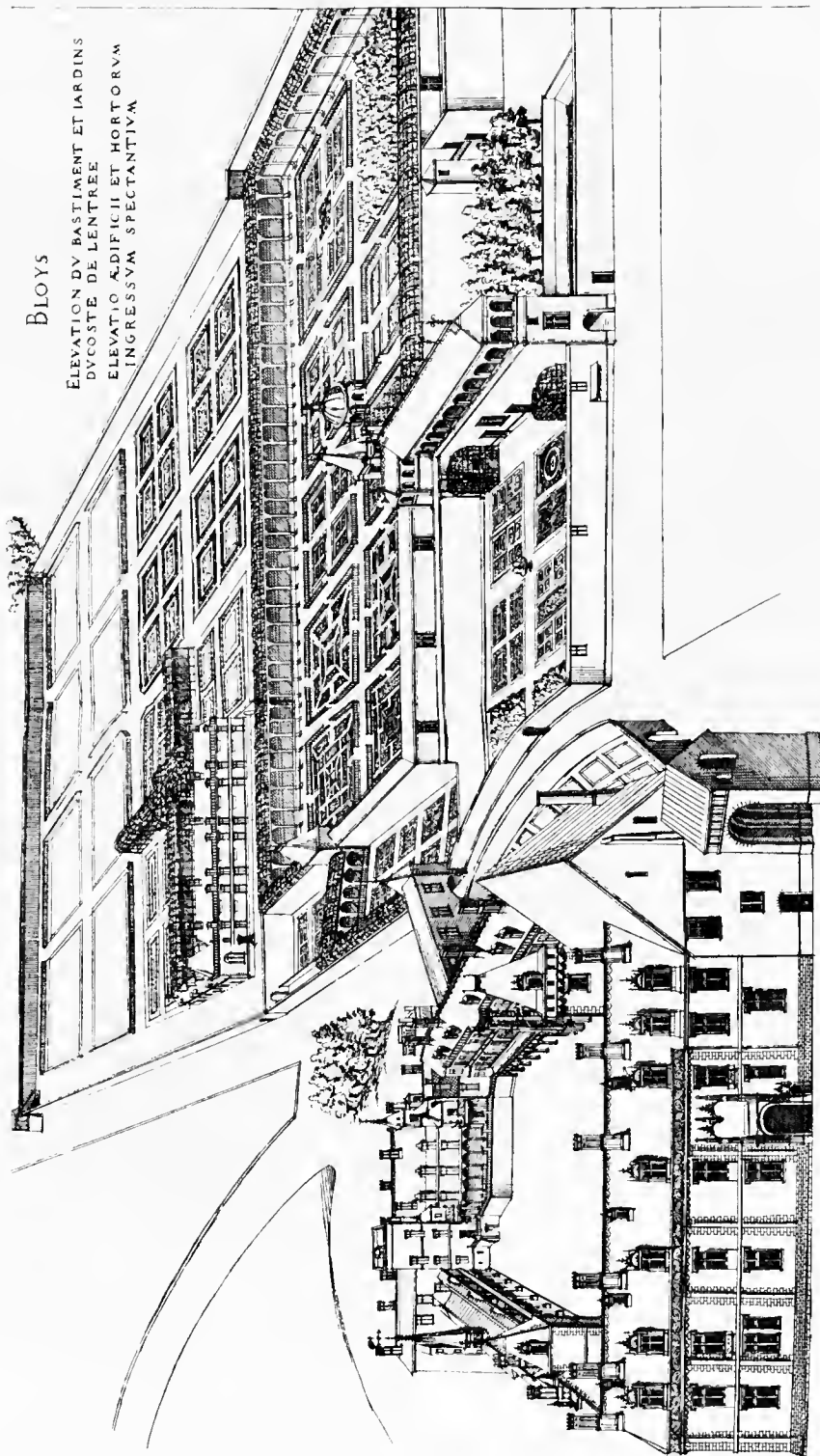


Abb. 10. Blois (Du Cerceau).





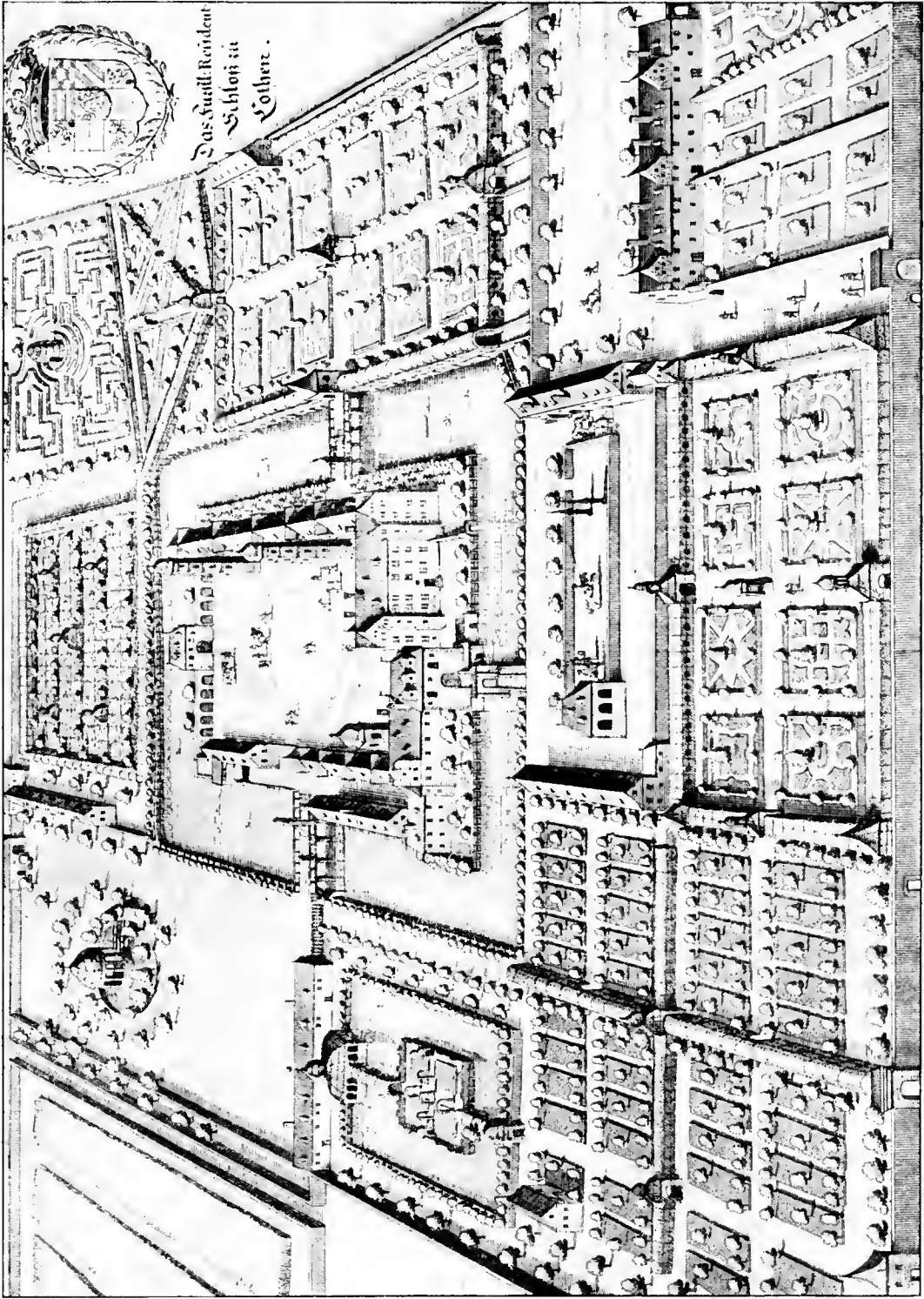


Abb. 11. Cöthen (Merian, Topographia 1650).



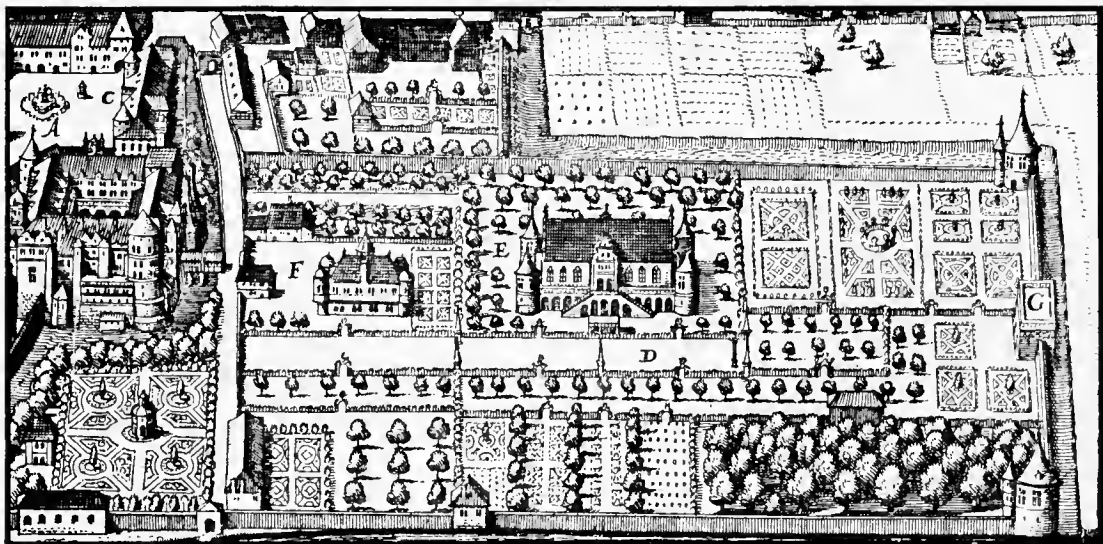


Abb. 12. Stuttgart, Schloßgarten (Merian 1643).

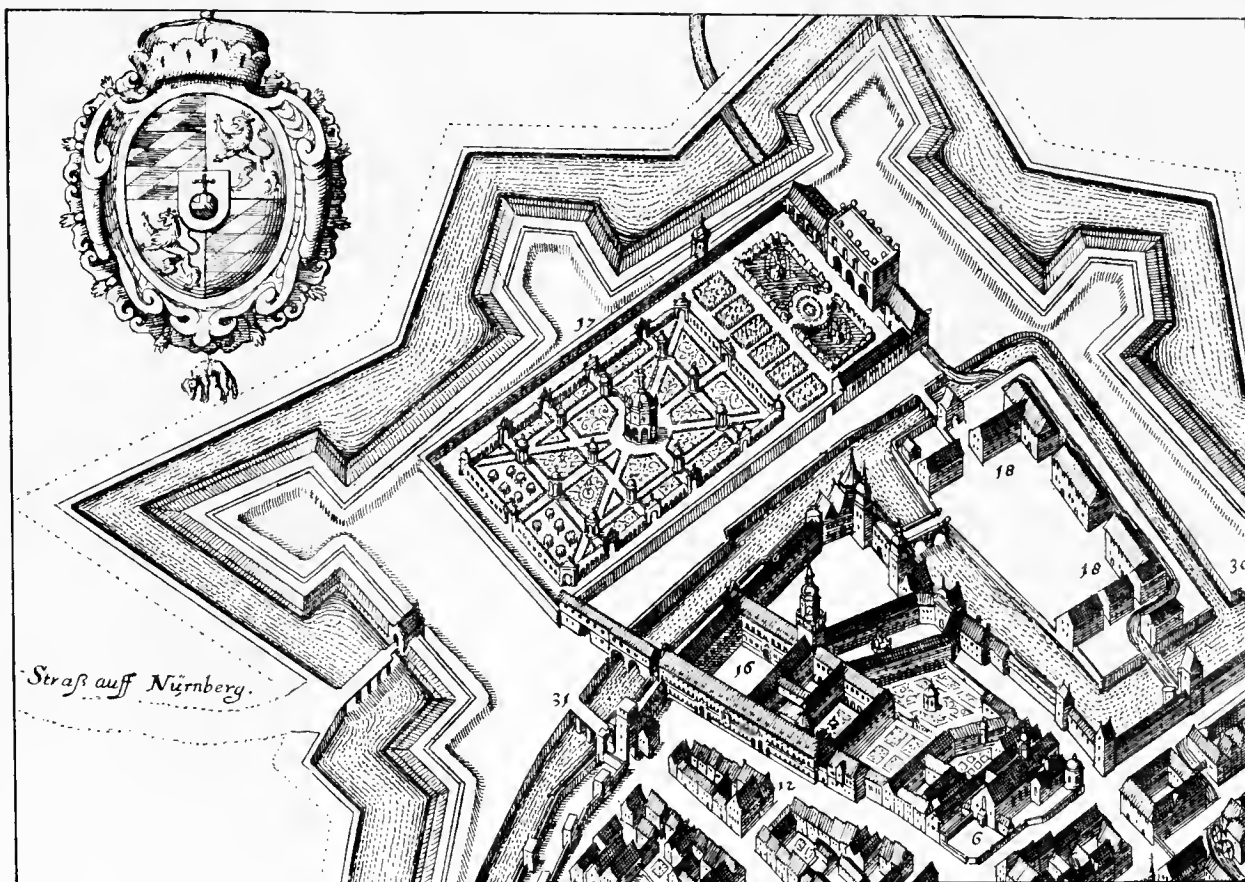
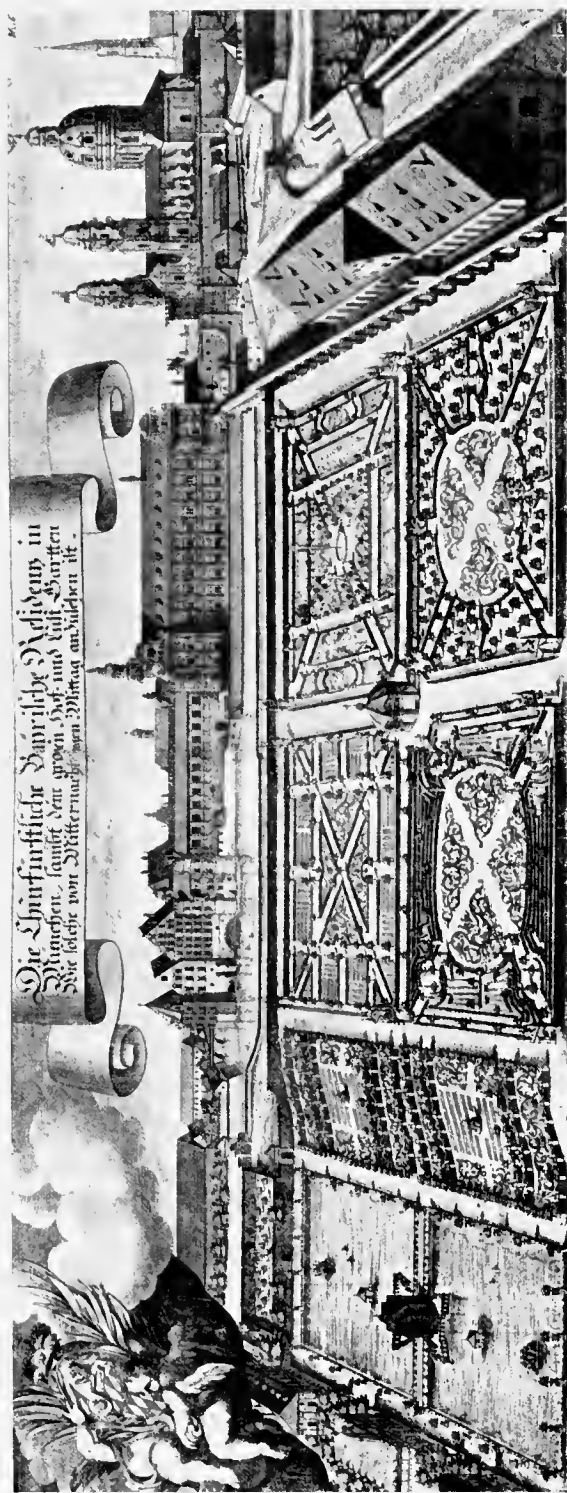


Abb. 13. München, Residenzgarten (Merian 1644).





Die fünfzigjährige päpstliche Residenz in  
München, sammt dem grossen Hof- und Lust-Garten  
Sie siehe von Westermarck am Montag anzu sehen ist.

Abb. 14. München, Residenzgarten (Wening, Topographia 1701).





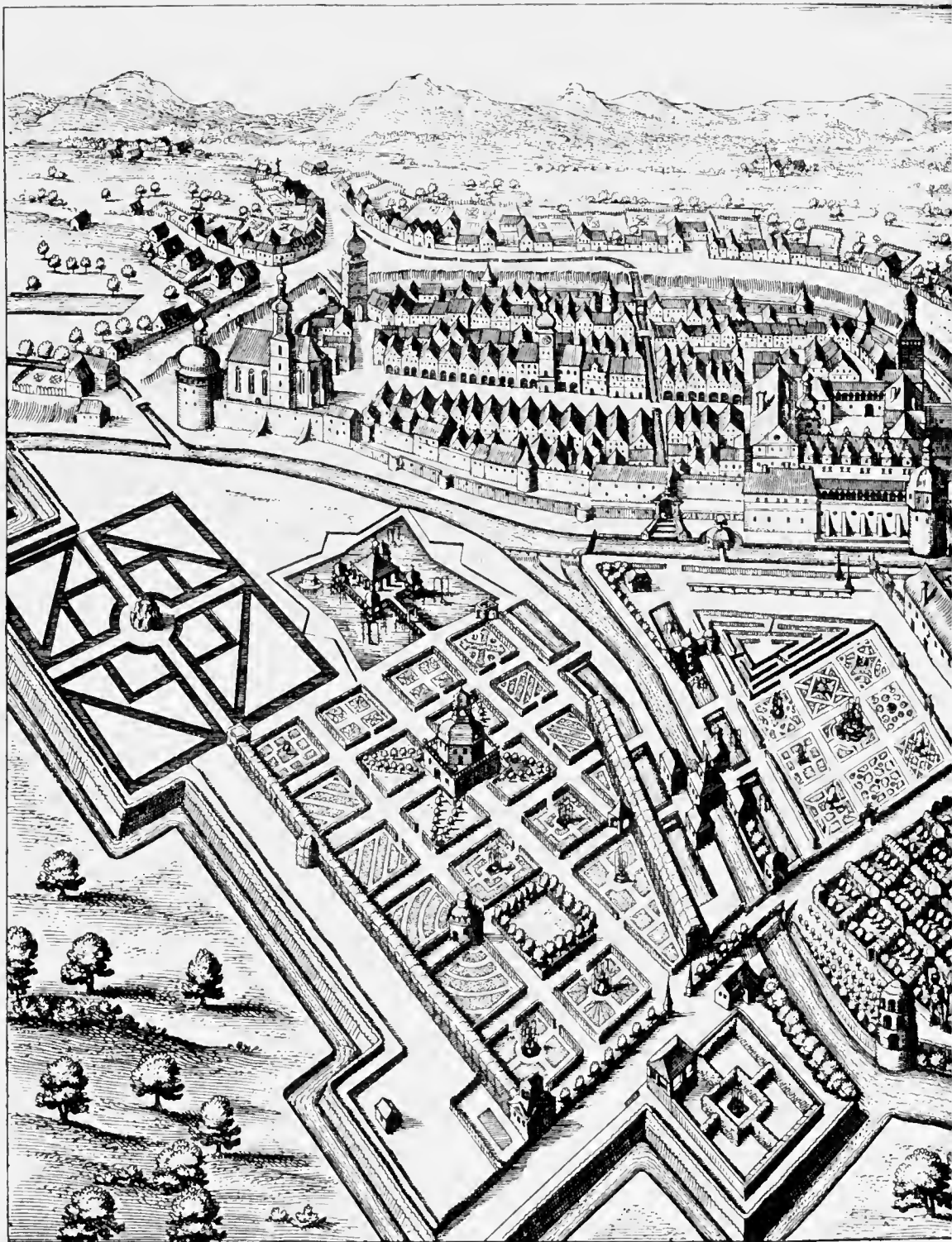


Abb. 15. Schlaco





PROSPECT des Durchleuchtigen  
Hochgebornen Fürsten  
und Herren Herrn Julij Heinrich  
Herzogen zu Sachsen  
Engern und Westphalen, Resident  
Schlosses Statt und  
Erbaueten Lustgartens zu  
Schlackenwerdt.



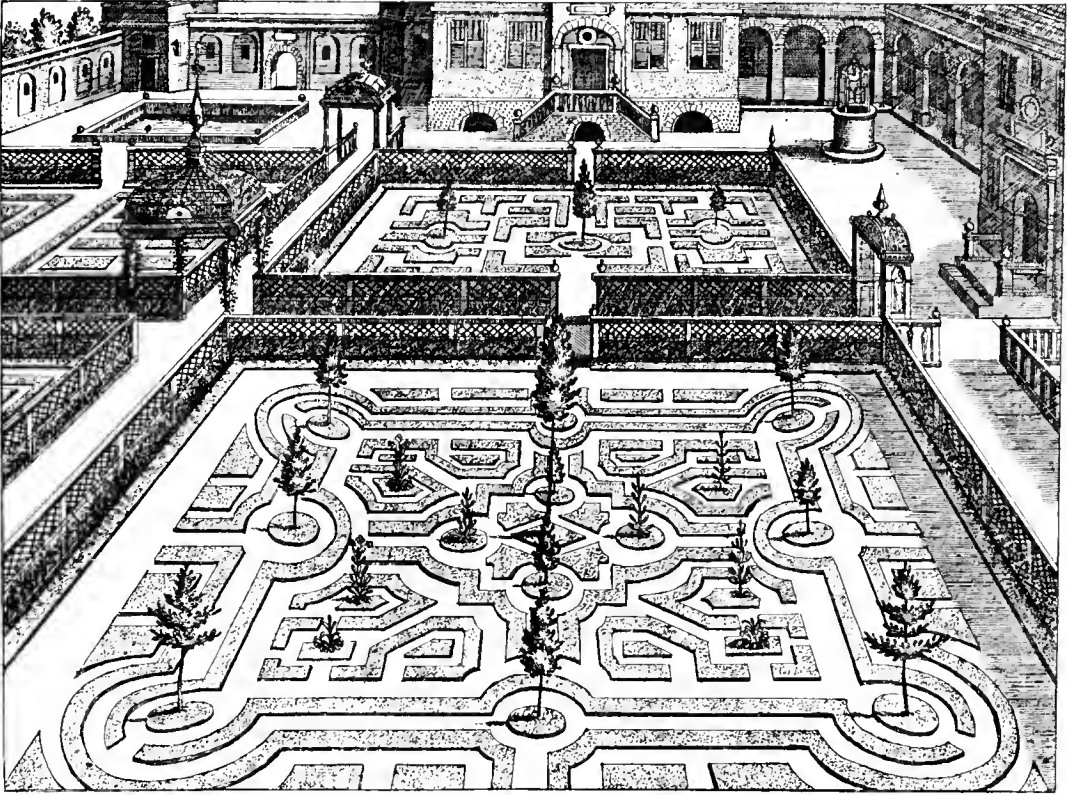


Abb. 16. Vredeman, Gartenentwurf „ionischer Ordnung“.

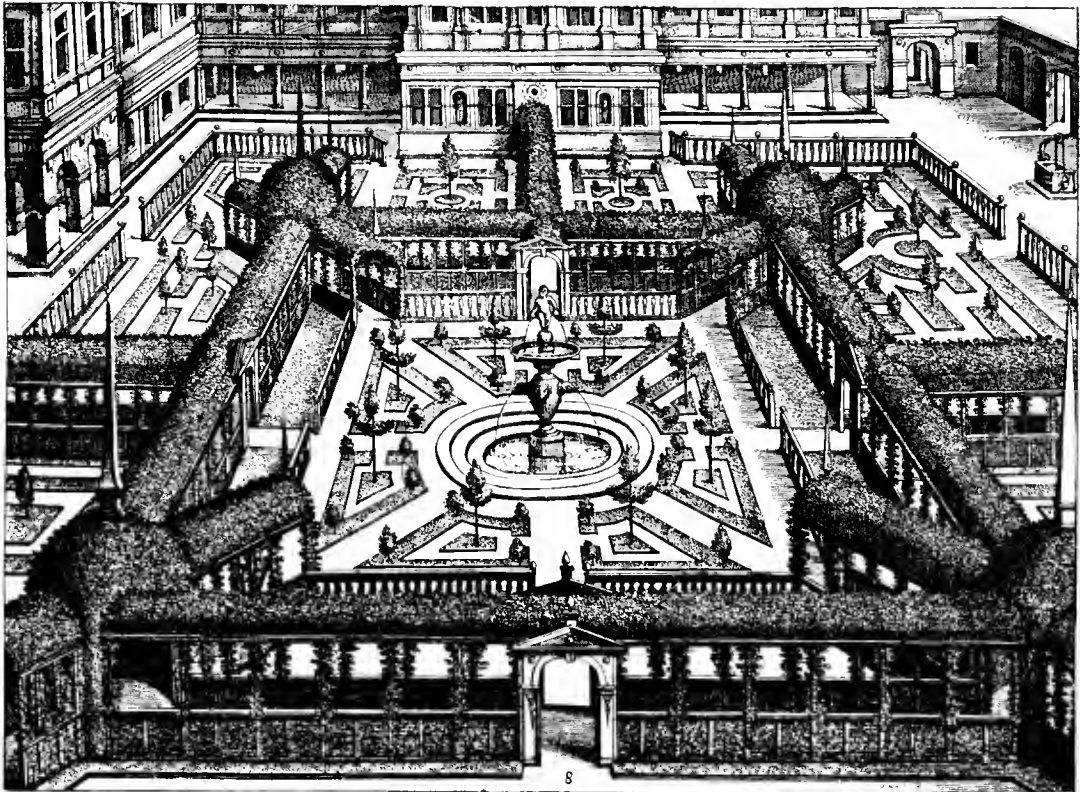
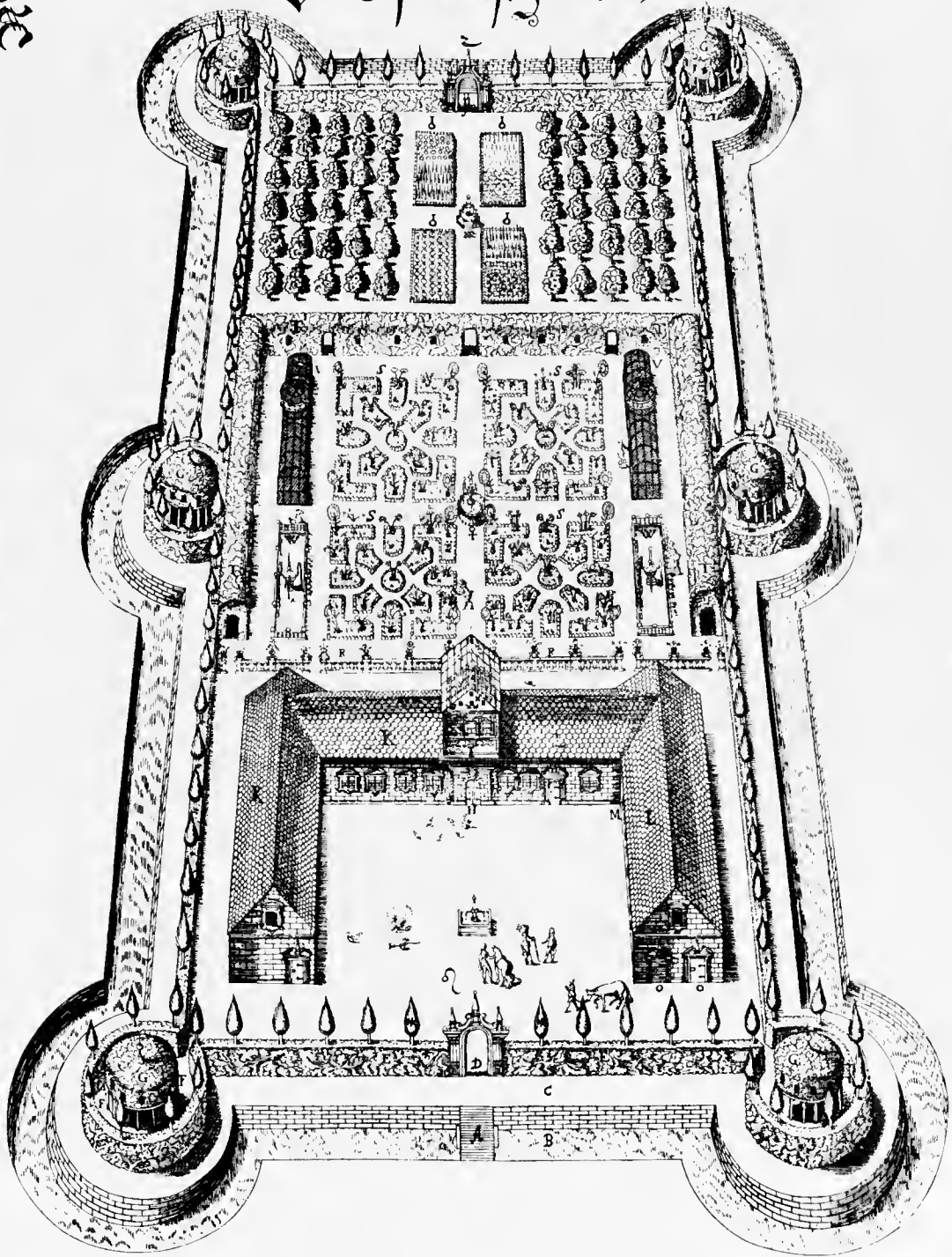


Abb. 17. Vredeman, Gartenentwurf.



17

# Der Erste Lustgarten,



Joseph Furtenbach Inuentor

loh. Iacob Campanus pinxit.

At. R. Scul.

Abb. 18. Furtenbach, Entwurf zu einem fürstlichen Lustgarten.



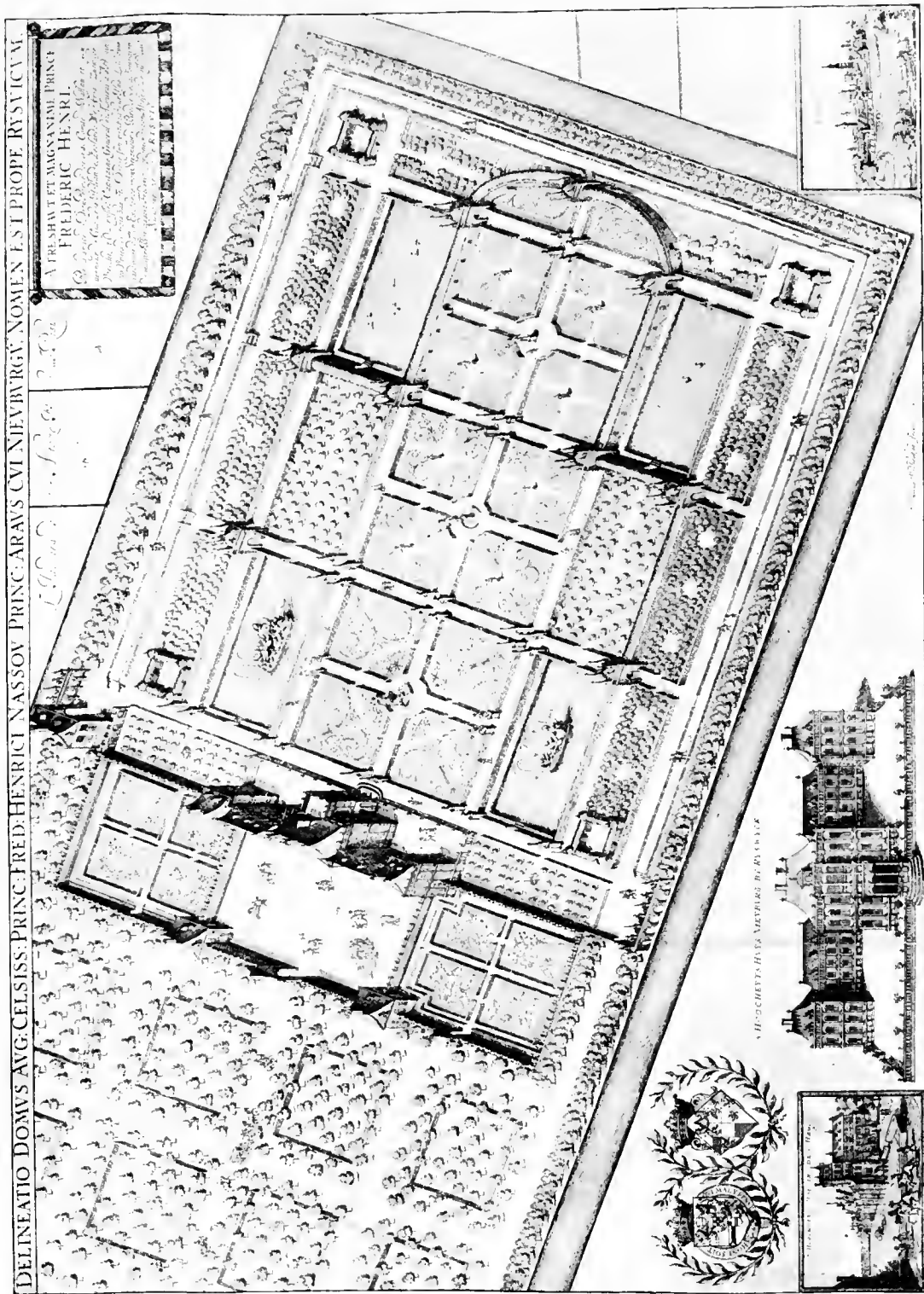


Abb. 19. Schloß Neuburg bei Ryswyck 1644.





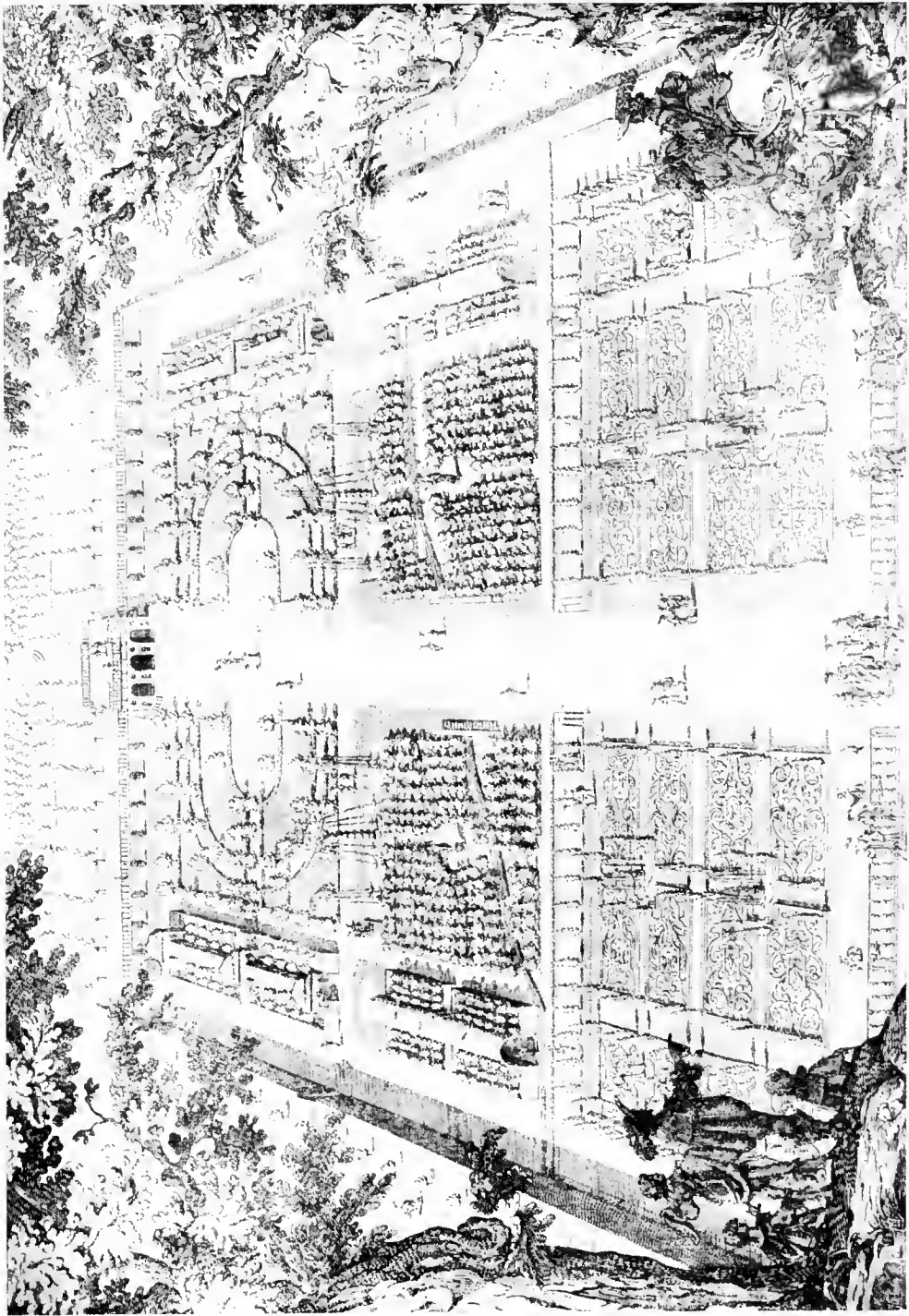


Abb. 20 Wilton, Schloßgarten von Isaac de Caus (um 1640).



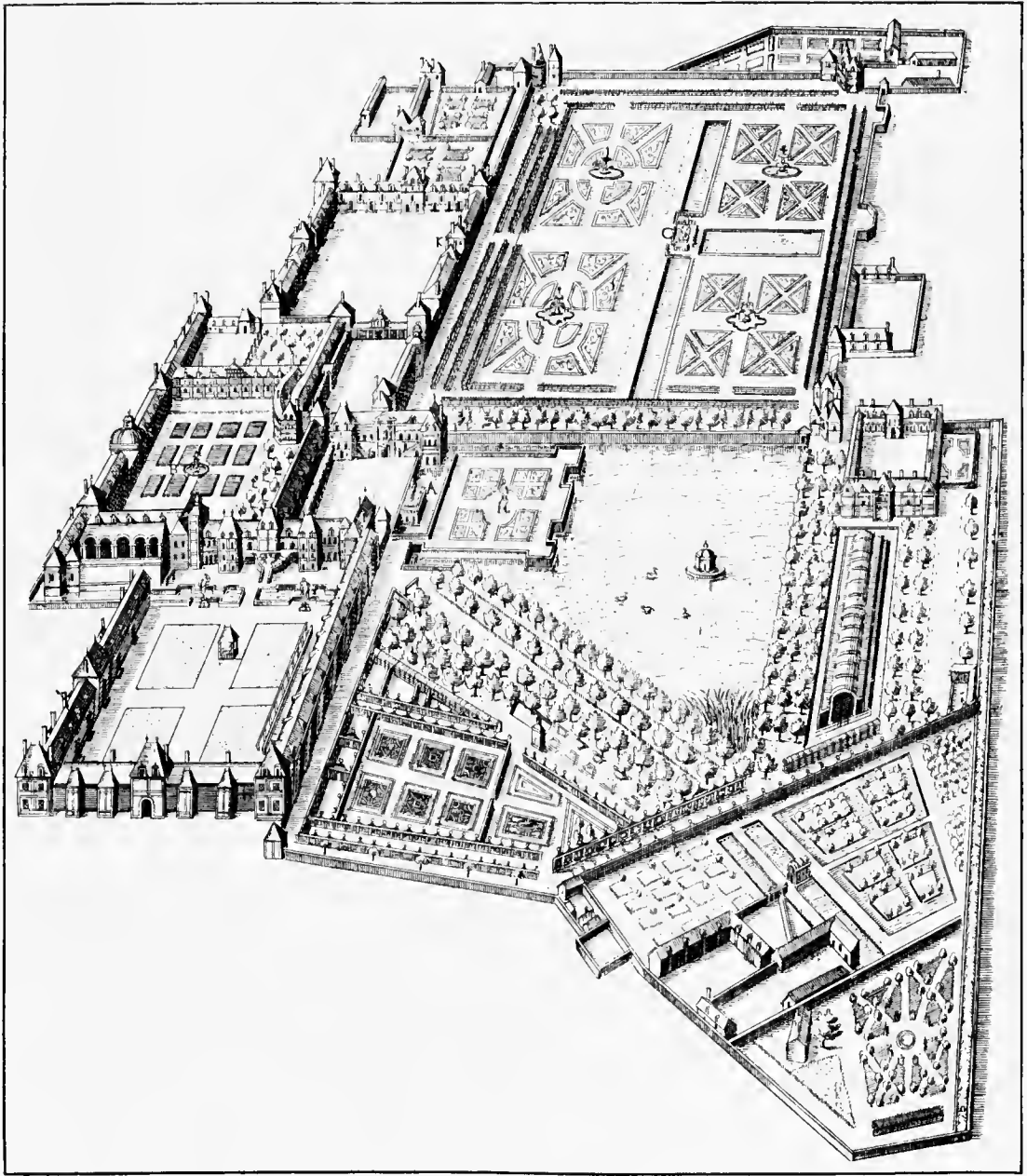


Abb. 21. Fontainebleau (Kupferstich von Tommaso Francini. Anfang 17. Jahrh.).



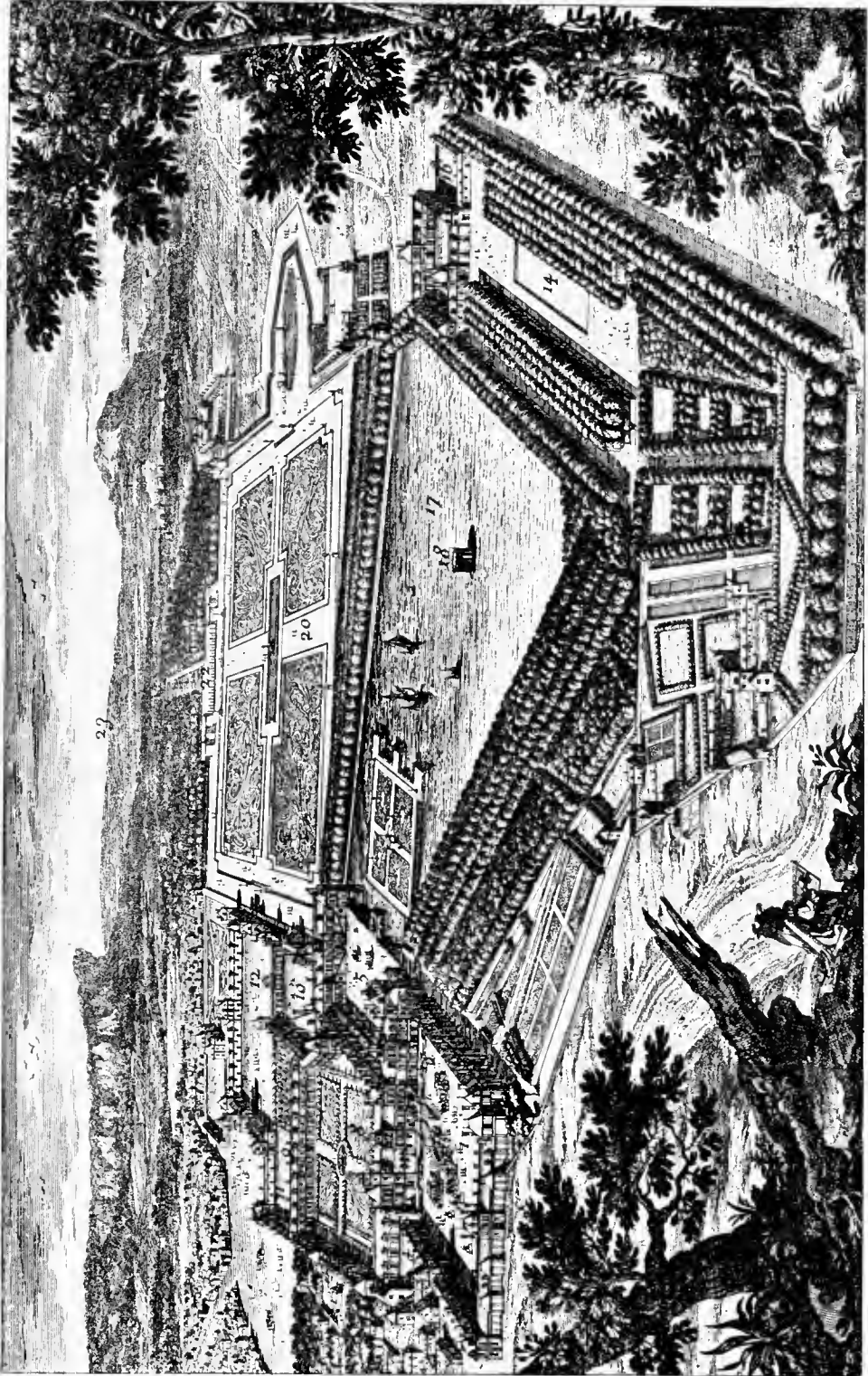


Abb. 22. Fontainebleau (Perelle um 1680).



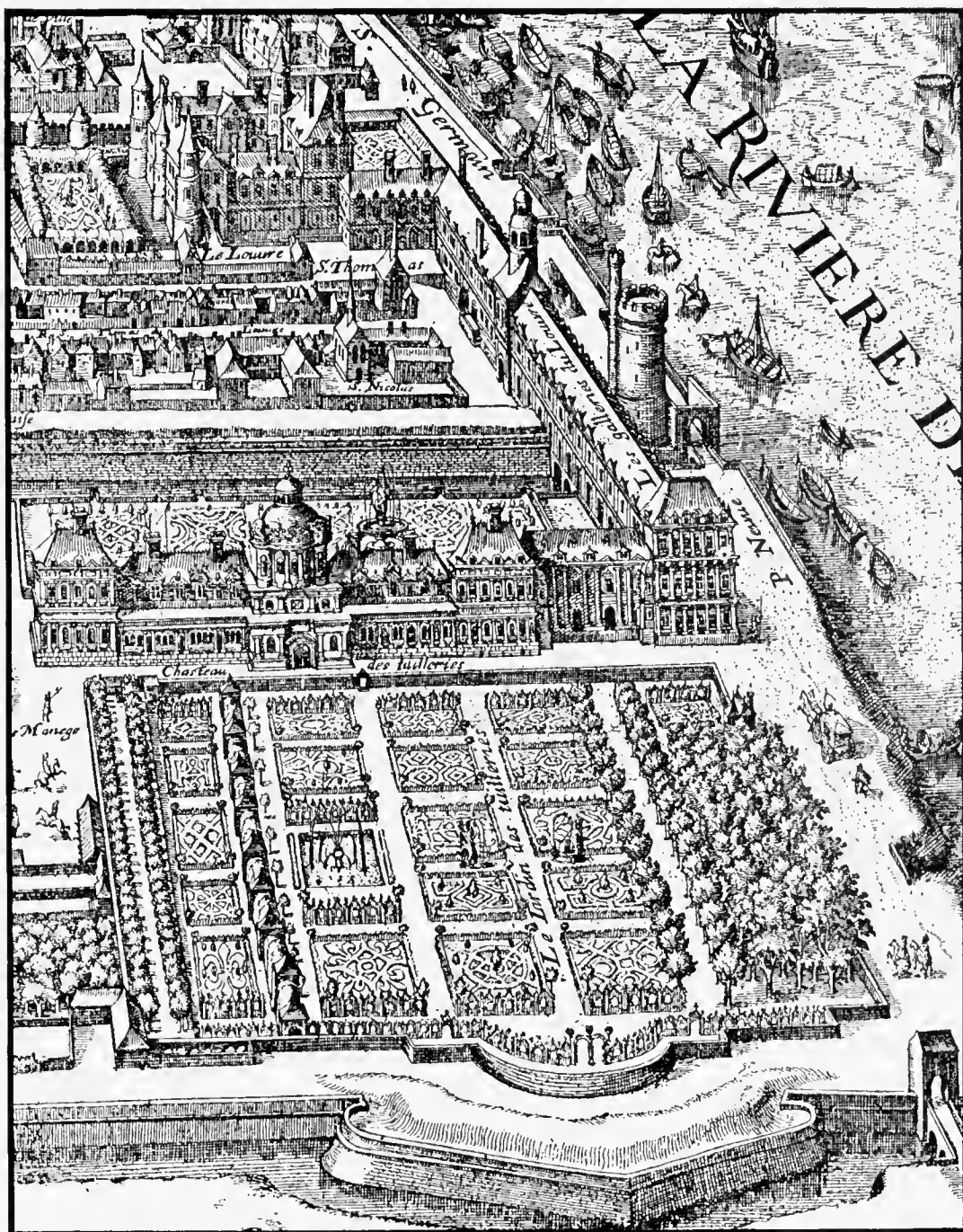


Abb. 23. Paris, Tuileriengarten (Stadtplan von Merian 1615).





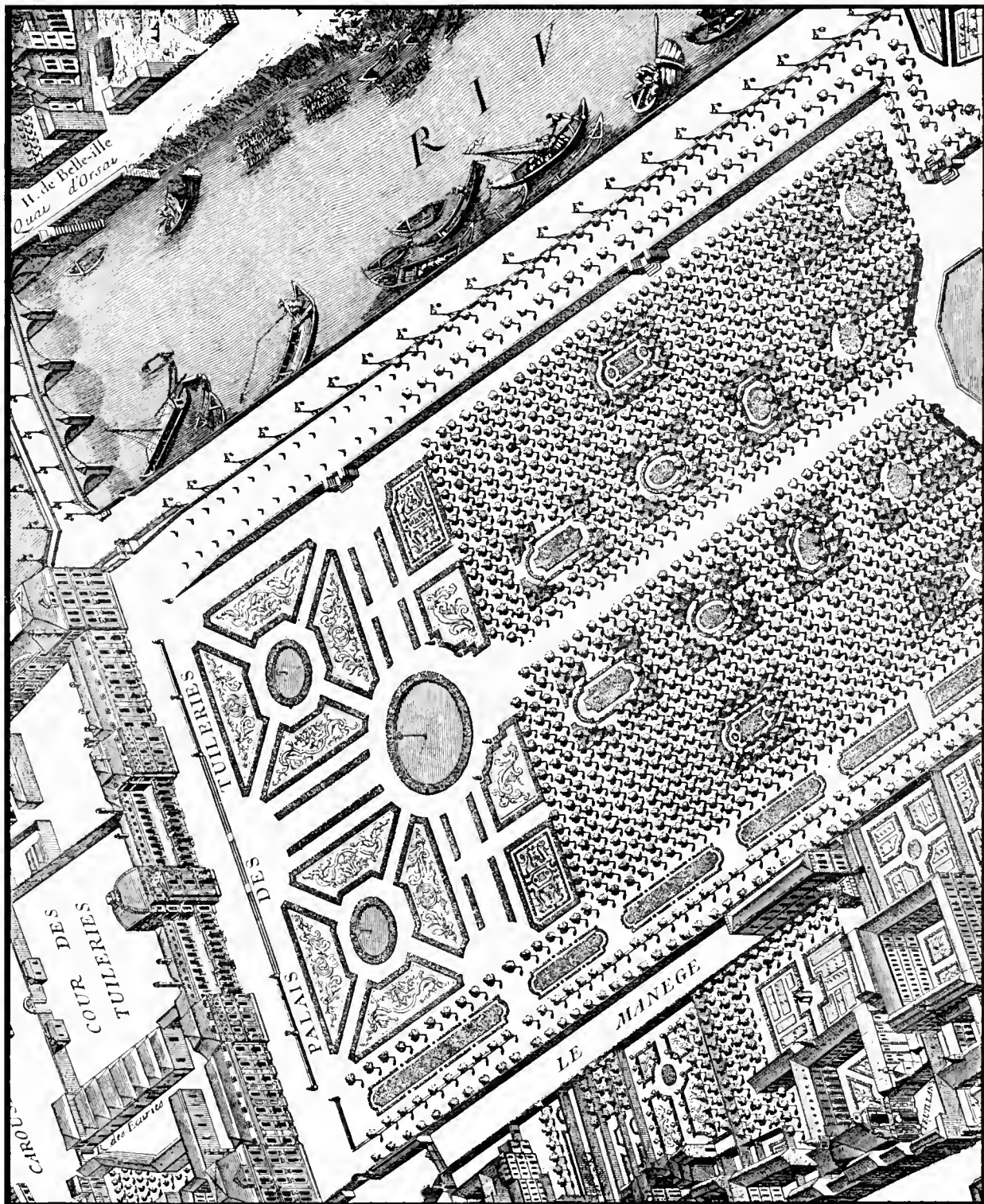


Abb. 24. Paris, Tuileriengarten (Stadtplan von Turgot 1739).



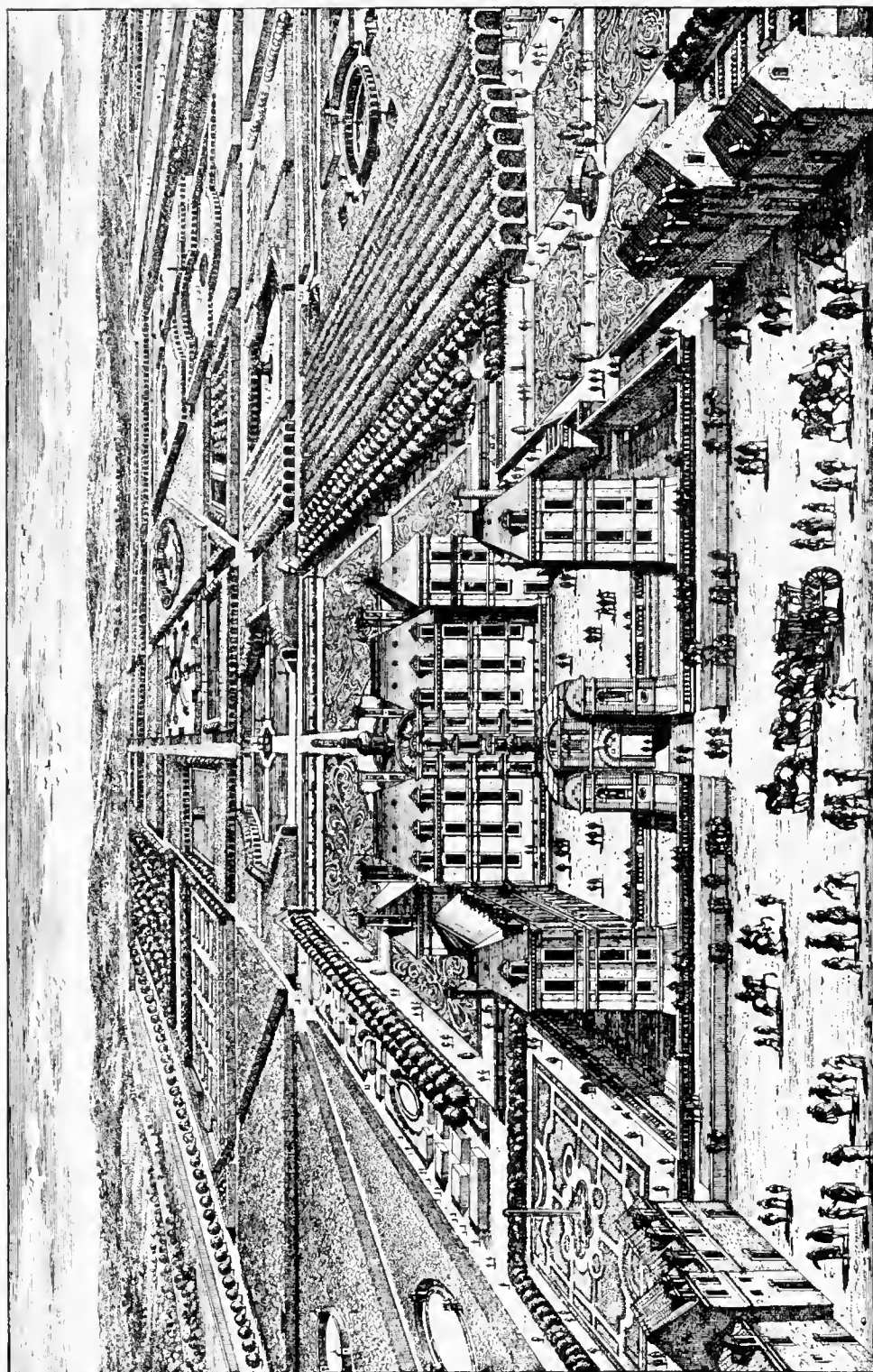


Abb. 25. Liencourt (Perelle).



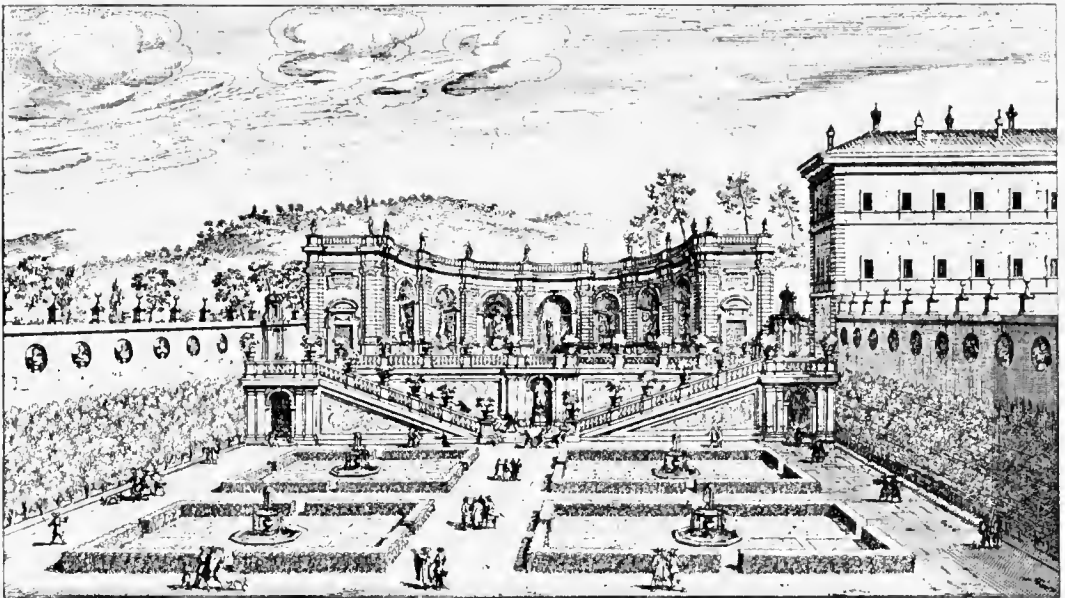


Abb. 26. Villa Mondragone (Falda, Le Fontane di Roma 1691).

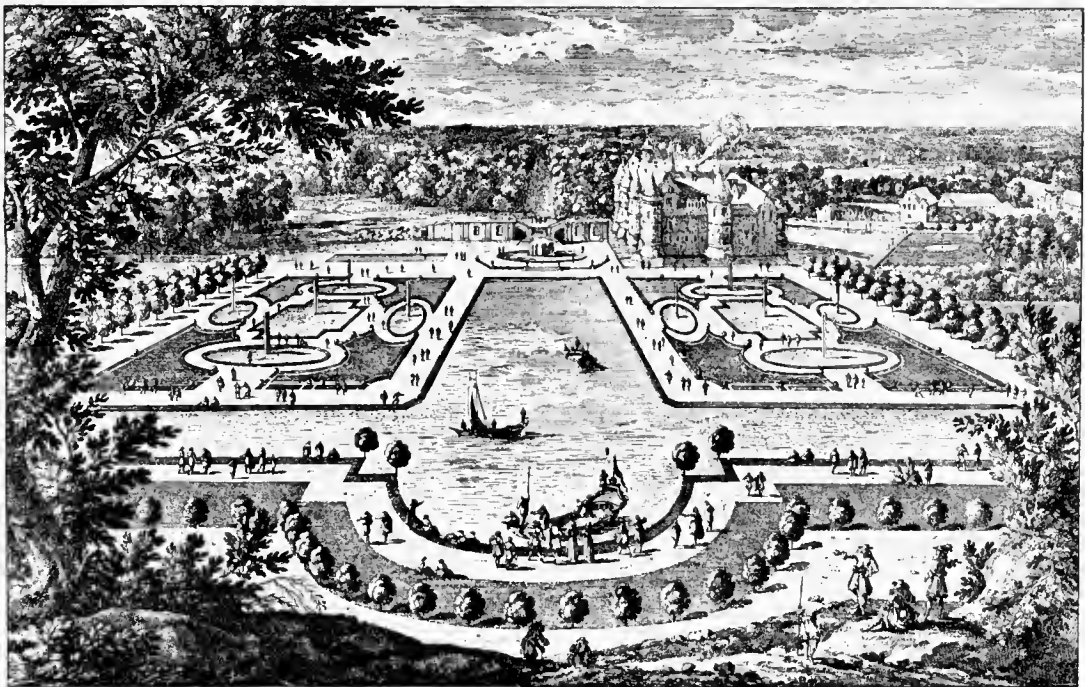
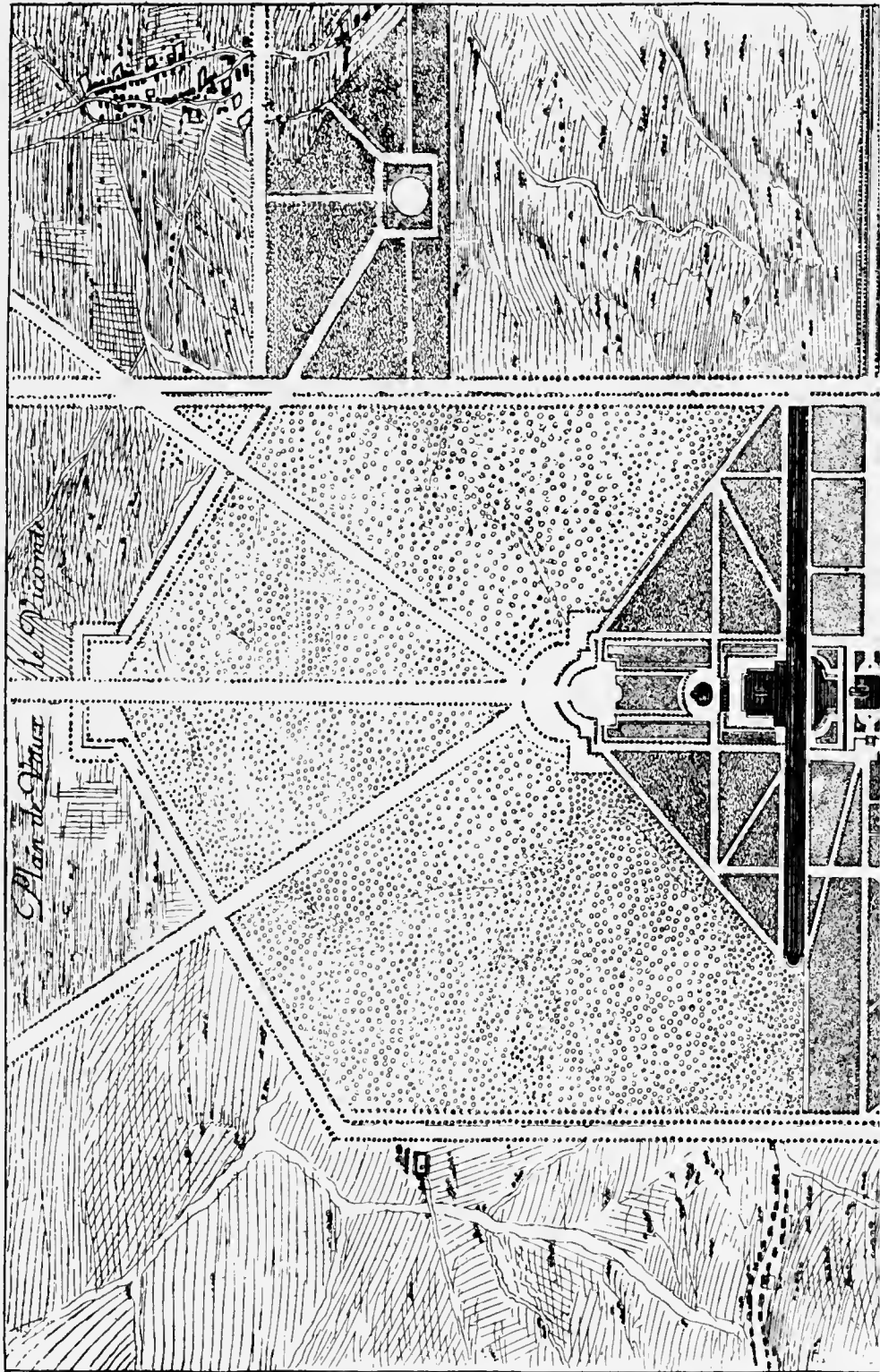


Abb. 27. Chantilly, Wasserparterre (Perelle).









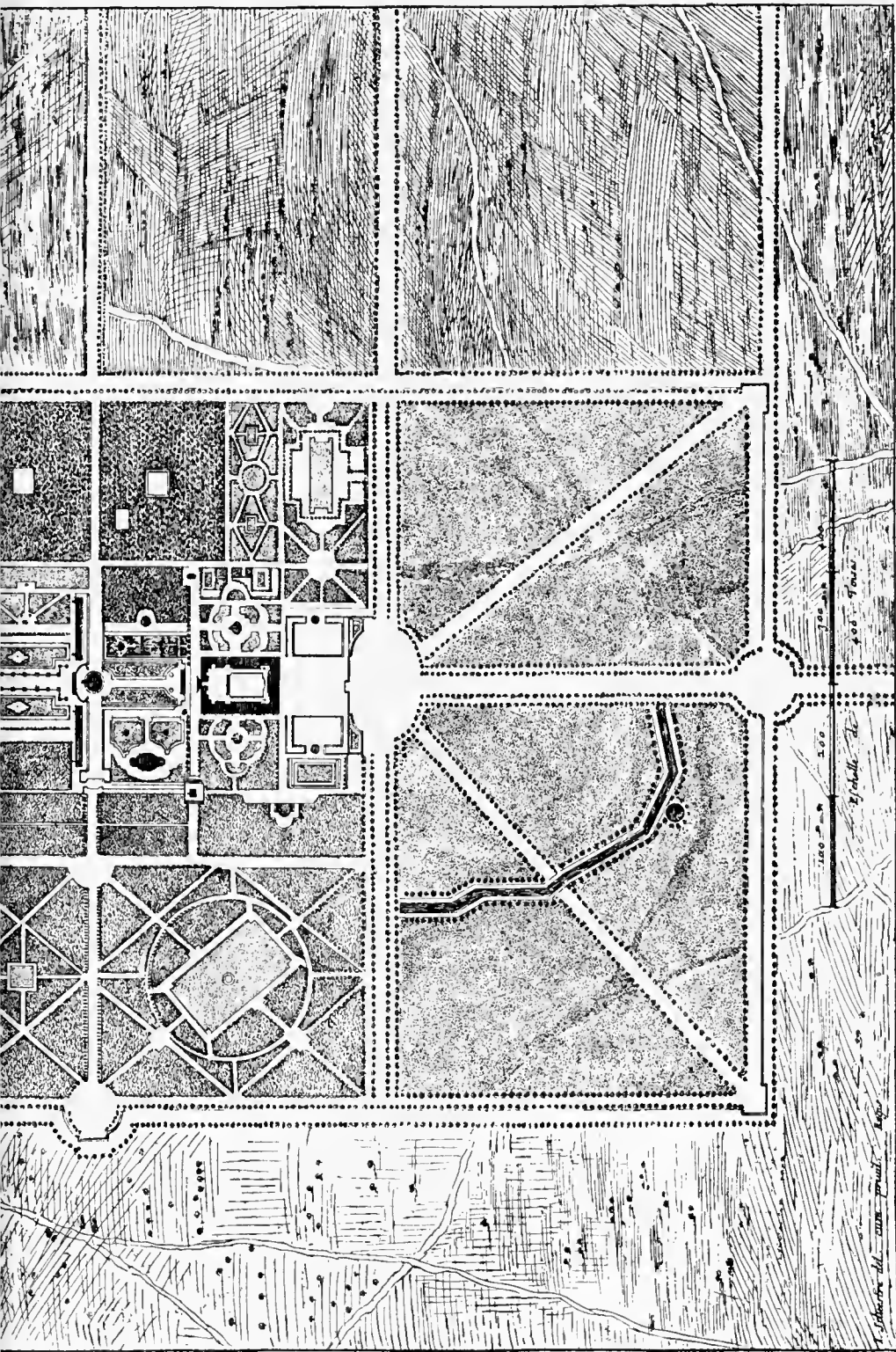


Abb. 28. Vaux le Vicomte (Israel Silvestre).



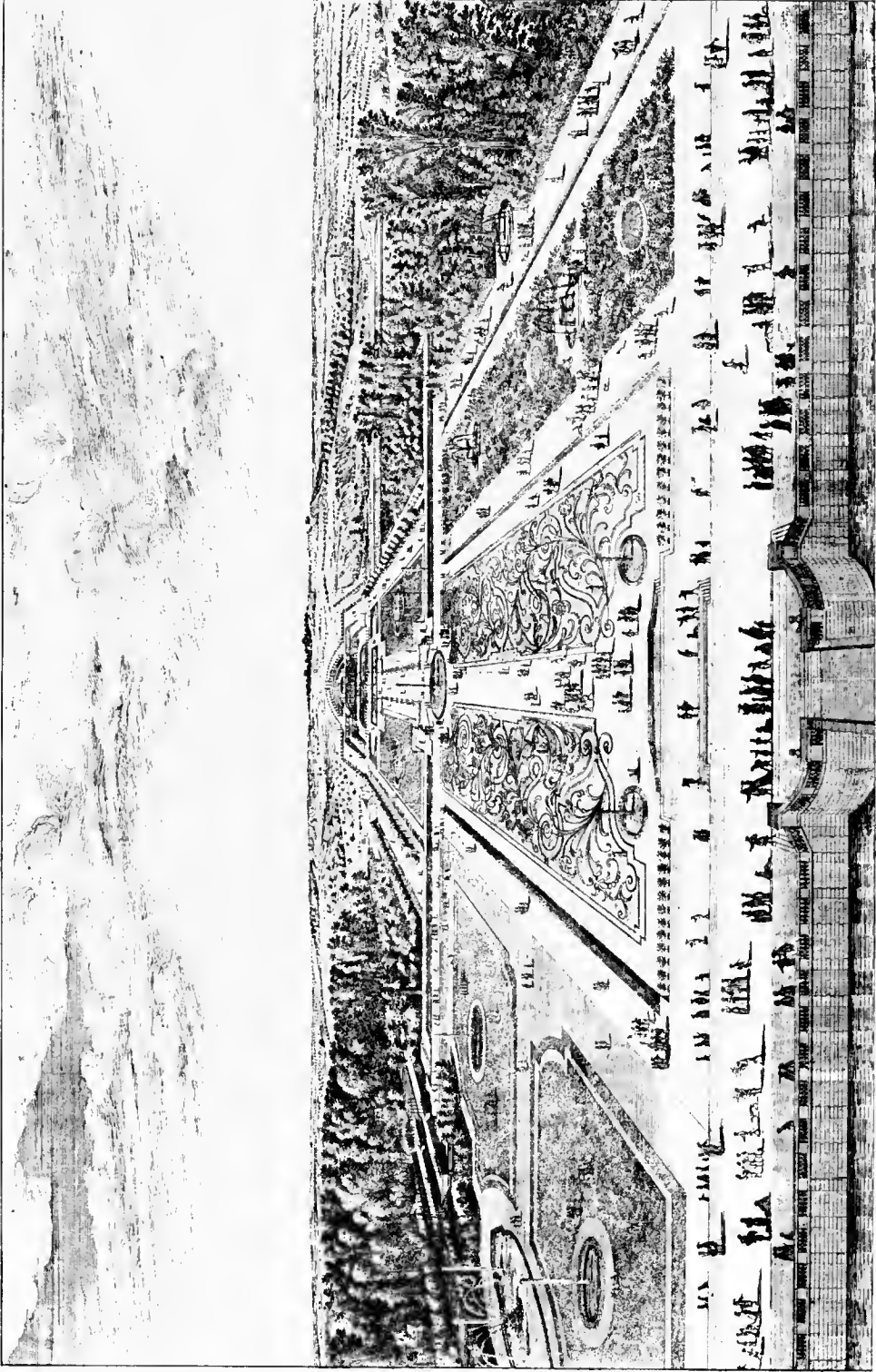


Abb. 29. Vaux-le-Vicomte. Blick vom Schloß in den Garten (Silvestre).



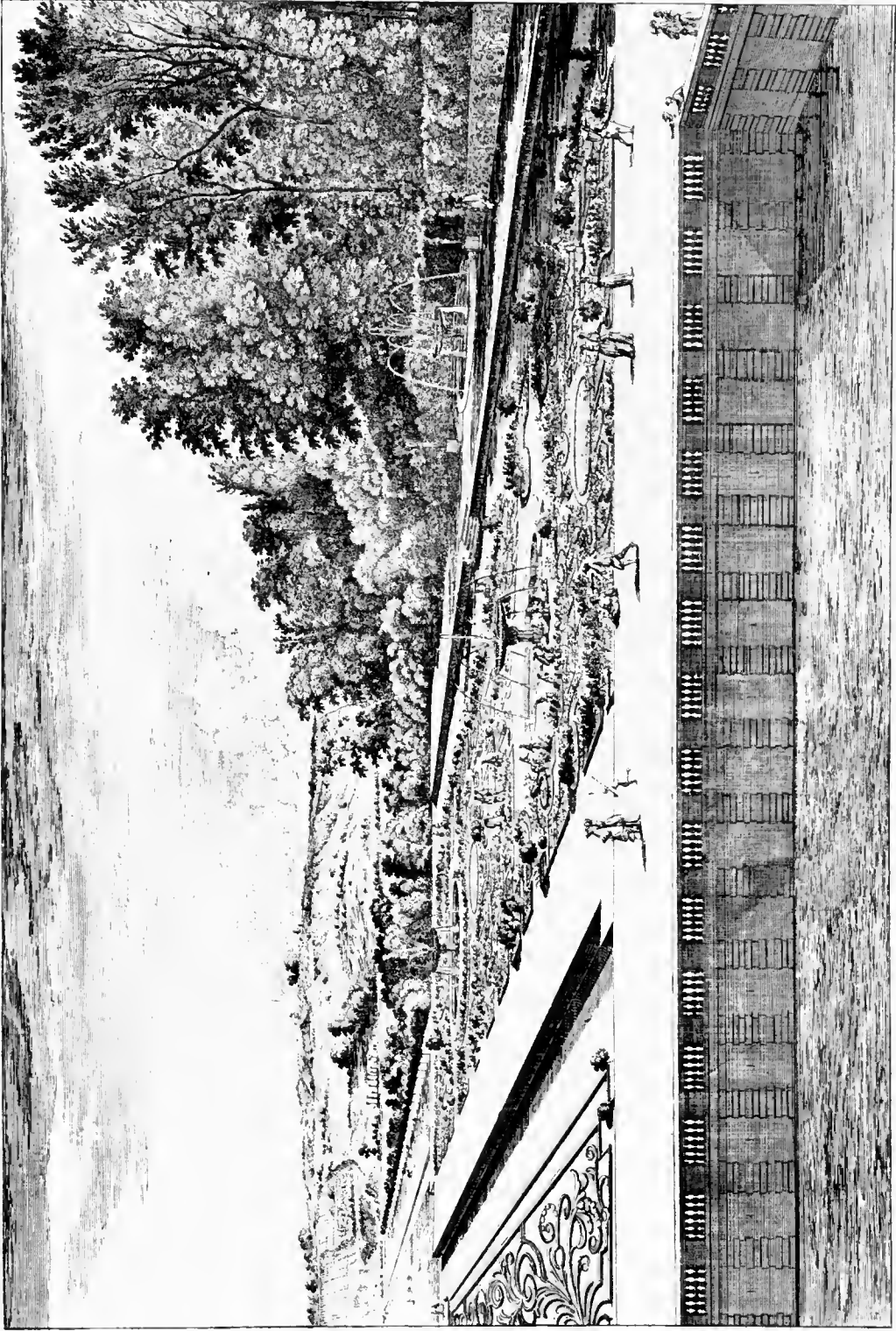


Abb. 30. Vaux-le-Vicomte, Blumenparterre (Silvestre).









PLAN GENERAL des Jardins, Boquetez, et Pièces d'eau du petit Parc de Versailles, des Vases de Marbre, et de Métal.

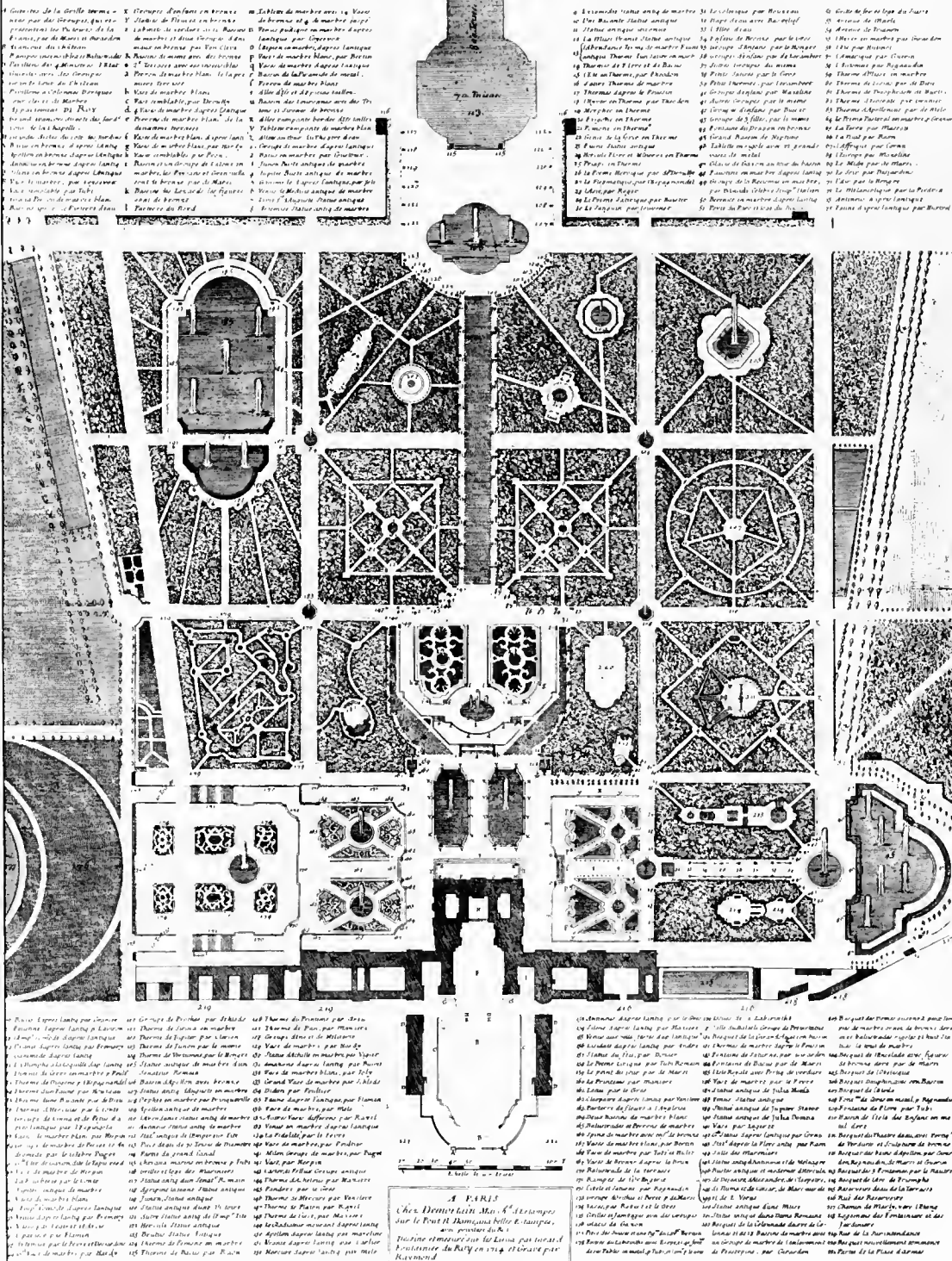


Abb. 33. Versailles (Demortain 1714).



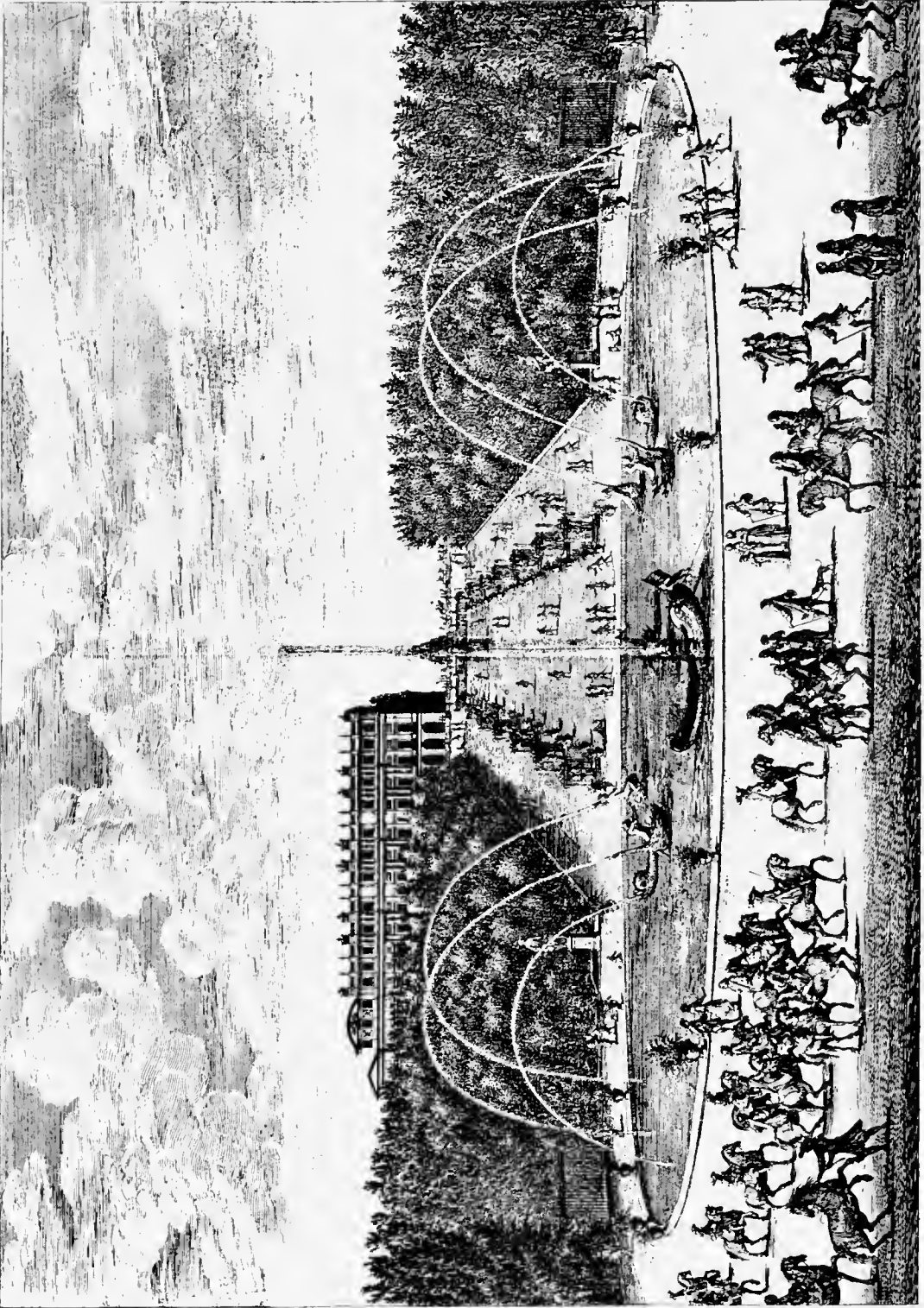


Abb. 34. Versailles, Allée d'Eau (Silvestre 1676).







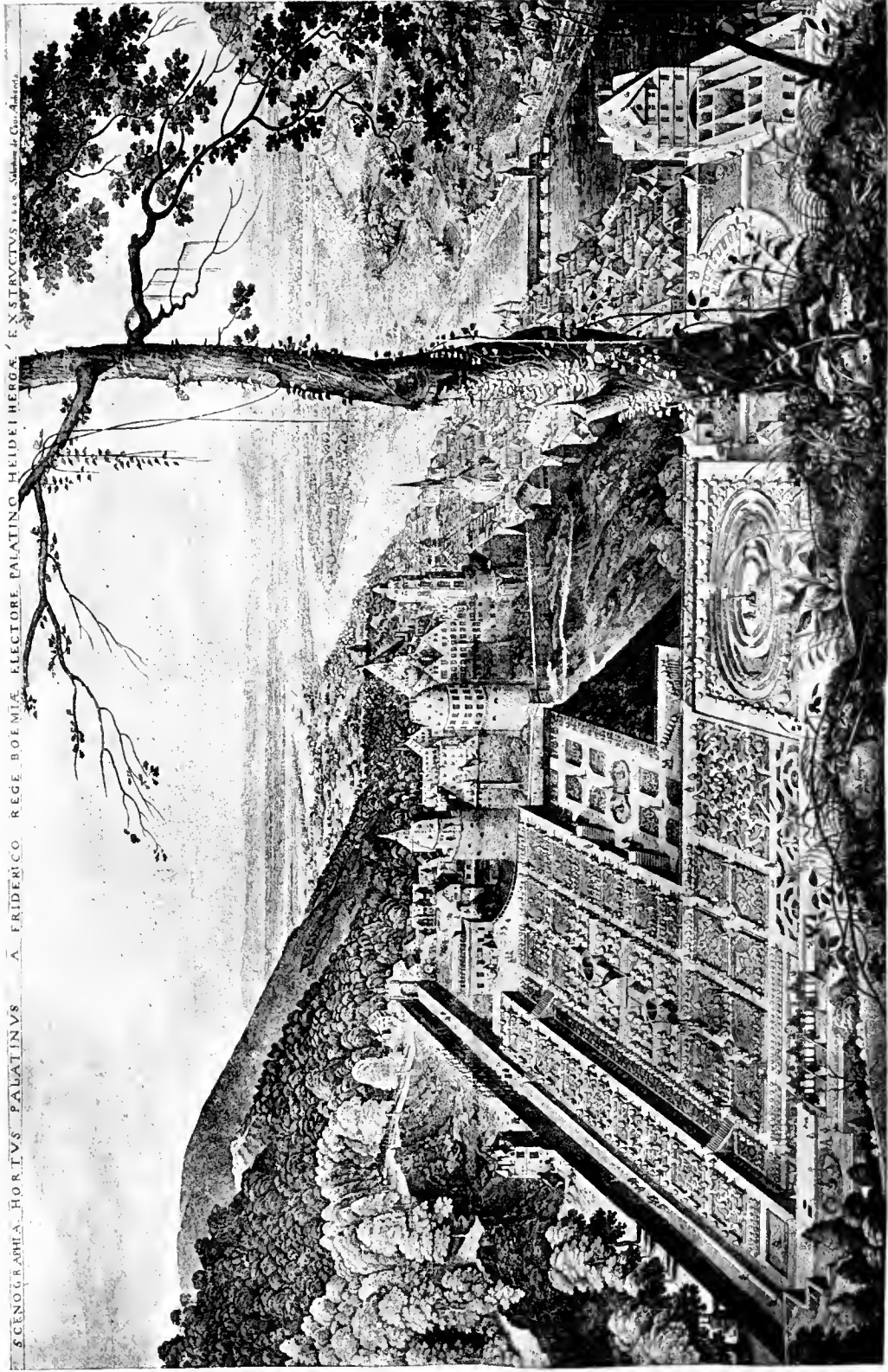
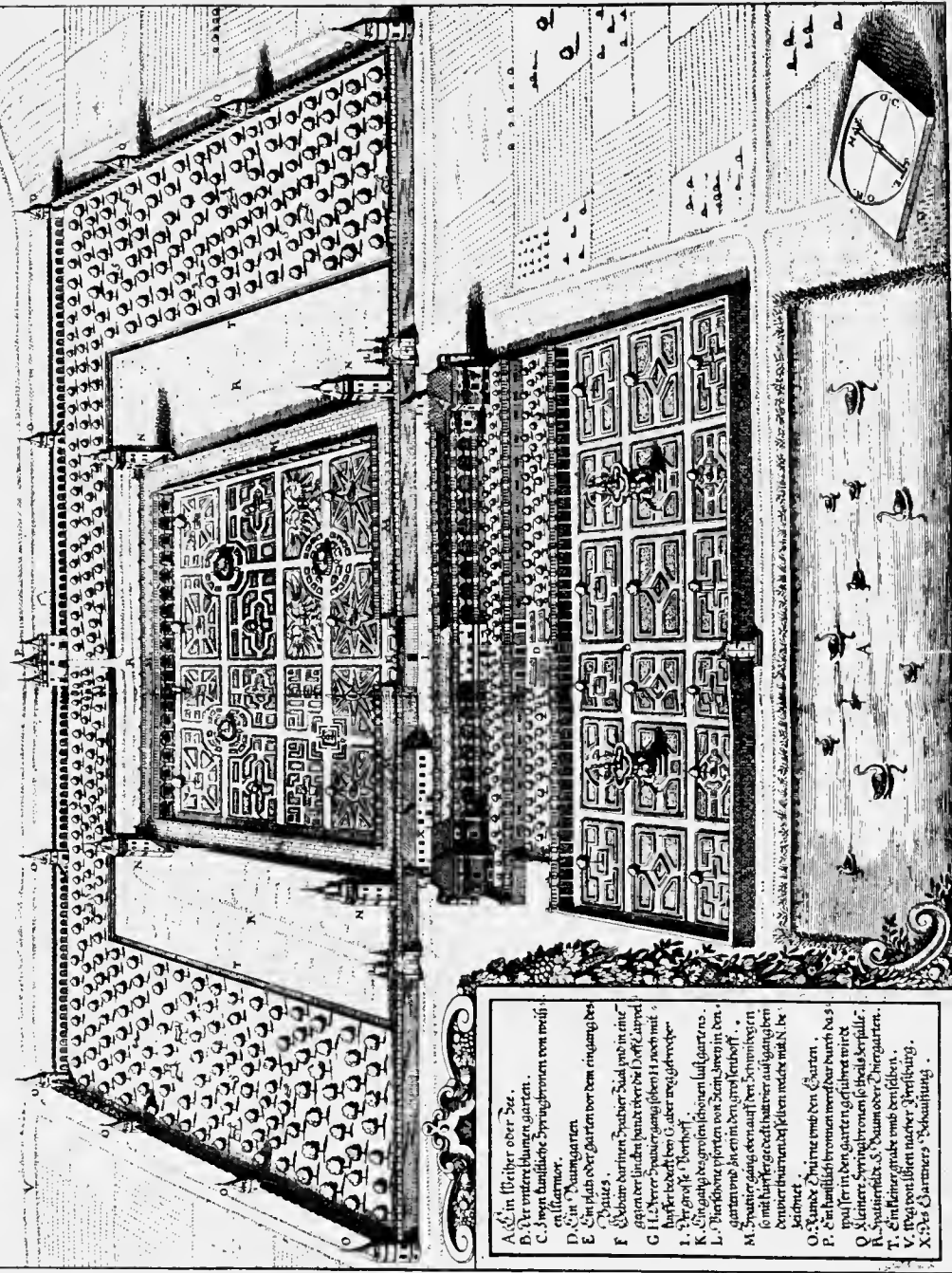


Abb. 36. Heidelberg, Hortus Palatinus (Merian nach Foucquières 1620).





Diejenige Delinatio des Schlosses kaiserlichen und kaiserlichen geordnet im Jahr Christi 1649. gezeichnet



- A. Ein Weiher oder See.
- B. Die vordere Blumen garten.
- C. Zwei künstliche Springbrunnen von weißem Marmor.
- D. Ein Baumgarten.
- E. Ein plan oder Garten vor dem eingang des Hauses.
- F. Wohnbau in dem Spitzer Saal und in einer garten der linden hain über die Dorf Capel.
- G. H. Neue Spitzer garten sohen H. auch mit hundert bethen G. aber weg geschwenk.
- I. Die große Vorhoff.
- K. Ein garten der großen schönen lull garten.
- L. Die schöne spalten von Baum stee in den garten und ja in den den vorhoff.
- M. Spitzer garten oben auf den den mit vielen künstlichen garten und stee in den den vorhoff.
- N. Ein Baumgarten.
- O. Ein Weiher um den Garten.
- P. Ein künstlicher Springbrunnen vor dem hain des spalten in den garten geführte wasser.
- Q. Ein künstlicher Springbrunnen sohen sohen spalte.
- R. Ein künstlicher Springbrunnen sohen sohen spalte.
- S. Ein künstlicher Springbrunnen sohen sohen spalte.
- T. Ein kleiner garten um den hain.
- V. Ein künstlicher Springbrunnen sohen sohen spalte.
- X. Die Garten sohen sohen spalte.

Abb. 37. Das Neugebäude bei Wien (Merian 1649).



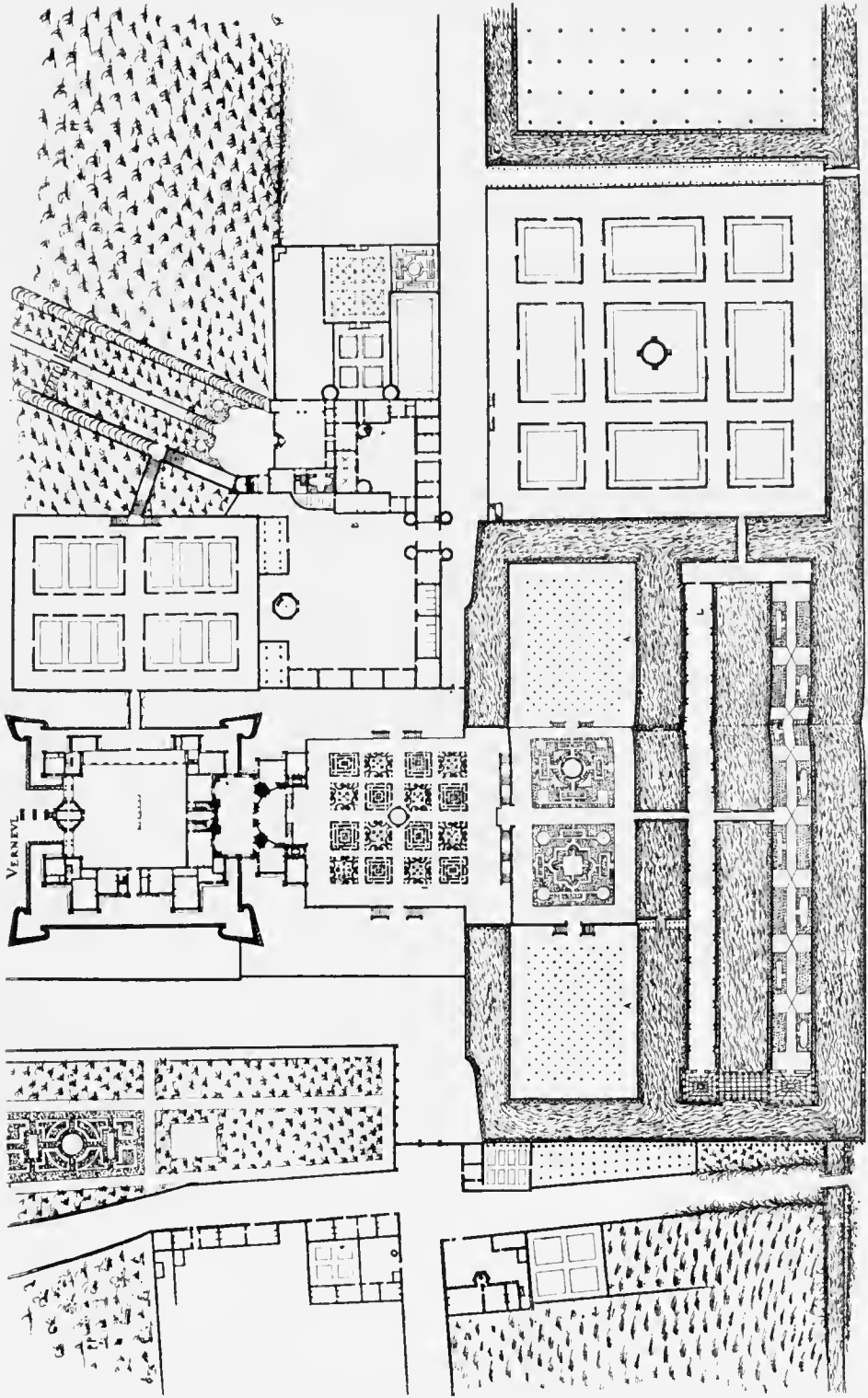


Abb. 38. Verneuil (Du Cerceau 1576).



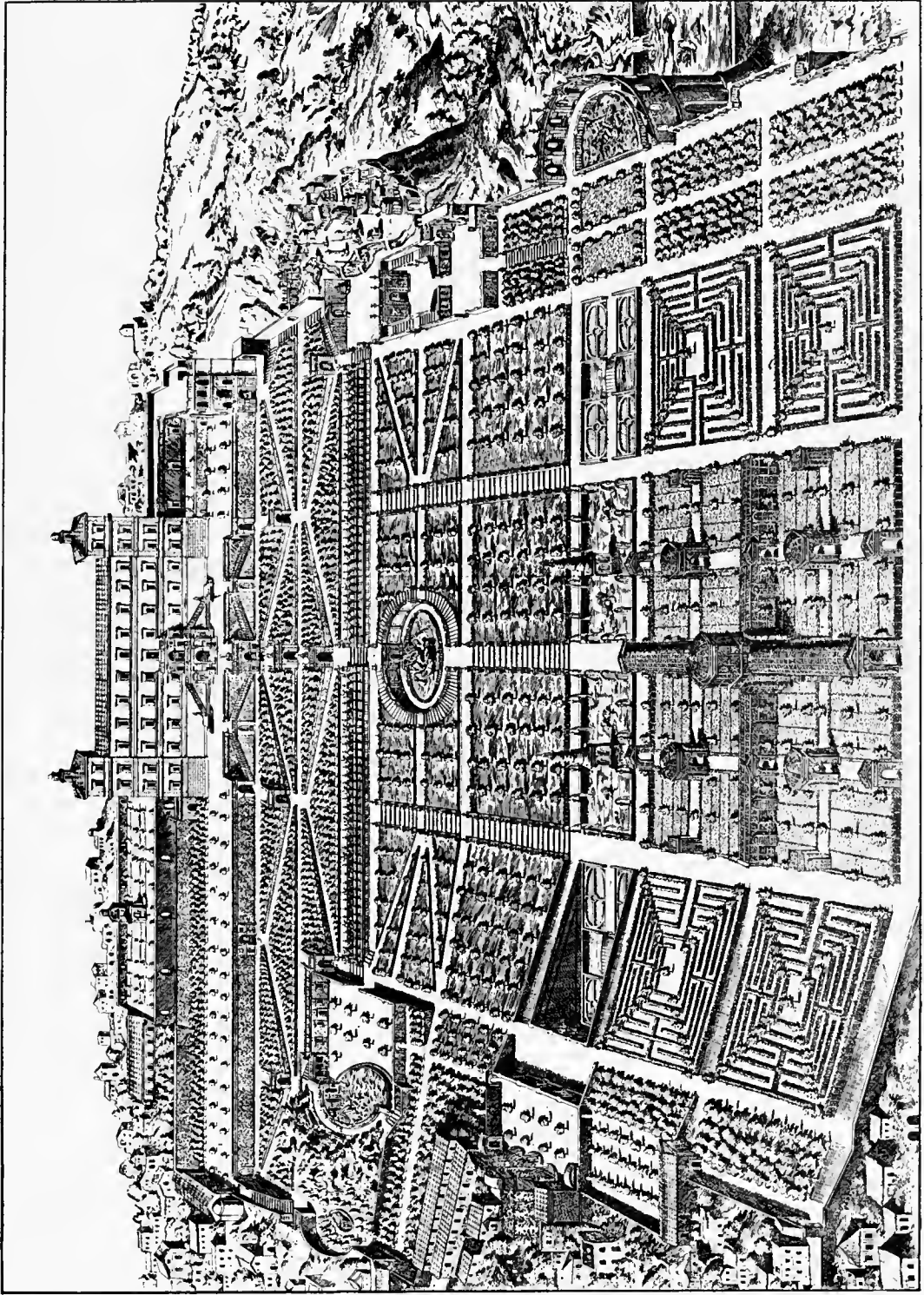


Abb. 39. Villa d'Este (Stefano Duperac 1573).



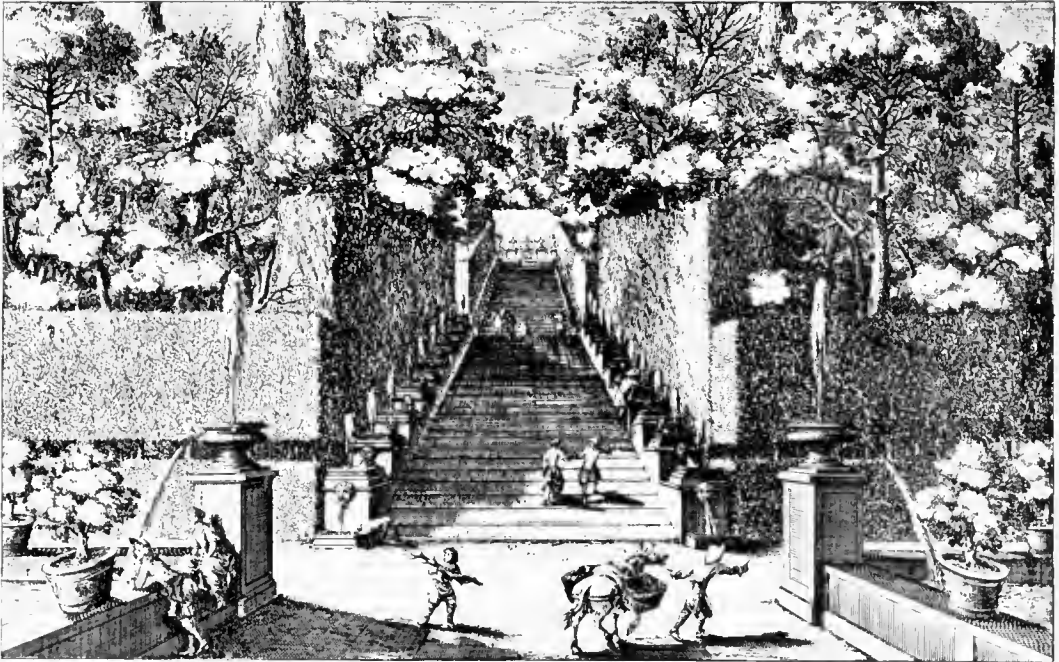


Abb. 40. Villa d'Este. Aufstieg mit Fontänengalerie (Falda, Le Fontane di Roma).

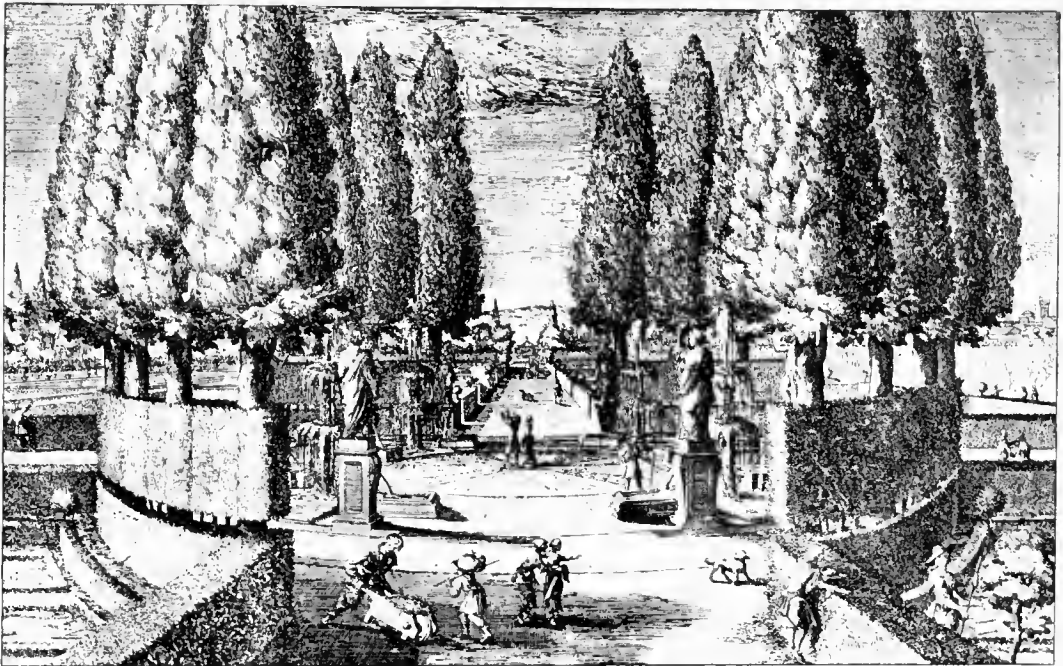


Abb. 41. Villa d'Este. Zypressenrondell (Falda).





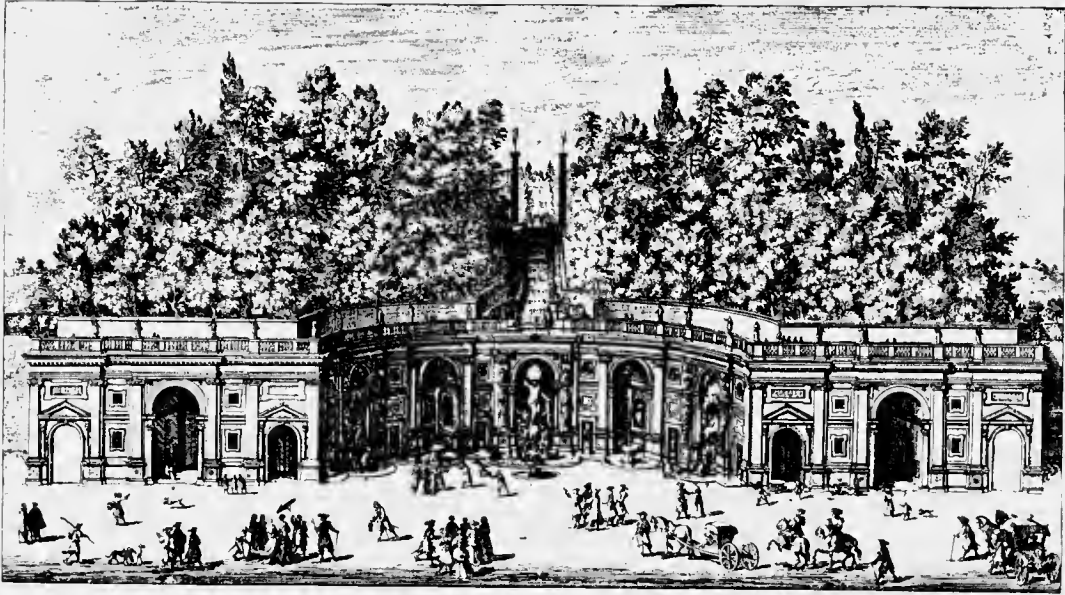


Abb. 42. Villa Aldobrandini, Il Teatro (Falda).

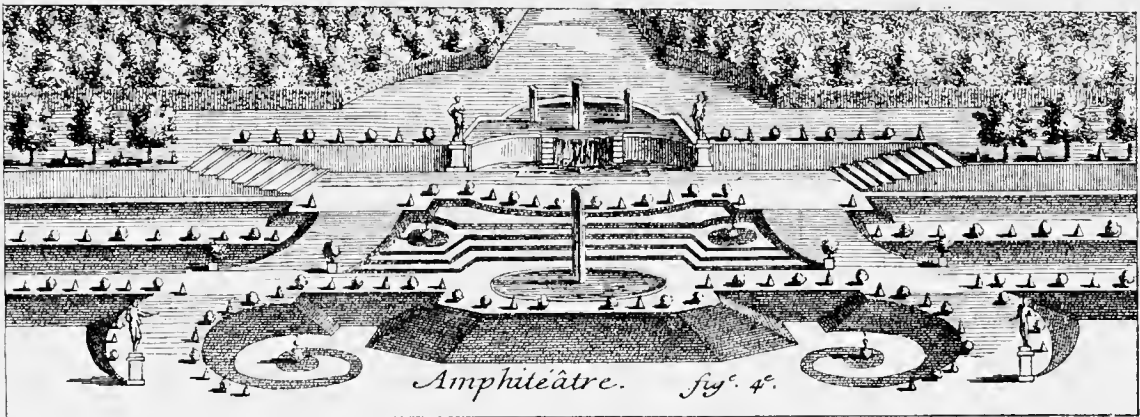


Abb. 43. D'Argenville, Entwurf zu einem „Amphitheater“ 1709.



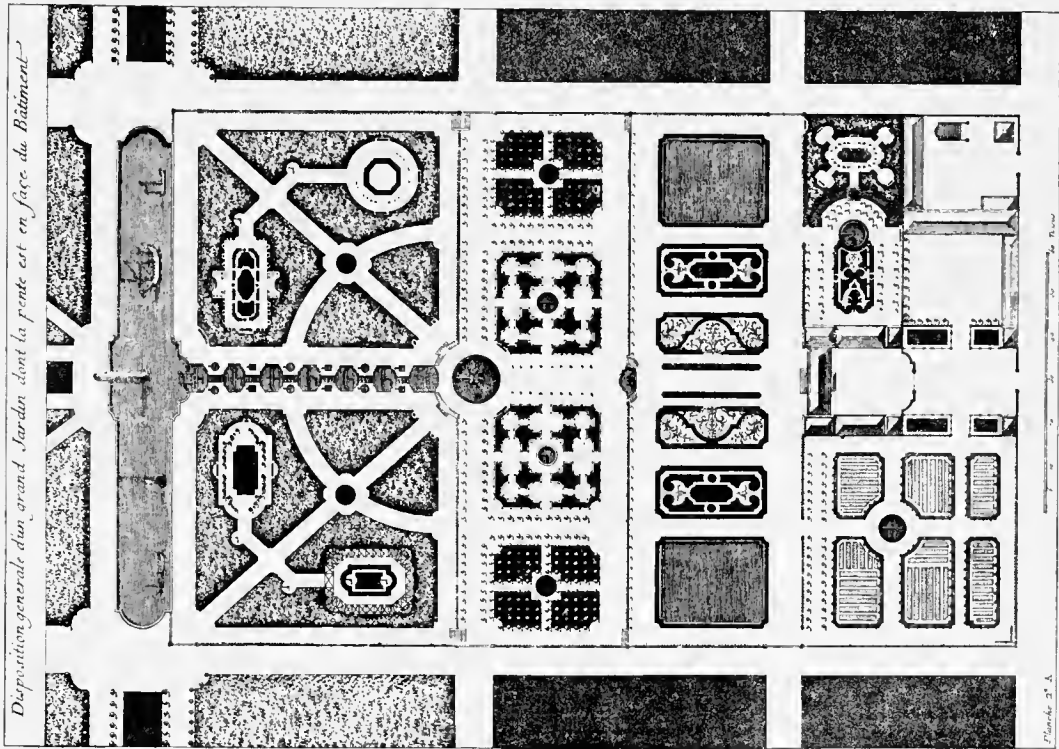


Abb. 44. D'Argenville, Entwurf zu einem Garten auf abfallendem Gelände.

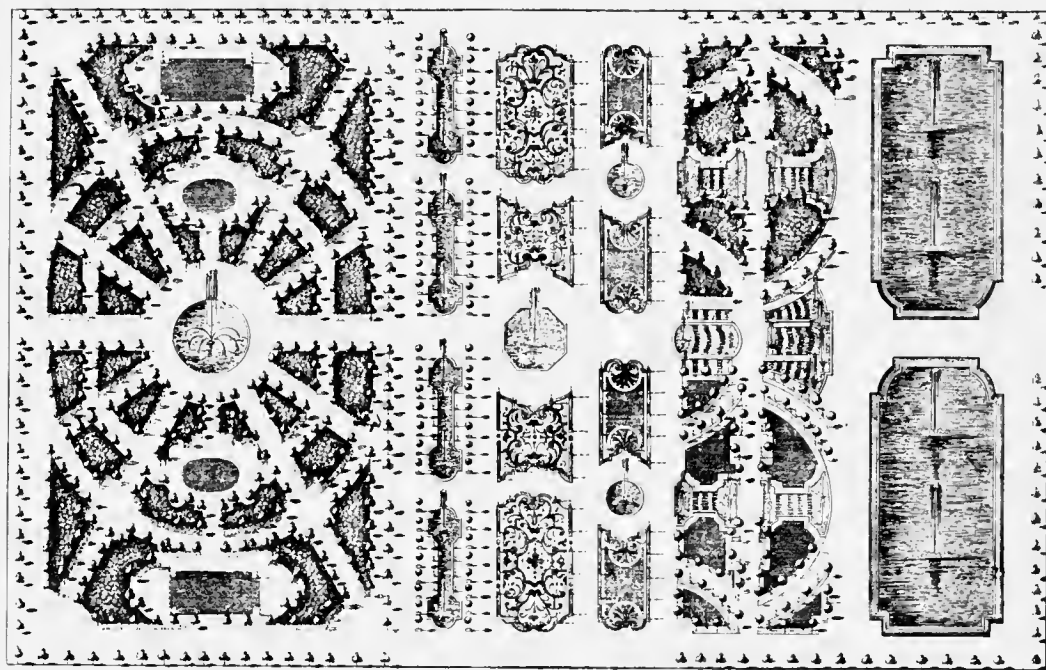


Abb. 45. Diesel, Entwurf zu einem Lustgarten um 1720.



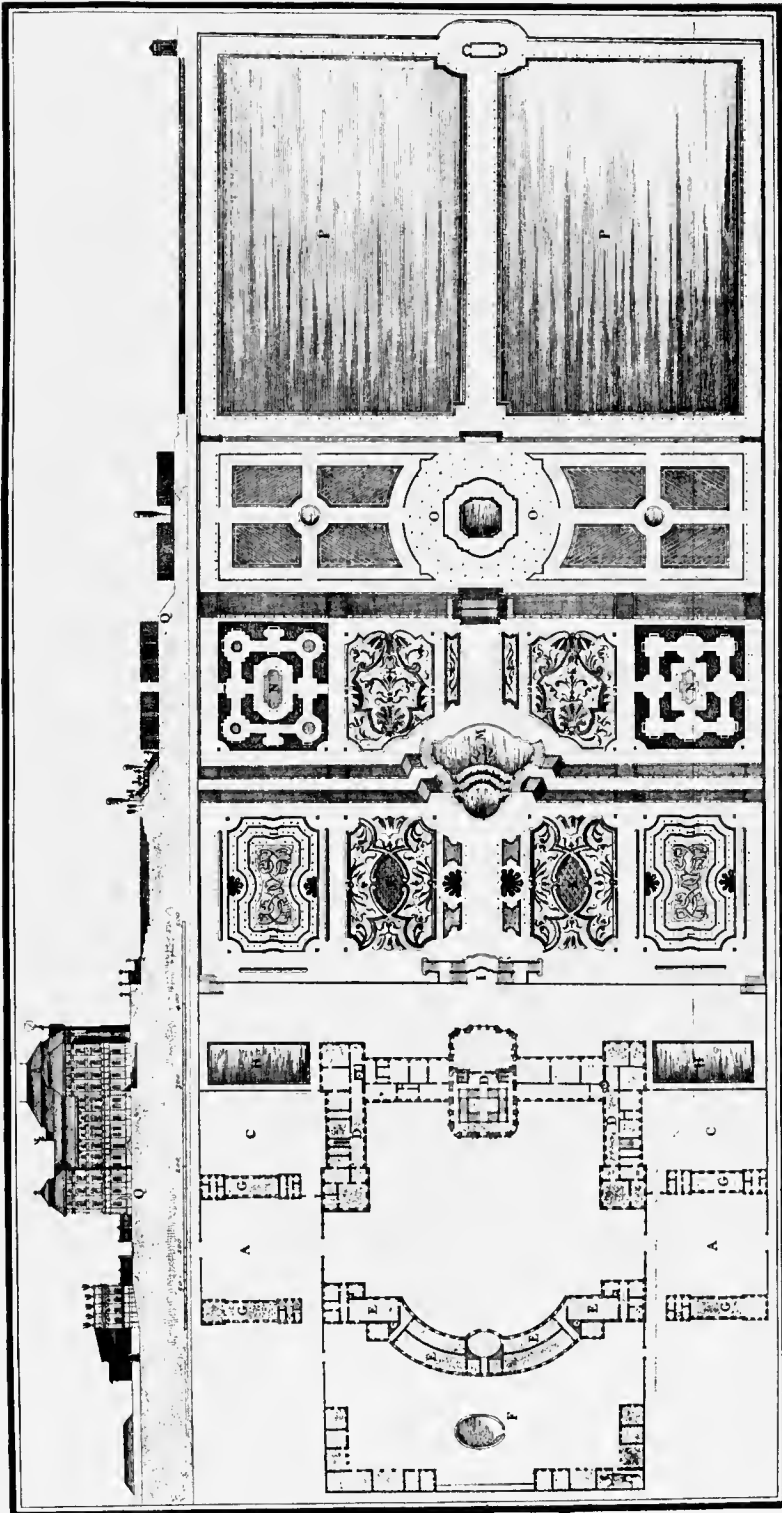


Abb. 46. Schloß Weißenstein (Kleiner 1728).









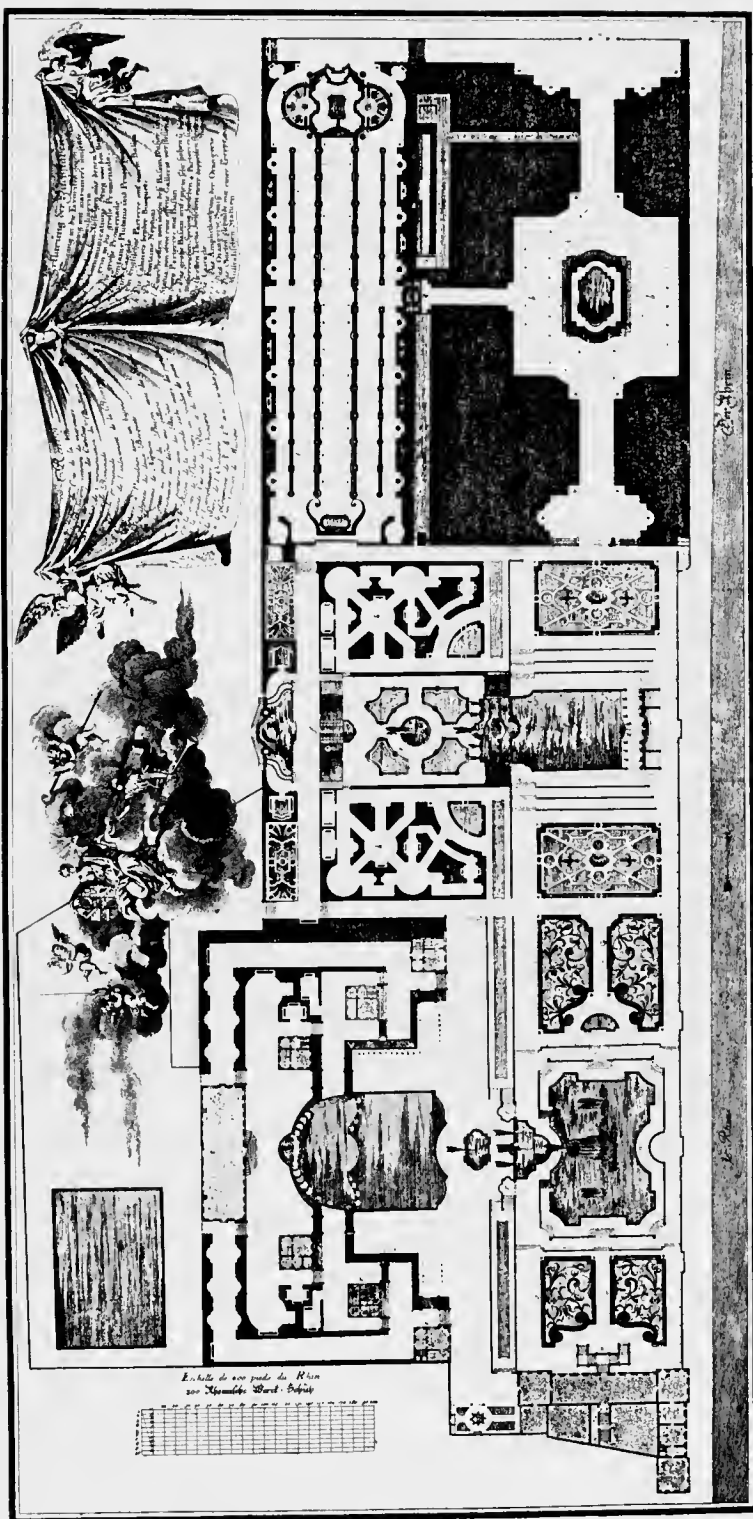


Abb. 48. Favorite bei Mainz (Kleiner 1726).



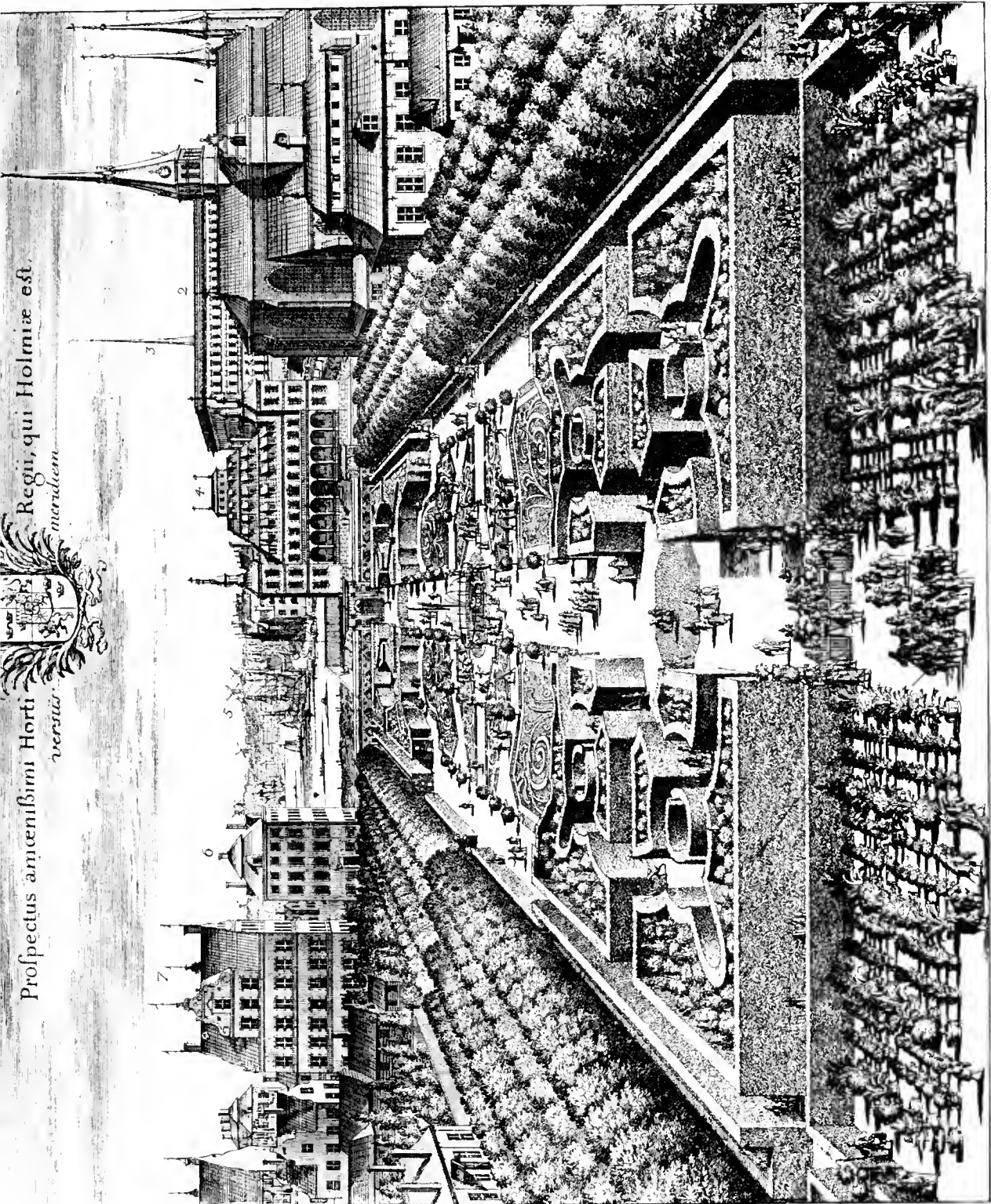


Abb. 49. Stockholm, Königlicher Garten Dalberg um 1700).



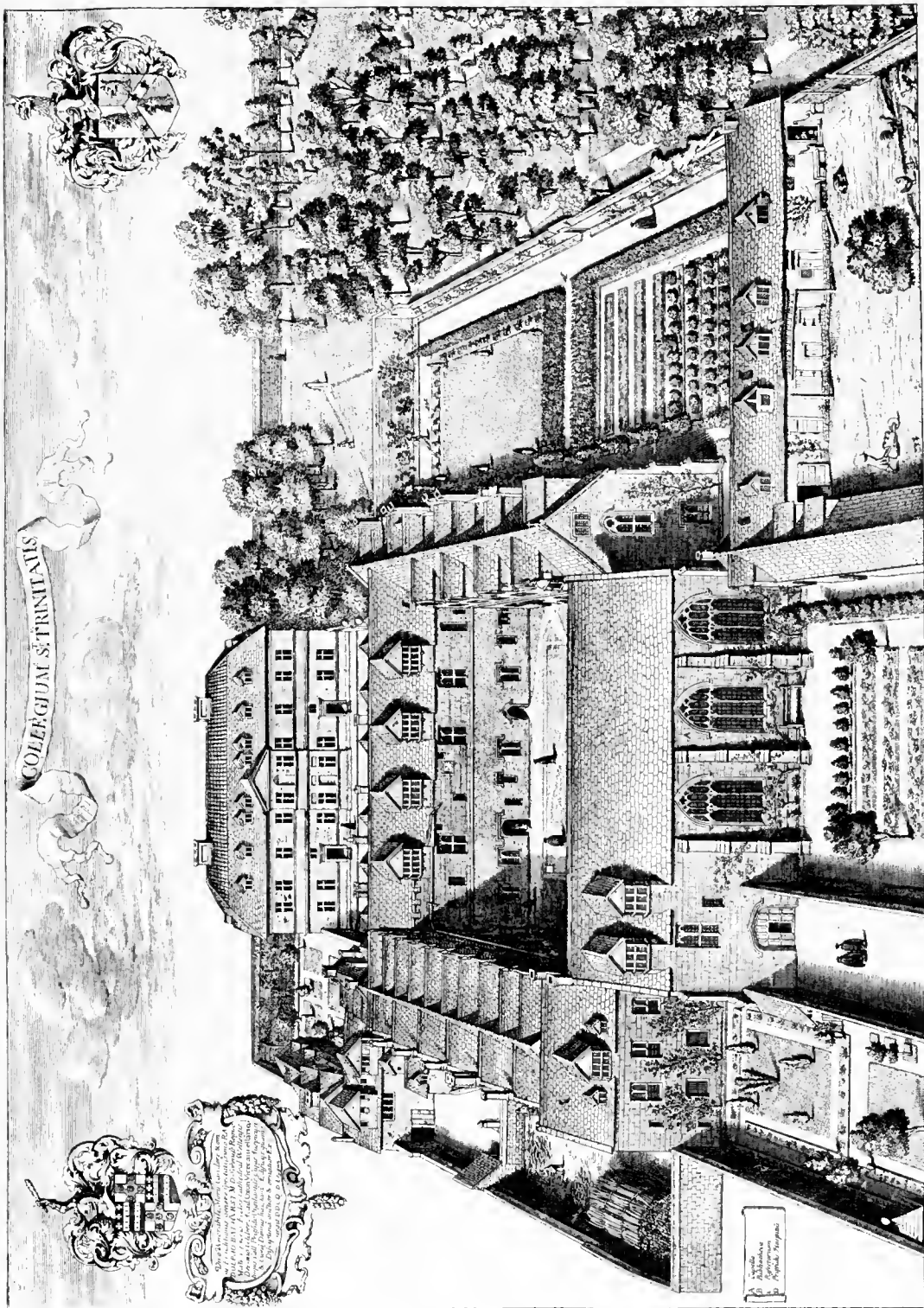


Abb. 50. Oxford, Collegium S. Trinitatis (Loggan 1675).



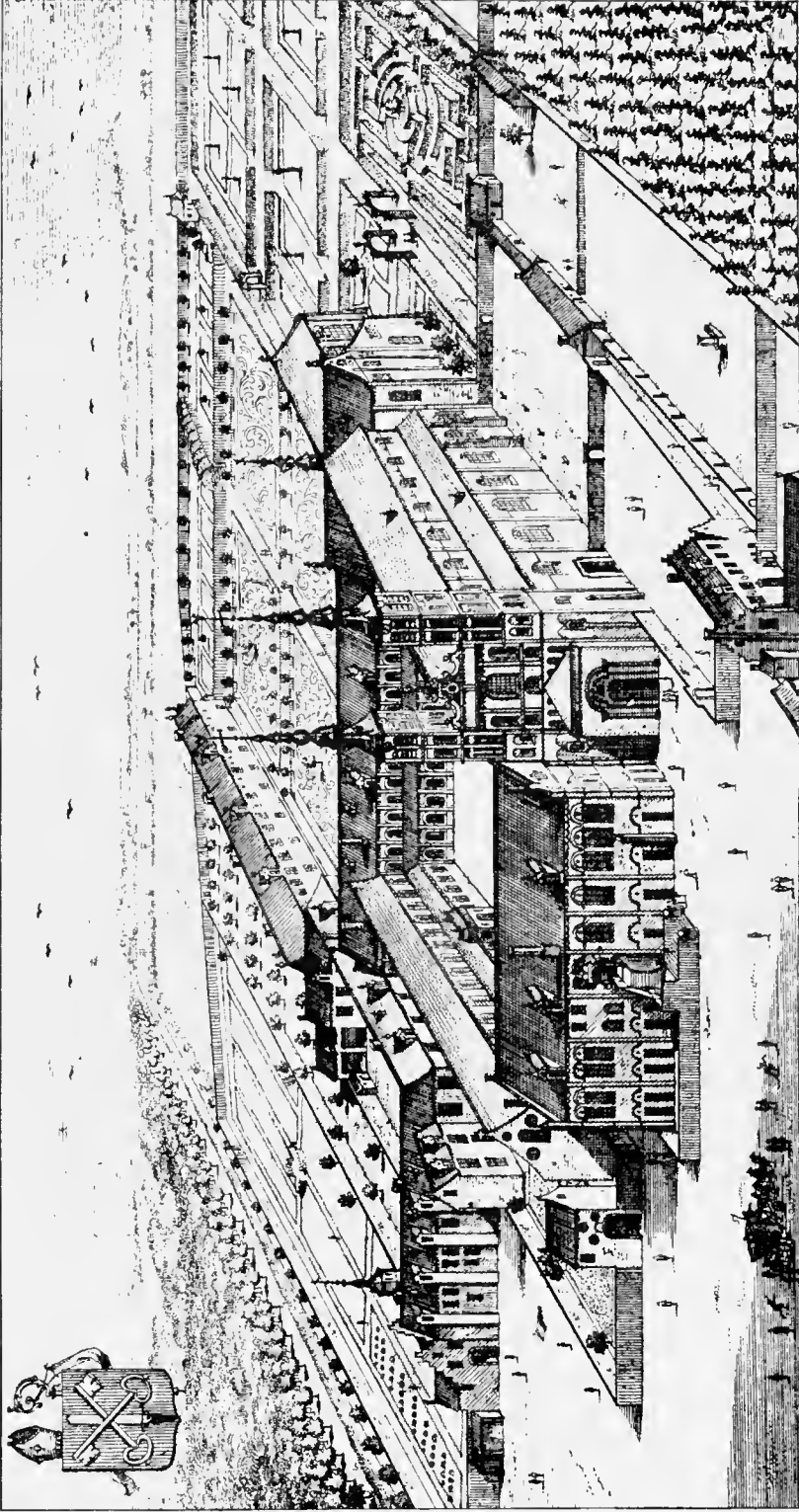


Abb. 51. Benediktinerabtei (Le Roy, Castella Brabantiae 1697).





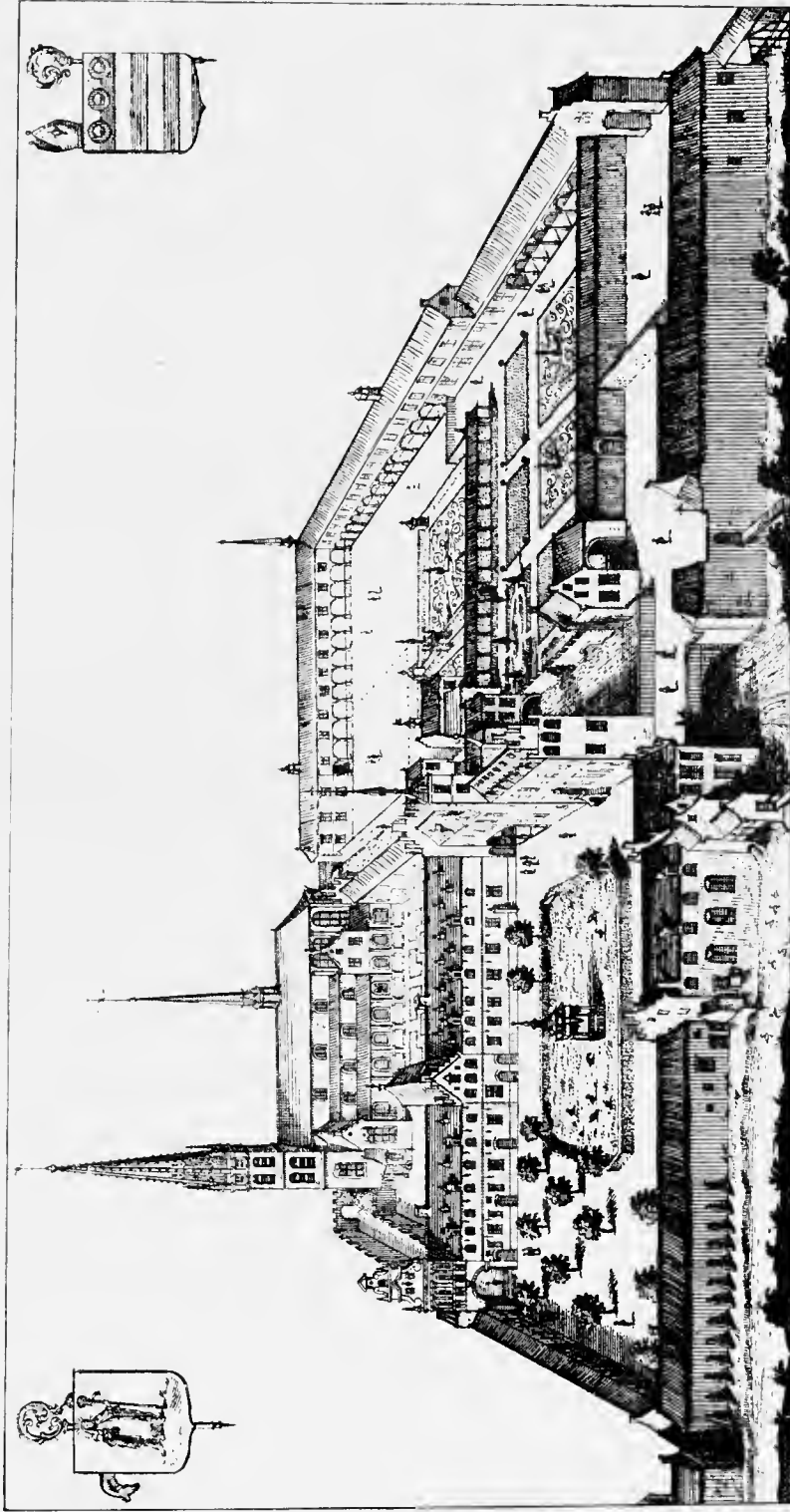


Abb. 52. Kanoniker Stift (Le Roy).



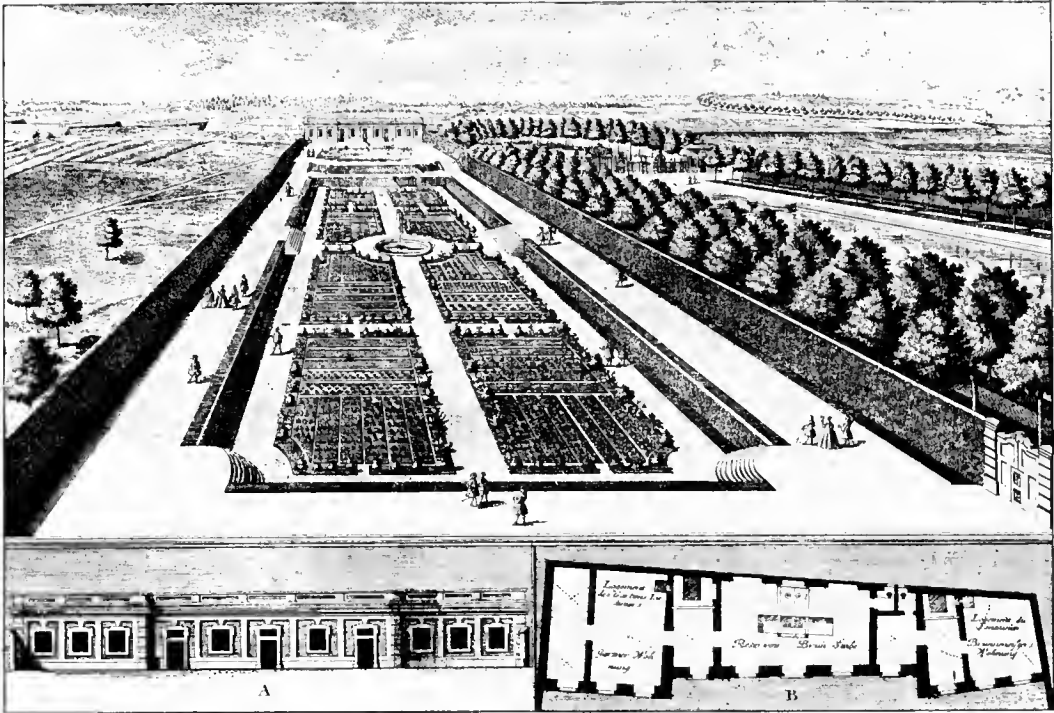


Abb. 53. Wien, Kriegslager Eugenii, Küchengarten (Kleiner 1731).

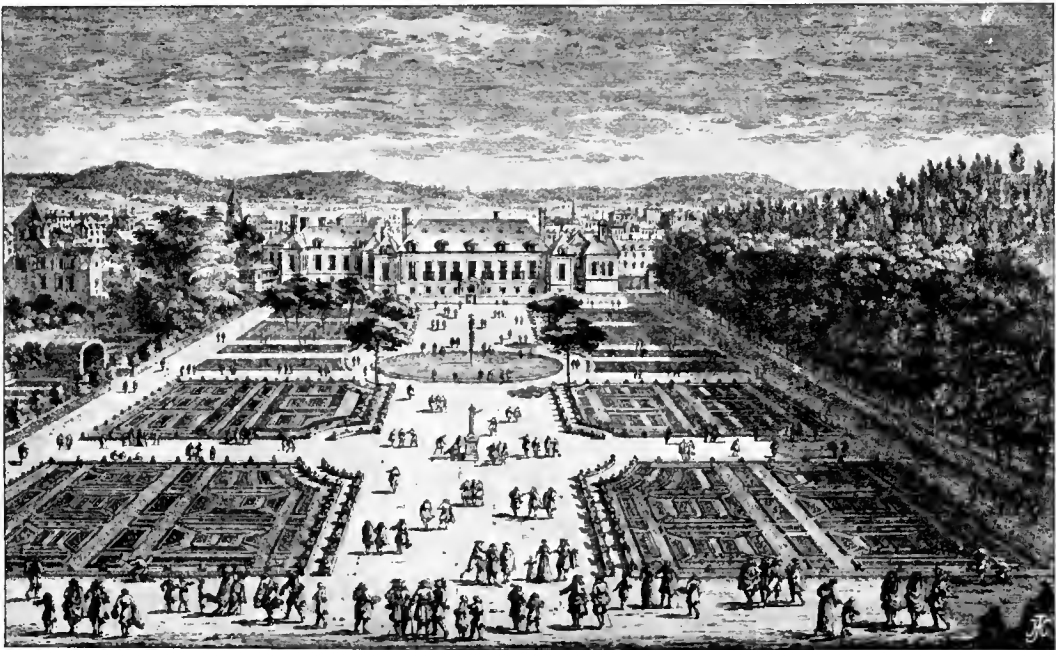


Abb. 54. Paris, Jardin de Plantes (Perelle um 1680).



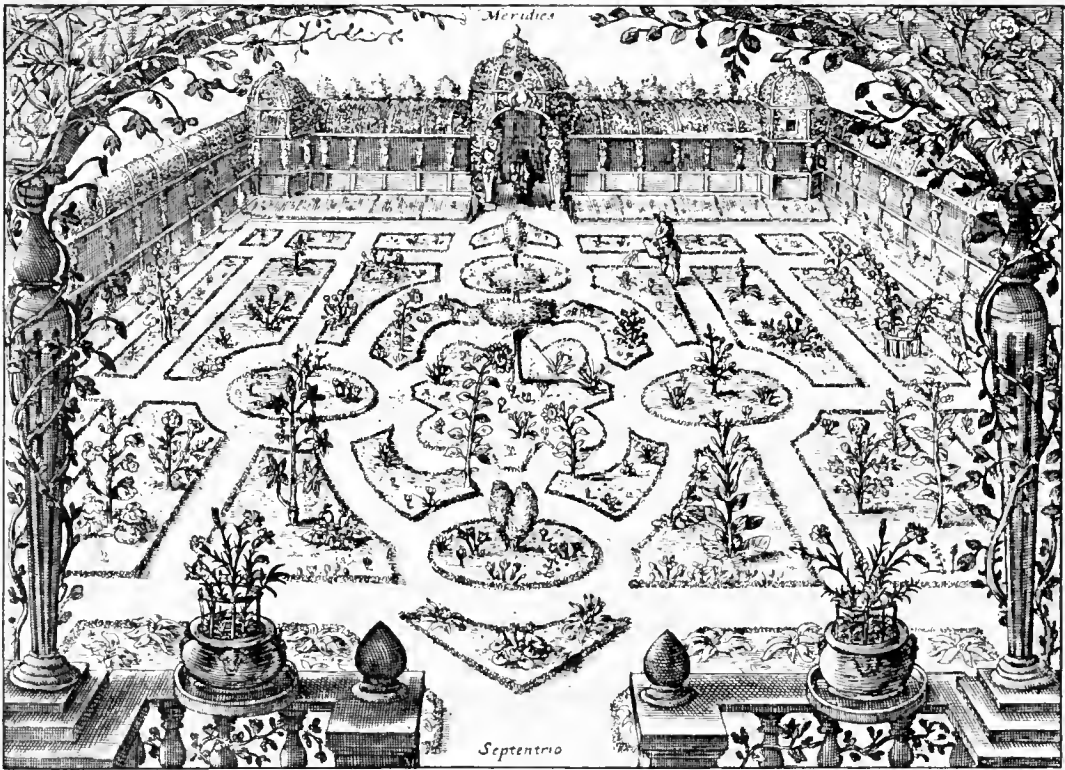


Abb. 55. Holländischer Blumengarten (Crispin de Passe 1614).

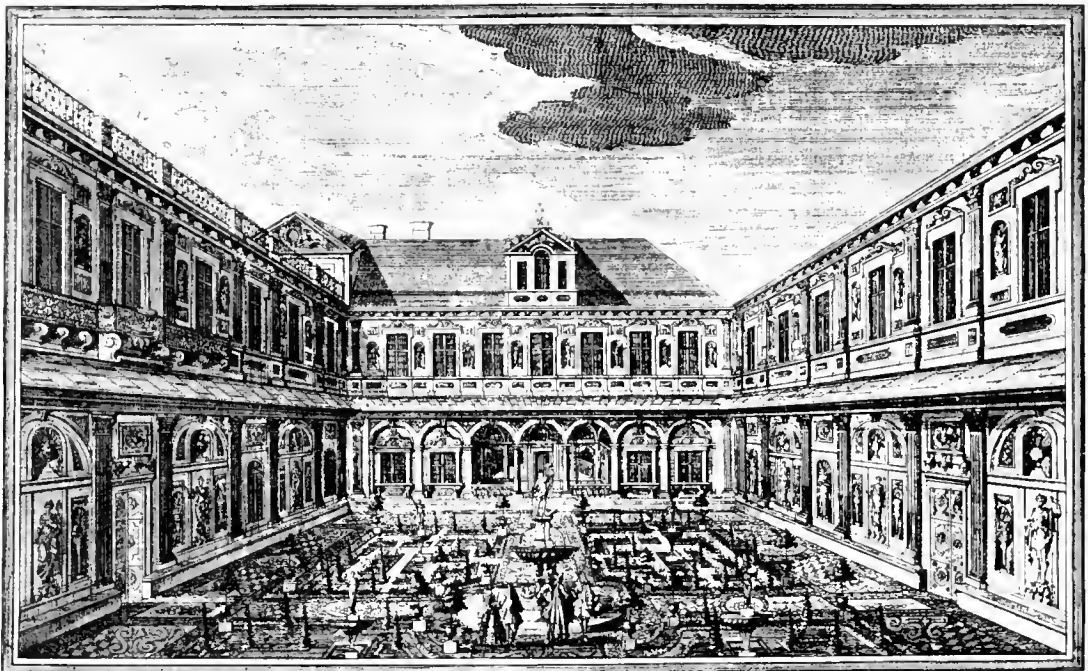
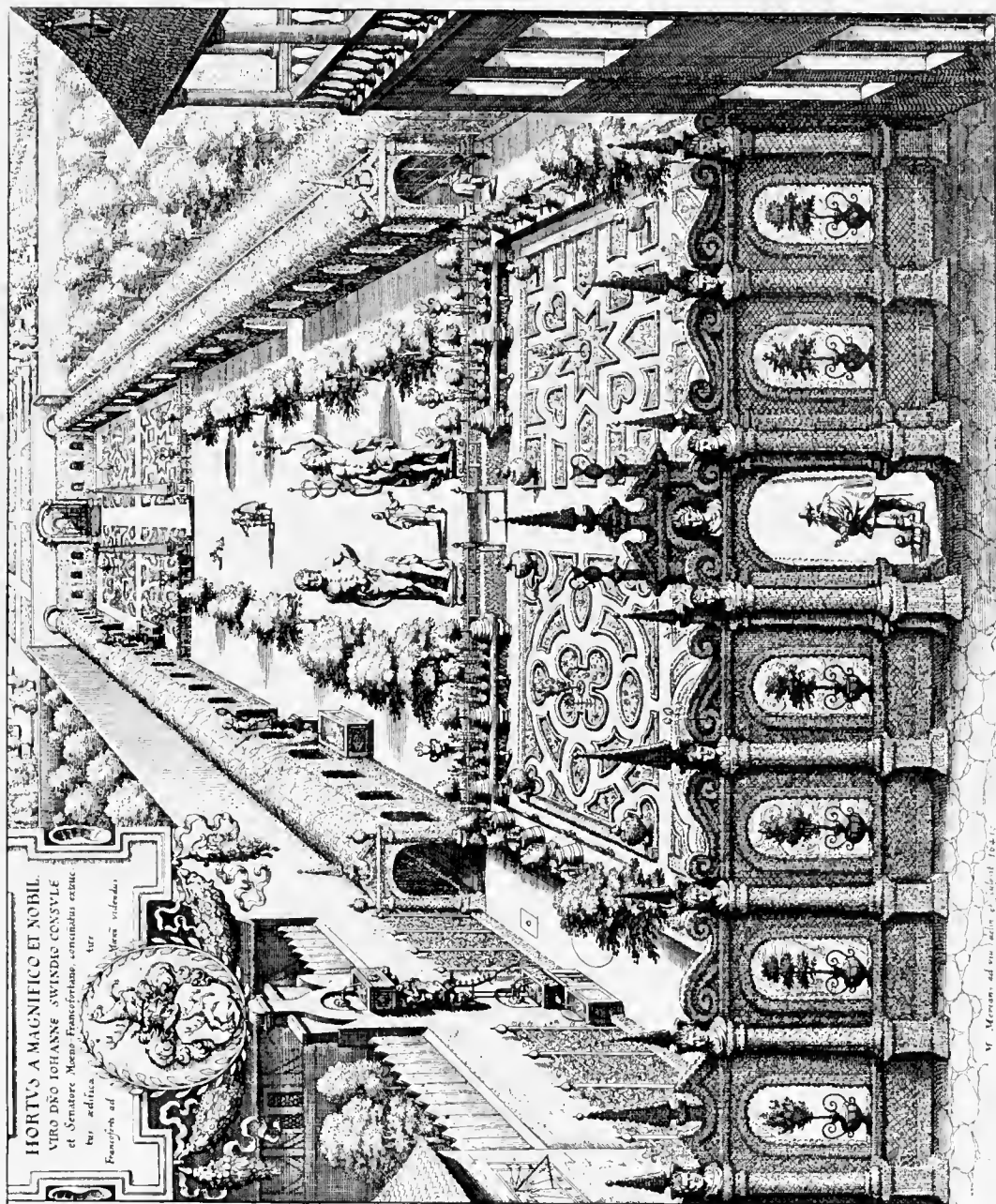


Abb. 56. München, Grottenhof der Residenz (Diesel um 1720).





**HORTVS A MAGNIFICO ET NOBIL.**  
**VIRO DNO IOHANNI SWINDIO CONSULE**  
 et Senatorem Muni. Francofurtano, ornatus ab eodem  
 viri aedificatus  
 Francofurti ad  
 Moeno videlicet

V. Merian del. et sculp. G. Piranesi fecit.

Abb. 57. Frankfurt, Swind'scher Garten (Merian Florilegium 1641).





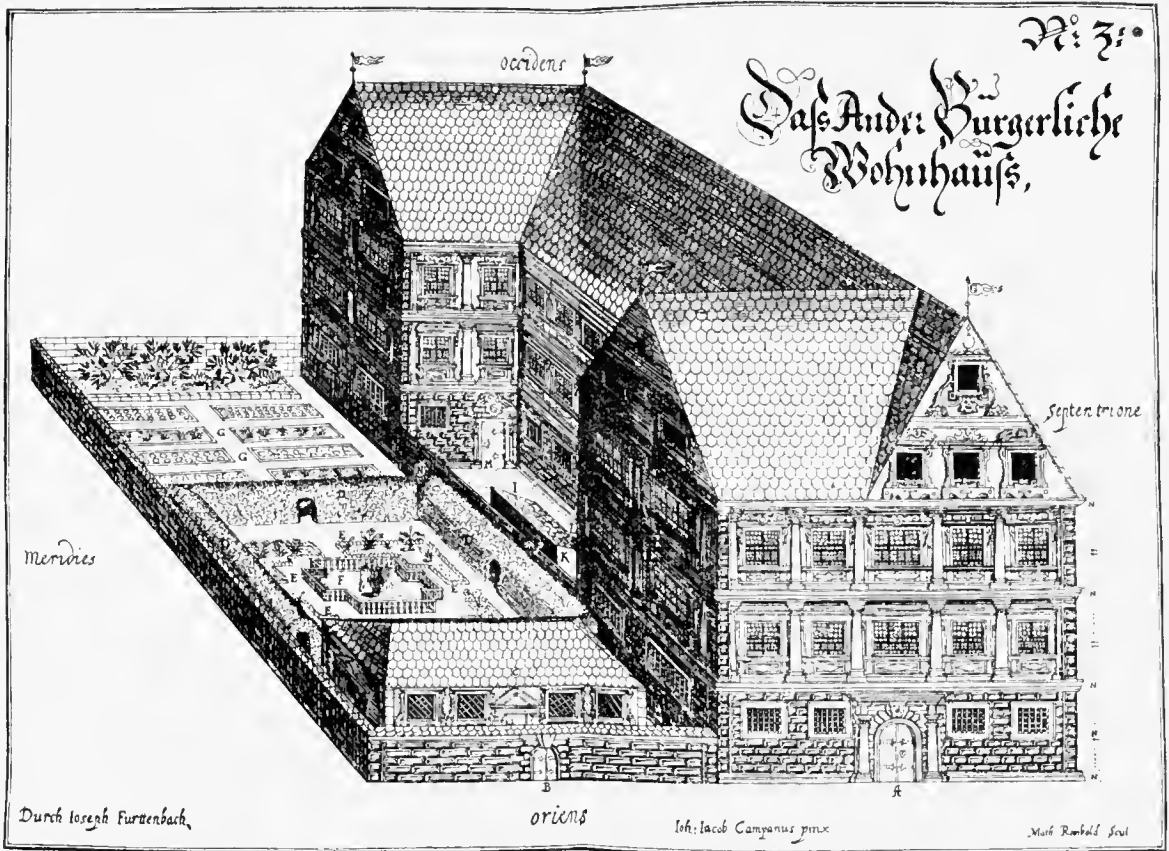


Abb. 58. Furttentbach, Entwurf zu einem Wohnhaus und Garten.

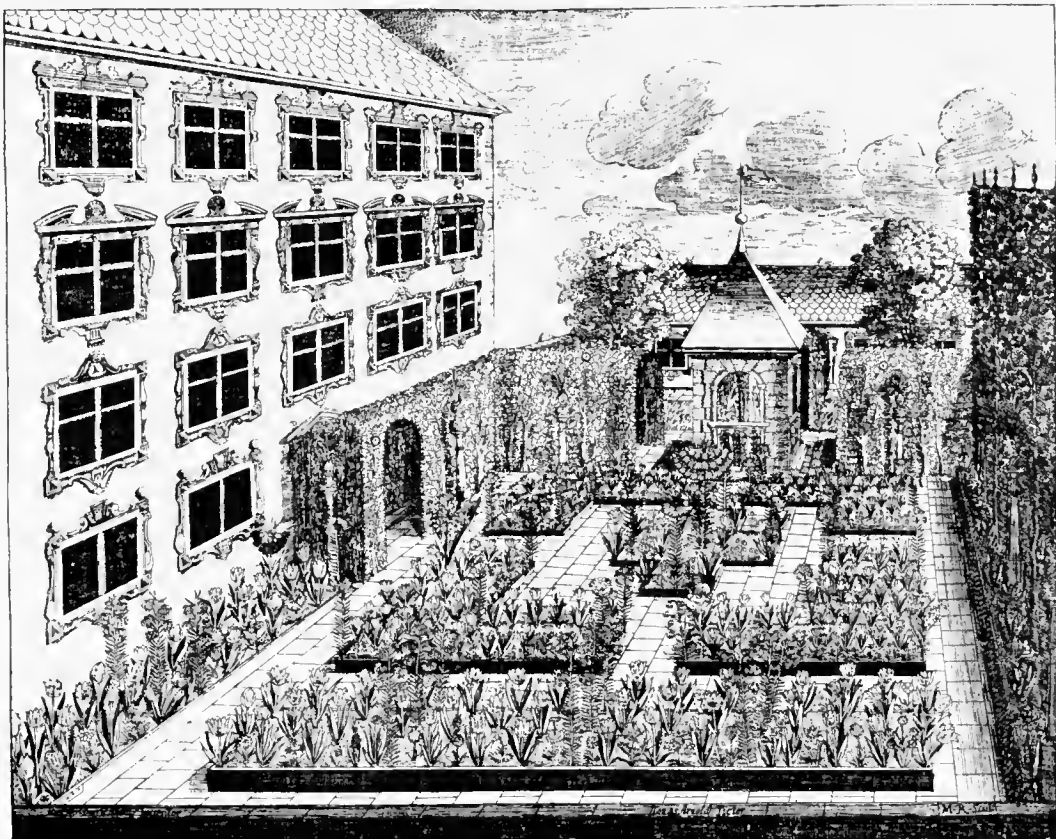
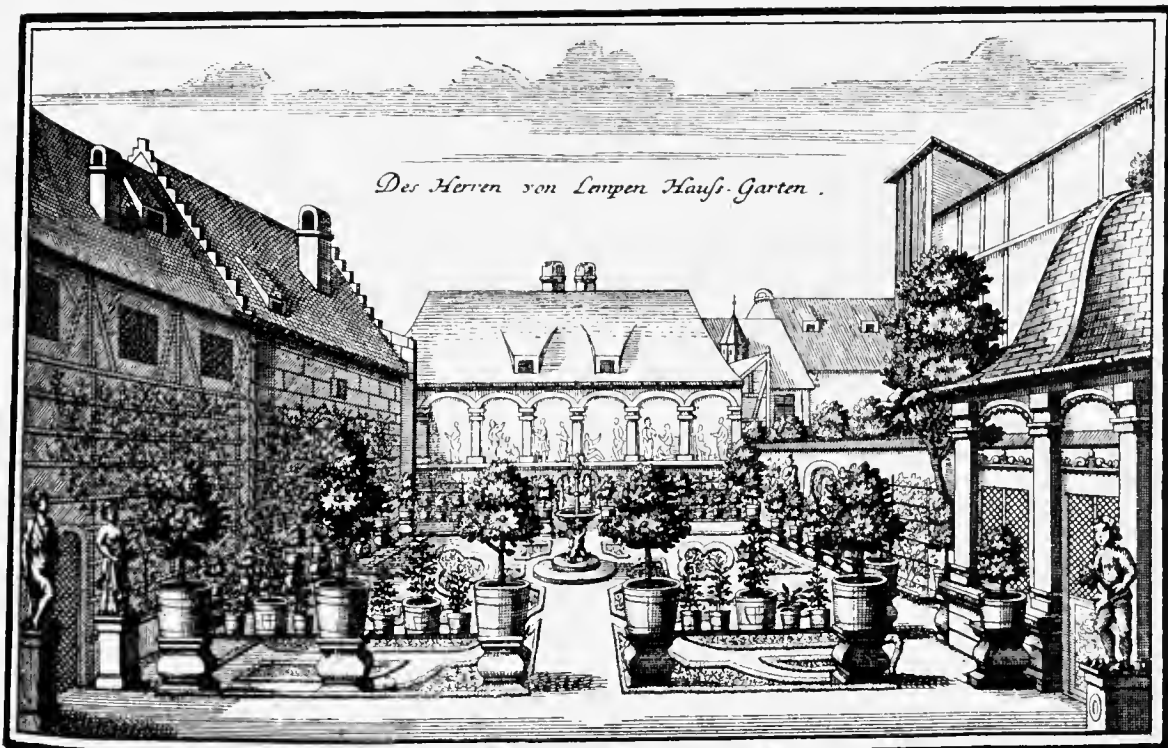


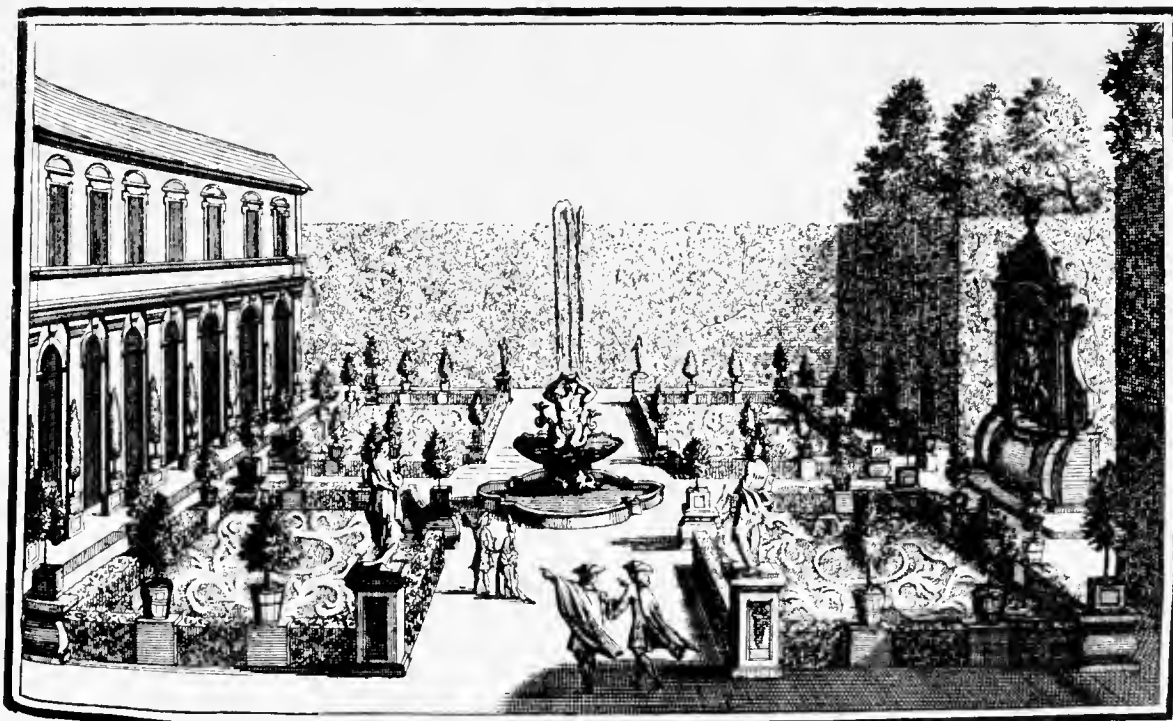
Abb. 59. Furttentbachs Hausgarten in Ulm 1641.





*I. C. Steinberger fecit*

Abb. 60. Nürnberg, Hausgarten des Herrn von Lempen (Volkamer 1714).



*Hrn. I. M. Vutter's Hausgarten*

*P. Draker fecit*

Abb. 61. Nürnberg, Hausgarten des Herrn Vutter (Volkamer 1714).



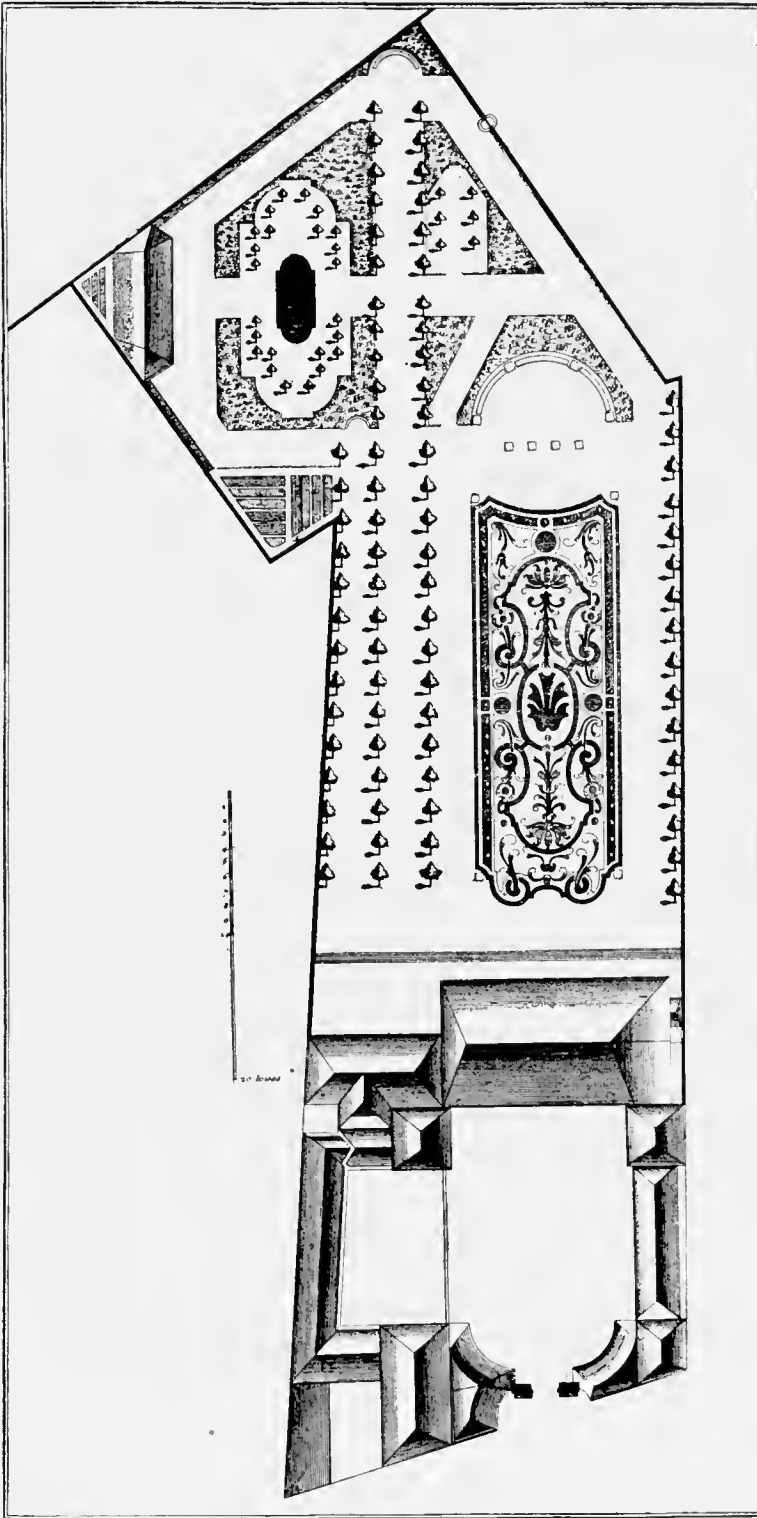
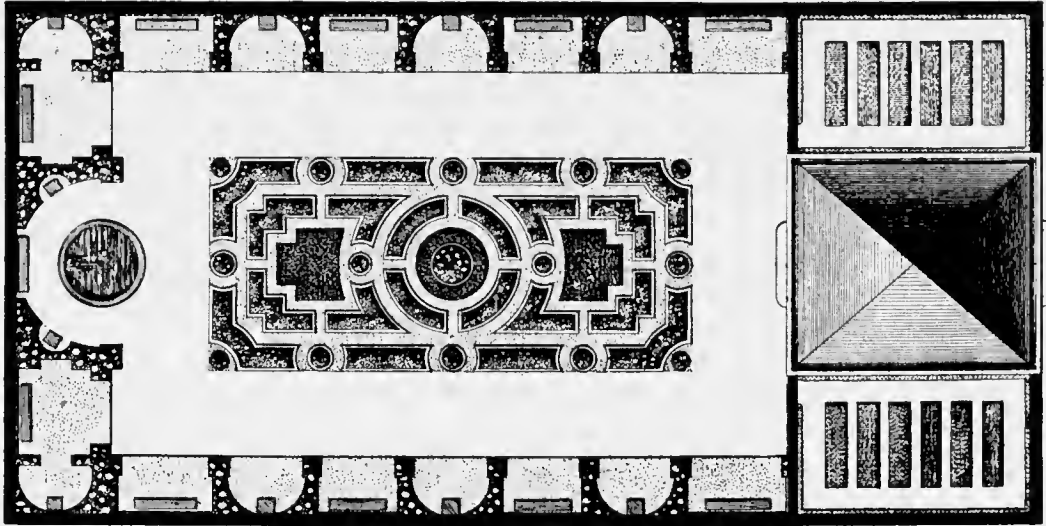


Abb. 62. Paris, Hôtel de Roquelaure (Blondel 1754).



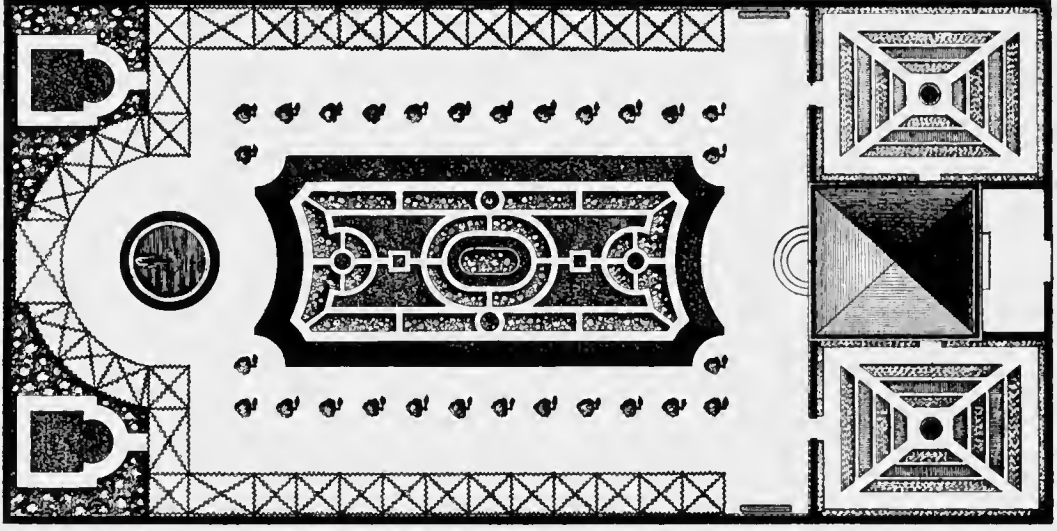
Disposition générale pour un jardin de perspective contenant 8 toises de largeur sur 16 de profondeur. I. avec un parterre de compartiment orné de fleurs, gazons et d'une pièce d'eau.



Composé de plan par Deshayes. A l'École des Langues, rue de la Harpe au Jardin de la Cour de la Harpe.

Abb. 63. De Neufforge, Gartenentwurf (1772).

Disposition générale pour un jardin de perspective contenant 8 toises de largeur sur 16 de profondeur avec un parterre de compartiment orné de fleurs, gazons et basses.



Composé de plan par Deshayes. A l'École des Langues, rue de la Harpe au Jardin de la Cour de la Harpe.

Abb. 64. De Neufforge, Gartenentwurf (1772).





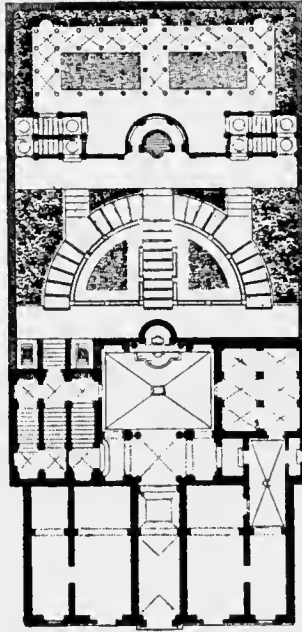


Abb. 65. Rom,  
Palazzo Vicolo della Pedacchia  
(Letarouilly).



Abb. 66. Stockholm, Palais der Ebba Brahe (Dalberg).



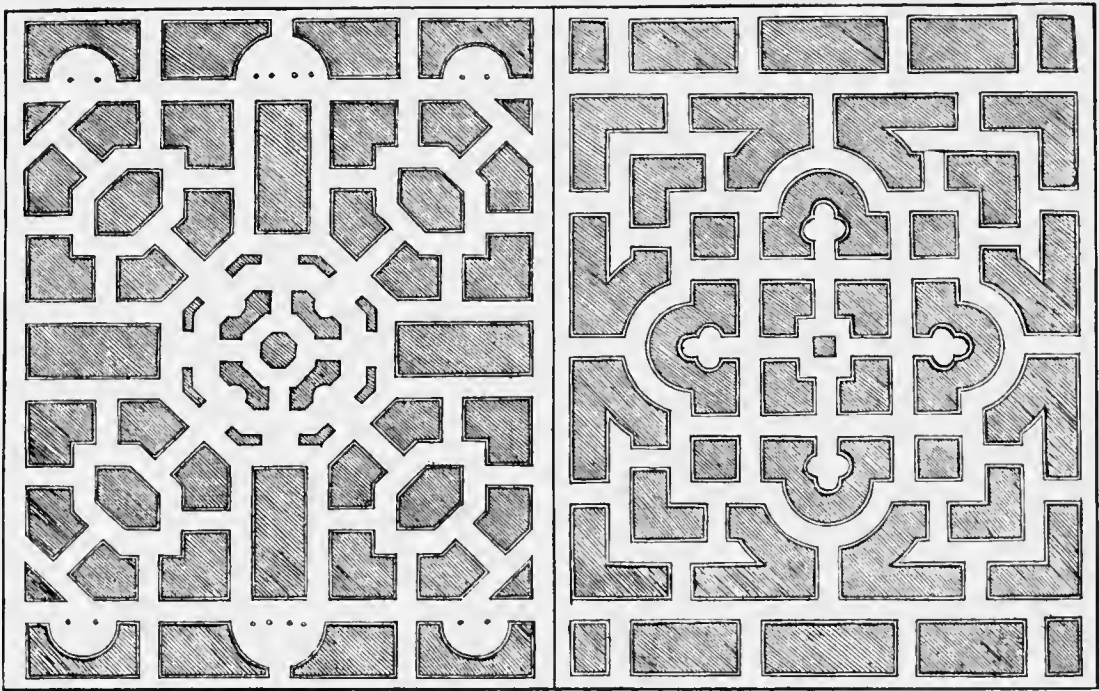


Abb. 67. Serlio, Parterre-Entwürfe.

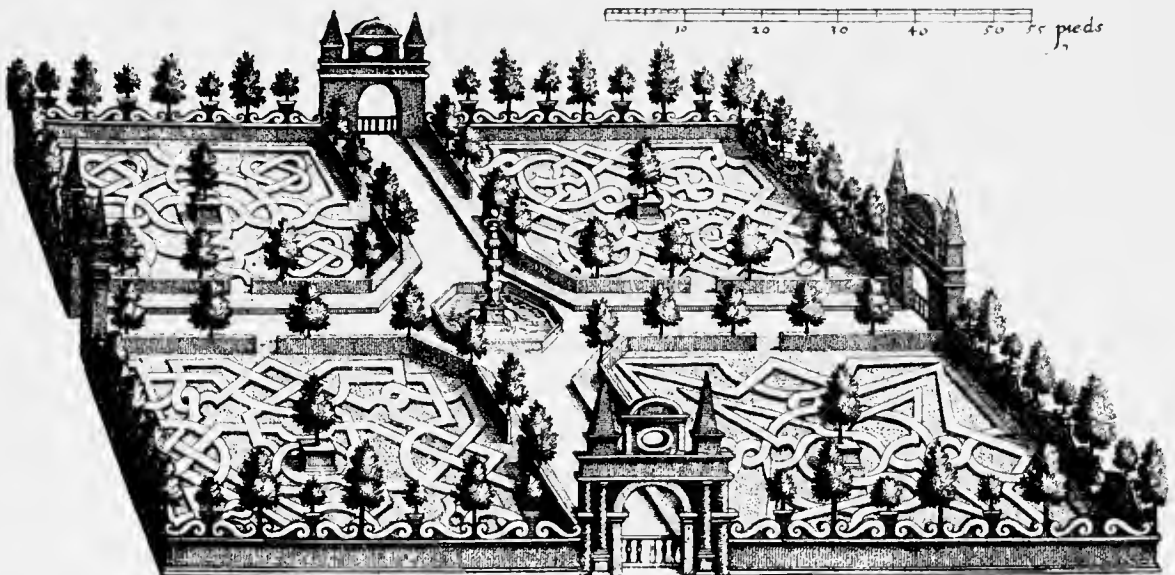


Abb. 68. Heidelberg, Hortus Palatinus. Knotenparterre (Caus 1620).



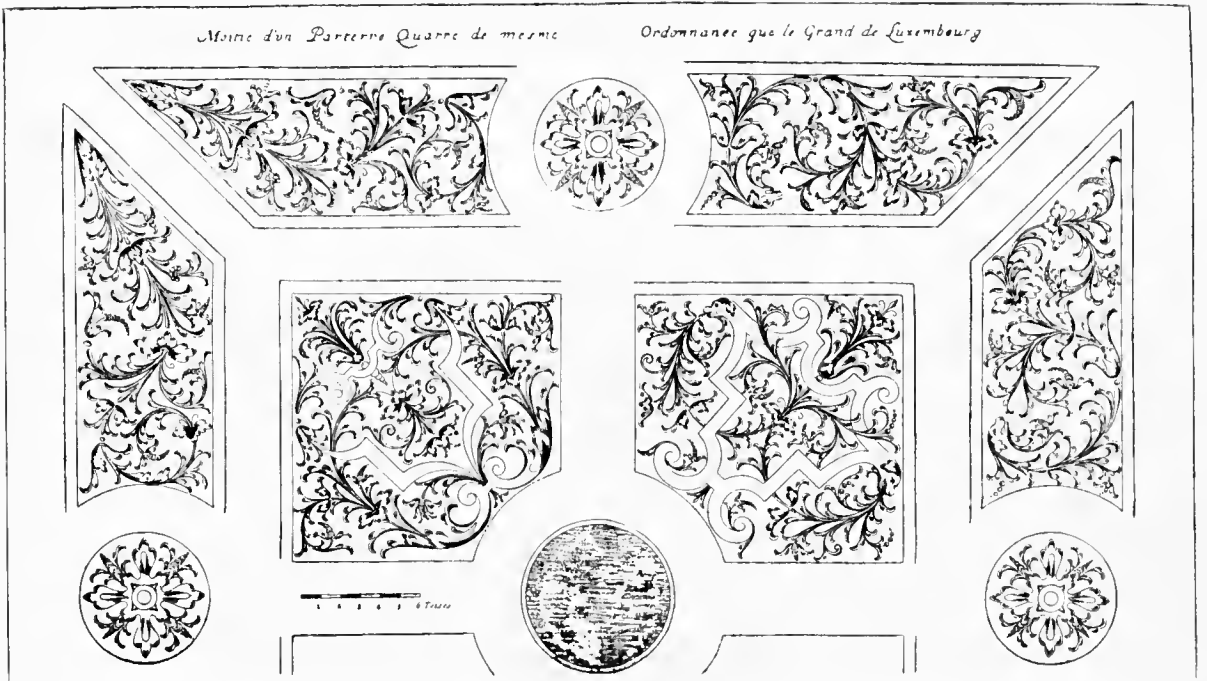


Abb. 69. Boyceau, Entwurf zum Parterre im Luxembourgarten (1638).

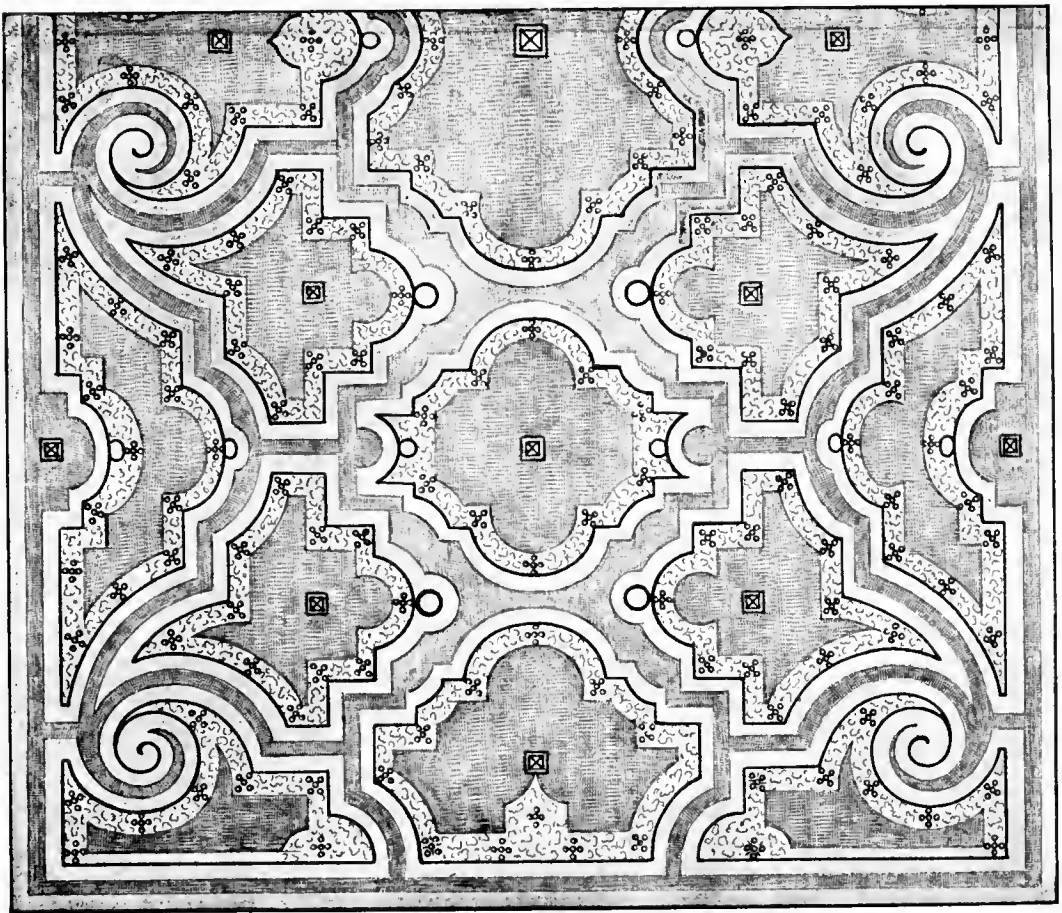


Abb. 70. Mollet, Parterreentwurf (1651).



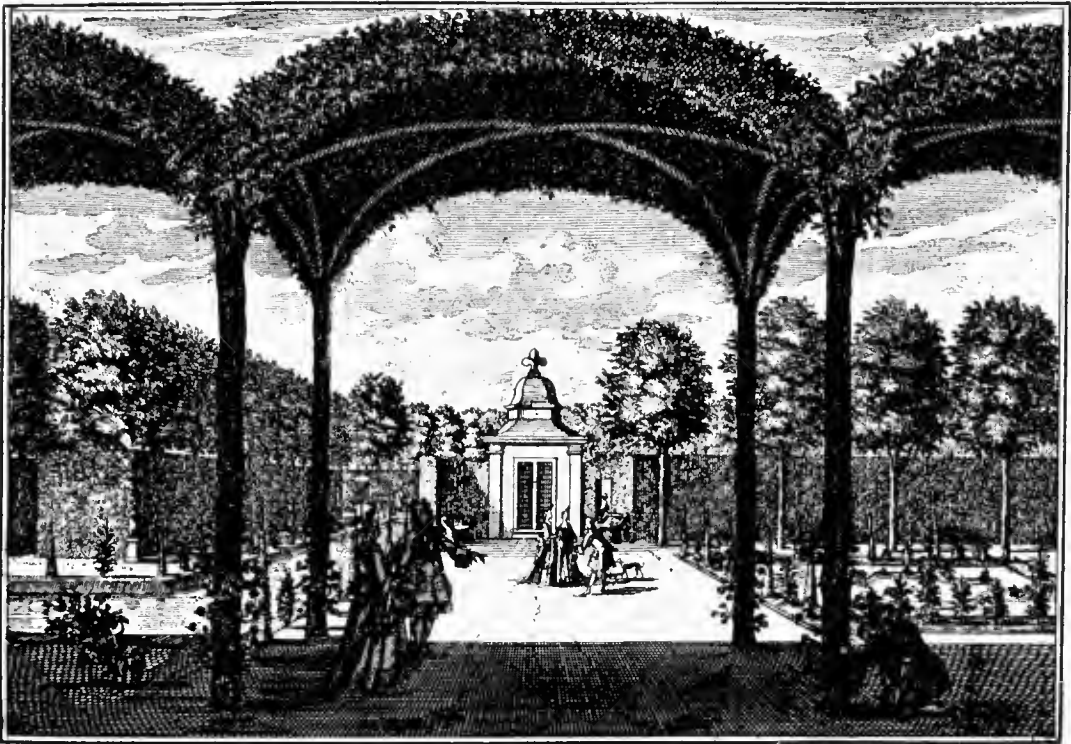


Abb. 71. Zeyst, Schloßgarten „Berceau d’herbe“ (Stopendaal).

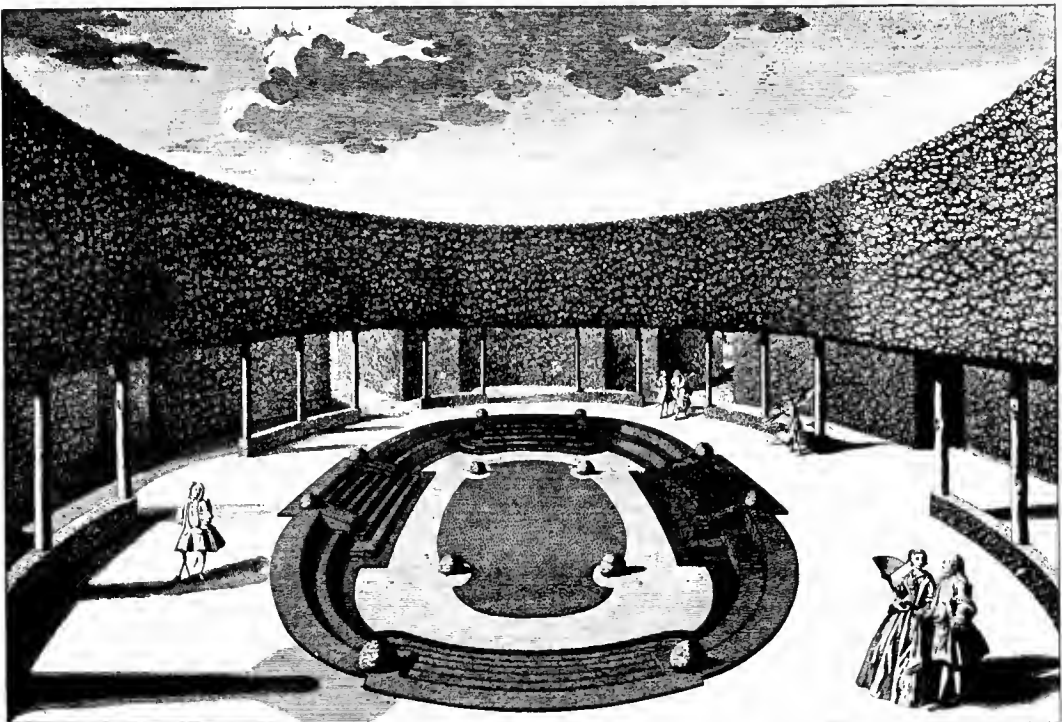


Abb. 72. Kleiner, „Prospekt eines runden Bosketts“ (um 1730).





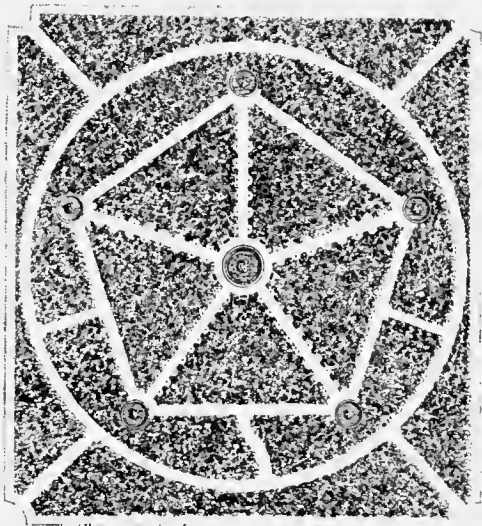


Abb. 73. Versailles,  
Bosquet de l'Etoile (Le Pautre).

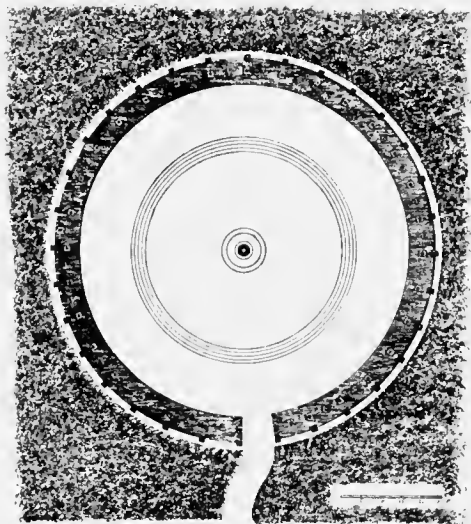


Abb. 74. Versailles,  
Bosquet de la Colonnade (Le Pautre).

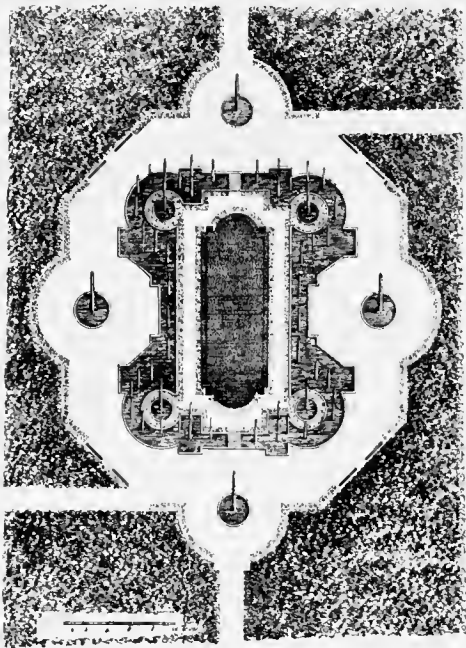


Abb. 75. Versailles,  
Salle du conseil: Bosquet de la Salle  
des Festins (Le Pautre).

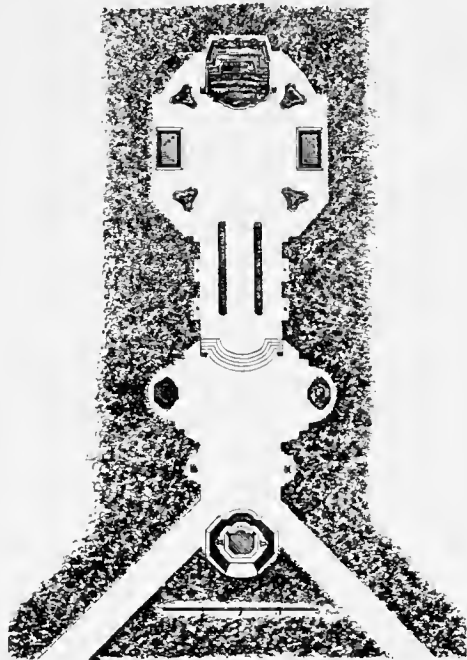


Abb. 76. Versailles,  
Bosquet de l'arc de Triomphe  
(Le Pautre).





Abb. 77. Versailles, „Salle aux Maronniers“ (Rigaud).

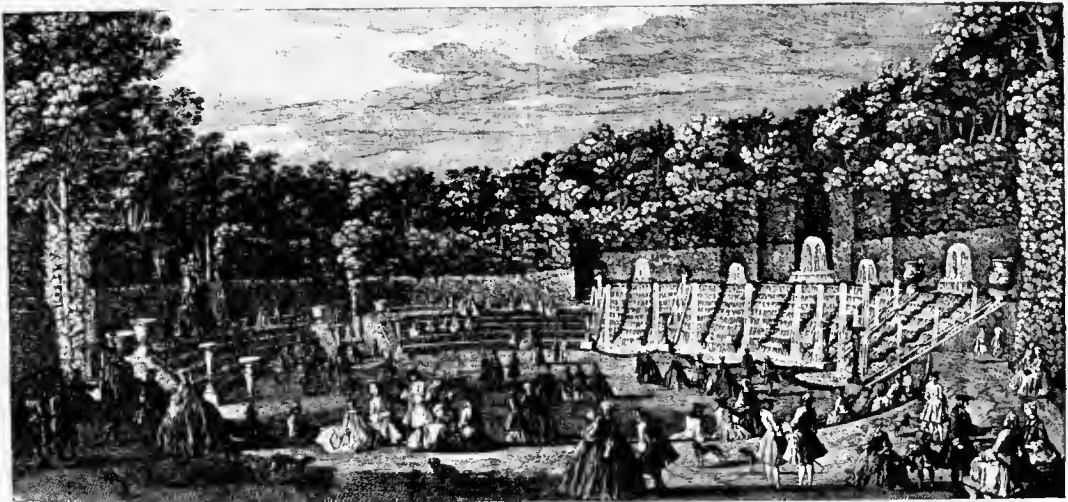


Abb. 78. Versailles, „Salle du Bal“ (Rigaud).



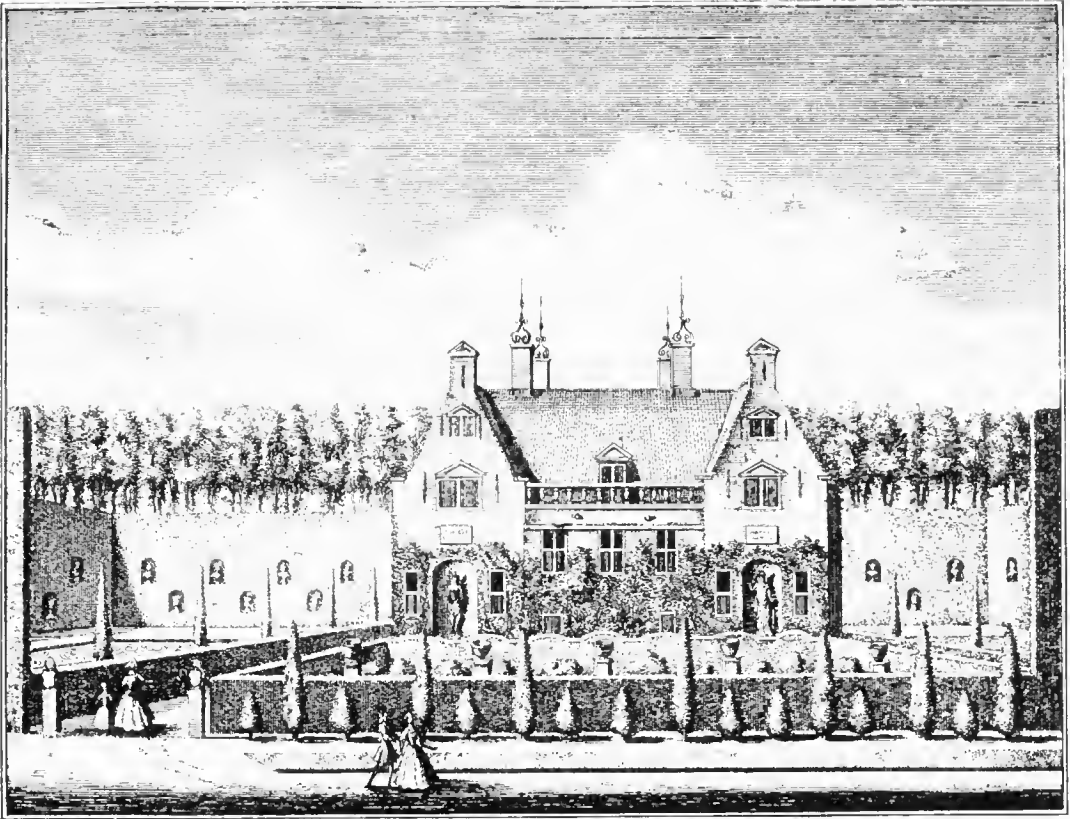


Abb. 79. Lusthaus des Herrn Boeurs bei Katwyk (Rademaker 1732).

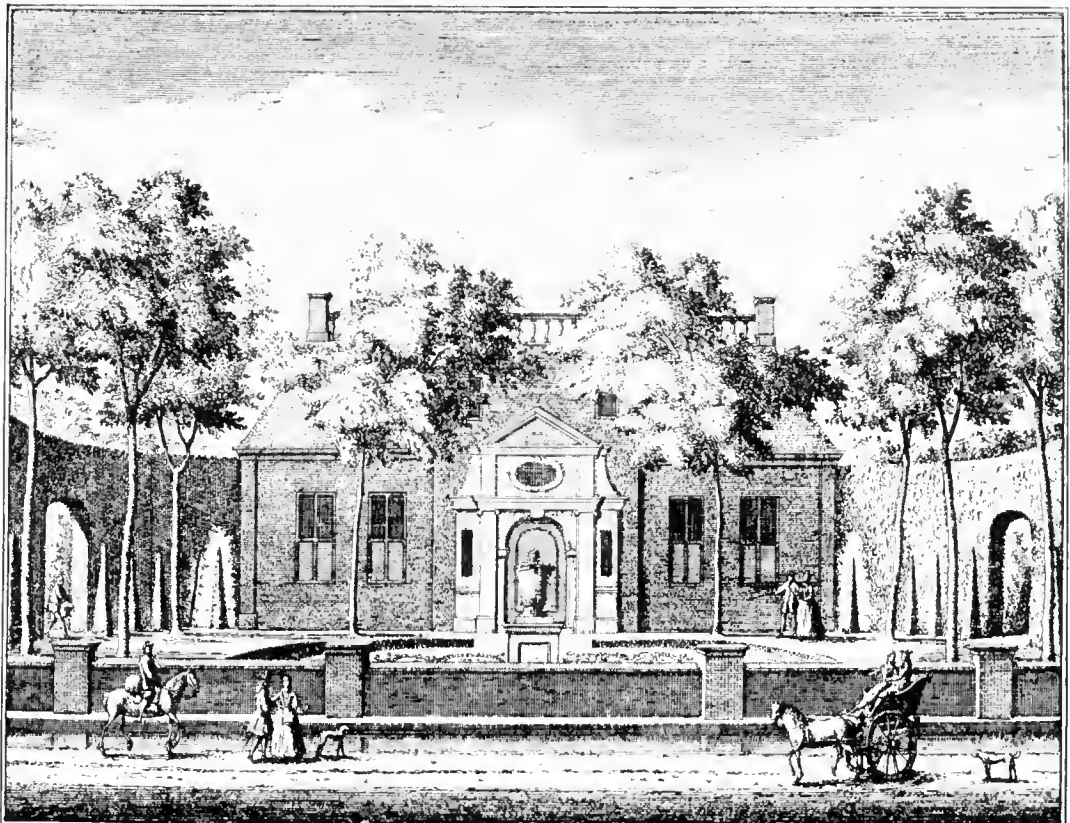


Abb. 80. Landsitz des Bürgermeisters Trip bei Amsterdam (Rademaker 1728).



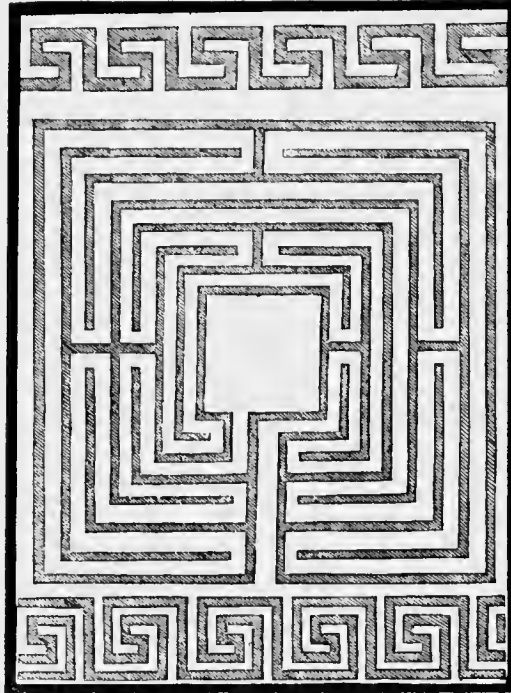


Abb. 81. Serlio, Labyrinthentwurf 1550.

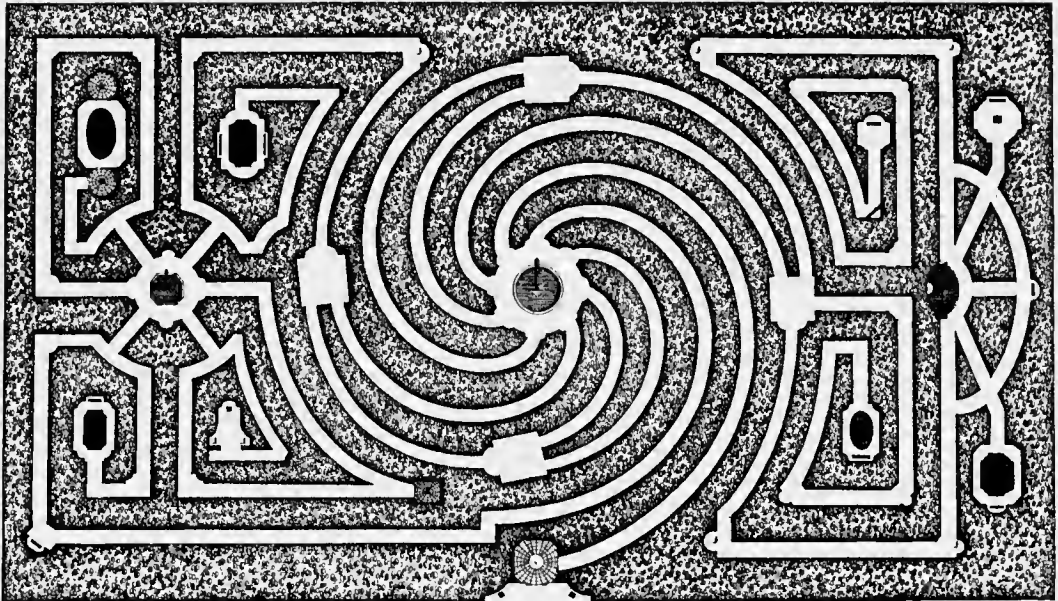
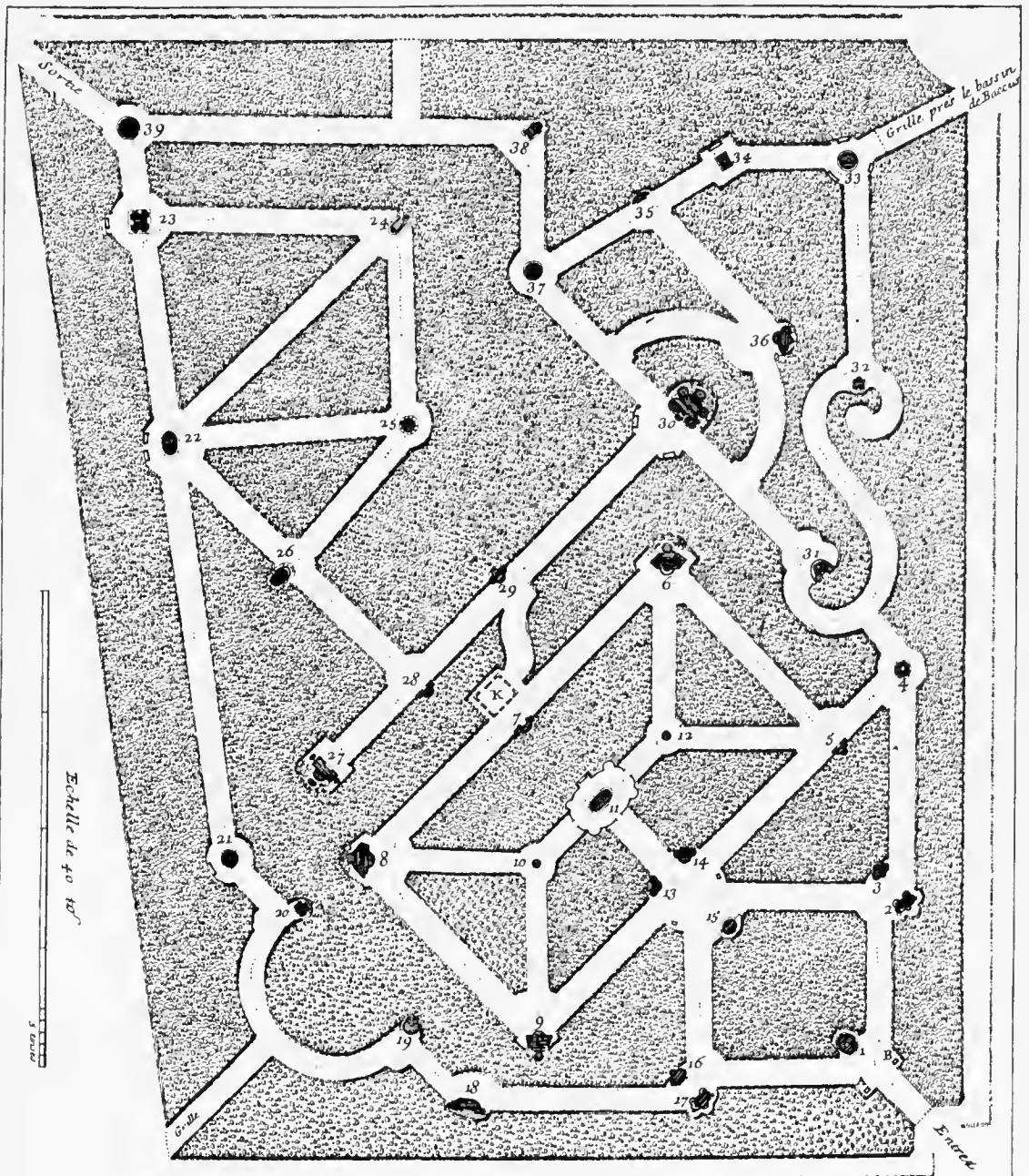


Abb. 82. D'Argenville, Labyrinthentwurf 1709.







L'ordre que tiennent les Compagnies depuis un jusques à 39.

- A ... l'Esopé
- B ... la prudence sous la figure d'un Ange
- 1 ... le Duc et les Oiseaux
- 2 ... les Coqs et la Perdrix
- 3 ... le Coq et le Renard
- 4 ... le Coq et le Diamant
- 5 ... le Chat pendu et les Rats
- 6 ... les Faons et le Geay
- 7 ... le Coq et le Coq d'Inde
- 8 ... le Paon et la Pie
- 9 ... le Serpent et la Lune
- 10 ... le Singe et ses Petits
- 11 ... le Combat des Animaux
- 12 ... l'Agile et le Renard
- 13 ... le Renard et la Cigogne
- 14 ... la Cigogne et le Renard

- 15 ... la Poule et les Poussins
- 16 ... le Paon et le Rossignol
- 17 ... le Perroquet et le Singe
- 18 ... le Singe juge
- 19 ... le Ruit et la Grenouille
- 20 ... le Lièvre et la Tortue
- 21 ... le Loup et la Grue
- 22 ... le Milan et les Oiseaux
- 23 ... le Singe Roy
- 24 ... le Renard et le Bouc
- 25 ... le Conseil des Rats
- 26 ... les Grenouilles et la Cigogne
- 27 ... le Renard et les Rousuis
- 28 ... le Singe et le Chat
- 29 ... l'Agile, le Lapin, et le Scarbot
- 30 ... le Loup et le Porc-épie

- 31 ... le Serpent à plusieurs têtes
- 32 ... la Souris, le Chat et le petit Coq
- 33 ... le Milan et les Colombes
- 34 ... le Dauphin et le Singe
- 35 ... le Renard et le Corbeau
- 36 ... le Cigne et la Grue
- 37 ... le Loup et la Teste
- 38 ... le Serpent et le Porc-épie
- 39 ... les Cannes et le Barbet
- K ... Est un Cabinet couvert dont le dessein du Plafond fait plaisir à voir

Se vend à Paris chez Demortain sur le Pont Notre Dame à l'enseigne des belles Estampes

Abb. 83. Versailles, Labyrinth 1673.



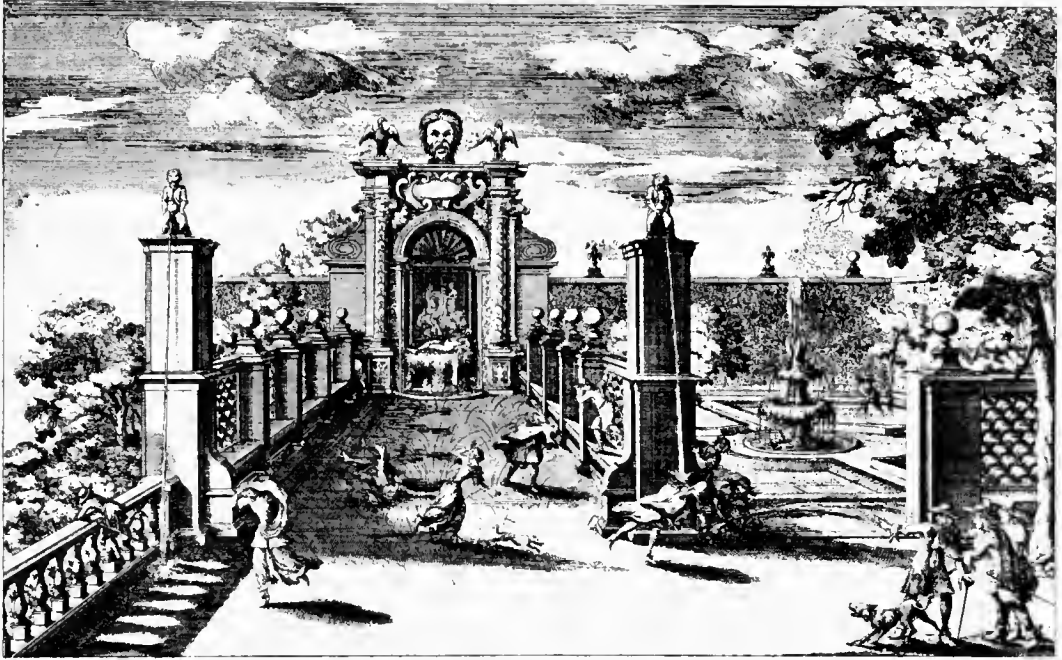


Abb. 84. Fontana di Venere (Falda).

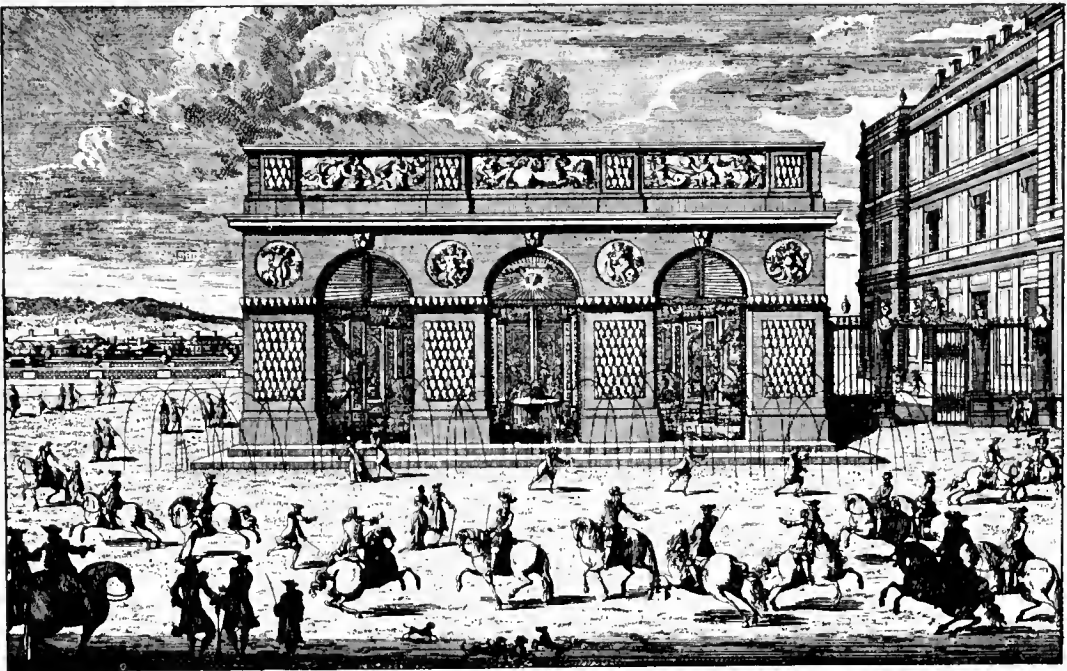


Abb. 85. Versailles, Grotte der Thetis (Perelle).



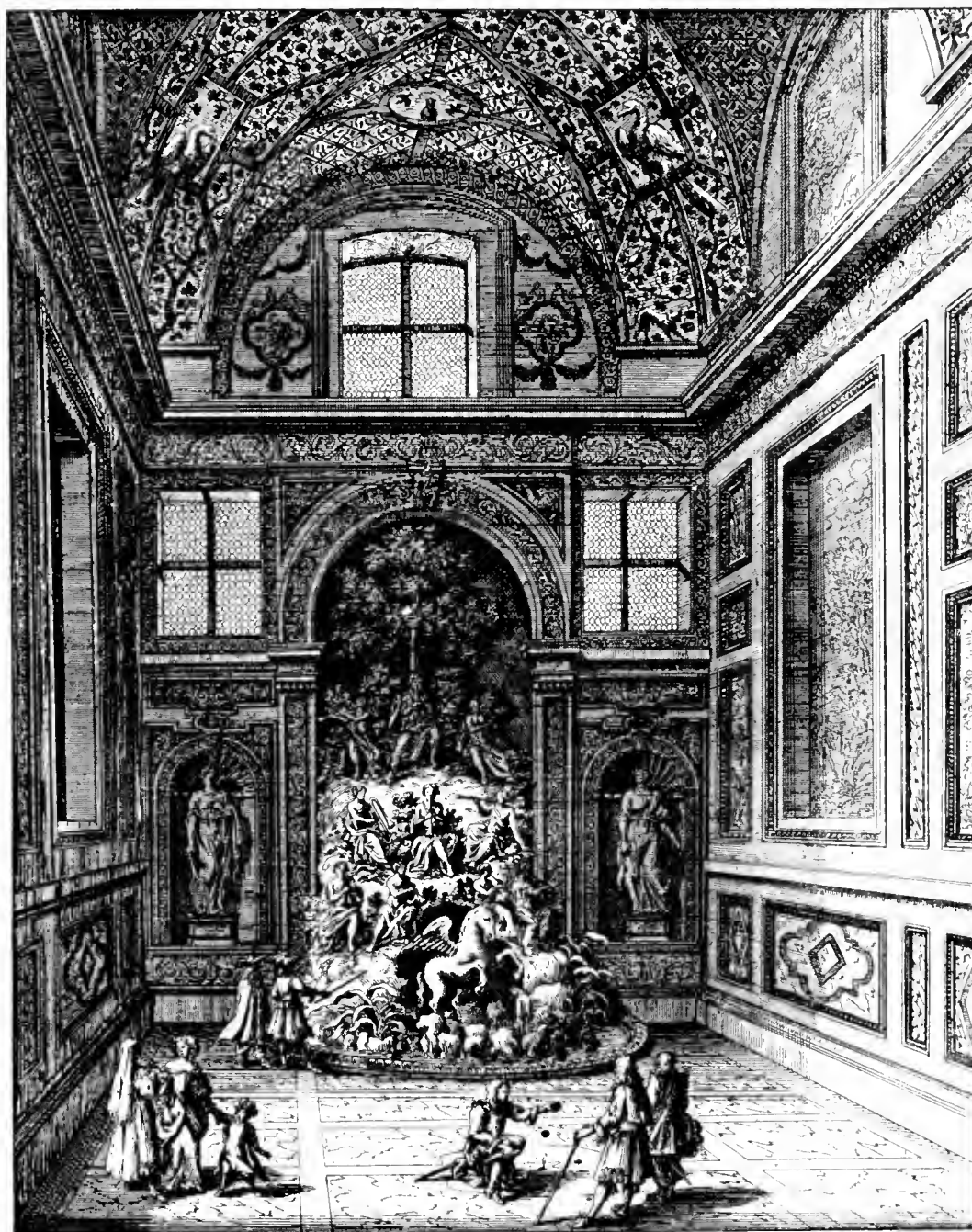


Abb. 86. Frascati, Stanza de Venti nel Teatro di Belvedere (Falda).



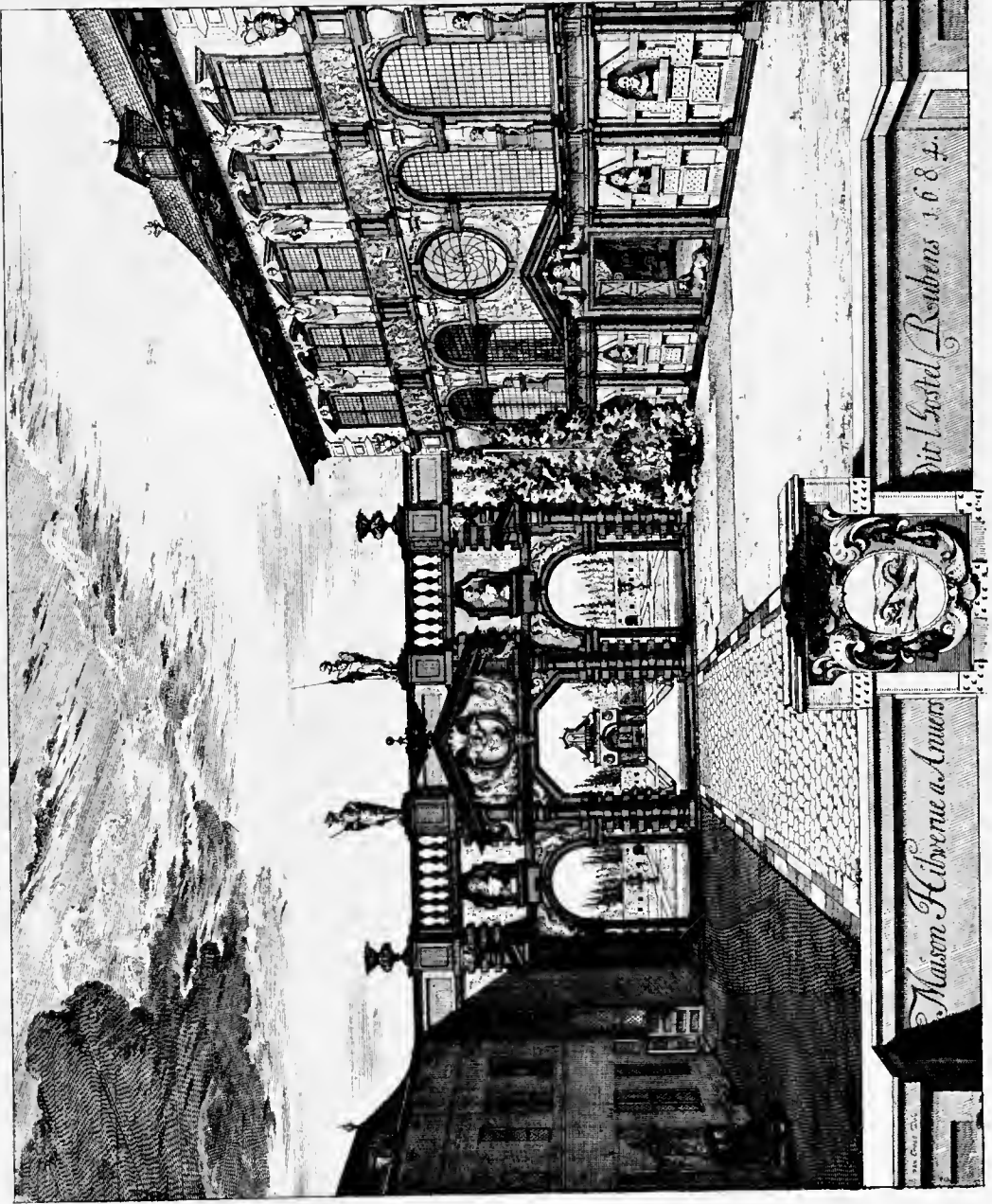


Abb. 87. Antwerpen, Rubens' Wohnhaus 1684.





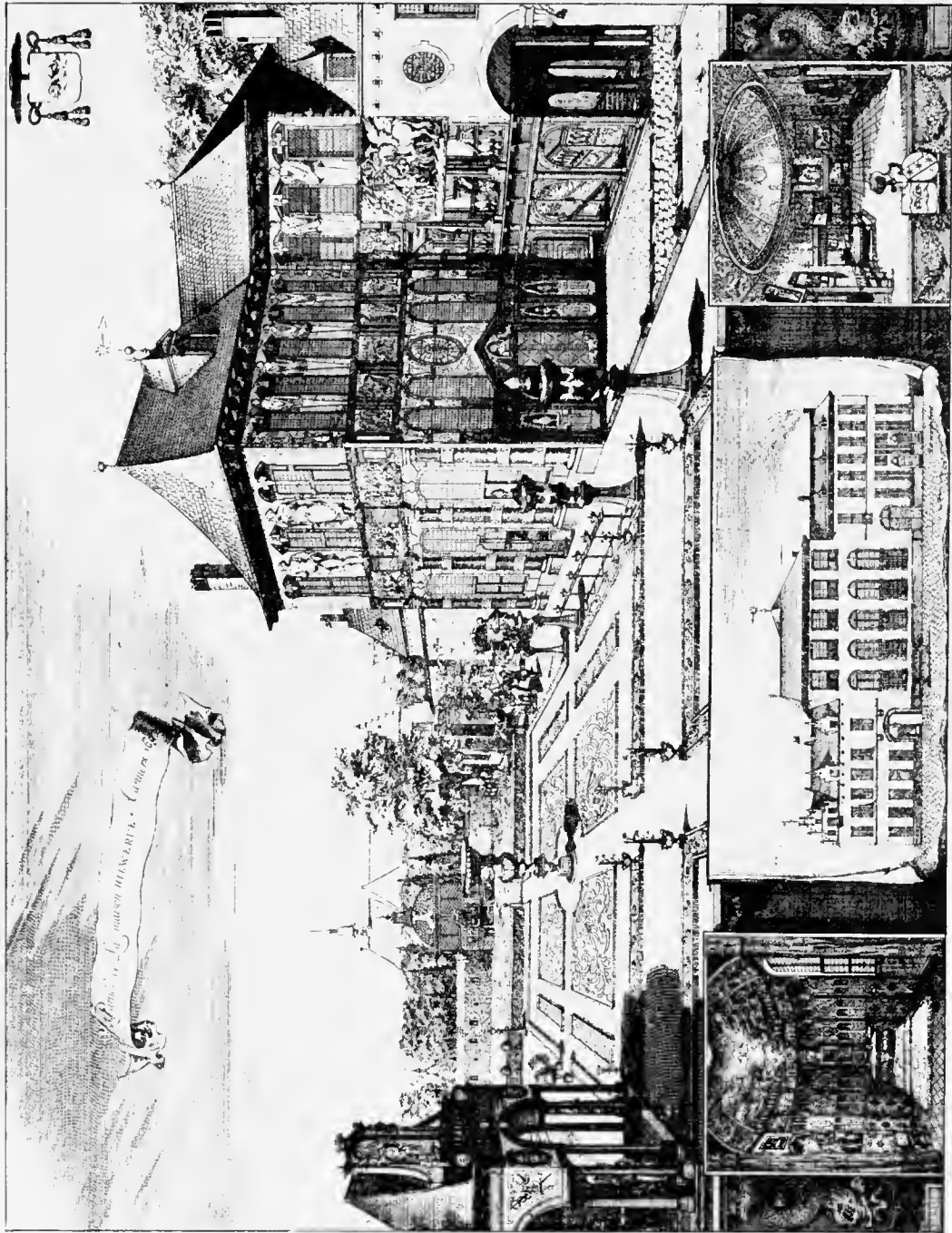


Abb. 88. Antwerpen, Rubens' Wohnhaus 1692.





**14 DAY USE**

**RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED**

UNIVERSITY LIBRARY  
**This book is due on the last date stamped below, or  
on the date to which renewed.**

Renewed books are subject to immediate recall.

|              |  |
|--------------|--|
| FEB 24 1969  |  |
| FEB 28 1975  |  |
| MAR 25 1978  |  |
| DEC 2 6 1977 |  |
|              |  |
|              |  |
|              |  |
|              |  |
|              |  |
|              |  |
|              |  |
|              |  |
|              |  |
|              |  |
|              |  |
|              |  |

LD 21-50m 8 57  
(C8481s10)476

General Library  
University of California  
Berkeley

BERKELEY LIBRARY



037118073

