



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Renaissance und Barock

Wölfflin, Heinrich

München, 1888

Kap. 3. Villen und Gärten.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-53132](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-53132)

Cap. III. Villen und Gärten.

1. Italien besitzt seit der frühen Renaissance eine doppelte Art der Villa: die eigentliche *Landvilla*, eine grosse Anlage mit Oekonomie und Einrichtung zu längerem Aufenthalte für das ganze Hauswesen, und die kleinere *Villa suburbana* vor dem Thore, die nur dazu dient, auf kurze Zeit eine frohe Gesellschaft aufzunehmen¹⁾. Ihr Hauptzweck ist ein schönes, geniessendes Dasein zu befördern, ohne die Gebundenheit der Stadt. Daher die architectonische Behandlung möglichst leicht und heiter: offene Hallen, gegliederter Grundriss, der oft selbst auf die Symmetrie verzichtet; im Innern ein Komplex heller, wohliger Räume, „Durchsichtigkeit, alles voll Luft und Licht“ (J. Burckhardt)²⁾. Das vollkommenste Muster einer Stadtvilla im Stile der Renaissance: die Villa Farnesina.

2. Der Barock verliert auch in den Gebäuden der Lust seinen Ernst nicht ganz. Der massige Stil bemächtigt sich auch der Villa; zugleich wird in charakteristischer Weise Vorder- und Rückseite in Gegensatz gebracht: nach vorne strenge ablehnende Haltung, hinten, wo man „unter sich“ ist, der üppigste Reichthum in rückhaltloser Entfaltung. Betrachten wir zuerst die *Villa suburbana*.

Den massigen Ernst bringt schon mit ganzer Entschlossenheit der Umbau der Villa Madama zur Geltung. Die freudenstrahlende Anlage Raffael's ist hier durch Giulio Romano fast in's Düstergrossartige umgewandelt worden³⁾. Geschlossene Mauerflächen bestimmen den Eindruck. — Villa Lante auf dem Janicolo, ebenfalls von Giulio Romano, ein früheres Werk. Auch ohne rechte Freudigkeit. Mit barocker Unruhe in der Disposition der Fenster. — Die Vigna del papa Giulio ganz anormal und kaum hier beizuziehen. Man merkt, wie verschiedenartige Leute dabei mitsprachen. Das Ganze ohne Zug.

1) Theoretische Scheidung schon bei Alberti. Vgl. Burckhardt, Ren. in Italien. S. 219.

2) Tota aedium facies atque congressio penitus sit illustris atque admodum perspicua. — *Arrideant omnia* adventu hospitis atque congratulentur. Alberti lib. IX.

3) Vergleiche das bereits mehrfach citirte Werk Geymüller's, Raffaello studiato come architetto.

Das erste bedeutsame Muster: *Villa Medici* von Annibale Lippi¹⁾. Die geschlossene Façade des Stadtpalastes ist hier auch für die Villa angenommen, ein Hauptgeschoss mit Mezzanin, keine Pilaster, Fenster schmucklos; der Gegensatz von Strassen- und Gartenseite auf's Energischste durchgeführt; die hintere Façade ist sprudelnd reich, vortretende Flanken, Thürmchen, offene Säulenhalle mit mittlerem Rundbogen, die Mauer besetzt von Nischen, Reliefs, Kränzen und Medaillons, zum Theil übereinandergeschoben. Steigerung gegen die Mitte: die äussersten Nischen sind leer.

Villa Borghese (Abb. 22) von Vasanzio, typischer Barockbau. Hier war nicht eine eigentliche Strassenseite gegeben, da das Gebäude ganz im Park drinnen liegt, doch aber ist der Unterschied von vorn und hinten sehr bestimmt festgehalten. Das Motiv der geschmückten Wand tritt an der Vorderseite nur im Schutz der vortretenden Flanken auf. Diese Flanken aber sind keine freien und selbstständigen Theile, wie etwa bei der Farnesina, sondern bleiben in der Masse befangen. Die Lisenen statt der Pilaster, die Belastung der Loggia mit einer hohen Attica, die Gliederungslosigkeit der Mauer, in Allem haben wir die Symptome eines Geschmackes, der auf das Massige und Schwere geht. Und gerade der Vergleich dieses Gebäudes mit der Farnesina ist vielleicht am besten geeignet, den ganzen Wandel des Kunstgeistes deutlich zu machen: auf der einen Seite die Durchbildung und Durchgliederung des Körpers in höchster Vollkommenheit, auf der anderen eine stoffliche Gebundenheit, die den Eindruck macht, als ob es in den Gelenken fehle.

Dazu wird nun für den Villenbau bedeutsam das Bedürfniss nach einer grösseren Anzahl von Räumen, das Gefolge mehrt sich, man kennt nicht mehr den Genuss eines schönen einfachen Daseins, überall wird ein schwerfälliger Apparat nothwendig.

Villa Negroni von Dom. Fontana für Sixtus V. als Kardinal gebaut, ohne barockes Gefühl, mit Pilastern. Eher Palast als Villa. — Ebenso *Villa Mattei* ausserhalb der römischen Entwicklung,

1) Abb. bei Ferrerio I 13. Monographie von *Baltard*. Paris. fol. Die meisten der hier und im Folgenden angeführten Villen findet man auch abgebildet in *Percier et Lafontaine*, choix des plus belles maisons de plaisance de Rome etc. Paris 1809. fol. Ausserdem sei ein für alle Mal verwiesen auf die bekannten Stichsammlungen von *Rossi* und *Fulda*, die unter verschiedenen Titeln existiren.

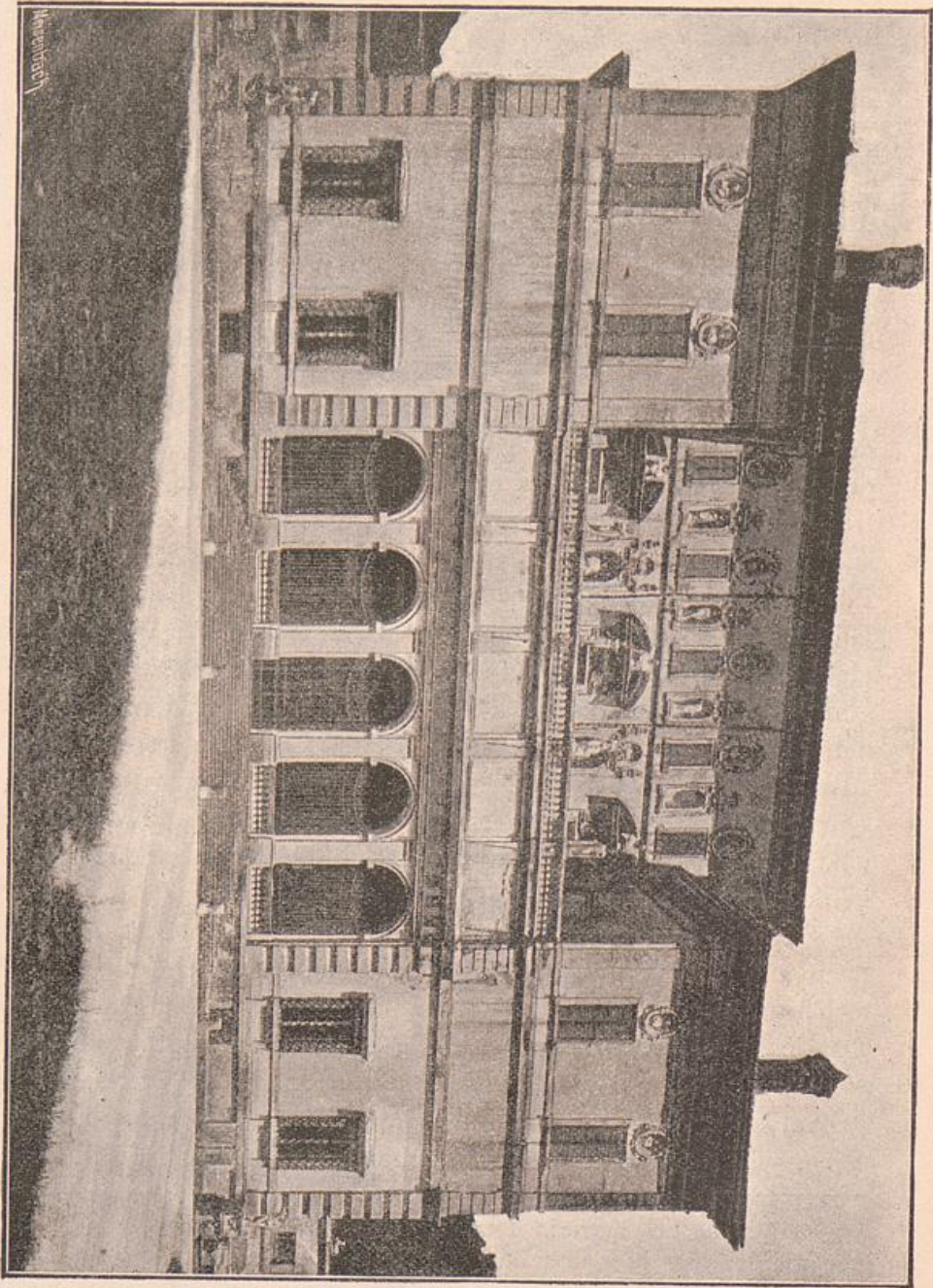


Abb. 22. Villa Borghese.

von G. del Duca, einem Sizilianer. — Villa Doria von Algardi gehört schon ganz der zweiten Stilperiode an.

Für die Innenräume gilt das, was schon gelegentlich der Palastsäle bemerkt wurde. Die Proportionen in's Unbehagliche gesteigert. Hauptsaal durch zwei Stockwerke¹⁾. Man fühlt sich sehr zeremoniös.

Die Villa suburbana wird gerne etwas versteckt. Der Eingang nicht direct auf das Haus zuführend. Man soll den Anblick nicht gleich haben. So die Orti farnesiani, Villa Borghese, Villa Doria u. a. — Alberti verlangte im Gegentheil, die Villa solle gleich beim Austritt aus der Stadt auf sanftem Hügel sichtbar sein, „tota se facie videndam obtulerit laetam“. — Im Barock ist es nur die Landvilla, die sich in dieser Weise präsentirt.

3. In der Architectur der *Landvillen* herrscht am Ende der Renaissance ein starkes Schwanken. Es sind alle möglichen Typen vertreten, sowohl in der Grösse als in der Behandlung. Villa Lante (bei Viterbo), klein, kasinoähnlich; Caprarola, gewaltiges, burgähnliches Fünfeck; Villa d'Este (Tivoli), gross, streng, geschlossen, nach Art des römischen Stadtpalastes.

Lante²⁾, dem Vignola von der Tradition zugeschrieben. Noch ganz renaissancemässig. Zwei gleiche kleine quadratische Gebäude. Gekuppelte Pilaster mit eingespannten Blendarkaden. Leise glatte Rustica.

Caprarola³⁾ von Vignola. Villa für den päpstlichen Nepoten Alexander Farnese, die einen ganz ungeheuren Tross voraussetzt. (Piano nobile, piano dei cavalieri, piano de' staffieri.) Imposanter fünfeckiger⁴⁾ Massenbau. Der Aufgang mit grosser Pracht behandelt, innen ein runder Hof, der vielleicht das Höchste bezeichnet, was der Profanbau im Gebiete grossartiger Gehaltenheit erreichen kann.

1) Heisst im Norden stets „salle à l'italienne“.

2) Die Aufnahme bei Percier et Lafontaine ist noch immer die einzige, obwohl sie ganz ungenügend ist.

3) Abb. bei Ferrerio II. 1 ff.

4) Der Entwurf des Peruzzi für Caprarola zeigt auch schon die Fünfecksform (s. bei R. Redtenbacher, Mittheilungen aus der Sammlung arch. Handzeichnungen der Uffizien. I. fol. 1875). Er lehnte sich dabei seinerseits wahrscheinlich an die ältere fortezza an, die A. da Sangallo hier aufgeführt hatte (Vas. V. 451. n.).

Pal. d'Este ¹⁾, trockene Palastarchitectur, einfaches Mauerwerk, Fenster ohne Decoration, weite Ausdehnung, im Gegensatz zur Stadt hier eine Gliederung durch leise vortretende Eckflügel (anderorts auch Lisenen in Rustica); das Hauptmotiv ist die Vorhalle als Abschluss des ausgedehnten Treppen- und Terrassenwerkes, das den Aufgang durch den Garten bildet; das Haus kommt überhaupt nur in Betracht nach seinem Mittelstück, d. h. insofern es vom Eingangsviale aus sichtbar ist.

Dieser Typus wird mehr oder weniger massgebend für Alles, was in der Nähe Roms entsteht.

Es ist kein einziger bedeutender Bau darunter. Villa Aldobrandini in Frascati (von G. della Porta und Domenichino), unangenehm-formlos. Man scheint den Ausdruck des Ländlichen in einer gewissen Willkür gesucht zu haben ²⁾, die zu den mürrischen Formen am allerwenigsten passt. Die Rückseite wieder freier und heiterer, mit offener Loggia; der gleiche Gegensatz wie bei der Stadtvilla. — Villa Mondragone ebendort (von M. Lunghi, Fl. Ponzio und G. Fontana), ein mächtiger Steinhaufen ohne höheren Werth, das Mittelstück sehr schmal, um von den Cypressen der Aufgangsviale eingefasst zu werden. — Villa Borghese (Frascati) u. a.

4. Um gerecht zu sein, muss man hier stets im Auge behalten, dass die Architectur gar keine selbstständige Rolle spielen will. Das Haus ordnet sich der Umgebung bescheiden ein. Je mehr die architectonischen Principien hier sich zur Geltung bringen, desto mehr schwindet aus dem Palast alle höhere Kunst. Man könnte glauben, es sei auf eine Annäherung der beiden Gebiete abgesehen gewesen.

Zunächst verlangt der *Eingang* eine bedeutende Gestaltung. Man sucht für die Villa ein ansteigendes Terrain und rückt das Haus soweit in die Höhe, dass der Eingang als ein prächtiges Treppensystem gegeben werden kann ³⁾. Die symmetrisch diver-

¹⁾ Dem Ant. da Sangallo sehr nahestehend; namentlich die Vorhalle möge man vergleichen mit der Gartenhalle seines Pal. Sacchetti (abgeb. bei Letarouilly, texte p. 231).

²⁾ Bei Serlio wird ausdrücklich bemerkt, auf dem Lande sei Alles gestattet. Die Stelle zitiert bei Burckhardt, Ren. S. 221.

³⁾ Für die Renaissance ist die Anlage von Villa Lante bezeichnend; die zwei Häuser bleiben am Fusse des Abhanges; den Eingang bildet ein quadratisches Parterre.

girenden Rampentreppen Bramante's aus dem vaticanischen Hofe dürfen für all' diese Anlagen als das ideale Vorbild angenommen werden.

Villa d'Este: Parterre mit mittlerem Rondell, dann Steigung in vier Absätzen, noch steil, die Theile kleinlich. — Orti Farnesiani: Abhang des Palatin, sehr malerisch; vier piani, die jedesmal reicher und mannigfaltiger werden (oben zwei schief zu einander aufgestellte Vogelhäuser). — Villa Aldobrandini: breite, weit ausladende Rampentreppen, besetzt von Brunnchen und Citronenbäumchen. Die Stufen verschwinden. — Villa Mondragone, ein langer, langsam ansteigender Cypressengang. Das Tectonische tritt ganz zurück.

Vor dem Haus findet sich ein terrassenartiger *Vorplatz*; erst nur schmal, dann immer weiter, je mehr die Treppen sich senken: Uebergang zum Flächengeschmack. Villa Mondragone hat schon einen sehr bedeutenden Platz ¹⁾; er steht im Zusammenhang mit der weiten Aussicht, die einer früheren Zeit zu wüst und unbegrenzt gewesen wäre.

Die Theile hinter dem Haus werden in den gleichen Gegensatz gesetzt, den die Behandlung der vordern und hintern Façade zeigt. Hinter dem Haus fühlt man sich unbeobachtet, man lässt den zurückhaltenden Ton fallen. Der Vorplatz ist viereckig, der *Rückplatz* rund: Motiv des teatro (zurückgehend auf das bramantische teatro im vaticanischen Hof). Prachtbeispiel: Villa Aldobrandini ²⁾. Reichste Ausstattung mit Nischen, Brunnen, Statuen, Wasserwerken etc. — Gleicherweise unterliegt das Buschwerk der Eingangspartieen einer strengen Behandlung. Die Beete vorn sind eingefasst von mannshohen Hecken, Alles dicht geschlossen, hinter dem Hause: die Hecken niedriger, das Ganze freier, offener.

5. Nicht nur die nächste Umgebung des Hauses, sondern der gesammte *Garten* steht unter der Herrschaft eines architectonischen Geistes. Es ist das eigentlich nichts Neues. Der Gartenbau der hohen Renaissance hatte bereits alle Motive der Natur, die Hebungen des Terrains, den Baumschlag, das Wasser stilisirt, die verschiedenartigen Theile des Gartens gesondert, jede einzelne Räumlichkeit

1) Die grossen Säulen, die sich hier und anderwärts bemerklich machen, sind Schlöte für die unterirdischen Küchen.

2) Ausser den Stichen Falda's, li giardini di Roma, ist speziell hier zu erwähnen das schöne Werk: Domenico Barriere, Villa Aldobrandina Tusculana 1647.

tectonisch gefasst. Aber wenn die Renaissance wohl architectonische Motive gab, so gab sie sie doch ohne architectonischen Zusammenhang, ohne Einheit in der Komposition; und eben hierauf beruht der Fortschritt, den der Barock nach der Seite des Architectonischen machte.

Die Renaissance schmiegte sich der Bodengestaltung an, wie sie eben war, und verzichtete auf eine höhere Gesetzlichkeit im Ganzen. Ein deutliches Beispiel geben die Gartenanlagen der Villa Madama, wie sie unter Raffael projectirt waren. Wir besitzen drei Pläne: einen von Raffael's eigener Hand, einen zweiten von Francesco da Sangallo und einen dritten von Ant. da Sangallo, beide letztern für Raffael gezeichnet¹⁾. Die Pläne repräsentiren verschiedene Entwicklungsstadien. — Raffael giebt drei Motive nebeneinander: ein kreisförmiger Garten in der Mitte, auf der einen Seite eine Art Hippodrom, tiefer gelegen, auf der andern ein quadratischer Garten, ebenfalls tiefer. Die Verbindung geschieht durch grosse Treppensysteme, die ganze Anlage aber ist ohne Einheit unter sich und ohne Beziehung zum Haus. Weder in der Komposition noch in der Lage schliesst sie sich daran: sie liegt zu Füßen des Palasthügels und zwar in seitlicher Verschiebung, indem sie eben durchaus der gegebenen Formation des Bodens folgt. In einem Thälchen weiter hinten sollte noch ein „Ninfeo“ eingerichtet werden, eine Anlage, wo das Wasser die Hauptmotive abgiebt (mit Badebassin etc.²⁾). — Nach den Zeichnungen der beiden Sangallo, die im Wesentlichen dasselbe wollen, würde die Komposition sich schon etwas geschlossener gestaltet haben und es wäre namentlich ein engerer Anschluss an's Haus gewonnen worden: drei Terrassen übereinander, rechts vom Hause, der Senkung des Hügels nachgehend, aber ganz verschieden unter sich, so dass von einer gesetzlichen Entwicklung noch nicht die Rede sein kann.

Der Barock fügt sich nicht dem Terrain, sondern unterwirft es sich, er sucht ihm um jeden Preis eine einheitliche Anlage abzugewinnen: ein durchgehendes Hauptmotiv, herrschende Prospective,

¹⁾ Es ist ein hohes Verdienst H. v. Geymüller's, diese Dinge wieder an's Licht gezogen und in ihrer Bedeutung erkannt zu haben. Vgl. Raffaello Sanzio studiato come architetto. Die Pläne liegen in den Uffizien.

²⁾ Studien dazu von Ant. da Sangallo (ebenfalls in den Uffizien).

alles Einzelne nach seiner Stellung zum Ganzen gestimmt und auf seine Wirkung im Ganzen berechnet, die Axe des herrschaftlichen Wohngebäudes auch für den Garten festgehalten, Pavillons oder Casinos nicht zufällig zerstreut oder in eine Ecke verwiesen, sondern in der Mittellinie liegend, überall symmetrische Entsprechung.

Villa d'Este, wo wohl zuerst eine derartige Komposition in grossem Massstabe versucht ist, leidet noch daran, dass der Wasserlauf mit der Axe des Palastes, die zugleich den Hauptgang des Gartens bezeichnet, nicht zusammenfällt, wodurch ein Zwiespalt entsteht. Die beiden Axen sind aber wenigstens streng senkrecht auf einander orientirt. — Vollkommen reine Lösungen bieten die Gärten der Villa Lante und Caprarola. Villa Lante¹⁾: Parterre vor den zwei Häusern, quadratisch, geschlossen, für sich; dann aber der ganze Abhang einheitlich behandelt. Hauptmotiv: ein Wasserlauf, der unter verschiedenen Formen des Sturzes und Falles erscheint; die Anlagen zu beiden Seiten sehr mannigfaltig abgestuft, immer aber symmetrisch; der Garten hat vier Absätze jeder anders gestaltet und durch immer neue Treppenanlagen mit dem nächsten verbunden; oben ebener Platz mit einem Brunnen in der Mitte und zwei kleinen Casini, die den zwei unteren Palästen entsprechen. — Die gleiche Einheit ist in allen folgenden Gärten festgehalten.

Es mag wunderbar erscheinen, dass der „malerische“ Stil das am meisten malerische Object, die Landschaft, am entschiedensten architectonischer Gesetzmässigkeit unterwirft. Das Wunder ist aber nur scheinbar. Der Barock stilisirte die Natur, um ihr die grosse Haltung und gemessene Würde zu geben, wie sie jenes Zeitalter verlangte, der Park geht aber nicht auf im Architectonischen: das Formlose und Unendliche wird mit in die Komposition hineingezogen und so war es möglich, dass gerade an und mit diesem

1) Die Tradition nennt als Künstler Vignola. Die Verwandtschaft mit den Anlagen von Caprarola ist in der That auffallend. Villa Lante scheint der frühere Bau zu sein. Alles noch kleinlicher und gehäufter, die Formen strenger (rund statt oval etc.) Nach Percier & Lafontaine wurde die Villa in der jetzigen Weise verschönert gegen 1564; gegen 1588 das zweite Haus gebaut und Baumpflanzungen und Wasserwerke vollendet. Ich weiss nicht, woher diese Notiz genommen ist. — Die Aufnahme bei Perc. & Laf. ist schlecht. Einige Skizzen bei Lützow Z. f. b. K. XI. 292 ff.

Gartenstil die moderne Landschaftsmalerei, ein Poussin und Dughet sich entwickelte.

In doppelter Weise überhebt man sich der architectonischen Komposition. Der Park verläuft in einer Wildniss, er geht allmählig in die ungeformte, ungebundene Natur über; sodann wird die Aussicht auf die Landschaft als Wesentliches mit in Betracht genommen, man richtet Alleen z. B. so, dass die Ferne den Abschluss bildet; mit anderen Worten, das Tectonische nimmt als nothwendige Ergänzung ein Atectionisches, ein Formloses und Unbegrenztes in sich auf. Von dieser Komposition hatte die Renaissance noch keine Ahnung gehabt.

6. Der Gartenbau des Barock rechnet principiell mit grösseren Räumen und mit grösseren Motiven als die Renaissance. Sein Ideal ist das „spazioso“, das Weiträumige. Vincenzo Giustiniani, der in Bassano selbst einen Park anlegte, schreibt¹⁾: man müsse den Entwurf machen „con animo grande“. „Le piazze, i teatri, e vicoli siano più lunghi e spaziosi che si può“; alles möglichst gross und nur ja nichts, was zusammengedrückt und eng aussieht: „e sopra tutto non pecchino di stretto o angusto“. Man solle sich nicht einlassen auf Kleinlichkeiten, auf „lavori minuti di erbette e fiori“, sondern auf grosse Motive den Nachdruck legen, auf „ornamenti più sodi, cioè de' boschi grandi, che abbiano del salvatico, de' boschi d'alberi, che mantengono sempre foglie“ etc. Das Bunte und Zierliche muss aus dem Parke weichen, er rechnet durchaus nur noch im Grossen. Darum wird nun der Schmuck von Blumenbeeten und gar all das was blos ein botanisches oder medizinisches Interesse hat und früher im ganzen Garten zerstreut war²⁾, zu eigenen Kompartimenten ausgeschieden: es entseht ein „giardino secreto“, ein besonderer Zier- oder Prunkgarten, der zum Hause in nächste Beziehung gesetzt wird. Es ist ein offener, sonniger Raum mit plattenbelegten Wegen, geometrisch übersichtlich geordnet, streng gezeichnete Beete, niedere Buchshecken³⁾.

1) Al Teodoro Amideni, Bottari, lettere pittoriche VI, 117 ff.

2) Alberti lib. IX: haerbis rarioribus et quae apud medicos in pretio sint, hortum virentem reddet.

3) Ausserdem findet man manchmal auch noch einen giardino de' semplici, Garten für die Heilkräuter und fremde Pflanzen, und verschiedene Obstgärten. Diese alle aber werden nicht aufgenommen in die Parkanlage, sondern bleiben abseits.

Schon Villa Madama hat hierfür eine besondere Terrasse, es ist der „giardino“ im eigentlichen Sinn¹⁾, in einem Winkel nochmal „horticini“, wahrscheinlich für ganz kleine Sachen (Heilkräuter und dergleichen.) Dem giardino entspricht auf der zweiten Terrasse eine Orangenanlage, die dritte ist für Tannen und Kastanien bestimmt²⁾.

Im Garten des Belvedere liegt der giardino secreto vertieft, gleich hinter dem Palaste.

Später wird er gewöhnlich ganz dem Auge entzogen, indem man ihn zwischen Mauern oder auf hoher Terrasse zu beiden Seiten des Hauses anordnet oder sonst in einer Ecke versteckt, wo er die Symmetrie nicht stört.

In Villa Mondragone ist ein geschlossener Hof neben dem Palast mit zwei einander gegenüberliegenden Hallen von quellender Rustica dafür eingerichtet.

Schliesslich tritt er als vertieftes Parterre wieder offen als Hauptstück der Villa hervor (Villa Doria, Villa Albani) und geniesst dann eine sehr prächtige Ausschmückung mit Statuen, Nischen, Treppen, Brunnen u. s. w.; es ist die zweite Periode des Barock.

Durch diese Ausscheidung bleiben dem Park ausschliesslich die grossen Motive überlassen: die Elemente seiner Komposition sind nicht einzelne Blumenbeete mit kleinen Wegen dazwischen, sondern Baummassen, Alleen, bedeutende Rondelle u. s. w.

Der Stadtgarten, der nur einen beschränkten Raum zur Verfügung hat und stark durch gegebene Momente (Strassenzüge und dergleichen) bestimmt ist, nimmt eine Mitte ein, zwischen dem Park und dem giardino secreto, wobei eigentlich gar nichts Neues und Eigenthümliches zur Entwicklung kommt.

7. Der barocke Geist giebt sich nicht nur in den mächtigen Grössenverhältnissen Ausdruck, sondern auch in der geschlossenen ersten Behandlung seiner Massen. Der Garten der Renaissance

1) Nach den Notizen auf dem Plane des Francesco da Sangallo.

2) Auf diese Dreitheilung, die auch auf dem Plane des Antonio da Sangallo sich findet (ohne Inschrift), mag sich dessen Randbemerkung (auf Nr. 1054) beziehen: *la villa sia partita i tre parti i urbana rustica fruttuaria*. Doch ist meines Wissens weder der Name urbano für den Ziergarten, noch rustico für den Garten mit mächtiger Vegetation je üblich geworden.

ist offen und licht; ringsum blühende Wiesenflächen verlangt Alberti für die Villa, und die Landschaft überall sonnig und offen ¹⁾. „Nolo spectetur uspiam aliquid, quod tristiore offendat umbra.“

Der römische Barock giebt wenig offenen Raum; keine lichten Haine, sondern geschlossene Baummassen mit dunkelm Laub, keine freien, hellen Wiesen (wie sie sich in den toscanischen Villen: Castello u. a. forterhalten), keine Weinreben über Säulen, sondern dichte Laubgewölbe; keine bunten Farben; Alles massig und dunkel.

a. Der einzelne Baum als solcher hat keine Bedeutung. Das Individuum geht auf im Zusammenwirken mit Andern. Es erscheinen jene gewaltigen *Gruppen* von immergrünen Eichen, die dicht zusammengedrängt und von hohen geschnittenen Lorbeerhecken umfasst, den Charakter der italienischen Villa wesentlich bedingen. Es wird dabei der Gegensatz von Form und Formlosigkeit absichtlich betont: die Hecken sollen aussehen wie mit dem Lineal gerichtet, die Ecken sind besetzt mit steifen Hermen, oben aber die gewaltigen Laubmassen formlos herausquellend, als wollten sie den Rahmen sprengen.

Die Frührenaissance konnte sich weder für den starklaubigen Baum im Einzelnen begeistern — Alberti verweist die Eiche in den Fruchtgarten — noch für diese Komposition in geballten Haufen. Sie verlangte eine lichte Aufstellung in geordneter Folge. Bei Alberti lautet die Vorschrift: *Arborum ordines ad lineam et intervallis comparibus et angulis correspondentibus ponentur, uti aiunt ad quincuncem* ²⁾.

Auf den Plänen zur Villa Madama findet man auf den Terrassen links vom Palast noch eine derartige Pflanzung beabsichtigt; doch möchten das edlere Bäume gewesen sein; die „Tannen und Kastanien“ hätten wahrscheinlich schon eine Massengruppe bilden müssen, ein sogenanntes „salvatico“. Von da an werden der offenen Beete immer weniger, das Motiv des Dickichts greift immer weiter um sich bis es schliesslich den ganzen Raum in Anspruch nimmt.

Ausser der Eiche kommt auch die dunkle Tanne und die Cypresse zur Verwendung. Für die Hecken ausser dem

¹⁾ Alberti, lib. IX.: *prati spatia circum florida et campus perque apricus.*

²⁾ D. h. nach Art der fünf Augen auf dem Würfel.

Lorbeer auch Maulbeer oder Cypressen. Alberti dachte einst an Rosenhecken¹⁾.

b. Die zweite Aufgabe der Baumarchitectur ist die grosse *Gestaltung der Wege und Plätze* des Gartens. Es handelt sich um weise Benutzung der einzelnen Arten; höchst monumental wirken die für den Eingangsviale aufgesparten Cypressen. Vgl. die herrlichen Cypressengänge in Villa Mondragone, Villa Mattei, Giardini Boboli (Florenz). — In Villa d'Este die Cypressen auf die Hauptsachen beschränkt: für Rondell (Mitte des Parterres) und die in zwei Kurven divergirende Treppe in der Mitte des Aufstieges. — Einzelne Cypressen kommen nie vor. — Sonst auch Ulmen oder Eichen beigezogen, die dann den überwölbten Viale abgeben. Es ist nicht immer zu entscheiden, ob unter „viale coperto“ ein Spaliersystem verstanden ist, ursprünglich jedenfalls²⁾. Aber der laubüberwölbte Weg ist schon an sich etwas Neues.

Womöglich wirken auch in diesen Alleen antike Denkmäler mit, nicht aber einzeln, sondern nur in Masse. Wenn die Mittel fehlen, die Baumintervalle gleichmässig auszufüllen, so lässt man diese Dinge ganz weg. Musterbeispiel: Villa Mattei.

c. Der *Hain* erscheint in Form der Schlusswildniss, die von schmalen Wegen durchzogen ist.

Der berühmte lichte Pineto, der Pinienhain der Villa Doria ist kein Motiv der früheren Barockkunst. Er gehört bereits der zweiten Periode an, die wie überall so auch hier eine Entwicklung in's Helle und Gelöste bezeichnet.

8. In gleicher Weise wie die Vegetation wird das Wasser durchaus massig behandelt; nicht kleine Aederchen und Brünlein, sondern grosse rauschende Massen; nicht klar-durchsichtig, sondern undurchsichtig-tief. Alberti spricht nur von *aquulae*³⁾, von *fontes et rivuli limpidissimi*. — Es ist höchst interessant, diese einfachsten Symptome zu beobachten. Die Landschaftsmalerei zeigt, seitdem der Geschmack am Massenhaften vortrat, niemals wieder jenes hell-durchsichtige Wasser, das sich auf Bildern der früheren Renaissance immer findet. Und wenn ich oben die

1) Vgl. die Madonnen „im Rosenhag“, die später auch nicht mehr vorkommen.

2) „Ed anco nel giardino siano viali coperti, i quali sono assai in uso in Francia, ove si dicono *allées*“. Bottari, lett. pitt. VI. 119.

3) Praerupent aquulae praeter spem locis complusculis.

Renaissance mit der Antike in Parallele setzte, so darf ich hier nochmals daran erinnern, dass eben das kristallhelle Wasser auch das Lieblingssymbol Winckelmanns war. —

Eine Barock-Villa ohne Wasser ist kaum denkbar¹⁾. Das Wasser ist das Lieblingselement des Jahrhunderts. Der Stil verlangt nach dem Rauschenden. Rauschende Laubmassen, rauschende Ströme Wassers. Es wird ein gewaltiger Aufwand getrieben, um das Wasser möglichst reichlich und mit starker Kraft zu gewinnen²⁾. — Die Villa d'Este mag in dieser Architectur vorgegangen sein, sie hatte den Teverone in nächster Nähe zu ihrer Verfügung. Doch findet sich hier noch viel Kleinliches und bloss Zierliches, was später nicht mehr vorkommt; z. B. jene ganze lange Wand mit den fast unzählbaren kleinen Brunnlein. Wie viel grossartiger sind die analogen 22 Nischen in Villa Conti (Frascati).

Die Erscheinungsformen des Wassers sind die Fontana, die Cascata, das Bassin.

a. Die Fontana.

Der Brunnen ist entweder isolirt oder an eine Wand gelehnt, beziehungsweise in eine Nische gefügt. Die Behandlung ist entweder eine tectonische oder geht zur Rustica, zu naturalistischem Felsbau über. Aus der Kreuzung dieser zwei Gegensatzpaare ergeben sich vier Haupttypen der Fontana.

Der isolirte tectonische Brunnen³⁾. — Seine Elemente: ein unteres Becken, der Stamm, eine obere Schale und daraus sich emporhebend das wasserspeiende Glied. (Selten noch eine zweite Schale.)

Das untere Becken, früher meist eckig, wird rund oder ovalgeschweift; im Profil nicht gerade, sondern ausbauchend, mit stärkerer Einziehung nach unten. Einige niedrige Stufen vermitteln mit dem Erdboden.

1) Bottari, lett. pitt. VI. 120.

2) Auch die Stadt Rom ist berühmt für ihren Brunnenreichthum. Scamozzi I. 343: sopra tutto Roma, ove non è piazza nè campo nè strada principale che non abbia una o due bellissime fontane.

3) Es sei erlaubt, diesen Gegenstand hier zu besprechen, obwohl die Villen den kleineren Antheil gegenüber den Plätzen der Stadt daran haben. Die Hauptmeister sind wieder Vignola, Giacomo della Porta und Maderna. Eine Specialarbeit wäre lohnend.

Eckig noch die berühmte Fontana della Rocca des Vignola (in Viterbo), die Fontana auf Piazza in Campitelli von G. della Porta und vereinzelt noch hie und da. — Die schönste Profillinie bietet wohl Domenico Fontana in dem Brunnen, der einst auf Piazza del popolo stand¹⁾. (Sie lehnt sich übrigens an an die Lösung, die schon Giac. della Porta an dem Brunnen vor dem Pantheon²⁾ gegeben hatte.)

Die obere Schale, von der Renaissance flach gebildet, mit scharfem Rand, wird tief, der Rand übergeschlagen, so dass das Wasser gleichmässig nach allen Seiten herunterplätschert; der Barock duldet nicht einzelne Strahlen, das Wasser soll formlos überfliessen.

Und so wird auch oben das Element nicht in scharfem Strahl emporgetrieben, sondern erscheint als Strahlengarbe, massenhaft, formlos. Vgl. die prächtigen Exemplare auf dem Colonnadenplatz von Maderna³⁾. Das Wasser wird von einem breiten, pilzförmigen Körper ausgestossen und fällt auf diese rundliche Fläche zurück. Wo kein Strahlenbündel zu geben war, sorgte man doch immer für einen möglichst vollen Strahl. Das Hauptgewicht wird nicht gelegt auf das Aufspringen des Wassers, sondern auf das Niederrauschen.

Die Brunnen werden dann immer breiter und niedriger, das Becken später gar nicht mehr vom Boden abgehoben, sondern als Bassin in den Boden hineinverlegt.

Der Nischenbrunnen. — Er erscheint selten einzeln, meist in einer Gruppierung von drei bis fünf Nischen. In Rom gaben Domenico und Giovanni Fontana die berühmten Muster, jener mit der Aqua felice⁴⁾ (1587), dieser mit der Aqua Paola⁵⁾ (1612). Grosse Bogennischen mit schwerer Attica und krönendem Aufsatz. Das spätere Monument verbreitert die Anlage durch Beifügung zweier kleiner Ecknischen zu den drei Hauptnischen. Uebrigens fehlt beiderorts die ursprüngliche Gestalt: ehemals standen nur einzelne runde Brunnenbecken in den Nischen. Die tiefliegenden

1) Abb. bei Falda, fontane di Roma. I. tav. 14.

2) Falda. I. 25.

3) Falda. I. 1.

4) Letarouilly II. 231. Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend, als Brunnenfigur zu verwerthen, war schon eine Idee des Michelangelo. Vas. VII. 58.

5) Letarouilly III. 276.

grossen Bassins davor, kamen erst später dazu¹⁾. Es mag das Beispiel der fontana Trevi entscheidend gewirkt haben.

Der naturalistische Brunnen, ist in seinem Haupttypus repräsentirt durch die „fontana rustica“, die sich aus Felsblöcken aufbaut. Die Gartenarchitectur ist hierin verständlicher Weise der städtischen vorausgegangen. In den Villen waren derartige Felsgruppen längst bekannt, ehe Bernini auf der Piazza Navona ein monumentales Beispiel dieser Gattung aufzurichten wagte.

In den Brunnenanlagen des grossen vaticanischen Gartens hat Maderna schon frühe die letzten Konsequenzen der Rustica-Manier gezogen. Man kann hier auch einsehen, wie dieser naturalistische Brunnen fast von selbst zum Grottenbau sich ausbildet. Musterstück: die fontana dello scoglio (der Klippenbrunnen), ein wüster Felshaufen mit Grotten und vorderem Bassin, in der von allen Seiten und auf alle Weise das Wasser rauschend niederspritzt und niedersprudelt. Eine Form, die sich hier anschliessen lässt, ist dann der Tropfsteinhöhlenbau, stanza della pioggia; wobei es sehr verschiedene Grade des Festhaltens an einem tectonischen Gefüge geben kann. Die Komposition mit Muscheln und Tuffsteinen ist schon dem Alberti bekannt. Eine eingehende Schilderung eines derartigen Baues giebt dann Annibale Caro (1538)²⁾, der als feiner Kenner spricht und auch die verschiedenen Schalleindrücke analysirt. Das Ganze sei schauerlich und düster, d'un orrore, che tiene insieme del ritirato e del venerando. Eine kurze Anleitung giebt auch Vasari in der introduzione zu den Biographien³⁾; er rechnet aber noch mit sehr kleinen Motiven.

b. Die cascata.

Das Mittelstück des an den Berg angelegten Gartens bildet ein Wasserlauf. Er kommt nicht als formloser Bach den Abhang herunter, sondern stilisirt; die einzelnen Motive des Laufes und Sturzes möglichst gross und massig. Fortschritt vom Formlosen und Ungebundenen zu immer strengerer Fassung, je näher dem Hause.

Hauptbeispiel: Die lange cascata der Villa Aldobrandini. Das Wasser erscheint hoch oben in roher Naturumgebung, als fontanone

1) So muss man wenigstens aus den Abbildungen bei Falda schliessen. (1691).

2) Bottari, lett. pitt. V. 271 ff.

3) Cap. V.; I. 140 ff.

rustico, dann gerader Lauf zwischen halbrunden Wülsten — das Wasser sammelt sich: stürzt über eine hohe Wand in ein Bassin, verschwindet — kommt weiter unten aus einem Loch wieder hervor, es wechselt nochmals gerader Lauf mit Stauung in einem Bassin; die Profilierung der Einfassungen wird durchgebildeter, das Wasser kommt in interessante Bewegung: wellig abgetreppte Fläche mit stärkerer Neigung; Schlussturz als Mittelstück des teatro hinter dem Palast. — Die vollkommenste Lösung der cascata giebt wohl Villa Conti. Es ist nur Ein Motiv, aber gross, mächtig und rauschend. Vier, immer breiter werdende wulstige Ausbauchungen, in jede Bauchung eine Schale eingestellt, mit schwellender Lippe, das Wasser fliesst über, gleitet über eine schiefe Ebene mit Schuppenmuster¹⁾ und stürzt von dieser in die nächste Schale. Alles Kleinliche ist weggelassen, auch die mit Spiralen umzogenen Säulen, an denen das Wasser herumläuft, die kleinen Muschelschalen auf den Treppenbalustraden, wo eine das Wasser an die andere abgiebt und so eine cascata im Kleinen vorstellt u. s. w.

c. Der Teich.

In rechtwinkliger Form kennt ihn schon die Renaissance als Fischteich oder Badebassin; gewöhnlich ist er in einen strengern Formzusammenhang aufgenommen. Bei Villa Madama in unmittelbarer Nähe des Hauses, angelehnt an die seitliche Terrasse; bei Villa d'Este fügt er sich den Beeten des Blumenparterres ein. Später ist er gewöhnlich rund oder oval, meist mit einer Fontana als Mittelgruppe. Immer tief, der Grund soll nicht durchscheinen. Der erste „natürliche“ See mit einer kleinen Insel in der Mitte findet sich in Villa Doria, in den freiern Aussenbezirken der Villa. Der Naturalismus beschränkt sich aber auf ein in Rustica gehaltenes Ufer. Die Form des See's ist ebensosehr nach einer regelmässigen Figur bestimmt, wie die Insel die genaue Mitte einnimmt²⁾.

g. Das Wasser musste schliesslich auch noch zu Zwecken dienen, die mit dem Formideal des Barock wenig zu thun haben: ich meine zu jenen musikalischen Kunststücken, die die Zeit-

1) Schuppenmuster sehr allgemein. Vgl. Maderna's Brunnen vor S. Peter.

2) Und doch war der See fähig, einen Dichter zu dem Verse zu begeistern: „Stagna superfusi dum cernis rustica fontis Urbani possis spernere fontis acquas.“ Bei *Falda*, Villa Doria Panfilia.

genossen auf's Höchste bewunderten und zu den Scherzen, die sich der Gutsherr mit harmlosen Besuchern erlaubte, indem er sie unversehens von einem Wasserstrahl durchnässt werden liess.

Der Barock liebt das Starktönende. Fast alle grossen Wasseranlagen sind mit Schallwerken verbunden. Am berühmtesten waren die Tonkünste im teatro der Villa Aldobrandini. Eine Beschreibung giebt Keissler ¹⁾: Ein Löwe und eine Tigerin kämpfen miteinander und diese ahmt mit dem Wasserspritzen aus Nase und Rachen das Pfuchen einer erzürnten Katze sehr natürlich nach. Der Wasserstrahl in der Mitte verursacht einen solchen Lärm, als wenn Granaten und Luftkugeln geworfen würden; ein Centaur bläst auf dem Horn, dass man's vier Meilen weit hört u. s. w. Die Wasserscherze spielen auf den zeitgenössischen Abbildungen eine sehr grosse Rolle: man zeichnet keinen Garten, ohne ein paar Menschen mitzugeben, die jählings vom Wasser überfallen werden. Man hatte sich namentlich vorzusehen, wenn man sich setzen, oder einen Gatter aufmachen, die Treppe hinaufsteigen wollte u. s. w. Besonders schlimm scheint in dieser Beziehung Villa Conti gewesen zu sein ²⁾.

10. Um diesen ganzen Gartenstil zu verstehen, ist es nöthig, sich klar zu machen, dass der Villen-Park jener Zeit immer auf eine grosse prächtige Gesellschaft berechnet ist.

Man lässt sich nicht gehen in dieser Umgebung, der strengstilisirte Garten erfordert Haltung und Würde; man durchschlendert nicht diese Wege, sondern man durchwandelt sie, womöglich mit grossem Aufzug, mit Damen und Pferden und Wagen. Man darf etwa auch an die fêtes galantes denken, wie sie später gemalt worden sind.

Den directen Gegensatz zu diesem italienischen Park bildet der nordisch-moderne Garten, der die Natur ohne Umgestaltung geben will. Ich meine nicht den affectirten englisch-chinesischen

¹⁾ *Keissler*, neueste Reisen. 1751. I. 696.

²⁾ Vgl. *Keissler* a. a. O. I. 686. Ein Beispiel in grösserem Stil aus Poggio reale bei Neapel erzählt Serlio (lib. III. 121). Wenn der König gut aufgelegt war, so setzte er die Herren und Damen der Gesellschaft mit einem Druck unter Wasser, e così ad un tratto, quando pareva al re, faceva rimanere quel luogo asciutto nè vi mancavano vestimenti diversi per rivestirsi etc. O delitie Italiane, fügt Serlio bei, come per la discordia vostra siete estinte.

mit Naturbrücken, Strohütten, künstlichen Ruinen und dergl., sondern denjenigen, den die Naturbegeisterung eines Rousseau u. a. verlangte. Es ist dieser Geschmack verbunden mit einer elegischen Sentimentalität. Das Ideal einer reinen, unberührten Natur, nach der die Seele sehnsuchtsvoll zurückverlangt, existirt aber für die italienische Gartenarchitectur so wenig, wie für die ländlichen Poesien eines Tasso und Guarini.

Hieraus erklärt sich denn auch, dass der Italiener nicht das Bedürfniss hat, einsam mit der Natur zu verkehren; es kommt aber als Weiteres dazu eine grossartige Liberalität der Gesinnung: der italienische Park steht Jedermann offen.

In Inschriften wird dieser Grundsatz auf verschiedenste Weise ausgesprochen. Mehreres der Art findet man bei Keissler zusammengestellt. Am schönsten ist das Gärtneredict aus Villa Borghese. Als harmloser Schlusschnörkel möge es hier noch seine Stelle finden:

Villae Burghesiae Pincianae
Custos haec edico:
Quisquis es, si liber,
Legum compedes ne hic timeas,
Ito quo voles, carpito quae voles,
Abito quando voles.
Exteris magis haec parantur quam hero,
In aureo Seculo, ubi cuncta aurea
Temporum securitas fecit,
Ferreas leges praefigere herus vetat:
Sit hic amico pro lege honesta voluntas.
Verum si quis dolo malo
Lubens sciens
Aureas urbanitatis leges fregerit,
caveat ne sibi
Tesseram amicitiae subiratus villicus
Advorsum frangat.
