



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der deutschen Kunst

Die Neuzeit von der Reformation bis zur Auflösung des Alten Reichs :
Renaissance und Barock / Georg Dehio

Dehio, Georg

Berlin [u.a.], 1931

Der Profanbau

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96236](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96236)

verschmäh, ihre Kunst aufs Dorf gehen zu lassen. Die protestantischen lagen in Gebieten, die von Natur ärmer und vom Kriege stärker verwüstet waren. Vergleicht man im Gebiete des norddeutschen Backsteinbaus das 13. und 14. Jahrhundert einerseits, das 17. und 18. andererseits, so erschrickt man. Und doch ist es rührend, zu sehen, wie auf etwas Schmuck des Inneren, etwas Bemalung der Emporen und Bretterdecken, etwas Schnitzwerk an der Kanzel auch in der trübsten Zeit nicht ganz verzichtet wurde. Die im 18. Jahrhundert nicht ausbleibende Hebung der ländlichen Baukunst von Ort zu Ort zu verfolgen — Kursachsen, die holsteinischen Elbmarschen, das Land an der Wupper und Lenne werden die meiste Ausbeute geben — ist wohl mehr Sache der Heimatkunde als der Kunstgeschichte. Für die Geschichte unseres Volkstums im 18. Jahrhundert indessen ist hier viel Erfreuliches zu finden, mehr als im wurzellosen Baubetrieb des 19.

DER PROFANBAU.

In der Gotik war der Kirchenbau die dominierende und dem Stil sein Gepräge gebende Baugattung gewesen, in der deutschen Renaissance der Profanbau; der Barock ist darin universeller als seine Vorgänger, daß er beide Gattungen sich gleichmäßig angelegen sein ließ. In einer anderen Hinsicht ist er wieder beschränkter: der Kirchenbau kam nur im katholischen Deutschland zu höchster Entfaltung, der Profanbau nur in der Sphäre des fürstlichen Absolutismus. Kam in Frankreich die königliche Baukunst allein dem Gebiet in und um Paris zugute, im vielfürstlichen Deutschland verteilte sie sich über alle Landschaften und erzeugte eine Mannigfaltigkeit der Erscheinungsformen, mit der kein anderes Land wetteifern kann. Und mit dem Kirchenbau verglichen, unterliegt der Profanbau weit mehr dem Wandel der gesellschaftlichen Sitten.

Am meisten wurde der hohe Adel davon berührt. Seit der Ausbildung des Feuergeschützes war das Wohnen auf wehrhaften Burgen zwecklos geworden. Die Höhenlage wurde verlassen, die Ebene aufgesucht. Die Barockzeit liebte den Blick über freie und weite »Pleinen«. Die Umgebung eines Residenzschlosses mußte auf Entfaltung fürstlichen Glanzes und die Bequemlichkeit der fürstlichen Gesellschaft zugeschnitten werden; breite Anfahrtsalleen, Vorplätze, Wachthäuser, Rampen und Treppen auf der Vorderseite, Terrassen und Gärten auf der Rückseite wurden verlangt. Im Laufe des 17. Jahrhunderts, beschleunigt durch die Erfahrungen des großen Krieges, trat allgemein örtliche Verlegung der Residenzen ein. Die Kurfürsten von der Pfalz verließen Heidelberg und wählten sich Mannheim zum Wohnsitz, die Markgrafen von Baden siedelten nach Rastatt über, die Bischöfe von Salzburg, Eichstätt, Würzburg gaben ihre hochgelegenen Burgen auf und

bauten sich in ihren Städten an. Derselbe Vorgang wiederholt sich beim niederen Adel: unterhalb des hochgelegenen alten Schlosses entsteht ein bequemer gelegenes neues. Auf ein Residenzschloß in der Stadt können die Fürsten nicht verzichten, aber sie wohnen nicht gern dort, sie bauen sich Landschlösser: neben München entstehen Schleißheim und Nymphenburg, neben Wien Schönbrunn, neben Berlin die Schlösser von Potsdam, neben Hannover Herrenhausen, neben Braunschweig Salzdahlum, neben Kassel Wilhelmshöhe, neben Stuttgart Ludwigsburg, neben Bayreuth das Eremitageschloß. Die geistlichen Fürsten hatten schon früher vielfach außerhalb ihrer Hauptstädte gelebt: die Straßburger in Zabern, die Mainzer in Aschaffenburg, die Trierer in Ehrenbreitstein; die Speierer bauten sich in Bruchsal an, die Kölner in Bonn und Brühl, die Münsterer in Nordkirchen.

Mit der veränderten Ortswahl war es aber nicht abgetan. Der zweite Teil der idealen Forderung ging dahin, die Umgebung des Schlosses, seien es städtische Straßen und Plätze, seien es Gartenanlagen, in die künstlerische Rechnung einzubeziehen und danach den Bauplan zu gestalten. Die Forderung war schon von der Renaissance gestellt, die Barockzeit hat sie umfänglich verwirklicht. Es gab eine Städtebaukunst und Gartenbaukunst, welche uns noch eingehender beschäftigen werden.

Die Grundform des Hauptgebäudes wandelt sich mit einer Folgerichtigkeit ab, die erkennen läßt, daß hier die Bedürfnisse und Neigungen einer ganzen Gesellschaft bestimmend waren: es handelt sich um die Entwicklung von geschlossener zu offener Anlage. Der vornehmste Typus des Frühbarocks war das gleichseitige Viereck mit Ecktürmen und großem Binnenhof. Die großen Stadtresidenzen bewahrten sich andauernd die geschlossene Anlage: Wien, München, Berlin. Die beginnende Auflockerung zeigt Schloß Friedenstein in Gotha (1643—54): ein großer viereckiger Hof wird an drei Seiten von Wohnflügeln eingeschlossen, an der vierten liegt eine Schutzmauer mit Eingangstor; ähnlich, jedoch kleiner, des Großen Kurfürsten Stadtschloß in Potsdam. Im dritten Stadium verschwindet der vordere Abschluß, es entsteht der nach dem Triklinium benannte Grundriß. Beispiele finden sich überall, besonders häufig am Niederrhein und in Westfalen. Weiterhin werden die Seitenflügel vom Mittelbau getrennt (die ältesten Teile in Ludwigsburg [Abb. 550], Bruchsal, Neuwied), oder sie werden staffelförmig verlängert (Mainz, Schönbrunn, Nymphenburg, Bensberg, Abb. 548, 555).

Dieser Mittelform zwischen geschlossener und offener Anlage steht der langgestreckte Einfügelbau gegenüber. Anfänge finden sich schon im 16. Jh. (Baden-Baden, Gartenseite in Weikersheim). Im 18. Jh. gewann er den Vorrang vor allen andern Grundrissen, wenn auch häufig

als Nachklang der geschlossenen Anlage, mit in rechtem Winkel vorspringenden kurzen Seitenflügeln (Charlottenburg 1700, Pommersfelden 1711 [Abb. 554] und seitdem oft). Reine Einflügelbauten sind das Belvedere des Prinzen Eugen bei Wien (Abb. 553) und Schleißheim bei München. Hier war der erste Plan 1701 noch vierflügelig, 1719 wurde die einflügelige Anlage beschlossen, aber mit Verlängerung durch Galerien und Pavillons, so daß schließlich 77 Fensterachsen nebeneinander lagen. Am Ende des 17. und Anfang des 18. Jh. ist überall eine nach Strenge und Klarheit strebende, grundsätzlich architektonisch gerichtete Schloßanlage zur Ausbildung gelangt.

Hand in Hand mit der Streckung des Grundrisses in die Länge geht die Reduktion der Höhe. Man nehme z. B. in Nymphenburg und Ludwigsburg den Gegensatz zwischen der ältesten Anlage und den jüngeren Erweiterungsbauten. In Schleißheim finden wir nur zwei Geschosse und ein Halbgeschoß, am Belvedere hofseits zwei, gartenseits drei, in Pommersfelden ein Hauptgeschoß mit untergeordnet behandeltem Erd- und Obergeschoß, in Würzburg zwei Hauptgeschosse mit zwei Mezzaninen. Es äußert sich darin zuerst die Abneigung gegen das Treppensteigen, dann aber und vornehmlich ein verändertes Proportionsgefühl. Nur die Stadtresidenzen (Hofburg in Wien, Königliches Schloß in Berlin) behielten notgedrungen eine größere Stockwerkzahl bei. Am konsequentesten in der entgegengesetzten Richtung sind die Villenbauten in den Vorstädten und Parks: sie haben nur noch ein einziges, dicht auf den Erdboden gesetztes Geschoß, in der Mitte mit halbrundem oder halbpolygonalem Ausbau. Diesen Typus wendeten zuerst Andreas Schlüter und Fischer von Erlach an; weitere Beispiele sind die Badenburg und Amalienburg im Nymphenburger Park. Daraus entwickelt sich das nicht mehr auf Darstellung, sondern auf intimes Behagen ausgehende Lustschloß der Spätzeit: Favorite bei Rastatt, Solitude und Monrepos bei Stuttgart, Sanssouci bei Potsdam, Benrath bei Düsseldorf, Richmond bei Braunschweig.

Die hier skizzierte Entwicklung von Grundriß und Aufriß stand in genauer Beziehung zu den Veränderungen der inneren Anlage; Veränderungen, in denen zwei sachliche Forderungen ungleicher Art, Bequemlichkeit des Wohnens und darstellerische Würde, zu befriedigen waren. Der große Festsaal, der im 16. Jahrhundert regelmäßig im obersten Geschoß gelegen hatte und auf engen Treppen erstiegen werden mußte, wurde in die Mitte des ersten Hauptgeschosses herabgerückt; ihm schlossen sich die Gesellschaftszimmer an und parallel zu diesen auf der Rückseite die Wohnzimmer, rechts die des Fürsten, links die der Fürstin; im Obergeschoß lagen, durch einen Korridor getrennt, die Gastzimmer und Wohnungen der Hofbeamten. Oft wurden auch gesonderte Kavalierhäuser angelegt. In die Kopfbauten der Flügel kommen in größeren

Schlössern die Kapelle und der Theatersaal, falls nicht auch diese in abgesonderte Gebäude verlegt wurden. Küche und Dienerschaft wurden im Erdgeschoß untergebracht. Der immer sehr umfangliche Marstall lag in einiger Entfernung. Eine Orangerie und Gartenhäuser durften nicht fehlen. Hiermit ist das Programm angedeutet, dessen Ausführung natürlich eine Menge von Varianten zuließ.

Die barocken Festsäle unterscheiden sich von denen der früheren Zeiten durch engere Verbindung mit einer Zimmerflucht (Abb. 620—629). In der Ausdehnung der Grundfläche sind sie weder mit den gewaltigen Hallen der romanischen Kaiserpfalzen noch mit den Riesensälen des 16. Jahrhunderts zu vergleichen (man denke etwa an die der Grafen von Fürstenberg in Heiligenberg, der Grafen von Hohenlohe in Weikersheim). Bis ans Ende des 17. Jahrhunderts blieb die Raumproportion gedrückt (Gotha, Coburg, Fulda, Bamberg). Mit dem Beginn des 18. Jahrhunderts wird das Rechteck des Grundrisses gedrungener, öfters mit abgestumpften Ecken, und der Aufbau wird durch zwei Geschosse gelegt. In der Spätzeit ist am beliebtesten die mit einer Kuppel gekrönte Rotunde oder das Oval.

Die Lieblingsaufgabe der deutschen Schloßbaumeister ist die Treppe (Abb. 608—619). Dieser Bauteil ist durch seine Zweckgebundenheit ein in besonderem Maße sprödes Objekt. Die Spätgotik und die deutsche Renaissance hatten sie als Wendeltreppe in ein abgesondertes, turmähnliches Gehäuse gestellt. Die Anfänge geradläufiger Binnentreppe, wie im Rathaus zu Augsburg, fielen nüchtern aus. Den ersten Versuch zu freierer räumlicher Entwicklung gab, nach italienischen Vorbildern, die Münchener Residenz. Die Zeit nach dem großen Kriege griff auf die italienische Freitreppe zurück, in der sich deutsche Tradition (Lusthaus in Stuttgart und mehrere Rathäuser des 16. Jahrhunderts) mit berühmten italienischen Vorbildern (Kapitolpalast in Rom) begegneten: so in Petronell bei Wien, in Nymphenburg, im Großen Garten zu Dresden, in der Börse in Leipzig. Die große Zeit der deutschen Treppenbaukunst bricht mit dem 18. Jahrhundert an. Man hört nicht auf zu erstaunen über die Menge des Geschaffenen, noch mehr über die Vielheit der Arten und ihrer Zwischenformen. Die Entwicklung der Barocktreppe, offenbar ein Hauptkapitel in der Geschichte dieses Stils, ist erst unzulänglich untersucht und stößt auf die Schwierigkeit, daß viele ältere Anlagen umgebaut worden sind; wir geben im folgenden nur die Hauptarten. — Die Treppe des 18. Jahrhunderts ist Binnentreppe. Sie verlangt ein eingebautes Treppenhaus. Sie will in demselben nicht nur selbst in ihrem Verlauf überschaut werden, sondern will auch, daß man von ihr aus einen bedeutungsvollen Raum überschaut. Eine Erleichterung liegt von vornherein darin, daß die Paradetreppe nur bis zur Höhe des Festsaales hinaufgeführt wird und der Raum über ihr frei bleibt. Damit ist für die Licht-

zufuhr gesorgt. Die oberen Stockwerke werden auf Nebentreppen erreicht. Wie sich die Treppe im Raum entwickelt — und zwar mit bequemer Steigung —, dafür hat von vornherein der Grundriß Sorge zu tragen. Die einfachste Grundform, die geradlinig ununterbrochen ansteigende Treppe, ist räumlich die verschwenderischste — großartiges Beispiel Klosterneuburg bei Wien; der obere Podest erweitert sich zu einem geräumigen Gange, zwei schmalere laufen in gleicher Höhe der Treppe parallel. Ein anderes österreichisches Kloster, St. Florian, greift zur Freitreppe zurück, läßt sie in doppeltem Lauf beginnen, dann auf halber Höhe umkehren, und umgibt sie nach außen mit offenen Arkaden, welche prachtvolle Durchblicke gewähren. Die Mehrzahl der Treppen muß sich mit beschränkterem Raum begnügen. Mit Hilfe eines Podestes auf halber Höhe wird der Lauf gebrochen und schlägt in seinem zweiten Teil die umgekehrte Richtung ein oder spaltet sich in zwei Arme. Die Wiener Adelspaläste, hauptsächlich aus den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, bieten hierfür Varianten in reicher Zahl; das Treppenhaus liegt neben dem Haupteingang und empfängt sein Licht vom Hofe her. — Eine zweite, seltener angewendete Grundform bildet den Schacht quadratisch; die Stufen steigen, von Podesten unterbrochen, in Spiraldrehung entlang der Wände auf, gewissermaßen eine erweiterte Wendeltreppe; von der ersten Grundform unterscheidet sich diese zweite auch dadurch, daß die Treppe bis ins Obergeschoß führt (Beispiele: Charlottenburg bei Berlin, Schloß Mirabell in Salzburg, bischöfliche Residenz in Passau, Abb. 618). — Am geistvollsten erfaßt ist das Problem in der dritten Grundform. Diese hat die Einflügelanlage zur Voraussetzung. Treppe und Festsaal liegen auf der Querachse der Mitte, welche, um genügende Tiefe zu gewinnen, nach außen ein stark vorspringendes Risalit erhält. Man sieht, wie sich die Bedürfnisse der inneren Raumeinteilung und der Fassadengliederung die Hand reichen. Das älteste und glänzendste Beispiel dieser Anordnung bietet das fürstbischöflich bambergische Schloß Pommersfelden (Abb. 612—614). Festsaal und Treppen liegen hier in einer Achse. Die Treppe beginnt, einen mittleren Raum freilassend, in zwei gesonderten Läufen, die mit zweimaliger Unterbrechung durch Ruheplätze oben in der Mitte, vor dem Saaleingang, zusammentreffen. Unten gelangt man geradeaus zu einem Grottenaal und durch diesen in den Garten. Der obere Teil des Treppenhauses wird von einer zweigeschossigen, für den Gebrauch zwecklosen, aber das Raumbild herrlich belebenden und vertiefenden Galerie umsäumt. Der Vorzug dieser Anordnung ist, daß der Eintretende von Anfang an seinen Weg übersieht und sich auf sein Ziel hingezogen fühlt. (Andere Beispiele, mit Unterdrückung der Galerie, in Ebrach und Oberzell.) — Noch höher steigt die monumentale Absicht bei Verdoppelung der Paradetreppe, in der Weise, daß sich je eine symmetrisch links und rechts von der Eingangshalle entwickelt. So war es u. a. in Rastatt,

in Schleißheim, in Würzburg geplant, jedesmal aber schreckte man vor der, freilich enormen, Raumverschwendung zurück und beließ es bei nur einer Treppe. Auch noch in seiner Vereinzelnung bietet das Würzburger Treppenhaus den großartigsten in der Profanarchitektur erreichten Raumeindruck (Abb. 616). Das Erdgeschoß ist hier in fünf Schiffe geteilt; im mittelsten beginnt die Treppe einläufig, teilt sich auf halber Höhe mit Umkehr der Richtung in zwei Äste, und oben erweitert sich der Raum durch einen Umgang. Man sieht, die Würzburger Treppe und die Pommersfeldener wollten ein Entgegengesetztes: in Pommersfelden wartet des Besuchers ein von Anfang an in allen seinen Elementen überschaubares, fertiges Bild; in Würzburg wird der Raum als ein entstehender und wachsender erlebt, indem der die Treppe Hinansteigende aus dem vielteiligen, halbdunkeln Erdgeschoß der einheitlichen, mit Licht erfüllten Weite des Obergeschosses zugeführt wird. — Denselben Gedanken in veränderter Form gibt dann Neumann im Schloß zu Bruchsal. Hier liegen auf der Mittelachse zwei Säle, und die Treppe befindet sich zwischen ihnen, durch kleine Lichthöfe beleuchtet. Ihr Grundriß ist ein dem Kreise sich näherndes Oval. Aus dem Vestibül öffnet sich geradeaus der Eingang zur Grottenhalle. Beiderseits setzen die Aufgänge an. Zuerst sehr unscheinbar, in einer engen, dämmerigen Schlucht mit gekrümmtem Lauf. Mit jeder Stufe aufwärts aber wird es um uns heller und weiter, und zuletzt stehen wir auf einer Art Insel, einer runden Plattform, über der sich, von starkem Licht durchflutet, eine Kuppel wölbt; zwei Brücken führen in die einander gegenüberliegenden Säle. Es ist auf eine Folge kontrastierender, sich steigender Eindrücke abgesehen: der Anfang formlos, rätselhaft, das Ende, wie wenn ein Taucher aus der Meerestiefe zum Licht sich hinaufarbeitet. Es ist eine Treppe, die selbst nicht gesehen wird, die nur Aussicht, nicht Ansicht bietet.

Die nach dem Dreißigjährigen Kriege langsam einsetzende, seit dem Ende des Jahrhunderts sich beschleunigende, zwischen 1720 und 1750 auf ihrer Höhe stehende Schloßbaukunst Deutschlands ist gewiß nicht in dem Sinne deutsch, daß sie grundsätzlich etwas anderes gewollt hätte als die andern Nationen. Eben darin lag die Stärke der künstlerischen Kultur dieses Zeitalters, daß sich in der vornehmen Gesellschaft eine gemeineuropäische Kunstsprache entwickelt hatte. Unstreitig aber haben in ihr die Schlüter, Fischer, Hildebrandt, Neumann sehr persönliche Gedanken — worauf es allein ankam — auszusprechen vermocht, und wir werden ihre Werke den besten ausländischen ihrer Zeit gleichstellen.

Wie verhielt sich nun zum Barock die bürgerliche Gesellschaftsschicht? Zweifellos hätte der hohe Adel seine enorme Bauleistung nicht vollbringen können ohne die künstlerische und technische Beihilfe des

Bürgerstandes. Dies liegt aber nicht in der Richtung der obigen Frage. Denn nicht minder zweifellos war die geistige Prägung der Barockarchitektur aristokratisch. Ein besonderes bürgerliches Lebensgefühl hat sich im Barock keinen Ausdruck verschafft.

Um mit der Stadtanlage zu beginnen, so besaß allerdings die Barockzeit ein sehr bestimmtes, rationell begründetes Wunschbild, das vom mittelalterlichen Stadtbilde sich durchaus unterschied. Seiner praktischen Anwendung standen aber die größten Hemmungen gegenüber. In der Zeit nach dem großen Kriege und allmählich zunehmend im 18. Jahrhundert wurden wohl einzelne Häuser neu gebaut, aber die Straßenzüge blieben, wie sie waren. Wo sich an eine alte Stadt eine Neustadt oder Vorstadt anschloß, geschah es regelmäßig auf Befehl und unter Leitung des Landesherrn, wobei im 17. und in der Frühzeit des 18. Jahrhunderts die Ansiedelungen niederländischer und französischer Emigranten eine besondere Rolle spielten. Planmäßig angelegte Neustädte entstanden z. B. in Berlin, Dresden, Kassel, Bayreuth, Erlangen; ganz neue Stadtgründungen waren Mannheim, Karlsruhe, Rastatt u. a. m. — während die alten Reichsstädte sich kaum vergrößerten. Hiermit sind für den Haustypus zwei Klassen gegeben: das Altstadtthaus und das Vorstadthaus. Das Altstadtthaus hat sich einem überlieferten Bauplatz zu fügen, höchstens daß zwei Bauplätze zu einem Neubau zusammengezogen werden. Die Beengung der Grundfläche kann nur ausgeglichen werden durch Vermehrung der Stockwerke, also in einem Sinne, der dem künstlerischen Ideal der Barockarchitektur entgegenläuft. Dagegen erhalten die Neustädte breite und luftige Straßen, und die Häuser werden mehr in die Breite als in die Höhe gebaut. Eigentlich ist nur der jüngere Typus wirklich barock, aber dadurch, daß der vornehme und wohlhabende Teil der Bürgerschaft an die Altstadt gebunden war, blieb er in zweiter Linie, und überdies sind die meisten Vorstadthäuser durch die Bauentwicklung des 19. Jahrhunderts verdrängt worden.

Die Architekturtheoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts beschäftigen sich, soweit sie es mit dem Bürgerhause zu tun haben, am meisten mit der Innendisposition, also mit Zweckmäßighkeitsfragen. Die mühsamen, immerhin nicht gering zu schätzenden Fortschritte, die hier gemacht wurden, bewegen sich zu sehr am Rande der Kunstgeschichte, als daß wir uns bei ihnen aufhalten dürften. Für die »schöne Baukunst« (von der einer jener Autoren treffend sagt, daß sie »mit der guten Baukunst nicht ganz einerlei« sei) kamen nur die Fassaden in Betracht. Sie sind infolge ihrer Bindung an die alten Straßenanlagen schmal und hoch; in Dresden z. B. finden sich öfters fünf, in Wien zuweilen sieben Stockwerke. Von einem Bauen nach Proportionsregeln kann dabei kaum die Rede sein. Neu ist nur die regelmäßige Verteilung der Fenster und der Übergang zur hohen und schmalen Form, die Beseitigung der

Erker*, der horizontale obere Abschluß**, vor allem die Flächengliederung durch Pilaster oder Lisenen und die prunkvollen Umrahmungen und Verdachungen der Fenster. Dies alles sind Entlehnungen aus der Palastarchitektur. Wie denn überhaupt der reiche Bürger nach nichts mehr trachtete, als dem Edelmann sich anzunähern. Zugegeben, daß die Barockformen dem Bürgertum wesensfremd sind, sind sie doch so geschmeidig, daß sie auch am Bürgerhause anziehende dekorative Effekte hervorrufen konnten. Als endlich gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts unter französischem Einfluß Vereinfachung der Fassadenarchitektur vornehmer Geschmack wurde, gaben auch die Bürgerhäuser es auf, wie kleine Paläste erscheinen zu wollen, und so ist unter den sogenannten Rokokohäusern vieles musterhaft Gute zu finden. Die örtlichen Varianten zu beachten, ist mehr Sache der Heimatkunde als der Kunstgeschichte (Beispiele: Abb. 604—607).

Anhangsweise geben wir einige Bemerkungen über den Garten.

Die Schriften der Theoretiker, die Reisebeschreibungen, Briefe, nicht zuletzt die Bauakten belehren uns über den hohen Wert, den für die Barockzeit der Garten hatte. Aus der Anschauung heraus kennen wir ihn nur unvollkommen. Denn zwischen der Mitte und dem Ende des 18. Jahrhunderts trat eine Wendung im Geschmack ein, durch welche die Barockgärten entweder dem Verfall überlassen oder in »Landschaftsgärten« umgearbeitet wurden. Auch dort, wo die alten Anlagen nicht ganz beseitigt sind, sehen wir sie nur in verwischten Grundlinien und müssen die zum Glück zahlreich vorhandenen zeichnerischen Wiedergaben zu Hilfe nehmen, um uns ein Bild davon zu machen, was ursprünglich gewollt war (Beispiele: Abb. 546, 549—561).

Der Barockgarten steht nicht in der Rubrik des Naturgenusses, sondern in der des Kunstgenusses. Von ihrem Naturgefühl hat die Barockzeit in der Landschaftsmalerei herrlichste Kunde gegeben; im Garten will der Barockmensch nicht in die Natur sich einfühlen, sondern die Natur humanisieren, in stolzem Herrenbewußtsein sie nötigen, eine nicht aus ihrem, sondern aus seinem Geist stammende Ordnung einzugehen. Das Prinzip dieser neuen Ordnung ist aber das architektonische.

Wie die moderne Landschaftsmalerei ein Erzeugnis des nordischen Naturgefühls ist, so ist der Garten in seiner Wurzel antik. Indem die Renaissance den Lustgarten vom Nutzgarten trennte und ihn nach geometri-

* An manchen Orten hielten sie sich auch noch bis ins 18. Jh.

** In den Hansestädten blieb man auch jetzt noch dem Giebel treu.

schen Linien anordnete, entwickelte sie nur weiter, was auch das Mittelalter nicht ganz vergessen hatte. Aber sie blieb dabei stehen, den Lustgarten mit Mauern und Gräben zu umgeben, als eine abgesonderte Existenz zu behandeln. Die beiden größten deutschen Renaissancegärten, beim Wiener Neugebäude und beim Heidelberger Schloß, zeigen dies deutlich. Auch noch im 17. und 18. Jahrhundert blieben die niederrheinischen und westfälischen Wasserschlösser, ebenso die Klostergärten an dies Prinzip gebunden; auch der Garten auf der Nordseite der Münchner Residenz gehört hierher*. Demgegenüber ist der Barockgarten etwas schlechthin Neues. In ihm verwachsen Garten und Haus zur Einheit, ja, es ist der Garten nur ein erweitertes Haus: dessen Säle, Gänge und Kabinette kehren in ihm wieder. Man errät schnell, daß diese Umwandlung des Gartens in enger Wechselwirkung steht mit dem Fortgang von der geschlossenen zur offenen Schloßanlage. Und dasselbe Prinzip, das wir in den architektonischen Kompositionen des Barocks überall wahrgenommen haben, das subordinierende, beherrscht auch den Garten. Nicht mehr eine beliebige Aufeinanderfolge gleichwertiger Teile, sondern ein Organismus. Das Rückgrat desselben ist der durch die Achse des Schlosses bestimmte breite Mittelweg. Man bestritt ihn durch die das Erdgeschoß des Treppenhauses einnehmende Sala terrena, die durch ihre grottenartige Ausbildung schon auf den Garten vorbereitet. Den ersten Abschnitt bildet das Blumenparterre. Es folgen, immer symmetrisch zur Mittelachse, die von beschnittenen Laubwänden eingeschlossenen Boskett-räume. Den Abschluß der Perspektive bildet wieder ein Gebäude, sei es ein Torbau, ein Casino, eine Orangerie, eine Gloriette. Seitlich eingeraht wird das offene Parterre durch höhere und dichtere Laubmassen. Höchst erwünscht ist ein sanft abfallendes Gelände. Dasselbe gestattet reliefmäßige Gliederung durch quergelegte Terrassen, deren Rampen und Treppen und durch Blendbögen und Grotten belebte Futtermauern die architektonische Umprägung der Erde ebenso betonen wie die beschnittenen Hecken und Bäume die Pflanzen in Artefakte umwandeln. Und nun wird auch das dritte Element, das Wasser, in Dienst genommen: als Bassin, Kanal, Kaskade, Springbrunnen. Endlich noch erhält der Rhythmus der Komposition schärfere Akzente durch Aufstellung von Statuen, Vasen, steinernen Ruhebänken, schattenspendenden Pavillons. So ist auf verhältnismäßig engem Raum eine nicht zu überbietende Fülle wechselvoll reizender Eindrücke vereinigt; keiner isoliert sich, jeder ist mit seinem Nachbar beziehungsreich verbunden, alles zusammen ist eine rhythmisch bewegte Totalität, nach denselben Harmoniegesetzen aufgebaut wie das Innere einer reichgeschmückten Kirche.

Der Barockgarten ist eine Schöpfung Italiens. Frankreich über-

* Scharf ausgeprägt auf Merians Ansicht von 1644; gemildert, doch immer sehr erkennbar, in der Umarbeitung in Wenings Ansicht von 1701 (Abb. 370).

nahm von dort die Grundsätze, stellte aber ihre Ausführung unter veränderte Bedingungen. Der italienische Garten rechnet am liebsten mit schnell abfallendem Gelände, hochgemauerten Terrassen und Treppen, der französische mit ebenem oder höchstens sanft geneigtem Boden und folglich flacherem Relief der ganzen Erscheinung, dazu der Unterschied dort der immergrünen, an sich schon plastischen Vegetation, hier des nordischen, weicheren, laubwechselnden Baumwuchses, der nur durch künstliche Mittel in geradlinige Umrisse gezwungen werden kann.

Zwischen diesen beiden Vorbildern hatte Deutschland zu wählen. Da wir gesehen haben, wie sehr nach dem Dreißigjährigen Kriege für die Schlösser die Lage in der Ebene bevorzugt wurde, begreift man leicht das schnell eintretende Vorwalten des französischen Typus. Er siegte in der Gartenkunst früher als in der Architektur. Die früheste ihm folgende Anlage ist die 1665 vom Herzog von Lüneburg begonnene, nach 1679 vergrößerte in Herrenhausen bei Hannover; heute die (verhältnismäßig) besterhaltene des Zeitalters. Charbonnier, ein Schüler le Nôtres, hat die Anlage entworfen, man muß sagen: recht schematisch und trocken. Rein italienisch gedacht war dagegen die erste Anlage der Wilhelmshöhe in Kassel, 1700 vom Römer Guarnieri begonnen, in der geplanten riesigen Ausdehnung nie vollendet. Der steile Hang des Bergwaldes sollte terrassiert, in der fast zwei Kilometer langen Hauptachse ein geradliniger Zug von Kaskaden angelegt werden. In Nymphenburg bei München war noch die erste Anlage (1671) italienisch, von 1716 ab wurde sie von Girard und Effner französisch umgearbeitet und galt für die größte und vollkommenste dieses Stils. Das Wasser, nicht als fallendes behandelt, sondern in großen Becken und Kanälen ruhend, spielte hier eine besondere Rolle; im Blumenparterre standen 28 vergoldete und 17 weißmarmorne Statuen und Vasen; im Baumpark lagen die kleinen Schlößchen Pagodenburg, Badenburger, Amalienburg, ein jedes mit eigenem Garten. Der Terrassengarten in Ludwigsburg (Abb. 550) war vielleicht der erste, in dem Schloßfassade und Garten genau aufeinander bezogen sind; ihm vis-à-vis stieg auf der andern Seite des großen Beckens eine Kaskadenanlage zum Nebenschlößchen Favorite empor. Als Urheber muß ein Italiener vermutet werden, vielleicht der Architekt Frisoni. Alles restlos zerstört. In den Grundzügen unverändert, nur verwildert, noch voll von verwitterten Statuen, Obelisk, Steinbänken, eingetrockneten Wasserkünsten ist der Schloßgarten von Weikersheim. In diesem Zustand wirken die Barockgärten auf uns romantisch. Aber man darf sich dadurch nicht täuschen lassen: die Empfindungsweise des 18. Jahrhunderts war ganz und gar unromantisch.

Und nun kommen wir zu dem enthusiastischsten Gartenfreunde der Zeit, dem Kurfürsten von Mainz und Fürstbischof von Bamberg, Lothar

von Schönborn. Vier große Gärten hat er angelegt — in Mainz, Pommersfelden, Gaibach und Seehof bei Bamberg — aber sie sind bis auf die letzte Spur zerstört, nur aus Kupferstichen kennen wir sie (Abb. 554—557). Sie bekunden ihn als einen Anhänger der streng architektonischen Richtung, und es war auch ein ausgezeichnete Architekt, Maximilian Welsch, der sie ausführte. Die jüngeren Glieder der Familie Schönborn, der Kurfürst von Trier und der Fürstbischof von Würzburg, ließen sich ihre Gärten von Balthasar Neumann entwerfen. Von diesem kennen wir die Originalskizze für Werneck vom Jahre 1733. Sie zeigt eine veränderte Geschmacksrichtung: der Blumengarten ist auf enge Räume zu beiden Seiten des Schlosses reduziert; große Rasenflächen und lange, in geometrischer Figur geordnete Baumalleen breiten sich aus.

Am längsten hielt sich der italienische Gartenstil in Wien. Die grandiose Terrassenanlage, die Fischer von Erlach für Schönbrunn erdachte (Abb. 546), ist zwar nie zur Ausführung gekommen; der heutige Schönbrunner Garten stammt aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts und mischt verschiedene Stilarten. Einzig war Wien durch die Gartenpracht seiner adligen Vorstadtpalais. Abb. 553 zeigt nebeneinanderliegend links den Klostersgarten der Salesianerinnen, rechts den Schwarzenberggarten, in der Mitte den Garten des Prinzen Eugen, dessen oberer Abschnitt rein italienisch behandelt ist, während im unteren die schattigen, von geschnittenen Hecken umsäumten Bosketts französischen Einfluß zeigen. Lukas von Hildebrandt hat hier Schloß, Gelände und Garten zu einer wundervollen Einheit zusammenkomponiert. Ebenfalls für Prinz Eugen schuf Hildebrandt den Garten des Schlosses Hof auf dem Marchfelde. Hier ist dank einer besonders glücklichen Bodengestalt ein freier Blick in die weite Landschaft und damit ein Zusammenklang von Kunst und Natur gewonnen, der diesem heute fast vergessenen Garten einzigartigen Wert verleiht. Wer ihn nicht besuchen kann, versäume nicht, die vier großen Gemälde Bellottos in der Wiener Staatsgalerie kennenzulernen.

Unter den norddeutschen Gärten übt, nicht durch seine historischen Erinnerungen allein, der von Sanssouci die meiste Anziehungskraft aus. Der Entwurf stammt vom großen König selbst. Er ist sehr eigenwillig, in gewissem Sinn altertümlich, insofern nämlich Nutzgarten und Lustgarten nicht voneinander getrennt sind. Die sieben steil aufsteigenden Terrassen waren mit Weinspalieren und auserlesenen Obstbäumen bepflanzt; an ihrem Fuße lag das wenig ausgedehnte Blumenparterre; zu beiden Seiten die Baummassen des Parks. Der König verfuhr in dieser Anlage sehr wenig französisch. — Erwähnen wir endlich noch die Gärten von Veitshöchheim bei Würzburg und von Schwetzingen. Der erste, um 1770 erweitert, zeigt das architektonische Prinzip in der Auflösung und in der Fülle seines plastischen Beiwerks einen spielerischen

Neuntes Buch erstes Kapitel.

Hang, der dem strengen Barockgarten fremd war. Der 1689 von den Franzosen verwüstete Garten von Schwetzingen wurde unter Karl Theodor von 1748 ab vom Hofgärtner Petri neu hergestellt. Er enthielt wenige, aber große Motive. In den Schlangellinien der Bosketts kündigt sich schon Unsicherheit des Geschmacks an. Und der 1770 von dem später berühmt gewordenen Ludwig Skell begonnene jüngere Teil ist offenkundig auf der Suche nach einem neuen Stil.