I. Abtheilung.

Theorie.

I. Kapitel.

Der Begriff des Gartens und seine Consequenzen. Der regelmäßige oder architektonische Garten.

Seitdem das erste Menschenpaar aus dem Paradiese vertrieben — vermuthlich eine lange Zeit — ist der Menschheit die Sehnsucht nach dem Garten Eden nicht erloschen, die Sehnsucht sich das verlorene Paradies wieder zu verschaffen. Die Schwärmerei für die Natur und ihre schönen Kinder ist ihr glühend geblieben durch alle Zeiten, in allen Ländern, bei allen Völkern. Der Garten war die Leidenschaft des Alterthums und ist die Leidenschaft der modernen Menschen des Orients wie des Occidents. Blumen und Bäume sind Freude des Lebens und Sinnbilder der Religion geworden. Der Aegypter brachte den Göttern Blumen zum Opfer dar; Semiramis, die assyrische Königin, erbaute sich auf gewaltigen Terrassen bergartig hoch über dem Strom ihre „hängenden Gärten", und Xerxes, da er mit seinen Millionen Kriegern gegen Griechenland zog, konnte sich nicht enthalten unterwegs einen wunderschönen Baum in der Freude seines Herzens mit goldenen Ketten und Kränzen zu schmücken und zum Schutze ihm einen Wächter zu setzen. In seinem Lande blühen noch heute die Rosengärten von Schiras, und dem reichen Parsen von Bombay, dem Nachkommen seines Volkes, geht das Entzücken über eine schöne Blume soweit, daß er zu ihrem Aufgang die Freunde einladet und ihre Blüte mit Spiel und Gesang und Festlichkeiten feiert.

Was Wunder, daß der Garten den Lauf der Jahrtausende hindurch seine Geschichte gehabt hat, daß der Geschmack der Völker und der Geschmack der Zeiten ihm immer neue und andere Gestaltung gegeben! Und wie Zeiten und Völker, so haben die Unterschiede des Klimas und der Vegetation, Gebirg und Ebene, trockene Höhen und feuchte Niederungen ihm verschiedenen Charakter aufgedrückt.

So erschien er früher und so erscheint er heute in verschiedener Gestalt. Das Alterthum hatte seinen Gartenstil und das moderne Europa hat den seinen, ja es hat ihrer mehrere gesehen, wechselnd einen nach dem anderen. Der muhammedanische Orient hat den seinen von Marokko bis Indien, und wieder einen anderen und eigenthümlichen besitzen die ostasiatischen Länder China und Japan. Ein jeder vermeint wie den Glauben, so auch den rechten Garten zu haben, der Chinese und der Türke, der Franzose und der Engländer, und unsere modernen Gartenkünstler schwören einzig und allein auf ihren landschaftlichen Garten als den absoluten, den allein richtigen, allein seligmachenden.

Wer von ihnen Recht und wer Unrecht hat, oder ob sie vielleicht alle sich im Recht oder Unrecht befinden, das kann sich nur ergeben, wenn wir den Garten selber befragen. Man muß sehen, was er ist seinem Begriffe nach; man muß untersuchen, welche Consequenzen sich aus dem Begriffe entwickeln, und wie danach die äußeren Bedingungen, Lage, Klima, Bodenbeschaffenheit, Vegetation und alsdann der Geschmack der Zeiten und der Völker auf seine Gestaltung einwirken und eingewirkt haben. Das ist unsere Aufgabe. Nur wenn wir den Garten selber befragen und die in seinem Begriff und Wesen liegenden Bedingungen, wird es möglich sein, „aus dem Meer des Irrthums aufzutauchen" und zur Wahrheit zu gelangen, zur klaren Einsicht über das, was im allgemeinen Rechtens ist und im einzelnen und besonderen Falle zu geschehen hat.

Was ist der Garten? — Sollen wir eine Definition geben, so sagen wir: die der Kunst unterworfene Natur. Natur ist selbstverständlich im Sinne der freien Natur genommen, was wohl kaum bemerkt zu werden braucht. Man kann den Zusatz machen: zum Genuß des Menschen; allein auch dieser Zusatz ist überflüssig, denn alle Kunst dient zum Genuß des Menschen. Dämme, Mauern und Gräben bezwingen zwar auch die Natur in ihrer Wildheit, allein hier fehlt wieder der Begriff der Kunst.

Wir begnügen uns also mit der Definition: der Garten ist die der Kunst unterworfene Natur.

Daraus folgt, daß die Anlage, die Schöpfung eines Gartens — wir sagen ausdrücklich so im Gegensatz zur Pflege und Erhaltung — in Wahrheit und Wirklichkeit eine Kunst ist, eine Kunst, in welcher man dilettiren und in welcher man ein Meister sein kann. Die Mittel dieser Kunst sind die Producte oder Bestandtheile der Natur, Bäume, Gesträuche, Rasen und Blumen. Zu ihnen können sich fließende und stehende Gewässer hinzugesellen; nothwendig zur Vollständigkeit des Gartens sind sie nicht. Ebenso können andere Künste, insbesondere die Sculptur und die Architektur, schmückend, verschönernd, sich im Garten einfinden. Auch sie sind kein nothwendiger Bestandtheil desselben.

Es sind also zwei Momente, welche zur Schöpfung eines Gartens zusammentreten, die Natur und die Kunst. Jene stellt das Material, diese giebt die Form. Anders aber als in den übrigen Zweigen der bildenden Kunst ist das Material der Natur keine todte Masse, mit welcher der Künstler nach Belieben schalten und formen kann. Die Natur tritt ihm mit lebendigen, organischen Gebilden von ganz bestimmter Gestaltung entgegen, die seiner künstlerischen Phantasie, seiner Schöpferlaune Grenzen setzen. Dennoch muß er seiner Aufgabe gerecht werden und sich zum Herrn der Natur machen. So entsteht eine Art Kampf zwischen beiden, zwischen der Natur und dem Künstler. Die Natur drängt immer wieder ihre eigenen Formen hervor, und der Künstler muß immer aufs neue bedacht sein, sie seinen Plänen und Ideen und seinen formellen Absichten unterzuordnen.

Auf diesem Kampfe beruht ein Gegensatz in der Geschichte des Gartens, ja eigentlich der ganze innere Prozeß in dieser Geschichte, je nachdem die Natur vordringt und der Künstler ihr nachgiebt, oder andererseits sie von ihm bezwungen wird und seinen willkürlichen Formen sich beugen muß. An den beiden Enden dieses Prozesses stehen der moderne landschaftliche Garten und der architektonische Garten, jener, welcher bis zur Nachahmung der Natur geht, und dieser, welcher aus dem Material der Natur eine Art Architektur macht. Beide finden ihren höchsten und schärfsten Ausdruck einerseits im französischen, andererseits im englischen oder vielleicht richtiger noch im chinesischen Garten. Zwischen ihnen stehen der orientalische Garten, der antike, der italienische und der holländische.

Aber dieser Gegensatz ist nicht bloß ein geschichtlicher. Er ist das leitende und entscheidende Motiv in der Formung eines jeden Gartens, abgesehen vom nationalen oder Zeitgeschmack.

Der Garten, sozusagen die Wohnung des Menschen unter freiem Himmel, steht local in der Mitte zwischen der Architektur und der freien Natur. Auf der einen Seite sich an die Wohnung des Menschen, an Haus, Palast, Villa anlehnend, strebt er andererseits nach Ort und Lage der Natur entgegen, in das Freie hinaus. In Verbindung mit Haus oder Palast muß er mit diesen in Harmonie stehen und gemeinsam mit ihnen, soweit sie von einem Blick umfaßt werden können, als ein zusammengehöriges Kunstwerk sich darstellen. Dort aber, wo er an das Freie stößt — falls dieses so ist —, da wiederum muß er zur Herstellung der Harmonie dem Charakter der freien Natur sich nähern, immer jedoch so, daß er als ein Werk der Kunst, nicht als ein Werk der Natur sich zu erkennen giebt. Der Garten ist, wo immer, eine Schöpfung der Kunst, und die Kunst soll sich nicht verleugnen; sonst wäre die Wildniß das Ideal des Gartens.

Daraus folgt nun, daß in jedem Garten, sagen wir im absoluten Garten, d. h. von jedem besonderen Geschmack und allen localen Bedingungen abgesehen, ein doppeltes Kunstprinzip herrschen muß, das architektonische und das natürliche.

Das architektonische Prinzip — das ist nicht so gemeint, wie es bei dem französischen Gartenstil der Fall ist, als ob auch aus dem Materiale des gewachsenen Grün Mauern, Gewölbe, Pfeiler, überhaupt imitirte Gebäude herzustellen wären. Das Wesen des architektonischen Gartens besteht in der Regelmäßigkeit der Anlage, deren Plan die geraden Linien des Wohngebäudes auf der Fläche weiter führt. Man würde daher den architektonischen Garten vielleicht richtiger als den geometrischen bezeichnen. Im Gegensatz bringt das natürliche Prinzip nicht die Wildheit, aber die Freiheit der Natur — immer freilich unter Leitung künstlerischer Absichten — zum Ausdrucke. Es läßt die Landschaft in den Garten hineindringen, daher denn dieses Prinzip heute das landschaftliche genannt wird.

So steht die Sache, absolut genommen. Aber nicht immer beginnt der Garten mit der Architektur, und nicht immer endet er mit der freien Natur. In Städten ist der Garten in der Regel rings von hohen Gebäuden umschlossen, und nirgends vermag das freie Feld, die Landschaft an ihn heranzutreten. Sie kann daher auch nicht in ihn hineindringen, also auch nicht bestimmend auf seinen künstlerischen Charakter einwirken. Bedingend und bestimmend allein ist die umgebende Architektur, und folglich ist das architektonische Prinzip hier das allein richtige. Das schließt freilich

nicht aus, daß es auch in solchen landschaftlichen Stadtgärten — eine contradictio in adjecto — hübsche Bilder geben kann, aber sie sind nur ein Spiel, nicht Kunst. Mit den wunderbaren, unverwüstlichen Mitteln der Natur ist überall Schönes hervorzurufen.

Andererseits kommt es ja vor, daß der Garten fern von der Stadt, weit draußen in der freien Landschaft liegt und so weit von Schloß und Villa entfernt, daß die Architektur keinen ästhetischen Einfluß mehr auszuüben vermag. Alsdann ist es ebenso berechtigt, daß das natürliche oder landschaftliche Prinzip seine künstlerische Gestaltung bedingt. Diese wohl umzäunten, eingefriedigten, aber Wald und Feld in ihrem Wechsel gleichenden Gärten führen heute nach dem Vorgange der Engländer den Namen Park, welches Wort vor Alters als „Pferch" den eingepferchten Aufenthalt der Thiere und sodann den Thiergarten bezeichnete. Es geschieht also ganz mißbräuchlicher Weise, wenn es heute auf seinen Gegensatz, den Stadtgarten, angewendet wird. In dem Worte Stadtpark liegt ebenso ein Widerspruch wie im landschaftlichen Stadtgarten.

Wie Park und Stadtgarten, so wird auch der Hausgarten vom architektonischen Prinzip beherrscht sein müssen, während das, was man Verschönerung des Landes nennt, dem landschaftlichen Prinzip zu folgen hat. Wieder seine eigenen Anforderungen macht der Klostergarten und der Campo santo oder Friedhofgarten. Wir lassen aber das, wie alle besonderen Anforderungen, welche das Klima und die eigenthümliche Beschaffenheit des Bodens und der Lage stellen, aus dem Spiele, vorläufig wenigstens, denn auch sie werden in ihrer Bedeutung und in ihrem Einfluß gewürdigt werden müssen. Wir sehen ferner ab von allen absonderlichen Gedanken und Ideen, welche Schwärmerei oder ein verfehlter und verfahrener Kunstgeschmack in den Garten hineinzuarbeiten versucht hat, als da sind: Melancholie, schauerliche Einsamkeit, Trauer oder Heiterkeit, Idylle oder Romantik. Wir betrachten den Garten als ein Kunstwerk seiner eigenen Art, dessen Schönheit auf der glücklichen und effectvollen Verwendung seiner eigenen, ihm eigenthümlichen Mittel beruht, als da sind Blumen und Rasen und Gesträuche und Bäume und Gewässer, zu denen Architektur und Plastik helfend und verschönernd hinzutreten. Sie wirken mit Linien, mit Farbe und Form und brauchen des Lichtes und des Schattens zu dieser Wirkung, wie jedes andere Kunstwerk. Die Farben sollen in Contrast und Harmonie gesetzt und die Massen nach Hell und Dunkel oder Schatten und Licht richtig vertheilt werden.

Das sind etwa dieselben Mittel und dasselbe Verfahren, wie sie dem Landschaftsmaler zu eigen sind, und man hat daher auch gesagt, der Gärtner müsse ganz der Weise des Landschaftsmalers folgen. Das ist richtig und unrichtig. Der Gärtner erschafft Naturbilder wie jener, aber er schafft sie aus lebendigem Material; er stellt sie in der Wirklichkeit vor die Augen. Der Landschaftsmaler stellt seine Gegenstände zum Bilde vereint auf platter Fläche dar; sein Bild ist immer eines und dasselbe; ein Glück, wenn er uns wenigstens die ahnungsvolle Ferne zeigt oder andeutet. Ebenso ist seine Beleuchtung immer nur eine. Im Garten aber, im wirklichen, schiebt sich Bild hinter Bild und jeder neue Schritt, jede Wendung, die der Beschauer macht, giebt ihm eine neue und andere Ansicht. Und so wechseln Stimmung und Beleuchtung, Licht und Schatten unausgesetzt den ganzen Tag je nach dem Stande der Sonne, je nach der Klarheit und Trübung des Himmels. Der Gartenkünstler soll darum nicht den Landschaftsmaler und sein Verfahren vor Augen haben, sondern sein eigenes Ziel, und er soll den Bedingungen folgen, welche ihm seine eigene Kunst vorschreibt.

Die alten Gartenkünstler, zumal diejenigen der Renaissance bei ihrer wohlbekannten, oft das Gesammtgebiet der Kunst umfassenden Vielseitigkeit, waren in der Regel Architekten und nicht Gärtner, wie denn auch in der That alle großen Veränderungen, Neuerungen und Anregungen im Stil der Gartenkunst von Architekten, Malern oder kunstgebildeten Laien ausgegangen sind. So der Architekt Lenotre, der Maler William Kent, der Fürst Pückler-Muskau, die ersten und berühmtesten Namen im französischen, englischen und im modernen landschaftlichen Garten.

Als Architekten befanden sich diese alten Gartenkünstler meist in der glücklichen Lage Wohngebäude und Garten nach einem einheitlichen Gesammtplane entwerfen zu können, ein Vortheil, welcher dem modernen Gärtner entgeht, da er sich einem fertigen Schloß, einer bestehenden Villa gegenüber befindet oder einem Wohnhaus, dessen Stil und Anlage nicht von ihm abhängt. Dennoch muß er dasselbe respectiren und muß die Grundlinien seines Planes so ziehen, daß sie mit den Grundlinien des Gebäudes in Harmonie stehen und schon auf dem Papier ein wohlgefälliges, von künstlerischem Geiste beherrschtes Bild ergeben.

Die nächste Umgebung des Gebäudes, so verlangt es eben diese Bedingung, die Verbindung mit dem Wohngebäude, muß von der geraden

1. Uebersicht von Schloß und Garten zu Versailles im Jahr 1688.

(Nach Perelle, Vue de Versailles, de Paris etc.)

Linie beherrscht sein, und ist der Grundplan des Hauses symmetrisch, was bei der modernen, oft malerisch unregelmäßig angelegten Villa ja nicht immer der Fall ist, so muß es auch der Grundplan des Gartens sein, soweit er unter der künstlerischen Herrschaft des Gebäudes steht. Die geraden Linien ihrerseits verlangen ebenen Boden. Daher ist es die erste Aufgabe des Gärtners, wenn er nicht den ebenen Boden, sondern ein bewegtes Erdreich vorfindet, dieses zu planiren, sei es in einer einzigen gleichen Ebene, sei es in absteigenden oder ansteigenden Terrassen und Böschungen, je nach der Beschaffenheit des Bodens, wie er ihn vorfindet. Der Garten braucht nicht dieses bewegten Bodens; er kann das sein, was er sein soll, auf völlig gleicher Ebene, wie das bei französischen Gartenanlagen so oft der Fall ist. Sind aber Ungleichheiten, schiefe Ebenen, Hügel, Höhen und Tiefen vorhanden, so ist es die Aufgabe des Gartenkünstlers, sie in eben so viele Schönheiten zu verwandeln, architektonisch oder landschaftlich, je nach ihrer bedingenden Lage. Höhen und Tiefen ergeben Ansichten, Aussichten und Ueberblicke, wie sie in der horizontalen Ebene nicht möglich sind.

Bildet die Gesammtlage des Gartens ganz oder in der Hauptsache eine schiefe Ebene, so ist es im allgemeinen wohl immer schöner, wenn die Wohngebäude in der Höhe liegen, womit nicht gesagt sein soll, daß es gerade auf höchster Höhe sein muß. Die Rücksicht auf Annehmlichkeit und Gesundheit, auf Schutz gegen Wind und Wetter kann dies mit Recht verbieten. Liegt die Wohnung auf der Höhe, so senkt sich der Blick abwärts in die Perspective, überschaut ein größeres und reicheres Bild und vermag sogar, was der französische Garten selbst absichtlich vermeidet, die Ferne, die weite Landschaft mitzugenießen. Diese Lage auf der Höhe einer sanft absteigenden Fläche trägt im Garten von Versailles wesentlich dazu bei ihn sogleich in seiner ganzen und vollen Großartigkeit erkennen zu lassen (Abb. 1).

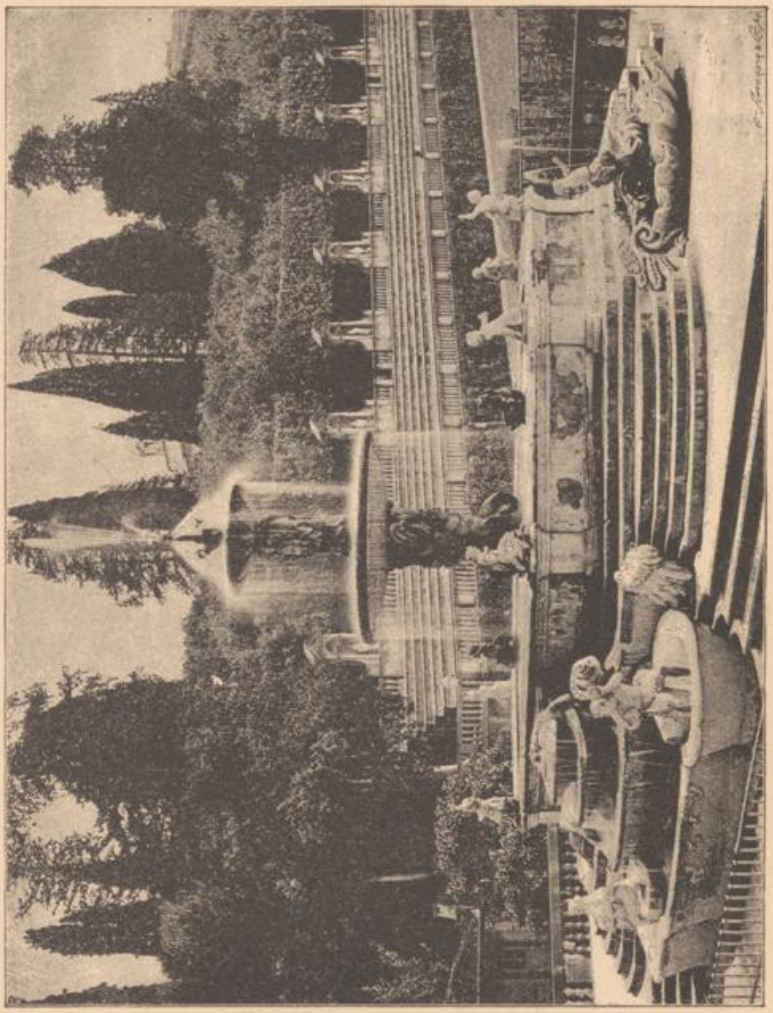
In Schönbrunn ist die Lage umgekehrt; die Gebäude liegen in der Tiefe und in einiger Entfernung steigt die Hügelwand empor. Das ergiebt immerhin ein schönes, aber doch abgeschlossenes und engeres Bild. Noch enger ist dasselbe im Garten des Palazzo Pitti in Florenz, im Garten Boboli, wo der Palast hart an der ziemlich schroff sich erhebenden Bergwand liegt. Hier mußte die Kunst, die Architektur selbst, mit aller Kraft und Phantasie zu Hülfe kommen und in die Hügel hinein ein Amphitheater mit steinernen Galerien, Balustraden, Nischen und Figuren erbauen, um einen bedeutsamen, imponirenden Anblick hervorzurufen (Abb. 2).

Ob aber das Wohngebäude in der Höhe oder in der Tiefe liegt, immer verlangt es zunächst Freiheit um sich herum. Der Garten will auch von hier aus genossen sein — der Bewohner hat ein Recht darauf —, und so muß hier den Blicken Raum geschaffen werden, und den Blicken müssen sich, möglichst nach allen Seiten, wenn nicht wechselnde, doch schöne Bilder vorstellen. Auch physisch machen Luft und Licht dieselbe Forderung. Mächtige Bäume, die dem Hause nahe treten oder dasselbe überschatten, mögen mitunter eine gute Wirkung machen, wenn die Architektur selber malerisch unregelmäßig gestaltet ist, oder wenn dieselben ein langweiliges, unkünstlerisches, einförmiges Gebäude theilweise verdecken. Immer aber ist das die Ausnahme, worauf sich Regel und Gesetz nicht gründen.

Wie aber, wenn der Bewohner in unmittelbarer Nähe schattige, kühle Ruheplätze verlangt, Schutz im Grünen, Aufenthalt unter Laub und Blüten? Solchen Dienst versehen auf das beste an dieser Stelle Gitterlauben und umrankte Veranden, Laubgänge in Form der italienischen Pergola, Lauben oder Laubgänge aus dem Grün geschnitten. An das Haus gelehnt oder in der Harmonie seiner Linien übersetzt sich die Steinarchitektur in die grüne Architektur. Das Epheugeranke, die kletternden Rosen, wilder und edler Wein und die anderen blühenden und nichtblühenden, groß- und kleinblättrigen Schling- und Rankengewächse, Gitterwände und Gittergewölbe, Gänge und Lauben in regelmäßiger Gestaltung überziehend, bilden sie den trefflichsten und angemessensten Anfang des architektonischen Gartens und schmücken dabei das Haus selber auf das schönste. Dem langweiligsten, unansehnlichsten Gebäude vermögen sie Poesie, Reiz, malerische Wirkung zu verleihen.

Und nun weiter, wie ist die Freiheit um das Haus herum, oder wenn nicht um das Haus herum, doch auf der Gartenseite zu gestalten? welches sind die Kunstmittel diesem freien Platze einen schönen, durch seine Reize fesselnden Anblick zu verleihen? Die erste Bedingung ist, diesen Platz so geometrisch einzutheilen, Wege und Beete so anzulegen, daß der Plan schon auf dem Papier einen nicht ungefälligen Eindruck macht. Die Anordnung muß regelmäßig sein, aber nicht so einförmig, wie man es häufig auf den alten Plänen der italienischen Gärten sieht, auch nicht kleinlich und verkünstelt, wie bei den Holländern oder im Zeitalter des Rococo.

Dann erst treten die eigentlichen Kunstmittel in ihre Rechte ein, Rasen, Blumen, Gesträuch und dazu, wenn möglich, Plastik und Wasser. Bäume,



2. Garten Boboli in Florenz.

Öffentliche Lesehalle
Düsseldorf. Bildungsverein
Bücherhofstr. 1.

welche die Freiheit des Blickes nehmen oder das Bild zerschneiden würden, sind rechts und links auf die Seite zu schieben. Wir brauchen sie hier das Feld zu begrenzen, den Anblick des Nachbarhauses oder die Aussicht in seinen Garten oder die Einsicht von demselben zu verhindern. Der glückliche Besitzer genügt sich selber. Hier sollen die Bäume rechts und links Wände bilden, sei es, daß wir sie lassen in der Freiheit ihres Wuchses oder daß sie mit Hagebuchen hohe geschnittene Hecken bilden, je nachdem wir unsern Plan mehr oder weniger architektonisch halten wollen. Giebt es keine Nachbarn, sondern statt ihrer die Aussicht auf weites Gelände, auf Thäler und Höhen, so wird der Wall der Bäume, um schöne Durchsichten zu schaffen, an passenden Stellen zu durchbrechen sein, oder die Heckenwand ist so niedrig zu halten, daß der Blick aus den oberen Fenstern des Hauses über sie hinweggeht. Braucht man einzelne Bäume einem größeren freien Plane Abwechslung und fesselnde Punkte für das Auge zu geben, so müssen sie in regelmäßiger Vertheilung an Stellen stehen, wo sie sich dem Bilde nur einfügen, aber nicht es zerschneiden, und sie müssen ebenso durch die regelmäßige Form ihrer Kronen, sei sie gerundet oder kegelförmig, mit dem an dieser Stelle herrschenden Gesetze in Harmonie stehen.

Der Rasen sei zart und dicht, gut gepflegt und glatt geschoren, von sammtartiger Weiche, ohne Blätterpflanzen, ohne Blumen zwischen den Gräsern. Die Freiheit der Wiese mit ihrem üppig reichen Blumenflor, die uns im Frühling mit vollem Recht entzückt, ist hier, wo die Kunst als Herrin waltet, nicht am Platze. Auch die Blume muß sich hier der Kunst unterwerfen, nicht zwar, als ob ihr Wuchs beschränkt, beschnitten oder in willkürlich künstliche Form gebracht werde, sondern in ihrer Anordnung, Vertheilung und Zusammenstellung. Sie verbindet sich mit den grünen Rasenflächen im Contrast, sei es, daß sie dieselben umrandet oder in geschlossener Menge, in Beeten, von ihnen umgeben wird. Einzelne Blumengewächse, auch in regelmäßigen Abständen, aus dem Rasen hervorgehen zu lassen, sieht immer kleinlich aus, wenn es nicht hohe, durch Größe und Umfang imponirende Blütenpflanzen sind. Je größer die Fläche des freien Platzes, je mehr ist es gerathen die Blumen in vollen, reichen Massen beisammen zu halten.

Es ist natürlich und selbstverständlich, daß Blüten und Blätter nach ihren Farben und Tönen harmonirend und contrastirend zusammengestellt

werden. Coloristische Effecte sind Ziel und Aufgabe des Gärtners an diesem das Haus zunächst umgebenden Theile des Gartens. Es ist daher die Idee, welche der sogenannten Teppichgärtnerei zu Grunde liegt, nicht zu verwerfen. Allein auch hier soll der Künstler nicht künsteln. Das Ziel ist nur ein schöner und reicher, das Auge erfreuender Farbeneffect und nichts anderes. Der Teppich dient nur zum Gleichniß, durchaus nicht zur Nachahmung. Die Gärtner der früheren Zeit wie der Gegenwart sind aber bei diesem einfachen Ziele nicht stehen geblieben (Abb. 3 u. 4). Diejenigen der Rococozeit haben mit den Blumen in den Rasenbeeten die sonderbarsten und verschnörkeltsten Figuren gebildet. Sie ersannen dieselben vollkommen willkürlich und zogen sie auf dem Papiere aus nach Art und Stil ganz wie architektonische oder graphische Flächenornamente und führten sie also in Natur und Wirklichkeit aus. Ganze Bücher voll Muster dieser Art haben die Gärtner der französischen Zeit ersonnen und in Kupferstich ausführen lassen. Die heutigen Gärtner, die weniger mit ornamentaler Phantasie begabt sind als ihre Vorgänger vor Alters, verschmähen zwar die Schnörkel nicht, welche jene ihnen als Vorbilder und Muster hinterlassen haben, aber sie begnügen sich nicht damit. In unserer denkenden Zeit, wo man überall in die Kunst Gedanken und Bedeutung einschiebt und auf das Was, auf den Gedanken und den Gegenstand der Darstellung einen größeren Nachdruck legt als auf die Form und die Durchführung, wollen auch die Gärtner nicht zurückbleiben. So suchen auch sie für ihre Blumenbeete bedeutungsvolle Gegenstände, Namenszüge, Wappen, Thierbilder, die in den verschiedenfarbigen Blumen und Blattpflanzen ausgeführt werden. Das ist nur Spielerei, nicht Kunst. Spielerei ist es auch, obwohl anmuthig gedacht, wenn das Beet, wie im Garten Melzi bei Bellagio am Comersee im steil ansteigenden Grün des Rasens einen gewaltigen, bunt und reich gefüllten Blumenkorb vorstellt. Man kann sich mancherlei Gestaltung der Blumenbeete gefallen lassen, wenn die Wirkung anmuthig ist, und es lassen sich auch die gerundeten Linien in die graden einführen, falls sie sich der Herrschaft von Symmetrie und Regelmäßigkeit zu fügen wissen, aber sie dürfen nicht den Eindruck der Künstlichkeit und der Willkür machen; sie dürfen nicht mit dem architektonisch-geometrischen Prinzip in Widerspruch treten.

Es giebt aber noch anderes bei den Blumenbeeten zu bedenken, nicht bloß die passende Zusammenstellung nach der Farbe, sondern auch nach Form und Größe. Ob die Blumen eine ebene, gleichförmige, teppichartige

Fläche bilden sollen, oder nach der Mitte zu ansteigend sich erheben oder in vertieften Feldern schöne Uebersichten bieten, oder ob einzelne höhere Pflanzen, Rosenstöcke etwa, die niederen durchbrechen und ihnen formelles Ansehen

3. Teppichmuster. 18. Jahrhundert. (A. Pfeffel.)

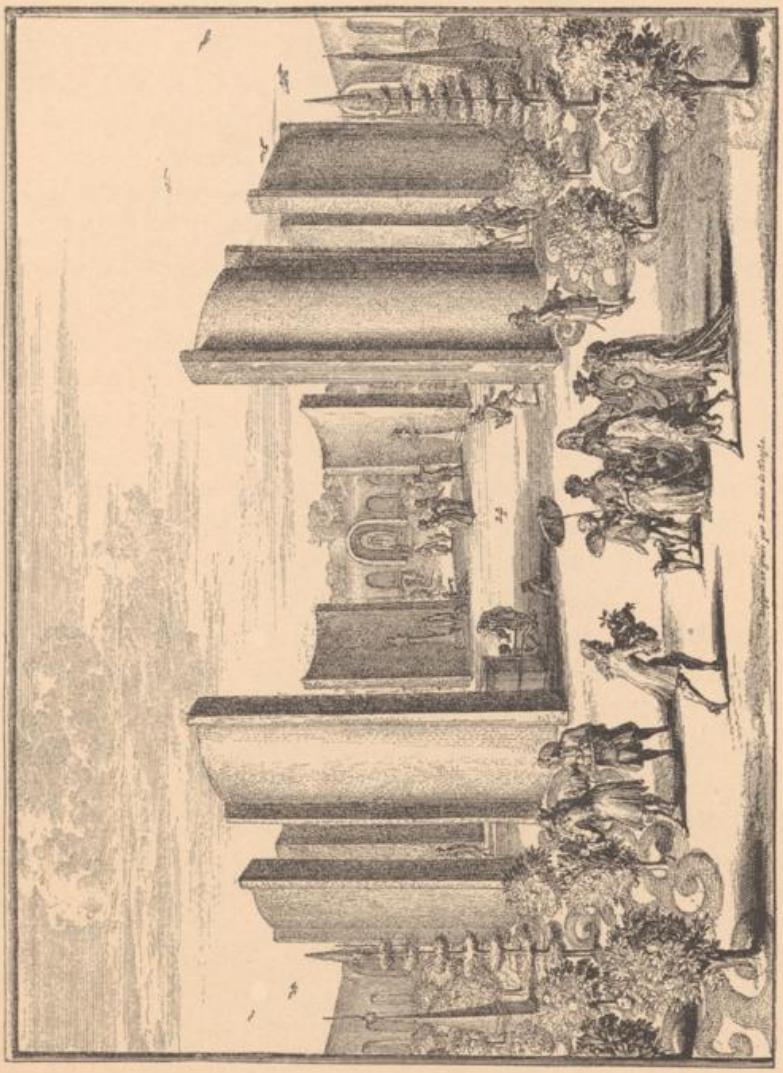
4. Teppichmuster. 18. Jahrhundert. (A. Pfeffel.)

verleihen, das und vieles andere sind Fragen, die aufzuwerfen und zu beantworten sind. Sie fallen aber zu sehr in die speziellen Aufgaben des Gärtners, um uns mit ihnen zu beschäftigen.

Zu Rasen und Blumen gesellt sich als drittes Kunstmittel der Strauch. Seine Aufgabe an dieser Stelle in dem architektonischen, der Wohnung zunächst liegenden Theile des Gartens ist nicht für sich selber als Blütenstrauch im einzelnen oder als Gebüsch in Gruppen zu wirken, sondern in der Anordnung und Gliederung die Haupttheile derselben zu markiren und zu begrenzen. Es ist darum recht und billig, daß er sich hier der Scheere unterwirft, denn er muß sich der Regelmäßigkeit in Form und Stellung einfügen. Das ist aber nicht so gemeint, wie es schon im altrömischen Garten geschehen und dann später im französischen zum charakteristischen Kennzeichen geworden (Abb. 5), daß nämlich Buchs und Taxus und Buche zur gegliederten Architektur mit Säulen, Nischen, Gesimsen verschnitten werden oder geometrische Figuren wie Kugeln, Kegel, Pyramiden, Würfel, einfach wie verbunden, oder selbst Thiergestalten zu bilden hatten. All das ist Künstelei, die überflüssig ist. Dagegen ist nichts einzuwenden gegen wohlgepflegte, regelrecht geschnittene Einfassungen und Hecken, vorausgesetzt, daß sie nicht so hoch gehalten sind uns den freien Blick über diesen Theil des Gartens, den wir uns erhalten wollen, zu rauben. Höhere Hecken mögen wie in Schönbrunn (Abb. 6) rechts und links zur Seite ihren Platz erhalten und hier auch als schattige Laubengänge den architektonischen Garten begrenzen und den Spaziergänger von der Sonne unbelästigt den Garten hinabgeleiten.

Wir bedürfen aber auch nicht einmal jener bevorzugten, weil der Scheere am besten sich anbequemenden Gesträuche. Blühende Schlingpflanzen, Rosengebüsch vermögen dieselben Dienste zu leisten, wenn sie, an festen Halt gebunden, der regelrechten Anordnung sich fügen. Wer in Sicilien die Rosenhecken gesehen hat, z. B. im Camposanto von Messina, wo sie die Terrassen abgrenzen, der wird keinen anderen Wunsch hegen als mit ihrer blühenden Lust das gleichförmige Grün von Taxus und Buchs zu ersetzen; aber leider, wir haben nicht wie dort ihre Pracht das ganze Jahr hindurch. Für uns nur eine kurze Zeit blühend, bieten sie die größere Hälfte des Sommers einen minder erfreulichen Anblick.

Auch können wir sehr wohl mit Schlinggewächsen über die einförmigen Linien der Hecken hinausgehen. Es ist nicht immer schön, wenn sie, wie man heute wohl sieht, auf dem Boden entlang kriechen. Es ist ihre Art zu steigen, zu klettern oder dem horizontalen Halt, den man ihnen bietet, zu folgen. So läßt man sie Gitterpyramiden umranken, an Pfeilern oder



5. Aus Grün geschnittene Wände im Garten von Anguien in Belgien. (17. Jahrhundert.
(Nach Romeyn de Hoghe, Villa Angiana.)

Stangen emporklettern, von Pfeiler zu Pfeiler an geschwungenem Draht Guirlanden gleich, festonartig sich senken und wieder erheben und so die ganze Fläche umkränzen. Das üppige Grün, ihre reiche Blütenpracht, die schönen, geschwungenen Linien, die symmetrische Anordnung machen sie in dieser Gestalt zu einer wahren und echten Zierde des architektonischen Gartens. Nur müssen sie dichte und volle Festons bilden, sonst gewähren sie, mager, schwankend und vom Winde zerzauset, einen elenden Anblick.

Zu dem natürlichen Kunstmaterial des Gartens, wie Rasen, Blumen, Bäume und Gesträuche kann man, wenn man will, auch das Wasser rechnen. Es ist dem Garten als physisches Element nothwendig, aber nicht nothwendig im künstlerischen Sinne. Wenn aber nicht nothwendig, so ist es doch ein Verschönerungsmittel von außerordentlicher Kraft und Wirkung. Wie das Auge im Antlitz, so ist die Wasserfläche in der Landschaft der Spiegel ihrer Seele, der in seinem wechselvollen Erscheinen, still oder bewegt, tief und glänzend, dunkel oder licht, die Stimmung von Himmel und Erde wiedergiebt. Dazu kommt im fließenden Wasser seine Sprache, sein Murmeln und Rauschen, sein Schäumen und Brausen, sein Tosen und Donnern. Und wie in der Natur, so auch im Garten. Nicht nothwendig zu seiner Vollständigkeit, ist es doch das Wasser, welches seiner Schönheit Leben und Seele, welches dem Garten die höchsten Reize verleiht.

In der Natur, in der freien Landschaft gehört zur Schönheit des Wassers die Freiheit seines Laufes und das Wechselvolle seiner Ufer. Der Bach windet sich, gleitet still durch blumige Wiesen, blinkt im Dunkel überhängender Bäume, rauscht schäumend durch ein steiniges Bett oder stürzt sich tosend von Felsen herab. See und Teich ziehen die Linien ihrer Ufer tief in Buchten hinein oder schmiegen sich um Vorsprünge und Halbinseln; hier steigt das Ufer sanft hinan, dort stürzt es schroff in das Wasser hinab; dort bekränzen es dichte Wälder, hier bebaute Fluren und die Wohnungen der Menschen, dort wieder sind es Inseln, welche von den Wellen umspült werden.

Anders im Garten, wenigstens in dem Theile, von dem wir reden, im architektonischen Theile. Hier muß auch das Wasser, das freie Element, sich der Kunst unterwerfen und der Anordnung fügen. Hier ist alles Regel und Maß, und sie herrschen auch über das Wasser. See und Teich werden zum gemauerten Bassin, wenn nicht immer mit graden, doch symmetrisch gebildeten, gerundeten Linien. Der Bach wird in grade gemauerte

Ufer eingeschlossen, und Blüten, Blumen und Gesträuch, die ihn etwa begleiten, folgen gleicherweise seinen Linien. Still gleitet er über den ebenen Boden mit blinkender Fläche. Und doch ist auch ihm die Sprache nicht versagt. Wenn das Erdreich abschüssig, läßt man ihn über gemauerte Stufen in Cascaden herabfallen. Aus der gemauerten Wand wie ein Brunnen hervorquellend, ergießt sich das Wasser plätschernd in ein steinernes Becken, oder aus der Mitte desselben sprudelt es als Fontaine empor, wirft seine Strahlen umher und erfrischt zerstäubend die Lüfte.

Mit solcher Verwendung des Wassers haben die Gärtner aller Zeiten und Stile ihr Spiel getrieben, oft wirklich nur ein Spiel, eine an Künsteleien und überraschenden Scherzen sich ergötzende Spielerei. Aber man hat auch eine wahre Kunst daraus gemacht, die Effecte studirt, die Mechanik zu Hülfe gerufen und keine Kosten, keinen Aufwand gescheut. Meilenweit hat man das Wasser hergeleitet, wenn es nicht vorhanden war, und mit gewaltigem Räderwerk hat man es auf die Höhen getrieben, um es effectvoll wieder herabstürzen zu lassen, oder hat ihm Kraft verliehen haushoch seine mächtigen Strahlen emporzusenden. Architektur und Sculptur mußten Halt und Form geben und fanden die lohnendsten, dankbarsten Aufgaben, und selbst die Mythologie, die Allegorie, die Geschichte wurde herangezogen Gedanken und Gestalten zu leihen.

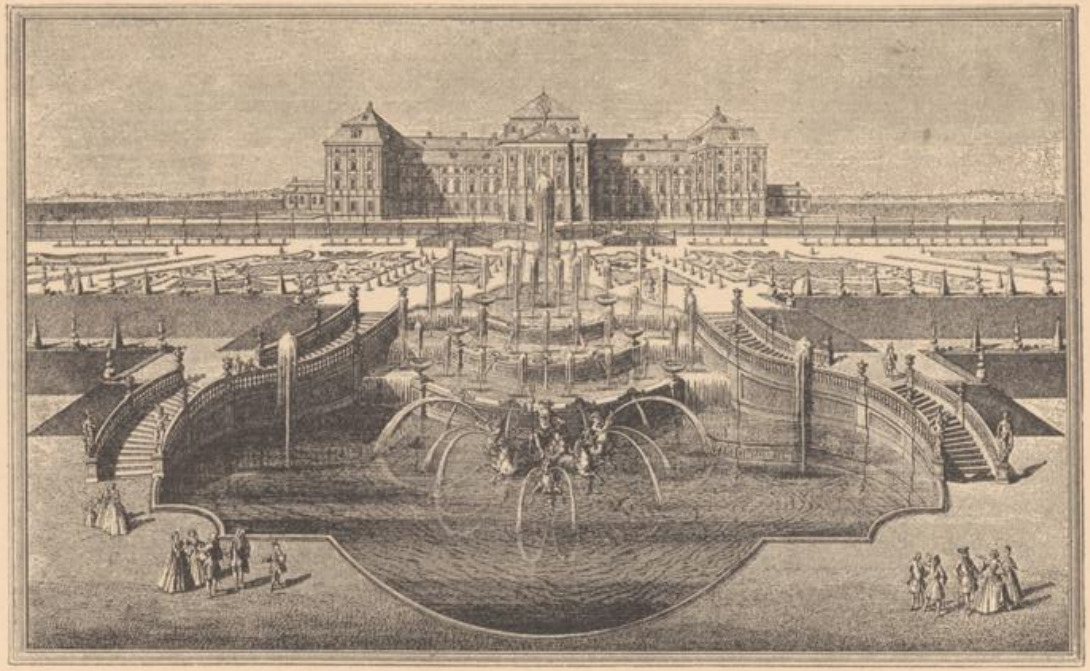
So sind in der That durch diese Verbindung des Wassers mit beiden Künsten die großartigsten und wunderbarsten Wirkungen geschaffen worden, Wirkungen, die unter jeder Beleuchtung ihres Eindrucks nicht verfehlen, sowohl im hellen Glanz des Mittags, unter den goldenen Strahlen der Abendsonne wie im bleichen Silberlicht des Mondes.

Gewiß hat hier, wo das Wasser das belebende, anregende und schaffende Kunstmotiv ist, wenn irgendwo, die Phantasie freies Feld und weiten Spielraum, und all die Bassins mit Göttern und Göttinnen, Nymphen und Tritonen und sonstigen schönen oder mißgestalteten Bewohnern des feuchten Elementes, die sich im Wasser tummeln und ihre Strahlen umherschleudern, wie barock sie auch sein mögen in Idee und Gestalt, sie werden doch immer Vergnügen machen (Abb. 7). Dennoch dürften, wo nicht eben so gewaltige Verhältnisse vorhanden sind wie in Versailles, auch dem Wasser und der mit ihm spielenden Phantasie Zügel anzulegen sein, zumal in dem in Rede stehenden Theile des Gartens, der sich noch unter der Herrschaft der Architektur, sei es von Schloß, Palast oder Villa, befindet. Cascaden

6. Garten von Schönbrunn, Parterre mit Heckenwänden.

(Nach Mangin, Les jardins. Tours 1867.)

Öffentliche Lesehalle
Düsseldorfer Künstlerverein
Jägerhofstr. 1.



7. Schloß und Garten Pommersfeld mit Terrassen, Cascaden und Fontainen.

(Nach Kleiner, Représentation de la Favorite de Mayence. Augsburg 1726.)

Öffentliche Lesehalle
der
Düsseldorfer Bildungsverein
Jägerhofstr. 1.

wie die der Wilhelmshöhe bei Kassel oder die Wasserwerke von Versailles, wenn sie spielen, wirken mit einer Gewalt, daß der ganze Garten mit allen seinen sonstigen Schönheiten darüber vergessen wird. Wenn sie aber nicht in Thätigkeit sind — und es geschieht ja nur für wenige Stunden — dann erscheinen die Stufen der Cascaden leer und verödet, und die vielen Figuren in den Bassins machen Geberden und Gesten, die keinen Sinn, keine Wirkung mehr haben.

Man läßt sich das gefallen, zumal, wenn man das Schauspiel, das nur dann und wann kommt, auch nur dann und wann sieht. Aber es ist nicht das Richtige. Soll das Gartenparterre am Hause, das der Bewohner immer vor Augen hat, mit Wasser in künstlerischer Anlage geschmückt sein, so muß die Wirkung immer die gleiche bleiben, nicht auf kurze Momente kommen und auf lange Momente wieder verschwinden. Je näher der Architektur, je mehr muß auch die Wasserkunst im Charakter derselben bleiben, je mehr muß sie architektonische Ruhe besitzen. Freilich die Paläste und Villen der Barockzeit, obwohl durchgängig von regelmäßiger, nicht malerischer Anlage, können doch ob ihrer kräftigen, bewegten, mit Figuren reichlich geschmückten Formen ein Guttheil bewegten Wassers und dramatisch bewegter Figuren darin vertragen. Anders aber ist es mit den feineren und feinen Formen der Früh- und Hochrenaissance und ihrer stillen, edlen, bescheidenen Wirkung, deren Linien und Verhältnisse in uns klingen gleich einer sanften Melodie (Abb. 8). Hier soll auch die Wasserkunst in ihrer formellen Gestaltung feiner, edler und ruhiger erscheinen; ihre Linien und Formen, z. B. der Brunnenschalen, sollen mit der Architektur in Einklang stehen. Jene gewaltsamen barocken Bildungen von Felsenbauten, Höhlen und Grotten mit kolossalen mythologischen oder phantastischen Figuren, wie sie z. B. in Rom so mächtig die alte Piazza Navona zieren, sind hier nicht am Platze.

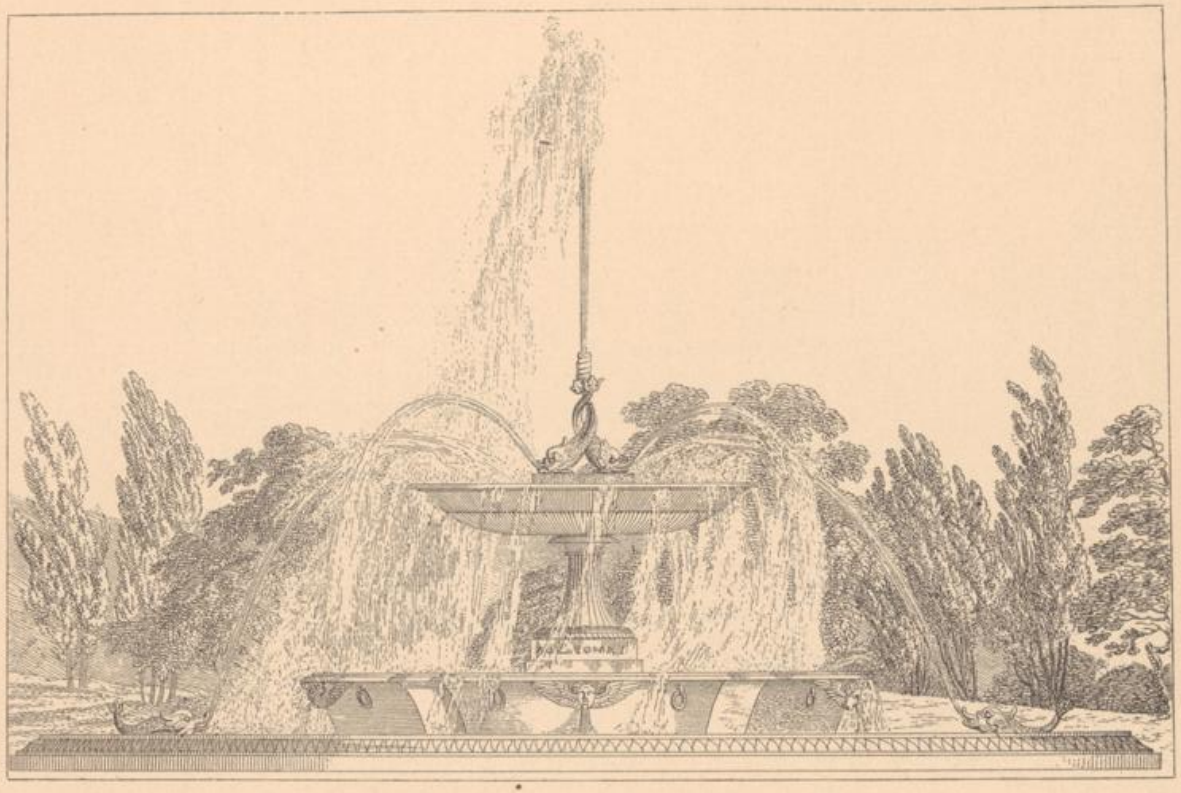
Und noch Eines ist hierbei zu bedenken, was heute vielfach übersehen wird, das Verhältniß der Wassermenge zu der Größe des architektonischen und dem Aufwande des plastischen Schmuckes. Man sieht heute in Gärten und an Plätzen gewaltige, über einander gethürmte Schalen, die, von Figuren gestützt, sich aus dem Bassin erheben und dabei winzige, bindfadendünne Wasserstrahlen entsenden, und in Tropfen und Tröpflein rinnt oder sickert das Wasser über den Schalenrand hinab. Dann lieber ganz auf die Wasserkunst verzichten oder sich mit einem blumenumgebenen Becken begnügen.

Wenn Mittel und Wirkung nicht in Verhältniß stehen, so enthüllt sich nur die Ohnmacht des Willens.

Aber wenn auch die bewegten plastischen Gruppen nicht überall am Platze sind, so soll darum der Garten der Sculptur nicht entbehren. Im Gegentheil, je mehr er architektonischen Charakter trägt, je mehr wird er dieselbe erfordern. Senkt der Garten sich in Terrassen herab, so werden die Terrassen, falls sie gemauert sind, mit Balustraden begränzt sein, deren Stil, deren Schwere oder Leichtigkeit sich nach Stil und Charakter des Hauses richtet (Abb. 9). Die Baluster sind von Postamenten unterbrochen, und die Postamente erhalten Vasen von schönem Schwung des Contours, Vasen, bloß zur Zierde, zum Abschluß, zur Unterbrechung der Linie bestimmt, ebenso aber auch zu Trägern von Blumen oder stilvollen Blattpflanzen.

Schon der Gartenpalast, die Villa verlangen um ihrer selbst willen plastischen Schmuck; hier vermissen wir ihn an den kahlen, glatten Wänden, wenn wir ihn nicht sehen. Vom Hause und seinen Terrassen setzt er sich naturgemäß in den Garten fort. Einzelfiguren, Gruppen, Hermen und Büsten in regelmäßigen Reihen und angemessenen Entfernungen beleben das weite Parterre. Sie mögen frei stehen, von Blumen umgeben oder angelehnt an den Hintergrund der grünen Wände. Sind es hohe, geschnittene Heckenwände, so ist dieser plastische Schmuck gradezu unentbehrlich, um die Einförmigkeit zu brechen. Er ist daher auch auf das Engste mit dem italienischen und französischen Garten verbunden. Dem letzteren ist er so unerläßlich, als er im landschaftlichen Garten, d. h. in demjenigen, welcher die Natur nachahmt, naturwidrig erscheint. Die Natur schafft sich keine Plastik, nur die Hand und die Kunst des Menschen. Man kann sich auch leicht davon überzeugen, wie vortrefflich — rein decorativ betrachtet — die Sculpturen auf der geschnittenen Wand und in den grünen Nischen stehen, so, als gehörten sie dazu, während Büsten, Figuren, Gruppen im freien Grün der Bäume und Gebüsche erst dann wieder zu einem wirklichen Schmuck werden, wenn sie verfallen, ergraut, verstümmelt, überwuchert und überrankt gewissermaßen mit der wilden Natur in Eins zasammengewachsen sind. Aus ihrem plastischen Kunstcharakter sind sie dann in den malerischen, pittoresken hinübergegangen.

In solcher decorativen Beziehung haben es die Italiener gut mit ihrem weißen, glänzenden Marmor, der ihnen leicht und reichlich zu Gebote steht



8. Italienischer Brunnen in Florenz.

(Nach Schuett, Recueil d'architecture.)

und sich gut in ihrem trocknen, sonnigen Klima erhält. Kein schönerer Schmuck kann dem Garten von einer Kunst verliehen werden als diese weißen Gestalten mit dem Hintergrund der Lorbeeren, Taxus und Cypressen oder im tiefen Schatten der immergrünen Eichen, unter den Schirmdächern der Pinien oder widerstrahlend im blanken Spiegel der Gewässer. Wo im dunklen Laub der Orangen und Citronen die goldnen Früchte glühen, da hat auch mit vollem Recht der leuchtende Marmor seine glücklichste, seine Lieblingsstätte gefunden. Hier, wie die Italiener Jahrhunderte hindurch ihn verwendet und verwerthet haben, enthüllt er unvergeßliche Schönheit, so im strahlenden Glanze der Sonne wie mit seinem gespensterhaften Schimmer im Schein des Mondes. Wir aber nordwärts der Alpen, wir Nordländer, sind nicht so gut daran mit unserem grauen, todten Sand- oder Kalkstein. Von wenig Wirkung, ohne poetischen noch malerischen Reiz, verwittert er rasch zur Unschönheit. Dennoch sind auch diese Sculpturen dem architektonischen Garten ein Schmuck, wenn sie auch mit der Wirkung des weißen Marmors sich nicht vergleichen lassen.

Wie seit den Zeiten der Renaissance Sitte geworden, ist es vorzugsweise die classische Mythologie und die Allegorie, welche der Gartensculptur die Figuren liefern. Dazu sind dann die Dichter, die Philosophen, die Gelehrten und andern Berühmtheiten des Alterthums gekommen, sei es in Büsten, sei es in ganzen Figuren. Man kann fragen, was denn diese Gebilde und Menschen der Griechen und Römer, was die Sphinxe der Aegypter in unseren Gärten zu thun haben? Eigentlich nichts, nichts als Figur zu spielen, und Figur spielen sie vortrefflich. Immer auch sind sie uns alte liebe Bekannte aus der Jugendzeit, deren Erinnerung uns durch das Leben begleitet. —

Das aber ist, künstlerisch betrachtet, ein gleichgültiges oder ganz nebensächliches Moment. Das Ziel ist immer, im Garten wie in jeder andern Kunst, die formelle Schönheit. Sie zu erstreben und zu erreichen, das ist die Aufgabe im architektonischen wie im landschaftlichen Garten, in einem jeden nach seiner Art.

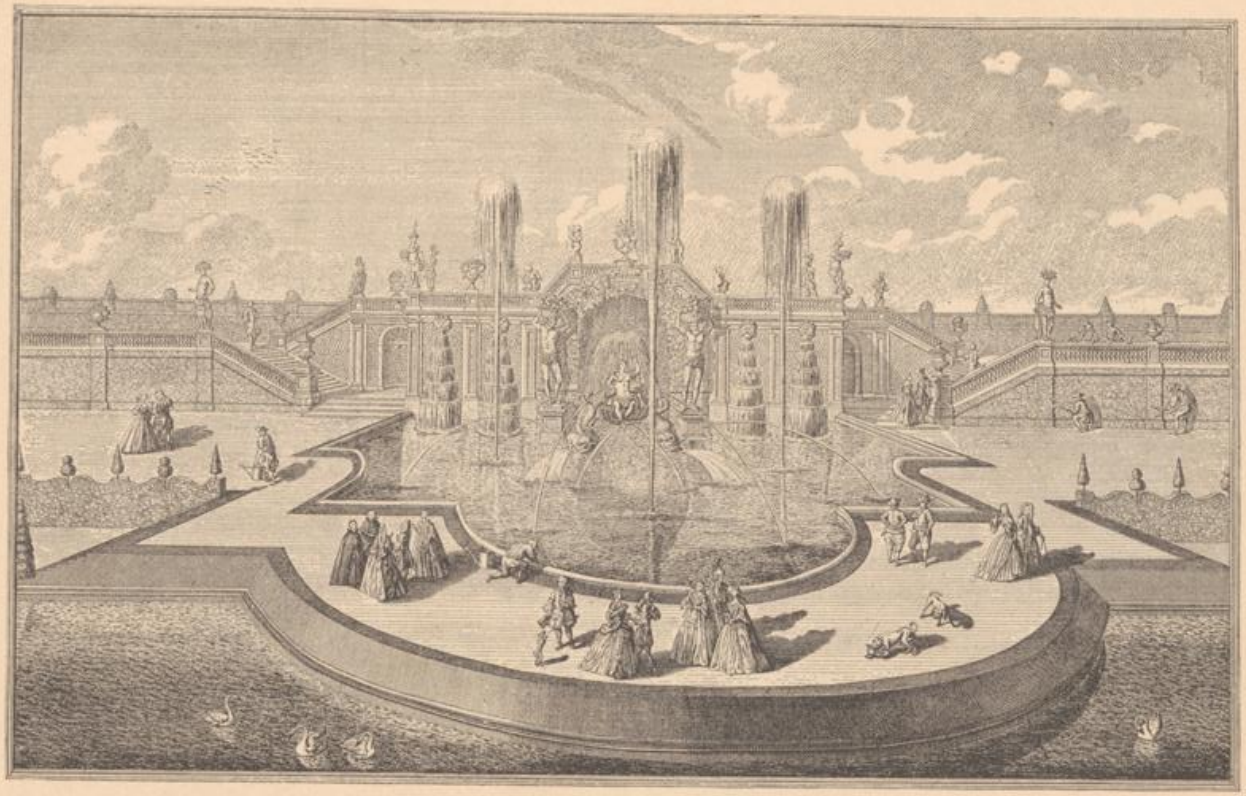
---

2. Kapitel.

Der unregelmäßige oder natürliche Garten.

Unsere bisherige Untersuchung hat den Begriff des Gartens als die der Kunst unterworfene Natur festgestellt und hat gefunden, daß die Art, in welcher die Kunst sich die Natur unterwirft, eine verschiedene sein kann und sein muß, je nach der Lage und Beziehung des Gartens, nach dem Wohngebäude oder der umgebenden Natur. Sie hat ferner erörtert, wie die Kunst in der Nähe der Wohnung zu walten hat, und sie hat die Bedingungen festgesetzt. Nun ist die Aufgabe die Untersuchung in jenen Theil des Gartens hinüberzuführen, welcher sich der freien Natur nähert, und hier, im sogenannten landschaftlichen Garten, die Gesetze zu betrachten.

Wir sollten eigentlich noch nicht vom landschaftlichen Garten sprechen, denn es ist hier nicht genau dasselbe gemeint, was der moderne Gartenkünstler darunter versteht. Sein Prinzip ist die Nachahmung der Natur, unseres Erachtens ein verkehrtes Prinzip, denn nicht auf die Nachahmung kommt es an, welche eine Herrschaft der Natur über die Kunst voraussetzen würde, sondern im Gegentheil auf die Beherrschung der Natur durch die Kunst. Da aber auch bei den modernen Landschaftsgärtnern die Nachahmung der Natur mehr im Munde geführt als zur Wahrheit gemacht wird, da auch, wenigstens bei den Künstlern unter ihnen, die Kunst das Hauptwort spricht, die Kunst allerdings mit Annäherung an die freien Formen der Natur, wie wir es in diesem Theile des Gartens wollen, so mögen wir uns immerhin jener Bezeichnung des landschaftlichen Gartens bedienen, statt der vielleicht passenderen des natürlichen Gartens, welche noch nicht allgemeine Aufnahme gefunden hat.



9. Architektonisch-plastisches Gartenbild aus der Favorita bei Mainz.

(Nach Kleiner, Représentation de la Favorite de Mayence. Augsburg 1726.)

Die Kunstmittel in diesem landschaftlichen oder natürlichen Theile unseres Gartens sind keine anderen als im architektonischen Theile, aber die Anwendung derselben ist eine andere, ebensowohl nach der Masse wie nach der Gestaltung. Rasen, Blumen, Gesträuche, Bäume und Wasser bilden auch hier das Material und auch Architektur und Sculptur sind nicht ausgeschlossen, aber die Blumen treten zurück vor dem Grün, und Grün und Wasser erhalten eine Freiheit, welche ihnen der architektonische Garten nicht gestattet.

Aber diese Freiheit erhalten sie erst allmählich, denn nicht plötzlich und schroff hört der eine Theil des Gartens in seinem besonderen Charakter auf und beginnt der andere. Das Wesen liegt gerade in dem Uebergange von der Architektur zur Natur, vom Hause zur Landschaft, und so muß auch hier ein Uebergang stattfinden, welcher die architektonischen Formen und Charakterzüge in die freien oder landschaftlichen hinüber leitet.

Die architektonischen Formen — das ist die Herrschaft der graden Linien, der regelmäßigen und symmetrischen Anlage — diese Herrschaft muß nun gebrochen werden. Die graden Linien werden von runden oder unregelmäßig sich windenden abgelöset; die gemauerten, mit Balustraden verzierten Terrassen gehen durch rasenbedeckte Böschungen und sich senkende Flächen, wenn anders die Beschaffenheit des Bodens dem entspricht, in leicht bewegtes Erdreich hinüber. Die Rasenflächen erhalten freieren Wuchs und werden zu blumengeschmückten Wiesen; die Hecken werden nicht mehr dem Schnitt der Scheere unterzogen, oder vielmehr, es treten die Gesträuche an ihre Stelle; die Blumenbeete werden sparsamer und verschwinden endlich; dem Wasser wird, anscheinend wenigstens, freier Lauf gelassen, und seine Künste selbst, die man es machen läßt, müssen in der Natur möglich und motivirt erscheinen; vor allem aber werden nach und nach die Bäume der erste und maßgebendste Bestandtheil des Gartens.

Der architektonische Theil des Gartens gewährt vom Hause her dem Bewohner eine freie Uebersicht und Aussicht. Es wäre verkehrt diese Aussicht nun sofort im landschaftlichen Theile durch eine Wand von Bäumen zu versperren. Aussichten, Durchsichten, Perspectiven, ob diese nun regelmäßig oder unregelmäßig gestaltet sind, gehören überall und mit Nothwendigkeit zu den Schönheiten des Gartens. Und hier hat der Vergleich mit dem Landschaftsmaler einmal ein Recht. Wie dieser in seinem Bilde dafür sorgen muß, daß der Beschauer nicht bloß eine glatte Ansicht von Berg und Wald

bekommt, wie er ihm nicht alles zeigt, sondern ihn noch anderes ahnen läßt, wie er seine Gedanken dadurch anregt und gewissermaßen in das Bild hineinzieht, so darf auch der Gärtner dem Bewohner nicht den Blick versperren und seinen Gedanken und Empfindungen gleichsam die Thüre zuschließen. Zu diesem Zwecke muß er ihm Durchsichten und Perspectiven eröffnen, um seine Blicke an verschiedenen Formen und Gegenständen hinabgleiten und ihn, ich möchte sagen, um die Ecke sehen zu lassen. Hierin aber ist die Aufgabe des Gärtners complicirter als die des Landschaftsmalers. Der letztere componirt für einen Blick, für eine Stellung, ein für allemal. Bewohner und Besucher des Gartens aber verändern ihre Stellung, sie promeniren und ohne zu wollen sehen sie die Gegenstände auch von anderer Seite und sehen nach und nach immer neue Gegenstände. Der Gärtner also muß viel und oft und eigentlich überall dafür sorgen, daß der Blick gleiche Befriedigung erhält, wie es im Bilde des Landschaftsmalers ein für allemal geschieht.

Da aber doch die Hauptaussicht und Hauptperspective immer vom Wohngebäude ausgeht, von hier ja auch die Gestaltung des Gartens bedingt ist, so hat natürlich auch der Gärtner vor allem diese Hauptperspective zu bedenken. Zu dem Zwecke hat er in diesem Theile des Gartens, welcher den Uebergang zu den mehr waldigen Partien bildet, den Baumschlag lockerer und durchsichtiger zu halten. Das geschieht einerseits durch Vereinzelung der Bäume, zumal wenn ihm prächtige Exemplare zu Gebote stehen, andererseits durch Sparsamkeit der Gruppen. Hier in diesem Theile werden auch die edleren und seltneren oder fremden Bäume vorzugsweise ihren Platz zu erhalten haben, denn weiterhin, wo sich die Bäume waldig zusammendrängen, erfordert es auch die Art des Waldes mehr von gleicher und von heimischer Art zusammenzustehen.

Ein anderes Motiv der Vergleichung, welches die Gärtner der Landschaftsmalerei entnehmen, ist weniger glücklich, der Vergleich mit Licht und Schatten. Der Landschaftsmaler hat es in seiner Hand Licht und Schatten nach seinem Willen zu vertheilen oder zusammenzuhalten; auf ihrer Anordnung beruht vor allem seine Wirkung. Sonnenlicht und Wolkenschatten stehen ihm zur freien Verfügung; er kann das Eine wie das Andere über die Scene werfen oder diese in Helldunkel hüllen, wie er will. Nicht so der Gärtner. Die Sonne kreiset ihre Bahn und die Wolken ziehen über sein Werk und spotten seiner. Was Morgens beleuchtet ist, liegt Abends

10. Mondscheinscene im Park zu Méréville in Frankreich.
(Nach Laborde, Nouveaux jardins de la France. Paris 1808.)

Öffentliche Lesehalle
Düsseldorfer Bildungsverein
Jägerhofstr. 1.

im Dunkel, und die Schatten, die bei auf- und untergehender Sonne lang hin auf seine Rasenfläche sich werfen, sind Mittags aufgehoben und verschwinden.

So ist der Gärtner nicht Herr dieses großen Kunstmittels. Dennoch sieht er ein, daß auch seine Wirkung vorzugsweise auf dem Contrast und den Uebergängen von Schatten und Licht beruht. Da er nun aber beide in Wirklichkeit nicht in der Hand hat, so nimmt er die Baumgruppen als Schatten und die Rasenflächen als Licht und componirt mit ihnen seine Wirkung. Das ist nun wohl nicht ganz dasselbe; er componirt mit Hell und Dunkel, aber nicht mit Licht und Schatten. Auch dabei aber ist er weder der Mittel noch der Wirkung sicher. Die Bäume und Gesträuche selber sind gar verschieden nach dem Grade ihrer Helligkeit oder Dunkelheit. Die silbergrauen Oliven, die sich im Süden so oft mit den schwarzgrünen Steineichen paaren, sind heller als der Rasen. Unsere Buchen prangen im Frühling im hellsten Blätterschmuck, werden dunkler im Hochsommer, um sich im Herbst wieder licht und gelblich zu färben. Und die etwaigen Gebäude im landschaftlichen Garten, die doch in Mitrechnung zu ziehen sind, nehmen die einen unter den Gärtnern als Licht, die andern wieder als Schatten. Sie sind aber weder das Eine noch das Andere.

Unter diesen Umständen ist auf solche Uebereinstimmung mit der Landschaftsmalerei wenig Werth und Gewicht zu legen, und der Gärtner thut besser sich zu sagen, daß er mit Rasen und Gesträuchen und Bäumen zu componiren und seine Wirkung zu erzielen habe, als mit Schatten und Licht oder Hell und Dunkel.

Das schließt aber nicht aus, daß, wenn er in der Gesammtcomposition vom Stand der Sonne absehen muß, er sehr wohl im einzelnen Fall oder in einzelnen Partien des Gartens die Mitwirkung des Sonnenlichts oder seine Absperrung bedenken mag. Wenn wir auch nicht, wie es in der Epoche der Sentimentalität der Fall war, an einer Stelle zu Thränen gerührt, an anderer schaurig erschreckt, an anderer melancholisch oder heiter gestimmt sein wollen und uns einbilden, die Beschaffenheit dieses Platzes sei die Veranlassung dazu, so wollen wir doch nicht hier des Dunkels und der erfrischenden Kühle und dort des warmen Sonnenscheins entbehren. Aber mehr noch. Uns erfreut es mit vollem Recht einen Silberbach zitternd im Helldunkel dahin gleiten zu sehen unter Bäumen und Gesträuchen, die nur zerstreute Sonnenlichter auf ihn fallen lassen. Uns erfreut es, wenn

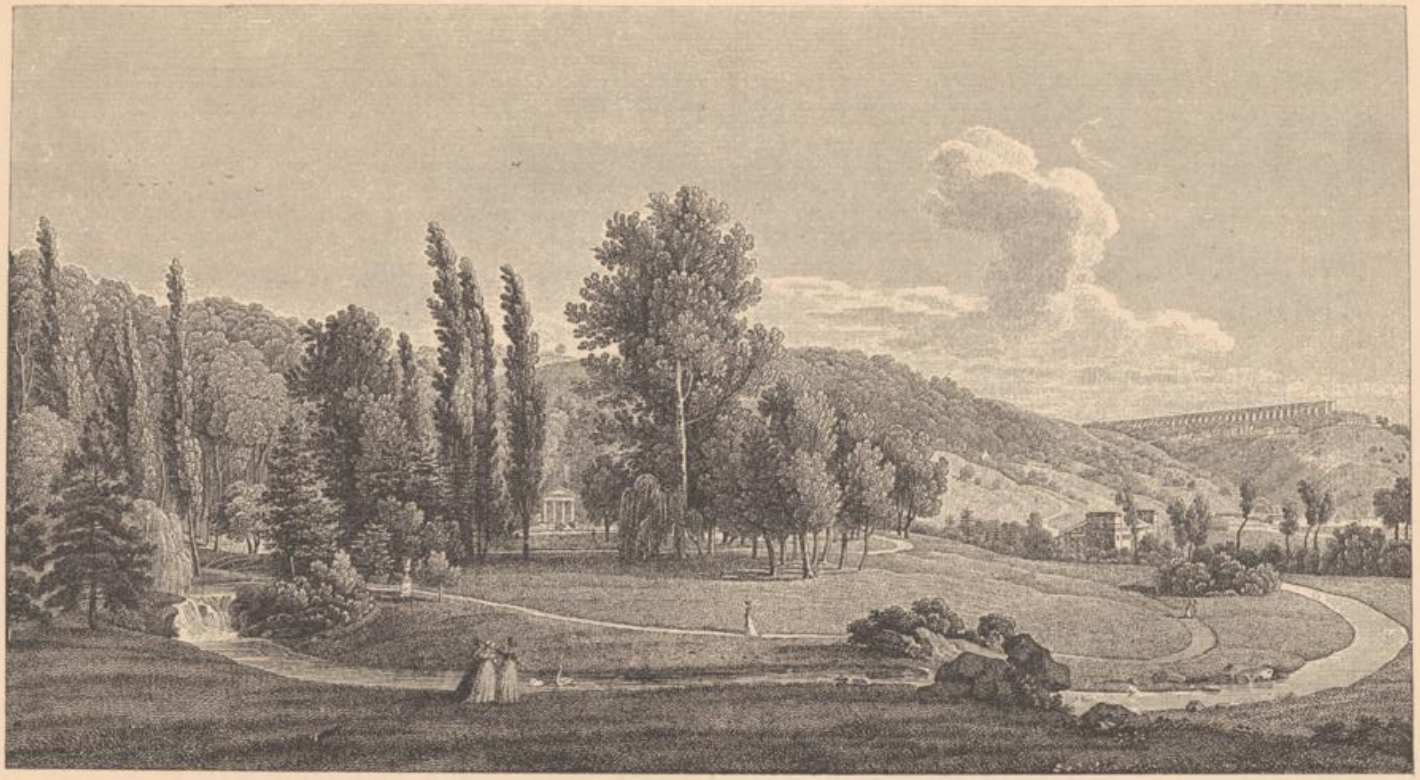
das goldene Licht der Abendsonne durch die Zwischenräume der Stämme oder durch leer gelassene Lücken bricht und in Streifen über die schwarze Fläche eines tiefen Teiches dahin fliegt oder in das Dunkel der dichten Baumkronen und der überhängenden Zweige eindringt. Uns erfreut es, wenn Abends leichte Nebel steigen und Busch und Baum umhüllen und alle Schärfen und Contouren verwischen, wenn nach Sonnenuntergang die Schatten schwinden und die Baumgruppen in schwarzen Massen vor uns aufsteigen und in scharfer Linie von dem noch immer erleuchteten Himmel sich abheben; uns erfreut es, wenn sodann hinter uns der bleiche Mond sich erhebt und immer heller und glänzender sein Licht auf die dunklen Massen wirft und aufs neue wieder Contouren, Formen, Gruppen vor unseren Augen erstehen (Abb. 10).

Effecte dieser Art, Effecte von Reiz, Zauber und Poesie, die sich so mannigfach darbieten, auszustudiren und hervorzurufen, soweit es in seiner Macht steht, ist wohl des Gärtners Aufgabe. Freilich muß er selber Gefühl und Empfindung dafür besitzen. Es sind künstlerische Effecte, nicht erkünstelte, nicht vom Verstande hineingetragen; sie dringen mit reiner Wirkung durch das Auge zur Seele: das Gefühl, die Stimmung, welche sie erwecken, sind natürlich, wahr und echt; es ist künstlerisches Behagen, die Freude am Schönen.

Aus solchen Gesichtspunkten, zu solchem Ziele kann daher der Gärtner wohl überlegen, wo und wie er seine Bäume pflanzen soll, ob sie einen Platz beschatten oder dem Lichte frei lassen sollen, ob sie sich vor die Sonne stellen, ihre Strahlen absperren oder ihnen Einlaß und Durchgang gewähren. Immer aber sind es Ausnahmen, Gesichtspunkte, die nur den einzelnen und besonderen Fall entscheiden.

Im allgemeinen, nach der Regel, sind Farbe und Form die Eigenschaften der Bäume, mit welchen der Gartenkünstler zu rechnen und zu arbeiten hat. Schatten und Licht sind veränderlich, wechselnd den ganzen Tag, Farbe und Form bleiben, freilich auch nur, soweit es die Natur im Kreislauf der Jahreszeiten oder in ihrem oft unberechenbaren Wachsthum erlaubt. Aber auch hierin ist sie selber gebunden und hat ihre Grenzen, ihre Gesetze.

Die Palette, welche der Baumschlag mit seinen Farben dem Gärtner bietet, ist freilich eine beschränkte: nichts als Grün und wieder Grün; zuviel Grün vielleicht wird derjenige sagen, der sein Auge an die reichfarbige



11. Gartenbild mit verschiedenem Charakter der Bäume; aus Malmaison.

(Nach Laborde, Nouveaux jardins de la France. Paris 1808.)

Öffentliche Lesehalle
Düsseldorfer Bildungsverein
Jägerhofstr. 1.

Erscheinung südlicher Landschaften gewöhnt hat. Im Grün freilich sind der Töne und der Tinten, d. h. sowohl der Abstufungen in Hell und Dunkel sowie der Mischungen mit anderen Farben, unzählige. Vom dunkelsten Schwarzgrün der Steineichen und Erlen gehen die Stufen herab zum jungen warmen Frühlingsgrün der Buchen und Birken. Dem lichten Gelbgrün auf der einen Seite steht ein blaugrünes Laub auf der anderen Seite gegenüber. Den stärksten Gegensatz in der Farbe bilden wohl die Blutbuche und die Silberpappel (von den Farben des Herbstes abgesehen), bei der einen das dunkle Rothgrün oder vielmehr das grün gemischte Roth und bei der anderen das weiße, glänzende Grün, das kaum noch Grün zu nennen. Dunkel sind fast durchweg die Nadelhölzer, theils um der Tiefe ihrer Farbe willen, theils durch die Art, wie sie sich dem Lichte gegenüber verhalten. Dann mit ihren Nadeln wirken sie wie der Sammet mit seinen aufrecht stehenden Fäden; wie dieser, so saugen auch sie das Licht gewissermaßen in sich hinein. Daher erscheinen sie gleich ihm dunkel und nur erleuchtet um den Rand. Im Gegensatz wirft das Laub das Sonnenlicht zurück und ist daher in seinen Massen hell und glänzend. Unter gleichem Licht ist also das Nadelholz immer dunkler als das Laubholz.

Mit diesen verschiedenen Tönen und Tinten nun, deren Erscheinung noch durch die Beschaffenheit der Oberfläche, ob glatt und glänzend oder rauh und matt, verändert wird, hat der Gartenkünstler zu arbeiten. Seine Farben mischen sich freilich nicht gleich denen des Malers auf der Palette; sie bleiben immer gesondert, aber sie lassen sich in Contrast stellen oder mit zarten Uebergängen harmonisch verbinden. Wie das in jedem einzelnen Falle zu geschehen hat, ob der Contrast oder die stufenweise Abschattirung vorherrsche, ob die verschiedenen Töne rascher zu wechseln oder in Masse zu vereinigen sind, darin besteht das künstlerische Geschick, der Geschmack des Gärtners, wenn er wirklich ein Künstler ist.

Aber die Farbe ist es nicht allein, welche der Gärtner in der Wahl und Zusammenstellung der Bäume zu bedenken hat: zur Farbe gesellt sich die Form (Abb. 11).

Die Form des Baumes beruht auf dem Wuchse, den die Natur seiner Art vorgezeichnet hat. Der eine Stamm schießt gerade, schlank und eben empor, derjenige der anderen wächst mächtig in seinem Umfang, spaltet seine Rinde und gewinnt, je älter er wird, ein rauheres, derberes, zerrissenes, von Runzeln und Auswüchsen bedecktes Aussehen. Um den Stamm

der italienischen Pappel oder der Cypresse legen sich schlanke Aeste vertical aufstrebend dicht herum und bilden mit ihm eine belaubte Säule; Fichten und Tannen entsenden ihre Zweige mit regelmäßiger Stellung in horizontaler Linie und senken sie selbst abwärts, gedrückt von der Schwere der Zweige und Nadeln; nach oben sich verjüngend, spitzen sie sich zu in der Form der Pyramide. Die Pinie strebt mit gradem Stamm in mächtige Höhe und krönet oben ihre Spitze mit einem Gewirre zahlreicher Aeste ringsum gleich einem Schirmdach. Die knorrige Eiche bildet Aeste von gewaltiger Stärke und unregelmäßigem, stets abspringendem, winkligem Wuchse, während die Linde und die Buche, die es an Stärke der Aeste ihr gleichthun, dieselben gleichmäßiger und regelmäßiger um sich gestalten. Birken und Weiden, in der Art jener, die man Trauerbäume nennt, umgeben sich mit einer regengleichen Fülle dünner und schwanker Gerten, die sich selber nicht zu tragen vermögen und senkrecht zum Boden herabhängen.

Schon aus diesem Grunde des verschiedenen Wuchses der Stämme und Aeste ist die formelle Erscheinung der Bäume mit ihren Blätterkronen eine sehr mannigfache. Die einen schießen empor in Säulenform, die anderen bilden eine gespitzte Pyramide, wieder andere haben Kugel- oder Eiform, wieder andere haben ganz unregelmäßige Contouren, je nach dem isolirten Heraustreten ihrer Aeste und Zweige. So die Eiche, welche mit ihrer Unregelmäßigkeit, namentlich wenn sie alt und verwettert geworden, gewissermaßen die wilde Romantik unter den Bäumen vertritt, während Linde, Buche, Kastanie, Platane durch die ebenmäßige, ungebrochene Wölbung ihrer Blätterkrone erfreuen, wie in classischer Gestaltung.

Noch mannigfaltiger wird die Erscheinung durch Form und Stellung der Blätter selbst. Obwohl das Laub in Massen und gemeiniglich aus der Ferne wirkt, ist die Wirkung doch eine andere, ob die Blätter groß oder klein sind, groß wie bei der Kastanie oder klein wie bei der Birke, ob sie sich dicht zu Haufen drängen, undurchdringlich dem Blicke, oder ob sie dünn gesäet, schütter, durchsichtig dastehen, ob sie längliche oder gerundete, gelappte oder gespitzte Form haben, ob sie den Zweig umstehen oder gefiedert demselben folgen. Und wie mit dem Laube, so ist es mit den Nadeln nach Stellung, Länge und Gestalt. Auch hier die Verschiedenheit, die sich von ferne her in der Gestaltung des Baumes kenntlich macht.

So sind die Kunstmittel. Mit diesen nun hat der Gärtner gleichsam Bilder zu schaffen, Bilder farbig und plastisch zugleich, Bilder, die in voller

12. See mit Inseln im Garten von Guiscard, Frankreich.

(Nach Laborde, Nouveaux jardins de la France. Paris 1808.)

Öffentliche Bücherhalle
Düsseldorfer Bildungsverein
Jägerhofstr. 4.

Wirklichkeit vor unserem Auge stehen. Er ist aber in der schwierigen Lage sie nicht sogleich fertig hinstellen zu können, denn er muß jung pflanzen und das Werden und Wachsen der Natur überlassen, die oftmals seine Berechnungen und Erfahrungen täuscht und ihren eigenen Weg geht. Er weiß zwar, daß die Eiche immer eine Eiche bleibt und über ihre Art nicht hinauskommt; er kann auch wohl nachhelfen, wenigstens Unliebsames entfernen und somit Licht schaffen und auch den Contour verändern; immer aber ist seine Macht eine beschränkte, die gar bald überall an ihre Grenzen stößt.

Nichtsdestoweniger muß er sich jener freien Mittel zu seinen Kunstgebilden bedienen, und diese müssen wie andere Kunstwerke Mannigfaltigkeit mit Harmonie vereinen. Ohne Mannigfaltigkeit würde er langweilig werden, ohne Harmonie oder Einheit würde er Unruhe, Mangel an Befriedigung erwecken. Farbe, Form, Linie müssen gleicherweise wechseln. Mischen und Gruppiren ist der Weg dazu. Besonders schöne Bäume mag er einzeln hinstellen, um sie in ihrer vollen Pracht würdigen und genießen zu können; vielleicht ist das sogar, eben um der Abwechslung willen, zuweilen nothwendig. Hauptsächlich aber ist es die Gruppe und die Gruppenzusammenstellung, worauf es ankommt. Schon die Gruppe für sich setzt Mischung, Gegensatz der Formen, und vor allem Wechsel der Horizontlinie voraus, Wechsel der runden Kronen mit spitzigen Pyramidenformen oder säulenförmig aufschießenden Bäumen, sowie ungleiche Höhen derselben. So tritt Gruppe zu Gruppe. Es können aber die Gruppen selber, in sich gleichartig nach ihrem Bestande, verschieden aber von einander nach Farbe, Gestalt und Höhe, in Gegensatz gestellt werden. Und je größer die Fläche, welche der Garten bedeckt, und je weiter die Entfernung von den Wohngebäuden, um so mehr wird das der Fall sein müssen, bis auch die Gruppen selber in Annäherung an die Landschaft waldartig gleichförmig zusammentreten.

Wie der Gartenkünstler auf diese Weise und mit diesen Mitteln schöne Kunstgebilde schafft, Gebilde, nicht bloß schön und gefällig von einer Seite oder von einem Standpunkt her, sondern wechselnd hinter einander und nach einander, wie sie dem Spaziergänger im Vorwärtsschreiten entgegentreten, darin hat sich seine individuelle Kunst, sein Talent, sein Geschmack und seine Erfahrung zu zeigen und zu bewähren. Er muß wissen oder vorahnen, wenn er seine jungen Bäume pflanzt, in welcher Gestalt und Wirkung sie aufwachsen und zusammenwachsen; er muß wissen, wenn er

umgekehrt einen vorhandenen Wald zum Park auslichtet, wo er die Axt anzulegen hat, um freies Feld zu erhalten oder eine Stelle zu durchleuchten oder ein Dickicht zu belassen, oder wo er vorzupflanzen hat, um den Anblick und Einblick zu verschließen.

Aber die Aufgabe des Gärtners im landschaftlichen oder natürlichen Theile des Gartens ist damit noch nicht erfüllt. Man kann hier wohl absehen vom plastischen Schmuck, den der architektonische Garten kaum entbehren kann, während er im landschaftlichen mindestens überflüssig ist und meist auch nur der Sentimentalität seine Verwendung verdankt, nicht so aber ist es mit dem Wasser. Freilich, wenn das Wasser nicht in einer gewissen Fülle und Kraft vorhanden ist, wenn es nicht fließt, sondern stehende, faulende Lachen bildet oder nur bindfadengleich durch die Wiese rinnt, alsdann ist es immer besser ganz darauf zu verzichten. Wenn es aber in reichlichem Maße vorhanden ist und strömt und treibt, dann kann es zum schönsten Schmuck auch des landschaftlichen Gartens werden. Ja man möchte sagen, es kann kaum des Wassers zu viel werden, und es giebt ja auch Gärten, denen der Reichthum der Gewässer, Seen, Teiche und Flüsse und Kanäle, den eigentlichen Charakter aufdrückt.

Wasser ist das Auge im Antlitz der Landschaft. Eine Gegend mag wild, romantisch, erhaben, großartig sein ohne Wasser, ohne reichliches Wasser: schön, vollkommen schön ist sie nicht. Wo es nicht ist, werden wir es immer vermissen, seinen Spiegelglanz, seinen Silberschimmer, seine stille, blinkende Fläche oder auch sein Leben und seine Bewegung, sein Rauschen und Schäumen, seine murmelnden Wellen.

Der Gärtner wird also, wenn er des Wassers die Fülle hat, an bedeutsamer, weit sichtbarer Stelle einen Teich oder einen See schaffen, den hellsten Punkt, das höchste Licht in seinem Gesammtbilde, einen Spiegel seiner Umgebung, in dessen Tiefe dieselbe, von verklärendem Glanze umleuchtet, wiederscheint. Er muß aber, in Uebereinstimmung mit dieser Umgebung, den See wie einen von der Natur geschaffenen behandeln, d. h. ihn nicht in Dämme und Mauern einschließen. Er muß seinen Ufern sanft schwingende Linien geben, sie in Buchten einziehen oder um Vorsprünge, Halbinseln sich herumwinden lassen. Das aber soll nicht deßhalb geschehen, um mit diesen Mitteln dem See das Ansehen größerer Ausdehnung zu geben, als er wirklich besitzt, wie es nach gärtnerischer Lehre heißt — solche perspectivische Täuschung scheint uns immer verfehlt —,

13. Gartenbild mit einem Fluß, aus dem Park von Ermenonville.

(Nach Laborde, Nouveaux jardins de la France. Paris 1808.)

Ulmtliche Conchylie

Fossile.

Sägeschnecke. 4

sondern um dadurch eine Fülle verschiedener Ansichten und Bilder entstehen zu lassen. Bei solchem Wechsel läßt man hier das Ufer in blumiger Wiese zum Rande des Wassers hinabgleiten, dort hebt es sich steiler empor, um am Ende einer Halbinsel schroff zum See abzufallen; dort wieder umspülen die Wellen Busch- und Baumgruppen, deren Gezweig sich zum Wasser herabneigt; an anderer Stelle wird das Auge von schönen, großblättrigen Uferpflanzen gefesselt oder von Schilf und Rohr, das den Rand umsäumt. Das alles wird den Charakter der Natürlichkeit tragen, aber angeordnet von künstlerischem Geschmack, von der Kunst, die nicht nöthig hat sich zu verbergen, wenn anders sie ihre Sache gut macht.

Den schönsten Schmuck des Sees, wie des natürlichen so des künstlichen, bildet aber die Insel (Abb. 12), wenn sie mit Bedacht angelegt und die Wasserfläche groß genug ist, um die Insel übersehen und mitsammt ihren Bäumen und Gebüschen im Spiegel erblicken zu können. Sie bedarf nicht des bewegten Bodens, des anschwellenden, ansteigenden und abfallenden Erdreiches, noch viel weniger der gethürmten Steine oder Felsen, wenn solche nicht von Natur vorhanden sind, aber ihre Horizontlinie muß Bewegung zeigen, ihre Baumgruppe in Form und Linie wechseln. Blumen sind nicht ausgeschlossen, ein Pavillon kann ihr Bedeutung verleihen und eine Brücke sie mit dem Lande verbinden, denn sie mag und soll nicht bloß einen schönen Anblick, sondern auch einen anmuthigen Aufenthalt gewähren.

Wie See und Teich durch ihren stillen, blanken Spiegel, so erfreuen Fluß und Bach durch Leben und Bewegung (Abb. 13). Ueber den Fluß selber, ob er den Garten durchzieht oder bloß ihn begrenzt, wird der Gärtner wenig Gewalt haben. Es wird ihm selten gestattet sein denselben abzulenken oder hinzuleiten oder ihm einen Lauf zu geben nach seinem Willen. Der Gärtner wird daher darauf Bedacht nehmen, wie er die Ufer säumt, sei es mit Pflanzen, mit Gebüsch oder Bäumen, wie er seine Wege hinanführt und Stellen frei macht, von denen aus der Fluß einen anziehenden Blick darbietet; er wird Brücken anlegen, nicht bloß um die Verbindung der Ufer herzustellen, sondern auch den Fluß hinauf und hinab die Perspectiven zu schaffen, vielleicht den größten Reiz, den der Fluß zu bieten hat. Wenn anders die Beschaffenheit der Gegend es gestattet, dann mag der Gärtner das Leben des Flusses vermehren, indem er ihm Hindernisse in den Weg legt, Steine oder Felsen, an denen das Wasser sich bricht, falls dieses nicht übermächtig ist und der künstlichen Anstrengungen spottet.

Aehnliche, aber bescheidnere Reize, Reize der intimsten Art, gewährt der Bach, sei es daß er wie ein Silberband sich durch die blumige Wiese schlängelt, sei es daß er, überwachsen vom Gebüsch, dahin gleitet, sei es daß er sich in das Dickicht waldiger Gruppen verliert, oder als lebendiger Quell frisch und kühl aus demselben hervortritt, oder einem schattigen Ruheplatze seine eintönige, Gedanken und Sinne in Träume wiegende Musik verleiht. Das ist berechtigte Stimmung, und der Gärtner hat die Aufgabe ihr an diesem Theile und in dieser Art des Gartens seine Kunst zu leihen, denn was er schafft, sind künstlerische Naturbilder, Bilder für das Auge und Bilder für die Seele zugleich.

Mannigfacher, effectvoller werden die Reize des Baches, wenn ihnen ein bewegtes Terrain zu Hülfe kommt, wenn der Bach aus einer Felsenschlucht hervorbricht, über Gestein in Cascaden herabfällt (Abb. 14) oder munter über Kiesel das Thal entlang rauscht. Auch solche Effecte mag die Kunst des Gärtners aufsuchen; er mag ihnen nachhelfen, durch entgegengestellten Widerstand die Wirkung verstärken, durch Pflanzen und Bäume das Bild bereichern und verschönern. Ja er mag diese Effecte selbstthätig und erfinderisch hervorrufen, wo sie nicht vorhanden sind, aber nur da, wo sie vorhanden sein könnten. Die Beschaffenheit des Bodens, Hügel, Schluchten, Felsen, die in Wirklichkeit vorhanden sind, müssen die Existenz eines natürlichen Wasserfalls möglich erscheinen lassen. Stellt sich unsern Blicken nur ein künstlich aus der Ebene aufgethürmter Hügel dar, von dessen Höhe ein Wasserfall herabstürzt, so wird unsere erste Frage sein, wie kommt das Wasser da hinauf, da es nicht bergauf fließt? Diese im architektonischen Garten überflüssige, hier im natürlichen aber vollberechtigte Frage läßt uns die Schönheit der Anlage nicht zum Genusse werden. Die beleidigte Logik siegt über die Aesthetik.

Und wie mit künstlichen Wasserfällen, so ist es auch mit künstlichen Felspartien (Abb. 15) in diesem Theile des Gartens. Steine zu Felsen emporthürmen auf flacher Niederung, wenn rings weithin kein Gestein und kein Gebirge zu entdecken ist, Grotten aus ihnen erbauen, wo sie eine Unmöglichkeit sind, wilde, romantische Scenerie schaffen wollen, wo die Natur durchaus zahmen und sanften Charakter trägt, das alles ist hier, wo die Kunst der Natur folgt, widersinnig und läuft meistens nur auf ein kindisches Spiel hinaus, das wenig oder keinen Eindruck macht.

Soll der Boden verändert werden, so muß es im Einklang mit seinem

14. Natürliche Cascade im Garten von Méréville.

(Nach Laborde, Nouveaux jardins de la France. Paris 1808.)

Düsseldorfer Bildungsverein
Jägerhofstr. 1

15. Felsenpartie im Garten von Morfontaine in Frankreich.

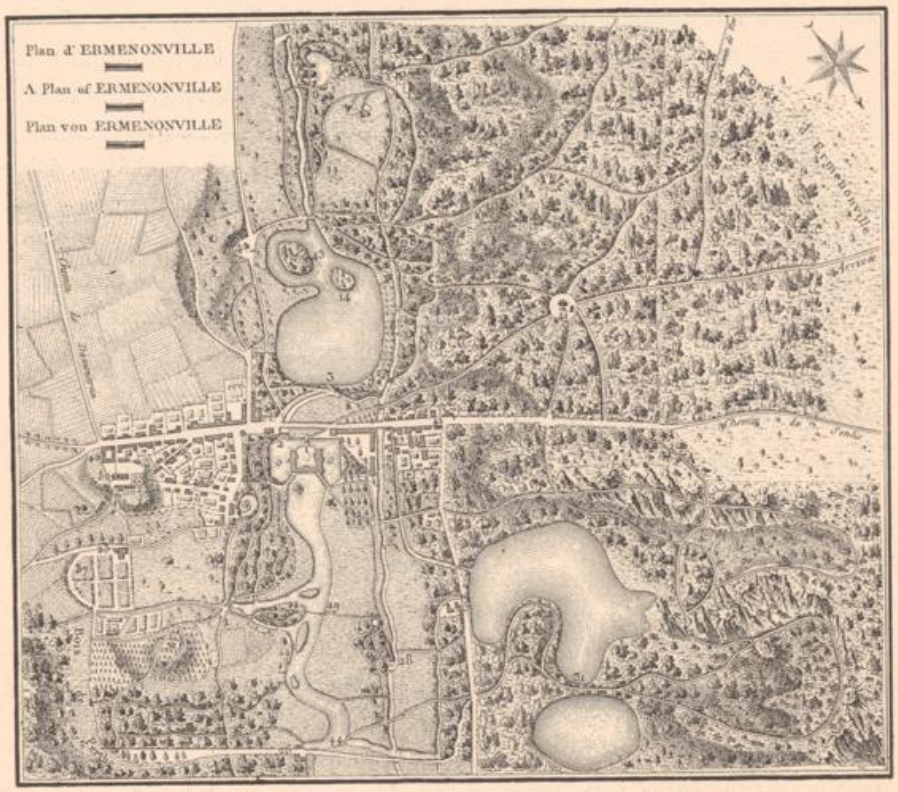
(Nach Laborde, Nouveaux jardins de la France. Paris 1808.)

Charakter und seiner Beschaffenheit geschehen. Berge errichten und Thäler schaffen, wo die Natur sie verweigert hat, ist ein widersinniges und überflüssiges Beginnen, das den Aufwand der Arbeit nicht lohnt, den es gekostet hat. Der Zweck solcher Bodenveränderung kann immer nur der sein Ansichten und Aussichten zu schaffen, um den ganzen Garten und seine Theile besser sehen und genießen zu können. Zu diesem Zwecke ist es aber nicht nöthig steile Höhen zu thürmen; es genügen sanfte Schwellungen, die sich langsam zu Aussichtspunkten erheben. Solche Schwellungen und Erderhöhungen lassen sich auf der Ebene denken, die doch nie oder selten tafelförmige Gestaltung hat, und somit sind sie aus diesem Gesichtspunkt wohl motivirt. Die Gewohnheit des Gärtners bepflanzt sie stets oben mit Bäumen, in der Absicht sie dadurch höher erscheinen zu lassen und der Vertiefung zwischen ihnen den Anschein eines Thales zu geben. Wie immer, so ist auch hier die auf falschen Schein gerichtete Absicht eine verfehlte. Das Ziel kann nur sein den Anblick zu verschönern und bedeutender zu machen, gefällige, anmuthige Bilder hervorzurufen, die uns künstlerisch erfreuen. Zu solchem Zwecke mag freilich auch der Wald auf der Anhöhe dienstlich sein. Sind Berge, Hügel, Thäler von Natur vorhanden oder steigt der Garten vom Berge in das Thal herab, so wird solche Lage bestimmend auf den Charakter des landschaftlichen oder natürlichen Gartens einwirken, grade wie überreichlich vorhandenes Wasser den Garten der Ebene zu einer Verbindung von Inseln und Teichen machen kann, bei welcher so zu sagen das Festland nur wenig Raum und Bedeutung behalten hat.

Höhen und Wasser, d. h. der Genuß, den sie gewähren, wo sie vorhanden sind, werden vorzugsweise die Führung der Wege bestimmen. Wie wir gesehen haben, hat die grade Linie des architektonischen Gartens im landschaftlichen Theile ihre Herrschaft an die gewundene Linie abgetreten. Uebersieht man nun Grundpläne solcher landschaftlicher Gärten (Abb. 16), so scheinen die Linien der Wege sinnlos in vollkommenster Willkür zu laufen, sich windend und krümmend und verschlingend wie Gedärme, eine Qual für ein kunstgebildetes Auge. Es mag auch oft genug solche Willkür die Linien auf dem Papiere gezogen haben, und der Garten hat sich fügen müssen, richtig aber muß auch darin die Vernunft walten, und Gründe müssen vorhanden sein, welche den Lauf der Wege grade so oder so leiten.

Diese Gründe sind doppelter Art, physische und künstlerische. Wenn der Garten groß genug ist, und wir setzen ihn hier in unserer allgemeinen

Betrachtung also voraus, so soll er seinem spazieren gehenden Besitzer den Genuß möglichst zu jeder Zeit gewähren. Er muß also Wege haben, die frei im Sonnenschein liegen, und andere, welche, den Dienst schattiger Alleen versehend, durch waldartige Anlagen dahinführen. Warme und freie



16. Grundriß einer unregelmäßigen Anlage. Park von Ermenonville (Laborde).

Luft auf der einer Seite, Kühle, Schatten und Waldluft auf der anderen, das sind die physischen Gründe.

Die Natur, so pflegt der Landschaftsgärtner zu sagen, zieht keine graden Wege, allein sie schafft auch keine krummen; immer ist es der Mensch, der zu seinem Bedürfniß sie macht, die graden wie die gewundenen. Wo er kann, wird er aus praktischem Gesichtspunkt gewiß die grade Linie vorziehen als die kürzeste, um zum Ziele zu gelangen. In bewegtem Terrain aber, auf Hügeln und Bergen ist der grade Weg nicht immer der kürzeste,

wenigstens nicht der bequemste. Hier gleitet der Weg oftmals besser sich krümmend um den Hügel herum oder an den Lehnen der Berge entlang, Thälern und Buchten in ihren Windungen folgend. Dies ist wohl der erste Grund, und nicht die Beachtung der Schönheitslinie, warum zuerst in den landschaftlichen Gärten, in denen man bewegtes Terrain dem ebenen vorzog, die gewundenen Linien statt der graden des französischen Gartens eingeführt wurden. Der Grund ist noch wenig von ästhetischer Art, aber es kommt ein rein künstlerisches Motiv hinzu. Dieses Motiv ist die Wege so zu führen, daß sie wechselnde Bilder zeigen, daß sie die schönsten Ansichten gewähren und zu den Punkten hinleiten, die man zu besonderem Genuß bereitet hat. So führt man sie unmerklich zu den Aussichtspunkten, zu den Plätzen der Einsamkeit und der Ruhe; man leitet sie so, daß sie, kommend und gehend und wiederkehrend, sich den Seen, Flüssen und Bächen nähern, wo eben die Kunst des Gärtners ein schönes Bild, eine reizende Aussicht, einen anmuthigen Platz geschaffen hat. Es wäre nicht nothwendig, wie es geschieht, Ecken und starke Krümmungen oder grade Wege zu vermeiden; man vermeidet sie aber doch, weil sie mit dem ganzen herrschenden Charakter im landschaftlichen Theile des Gartens in Disharmonie stehen. Die Betrachtung des Grundplanes kann leicht zu dieser Ueberzeugung führen. Auch sind die sanft geschwungenen, unmerklich sich krümmenden Wege dem Spaziergänger, der sich so gerne in Träumereien verliert, wohl ohne Frage bequemer und angenehmer als häufige und schroffe Ecken und Abbiegungen — ein Grund mehr, diese in der Anlage des landschaftlichen Gartens zu vermeiden.

Wie der bequemen Wege, die zu ihnen führen, so bedürfen die Ruheplätze und Aussichtspunkte auch der Sitze oder Bänke, sowie der schützenden Dächer, der Lustgebäude. Auch diese fallen in die Aufgabe des Gartenkünstlers, denn sie sollen mit seinen Anlagen in Harmonie stehen, wenigstens ihnen nicht ästhetisch widerstreiten. Zum Zwecke dieser Harmonie sind nun die Landschaftsgärtner so weit gegangen — und sie thun es noch heute — die Sitze und Bänke aus rohen, noch mit der Rinde bekleideten Knüppeln herzustellen, vermeinend, so seien dieselben in größtmöglicher Uebereinstimmung mit der Natur. Die Natur läßt aber keine Sessel und keine Bänke wachsen, auch diese nicht, wie sie Gesträuche und Bäume wachsen läßt, und so verrathen diese Bänke immer die Menschenhand, wie sie auch aussehen mögen. Zudem aber sind sie roh, ungefüge und häßlich von Aussehen und schmerz-

haft unbequem zum Sitzen. Wehe dem, der auf ihnen seine Ruhe sucht! Sie sind also gänzlich zu verwerfen. Da die Sitze und Bänke ja doch einmal das Werk der Menschenhand sind, so brauchen sie ihren Ursprung auch nirgends zu verleugnen. Wenn sie bequem, solide, dauernd im Wetter sind, so erfüllen sie ihren Zweck, selbst ästhetisch; viel Kunst erfordern sie nicht; zuviel kann ihnen nur schaden.

Aehnlich wie mit den Knüppelbänken steht es mit Geländern und Brücken oder Ziergebäuden aus rohen Stämmen. Sie sind weder Natur noch Kunst. Die Brücken zudem machen einen unsoliden und die Ziergebäude einen rohen Eindruck; sie zieren nicht und versetzen uns um Jahrtausende aus der Cultur in die Uncultur zurück. Man belegt auch die Säulen der Pavillons und Gartenhäuser oder mit dem Garten in Verbindung stehender Nutzhäuser mit Birkenrinde. Auch das ist Spielerei und nicht einmal eine anmuthige. Die Menschenhand, die sich verbergen will, kann auch hier sich nicht verleugnen; die Natur spottet ihrer: in wenig Zeit löset sich die Rinde, springt ab, fällt herunter und das Aussehen wird häßlich, verfallen und redet nur von Nachlässigkeit.

Der landschaftliche Garten kann vielleicht solcher Zier- und Lustgebäude ganz entbehren, und der strenge Stil verwirft sie sogar. Allein der Bewohner und Spaziergänger hat auch hier ein Recht auf Schutz gegen die Unbilden des Wetters und den Brand der Sonne. An Ruhe- und Aussichtspunkten will er verweilen, unbelästigt. So muß jeder Gartenstil sich mit dieser Forderung abfinden. Da also auch die landschaftliche Gartenkunst diese Gebäude nicht vermeiden kann und die Natur ihr nicht den Gefallen thut sie wachsen zu lassen, so kann sie nichts Besseres thun, als die wirkliche Kunst statt ihrer falschen Surrogate zu Hülfe zu rufen. Natur und Kunst, richtig verstanden, werden sich auch hier vereinigen lassen.

Damit soll nun weder den Gartenruinen noch den Gartentempeln das Wort geredet sein. Wer möchte leugnen, daß eine wirkliche Ruine, die Ruine eines alten Schlosses, einer Kirche oder Kapelle, mit Epheu überwachsen, umblüht und umbuscht, unter Bäumen halb versteckt und halb hervorragend, einen höchst reizvollen Anblick gewährt und Auge und Gemüth mit dem Zauber der Erscheinung und dem Zauber der Erinnerung gleicherweise in gemischtem Eindruck fesselt. Aber solcher Ruinen hat uns die umwälzende Cultur der modernen Zeit nicht allzu viele übriggelassen, und wir finden sie am seltensten dort, wo wir grade einen Garten anlegen. Wollen wir sie aber neu und

17. Künstliche Ruinen im Garten von Betz in Frankreich.

(Nach Laborde, Nouveaux Jardins de la France. Paris 1898.)

künstlich errichten (Abb. 17), so begehen wir einen Widerspruch, der unvermeidlich den Fluch der Lächerlichkeit auf sich zieht. Gemeiniglich schaffen wir mit unseren Mitteln auch nur schwache Abbilder aus unzulänglichem Material, die, sobald sie fertig, trotz ihrer Neuheit, doch schon Ruinen von Ruinen sind. Die Gegenwart hat daher solche Gartenkünstelei mit vollem Recht wohl gänzlich aufgegeben.

Nicht ganz so weit steht es schon mit dem Tempelbau im Garten. Auch er ist, wie die Schöpfung künstlicher Ruinen, der Ausfluß eines bestimmten Gartenstils oder vielmehr einer bestimmten Epoche desselben. Damals mußten nicht bloß Pavillons, Gartenhäuser, selbst Kuh- und Pferdeställe und Scheunen die Form säulengetragener griechischer Tempel haben, Wände und Säulen nach damals vermeinter antiker Art weiß getüncht, um Marmor zu gleichen. Das war ebenso ein Widerspruch in der Idee, ein Widerspruch nach Zeit und Oertlichkeit, und zugleich ein greller, unlösbarer Contrast in Farbe und Form. Die weißen Gebäude schrien weithin aus dem Grün der Umgebung heraus, und die Strenge der gradlinigen, auf anderem Boden geschaffenen Architekturformen wollte sich mit den Linien und Formen unserer Baumkronen nicht vereinigen lassen. Auch diese Mode sank wieder, aber Gärtner und Gartenbesitzer haben sie noch heute nicht ganz aufgegeben.

Beide, sowohl diejenigen, welche die Gebäude im landschaftlichen Garten wie von Natur gewachsen erscheinen lassen wollen, wie diejenigen, welche sie in einem bestimmten Kunststil errichten, verkennen die Aufgabe in gleicher Weise. Offene Pavillons, Gartenhäuser, das sind Lust- und Ziergebäude, in deren Art und Kunst es liegt, daß sie leicht, zierlich, gefällig sich darstellen. Sie brauchen nicht der schweren, nicht der stilvollen Architektur. Ihr Element ist Grazie und Phantasie. Ein offener oder geschlossener Holzbau in mehr oder weniger reicher Zimmerung, Gitterwände, von Epheu, Kletterrosen, Winden oder anderen Schlingpflanzen überzogen, ein leichtes Dach, in Gefüge und Ornament seinem Material angemessen, das sind hauptsächlich die Erfordernisse. Die Phantasie des Gartenarchitekten findet auf diesem Wege Spielraum genug sich in Freiheit und Schönheit zu ergehen. Handelt es sich um mehr, um Wohngebäude für den Pförtner, den Gärtner oder Förster, so wird der Stil des Herrenhauses maßgebend sein müssen. Niemals aber soll man die Wahrheit verlassen, niemals den Gärtner oder den Pförtner in einem Hause wohnen

lassen, das sich als griechischer Tempel oder als Burg- oder Kapellruine darstellt.

Der Wahrheit die Ehre. Sie verlangt auch, daß da, wo der Garten zu Ende ist, diese Grenze bezeichnet werde, daß Schranken den Garten einschließen. Inmitten einer Stadt oder in ihrem Umkreis, wo Gebiet an Gebiet, Garten an Garten stößt, kann für den Privatbesitzer das keine Frage sein; für ihn handelt es sich nur darum, diese Schranken sicher und schön zugleich herzustellen, welchen Zweck ein gut gezeichnetes Eisengitter gemeiniglich am besten erfüllen wird. Anders bei dem Park, bei dem Garten in der Landschaft. Die Engländer zwar nehmen keinen Anstand ihren Park oder Garten rings mit hoher Steinmauer zu umgeben, ohne Rücksicht darauf, ob sie die Einsicht und Aussicht versperren. Sie fühlen sich die Herren in dem Ihrigen und kümmern sich nicht um das Fremde, um das Draußen. Der moderne landschaftliche Garten hat aber ein anderes Prinzip aufgestellt. Er läßt den Garten in die freie Natur übergehen und rechnet auf die Mitwirkung der rings umgebenden Landschaft. Aus diesem Gesichtspunkt verwirft er die Mauern, welche Blick und Gang in das Freie verhindern. Viele moderne private Garten- oder Parkanlagen — von öffentlichen Gärten der Städte abgesehen — gehen ohne alle Bezeichnung der Grenze in die Landschaft hinüber, so daß es jedermann gestattet ist frei ein- und auszugehen.

Nicht jedem aber ist solcher öffentlicher und allgemeiner Gebrauch seines Besitzes angenehm, und er hat ja auch ein Recht darauf denselben allein zu genießen. Man hat deßhalb auch, um Landschaft und Garten nicht zu trennen, sie für den Anblick als Eines erscheinen zu lassen und doch die Grenze zu bezeichnen und zu sichern, tiefe Gräben gezogen mit einer senkrechten Mauer auf der Gartenseite nur bis zur Höhe des Bodens. Sie verhindert das Hinaufklettern und stört nicht die Fernsicht. Diesen so zu sagen unsichtbaren Abschluß, den man Aha! nannte, weil er den unaufmerksamen Spaziergänger mit seinem plötzlichen Erscheinen stutzig macht, kannte schon der alte englische Gartenstil. Heute zieht man auch statt dessen niedere Drahtgitter oder bloß ein paar Drähte, welche im Grünen den Blicken völlig verschwinden, bis man an sie stößt. Sie gewähren freilich keine physische Sicherheit, sondern sind nur ein moralisches Merkmal, ein Ausrufungszeichen, daß hier der Wanderer eine Grenze findet und das Auge des Gesetzes wachsam ist.

Wir von unserem Standpunkt, die wir den Garten von der Architektur aus durch den regelmäßigen und den landschaftlichen Garten der Natur annähern wollen, können uns mit dieser Art der Grenzbezeichnung wohl befreunden, wenn wir sie auch nicht für die allein richtige oder nothwendige anerkennen. Sie setzt aber voraus, daß die umgebende Landschaft interessant genug ist, um sich die Blicke auf sie hinaus nicht verkümmern zu lassen. Oder, wenn das nicht der Fall ist, so entsteht für Besitzer und Gärtner die Aufgabe die Umgebung mit dem Garten in Einklang zu setzen, sie in großen und weiten Linien als eine Fortsetzung desselben erscheinen zu lassen. Das aber ist eine andere und neue Aufgabe, die Aufgabe der verschönerten Landschaft.

---

3. Kapitel.

Der Garten unter dem Einfluß bestimmter Bedingungen.

Wir haben in den beiden ersten Kapiteln den Garten verfolgt, von dem Wohngebäude angefangen bis zu seiner entgegengesetzten Grenze mit einem Blick über diese hinaus. Wir haben den Garten betrachtet losgelöst von jeder besonderen Oertlichkeit und frei von den Bedingungen, welche die Verschiedenheit derselben ihm auferlegt.

In Wirklichkeit aber ist der Garten niemals frei von den Bedingungen seiner Lage, ob er nun in der Ebene liegt, im Hügel- oder Berglande, am Flusse, an einem See oder am Meere, ob er mitten in der Stadt sich befinde oder an ihrer Peripherie, oder ferne von jeglichem größeren Ort im freien Felde. Auch das Klima spricht ein Wort zur Gestaltung mit. Dort, wie in England oder im Norden, wo Mensch und Boden mehr der Sommerwärme bedürfen, wird man den Garten offener halten, im Süden dagegen die schattigen Bäume begünstigen, abgesehen davon, daß die Pflanzenwelt des Südens andere charakteristische Formen darbietet, als diejenige des Nordens und unserer mittleren Zone.

Aber wie dem immer auch sei, wenn wir mit unserem Grundgedanken, mit dem Grundprinzip, das wir entwickelt haben, daß nämlich der Garten vom Wohngebäude her architektonisch-regelmäßig zu beginnen und am entgegengesetzten Ende nach der Seite der freien Natur in den landschaftlichen Charakter überzugehen habe, — wenn wir damit an jeden Garten herantreten und zugleich den besonderen Bedingungen seiner Lage Rechnung tragen, so werden wir einen Maßstab der Kritik in unserer Hand haben. Freilich zunächst nur für den Stil und die Anlage, denn sowie die Aus-

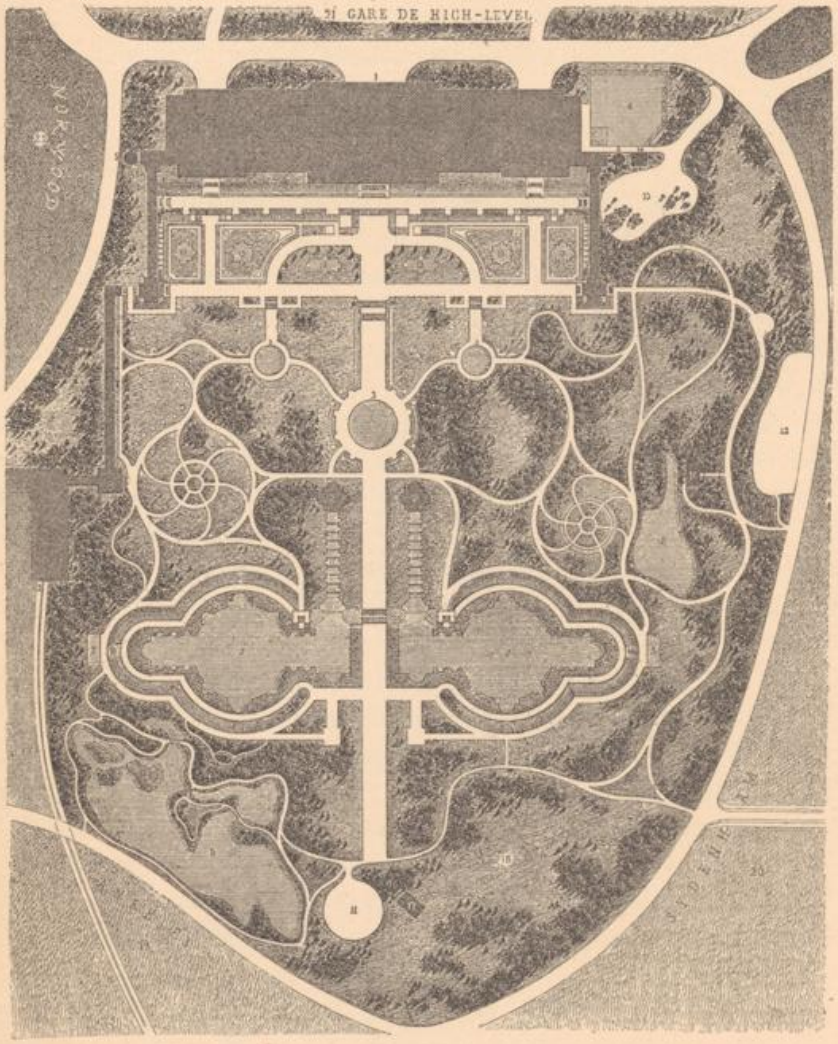
gestaltung des Gartens innerhalb der Grenzen des Stils das eigenste Werk des Gartenkünstlers, die Schöpfung seiner Phantasie und seines Geschmackes ist, so müssen auch wir uns auf seinen Standpunkt stellen und mit schönheitsgebildetem, kunstgeübtem Auge seine besondere Leistung beurtheilen. Wir können leicht sagen, was dem Stile und der Oertlichkeit widerstreitet; was aber beiden entspricht und dennoch unschön ist, darüber wird nur das ästhetisch gebildete Gefühl entscheiden.

Den größten Gegensatz nach Lage und Umgebung bilden der Garten in freier Waldlandschaft und der Garten inmitten einer Großstadt, umgeben von Palästen und Häusern. Ist jener seiner Bestimmung nach ein Wild- und Jagdgarten, also im eigentlichen und richtigen Sinne des Wortes ein Park, der nicht das Wohngebäude des Besitzers in sich enthält, noch mit ihm in naher Verbindung steht, nichts von Baulichkeiten zu zeigen hat, als höchstens ein Rendezvous der Jagdgäste und gedeckte Futterplätze des Wildes, — ein solcher Park muß in allen Theilen den Charakter des Waldes oder einer waldigen Landschaft bewahren. Dichte, weitgestreckte, geschlossene Baummassen, in deren dunklem Schatten man wandert wie im wirklichen Walde, unterbrochen von größeren Lichtungen und Wiesen zur Weide des Wildes, verwildertes, verwachsenes Gebüsch, Wasserlachen, Teiche, Bäche, wie die Natur sie geschaffen hat, wenigstens in ihren freien Formen, Hügel, Thal und Felsen, wenn sie vorhanden sind, das ist das Kunstmaterial, wenn man so sagen darf, des Parkes. Wenn der Gartenkünstler hier etwas zu thun hat, so besteht es mehr in Auslichtung als in der Anpflanzung. Nichtsdestoweniger kann er künstlerische Ziele verfolgen, aber grade hier müssen die Bilder und Ansichten, die er zu schaffen sucht, den Charakter natürlicher Freiheit tragen, ja den der Wildheit und einer gewissen Romantik. Geometrisch regelmäßige Anlage ist hier durchaus nicht am Platze, es sei denn, daß der Park zu Parforcejagden bestimmt sei, welche Bestimmung allerdings gradlinige Durchschnitte voraussetzt. Sonst sind die Wege wie absichtslos, ungekünstelt durch die Lichtungen und den Waldesschatten zu führen, daß man ungesucht zu den schöneren Plätzen, Ansichten und Aussichten hingelangt.

Schließt sich dagegen der Park an ein herrschaftliches Wohngebäude an, an Schloß oder Villa von architektonischer Bedeutung, so wird auch die nächste Umgebung unter ihrer künstlerischen Herrschaft stehen müssen. Das hat selbst der englische Park anerkannt, indem er vor dem Schlosse,

wenn nicht ringsum, stets einen freien Raum von großer Ausdehnung geschaffen, und diesen mit Rasen, auch wohl mit Blumen geschmückt hat. Freilich führen auch auf ihm die Fahr- und Gehwege zum Schlosse in gewundener Linie heran, und somit streift der landschaftliche Charakter des Gartens bis unmittelbar an die Architektur, ohne dieser einen weiteren Einfluß auf den Grundplan einzuräumen. Heute aber neigt man auch in England sich dem richtigen Prinzip zu, indem man den Garten erst allmählich von der Architektur aus durch regelmäßige Anlagen hindurch in den landschaftlichen oder waldigen Park hinübergehen läßt. Ein großartiges Beispiel dieser Art aus neuester Zeit bietet der zum Krystallpalast in Sydenham gehörige Garten (Abb. 18), eine Meisterschöpfung desselben Paxton, der das Vorbild und Original, den Glaspalast der ersten Londoner Weltausstellung von 1851, erfand und erbaute. Ein Riesenpalast, dieses Gebäude von Glas und Eisen, gewaltig in seinen Dimensionen, imponirend in der Einfachheit und Klarheit seiner Linien und Formen, unausstehlich, wenn es in Stein erbaut wäre: so aber thront es leicht, luftig, durchsichtig, feenhaft auf der Höhe eines weiten, sanft absteigenden Terrains, meilenweit die blühende Ebene, das Gebiet der höchsten Cultur überschauend. Ein solcher Bau mußte seinen Garten beherrschen, und so ist es auch. Breite, aufgemauerte, mit Balustraden versehene Terrassen zwischen den weit vorspringenden Flügeln, mächtige Stiegen, eine lange, grade Perspective, Fontainen, gemauerte Bassins in regelmäßiger Grundrißzeichnung, symmetrisch rechts und links angelegt, weiterhin erst freie Baumgruppen von prächtigen Formen und großartiger Silhouette, durchzogen von gewundenen Linien, in deren Lauf man noch den klaren und verständigen Kopf des Gartenkünstlers erkennt; dann erst an den Grenzen außer Sicht des Palastes ein waldiges Revier und ein See von unregelmäßiger Gestaltung mit Inseln und Felsen und hohen und flachen Ufern, bevölkert mit den nachgebildeten Thieren der Vorwelt, den Mastodonten, Megatherien, Ichthyosauren, eine Spielerei freilich, wenn auch eine großartige: — so ist dieser Garten oder Gartenpark von Sydenham ein wahres Muster, glücklich und richtig in seiner Anlage und großartig schön in seinen Effecten.

Gleichzeitig etwa oder nur wenige Jahre später entstand in England ein zweiter, nicht minder bemerkenswerther Garten, der Garten der Horticultural Society, mitten in London. Hier in Wien, überhaupt in Oesterreich oder Deutschland, wäre auch dieser Garten ohne Frage im land-



18. Plan des Gartens von Sydenham.

(Nach Alphand, Les promenades de Paris [Introduction] Paris 1868.)

schaftlichen Stile angelegt worden, und wer hätte nicht erwarten sollen, daß er in England selbst, dem Mutterlande des landschaftlichen Prinzips, die gleiche Gestaltung erhalten hätte. Und vor einem halben Jahrhundert wäre es auch der Fall gewesen. Heute aber sind die Ideen und Ansichten gereinigt, und man sagt sich, und wie wir bereits wissen, mit Recht, daß ein Garten inmitten einer Großstadt, von Häusergruppen umringt, andere Bedingungen stellt als der Garten oder Park im freien Lande. So ist denn dieser Garten, der an Größe etwa dem Wiener Stadtgarten zu vergleichen, nach durchaus regelmäßigem Grundplan geschaffen worden. Auf drei Seiten von Arkaden umgeben, auf der vierten von Ausstellungssälen geschlossen, gegenüber von der riesigen Albert-Hall überragt, so ist sein Areal in regelmäßige Felder getheilt, von gradlinigen Wegen durchschnitten und auf dem Kreuzungspunkte der beiden Hauptachsen mit einer großartigen Faiencefontaine geziert, während das sanft sich erhebende Terrain am oberen Ende in eine Terrasse verwandelt und unten abgeflacht worden. Regelmäßige Rasenflächen und Blumenbeete, gemauerte Bassins, plastisch geschmückte Fontainen, alles würde vollkommen einem altfranzösischen Garten entsprechen, wenn man nicht auf die architektonisch geschnittenen Hecken und Gebüsche Verzicht geleistet hätte.

Man war in Wien vor zwanzig Jahren bei der Anlage eines großen Stadtgartens genau in derselben Lage: ein ebenes, sanft, unmerklich sich abneigendes Terrain von fast regelmäßiger Gestaltung, ringsum gewaltige Häuser und Paläste, die, wenn sie noch nicht vollendet waren, den Garten alsbald völlig einschließen und mit ihrer architektonischen Wirkung beherrschen mußten. Zwar begrenzte oder durchschnitt ein Fluß, vielmehr ein Wildbach, dieses Terrain, aber ein Fluß, der nach seiner leidigen Beschaffenheit nicht zur Verschönerung herangezogen werden konnte, sondern unter allen Umständen überdeckt oder verdeckt werden mußte.

Wenn irgendwo, so war hier die ästhetische Notwendigkeit eines architektonisch angelegten Gartens gegeben, und die Ausdehnung der Fläche war grade groß genug, um ein Prachtbild erstehen zu lassen, in welchem sich die Wirkung der Architektur mit der Wirkung des Gartens harmonisch und großartig vereinigte. Die Errichtung des sogenannten Cursalons am oberen Theile, also eines künstlerischen Baues von großen Dimensionen und bedeutungsvollen Formen, mußte diesen Gedanken unabweisbar erscheinen lassen. Dennoch scheint er kaum nur in Erwägung gekommen zu sein.

Die gärtnerische Luft damals war noch so von landschaftlichen Ideen erfüllt, in Wien wenigstens, daß andere gar nicht aufkommen konnten. So ist denn Eines die maßgebende Architektur geblieben und ein Anderes der Garten; beide, getrennt durch ein hohes Gitter und eine undurchdringliche Wand von Bäumen, haben nichts mit einander zu schaffen. Wien hat mitten in der Stadt einen Garten landschaftlicher Art erhalten, den wir uns noch etwas näher betrachten wollen, sowie auch seinen Nachfolger, den sogenannten Rathhauspark, nicht um ihrer selbst willen, nicht aus localen Gründen, sondern um an ihnen ein lehrreiches, das Verständniß unserer Ideen förderndes Beispiel der Kritik aufzustellen.

Die obere Partie des Wiener Stadtparkes krönt also ein Gebäude, das künstlerisch eine Zierde des Gartens sein sollte, ein Gartenhaus von erhöhter Bedeutung und erweiterten Dimensionen, demnach ein Bau, der auf Leichtigkeit, Grazie, elegante Schönheit angelegt war. Von allem ist er das Gegentheil geworden: kurze, gedrungene Säulen, schwere Gesimse, niedrige Kuppeln, eine gemauerte Terrasse mit plumper, massiger Balustrade, über die man weder hindurch noch hinweg sehen kann. Um so mehr mußte die Umgebung architektonisch regelmäßig gehalten sein. Statt dessen war die breite Fläche vor diesem Cursalon mit willkürlichen, zerstreuten Blumenbeeten nach überaus kleinlichem und phantasielosem Entwurfe geziert und mit nicht minder kleinlichem Gehänge von Schlingpflanzen umzogen. Dabei waren die Baumgruppen rechts und links in unregelmäßigen Linien waldartig gehalten. Sofort mit der ersten Senkung begann das landschaftliche Spiel, denn ein Spiel ist es doch, wenn in den engen Grenzen unter der Wucht vierstöckiger Paläste das Bild einer Landschaft geschaffen werden soll. In dieser Landschaft wurde nun ein Hügel aufgeworfen, ein Teich mit einer Insel gegraben, gewundene Wege stellten sich ein, Rasenflächen, Bäume einzeln und in Gruppen, mit dem allen, wie sich nicht leugnen läßt, auch liebliche Bilder, denn die Mittel der Natur lassen sich nicht todtmachen. Was sich aber nicht einstellte, war der Schatten, der sich mit der heutigen, auch hier angewendeten Methode Strauch und Baum rückwärts von den Wegen hinweg zu wölben, auch gar nicht erreichen läßt. Was ferner fehlt, ist der große Gesammtblick, das Prachtbild, das hier möglich war.

Das Verfehlte der ganzen oberen Anlage hat sich schließlich auch so dem öffentlichen Bewußtsein aufgedrängt, daß sie neuerdings gründlich geändert worden, und zwar ganz im Sinne eines architektonischen Gartens, voll-

kommen richtig in Idee und Plan. Aber Eines fehlt noch, was hier an dieser Stelle mit unabweislicher ästhetischer Nothwendigkeit verlangt wird, ein Springbrunnen, nicht allzugroß nach dem Verhältniß des Gartens, aber plastisch geschmückt und wasserreich mit entsprechendem Bassin und einem brunnenartigen Abfluß aus architektonisch gemauerter Wand inmitten der Böschung zwischen dem oberen und unteren Theile.

Waren hier bei dem sogenannten Stadtpark alle Bedingungen zu einer bedeutungsvollen architektonischen Gartenanlage gegeben, so ist das bei einem anderen, bereits erwähnten Garten des neuen Wien, dem Garten vor dem neuen Rathhause, den wir ebenfalls der Kritik unterziehen wollen, noch in viel höherem Maße der Fall. Hier auf beschränktem Platze unter der denkbar großartigsten architektonischen und monumentalen Umgebung eine künstlerische Landschaft schaffen wollen, und nicht bloß eine, sondern zwei durch eine breite Straße getrennte Landschaften, das konnte nur einem Kopfe einfallen, der eben in die Beschränktheit seiner gärtnerischen Ansichten blind und halsstarrig verrannt war. Der Stadtpark, obwohl nach verkehrtem Plane errichtet, zeigt doch in seiner Art unleugbar hübsche und liebliche Bilder, bei dem sogenannten Rathhauspark ist aber auch das nicht einmal der Fall; er bietet weder ein Gesammtbild noch schöne Einzelansichten. Seine ganze Wirkung besteht darin dem großartigen Anblick der Monumentalbauten möglichst hinderlich zu sein.

Nichts kann mesquiner, kleinlicher, phantasieloser, unverständiger sein als der Grundplan, nach welchem dieser Garten angelegt worden. Die Baumpflanzungen bestehen aus formlosen Massen ohne Bewegung im Profil oder aus allzuvielen, allzusehr zerstreuten Einzelbäumen, und die Gehölze stehen grade dort, wo man Durchsicht auf die Architektur erwartet. Die Wege winden sich ziellos wie in einem Irrgarten; wer hindurch gehen will, wird sicher sein immer an verkehrter Stelle herauszukommen. An Spazierengehen, an ein Wandern auf und ab ist ohnehin nicht zu denken; man befindet sich sofort an irgend einem der vielen Ausgänge, stets aber am unrechten. Auch Schatten, den vielersehnten, erhält der Garten nur am Abend, wenn die Sonne hinter die Riesengebäude hinabsinkt; wer tagsüber den Garten passirt, hat das Vergnügen die dichten Baumgruppen von der Seite anzusehen; in ihren Schatten einzudringen ist ihm nicht erlaubt. Zwar besitzt der Garten ein paar Springbrunnen mit runden gemauerten Bassins, die eigentlich nach ihrer Art mit der ganzen landschaftlichen Anlage in Widerspruch stehen, aber das ist nicht ihr schlimmster Fehler.

Schlimmer ist es, daß sie viel zu klein, zu unbedeutend, lächerlich unbedeutend sind für die großartige Umgebung, der sie zur Zierde gereichen sollen. Noch dazu befinden sie sich ganz an unrechter Stelle, wo auch die kleine Wirkung, die sie besitzen, verloren geht.

Man kann mit einer Gartenanlage nicht mehr das Ziel verfehlen, als es hier geschehen ist. Und doch lagen die Bedingungen klar und eben. Ein mäßig großer, durchaus regelmäßiger, geebneter Platz, dessen vier Seiten von monumentalen Kunstbauten allerersten Ranges eingenommen oder beherrscht sind, während andere ihnen gleichartige Gebäude die wenigen Zwischenräume besetzen, welche jene übrig lassen — durchaus ein Platz von großartigster architektonischer Wirkung, der heute in der ganzen Welt seines Gleichen sucht. Ein Garten zwischen ihnen hat daher gewiß und vor allem die Aufgabe diesem architektonischen Eindruck Rechnung zu tragen, ihm nicht störend in den Weg zu treten, vielmehr ihn zu heben und der Großartigkeit der Architektur das Liebliche und Schöne der Natur hinzuzufügen, ohne damit — und das ist eine andere Klippe — ins Kleinliche zu gerathen. Der heutige Garten ist beiden Fehlern verfallen, der Störung und der Kleinlichkeit. Der Bäume brauchen es nicht weniger zu sein, als sie heute sind, aber sie müssen dort stehen, wo sie dem Anblick der vier großen Bauwerke nicht hinderlich sind, und sie müssen nach regelmäßigem Plane gepflanzt sein. Das Publikum, das heute von ihnen ausgeschlossen ist, muß den Zugang zu ihnen haben, um während des Tages unter dem Schattendach ihrer Kronen der Ruhe und der Frische genießen zu können.

Und wie bei den Bäumen, so ist gleicherweise durch die Umgebung bestimmt, wo der Garten frei und offen sein muß. Unbedingt frei müssen die beiden senkrecht sich durchkreuzenden Achsen sein, die kürzere vom Theater zum Rathhaus und die längere von der Universität zum Reichsrathsgebäude. Diese Linie von der Mitte der Universität bis zum gegenüberliegenden Reichsrathsgebäude bedarf höchstens eines Promenadeweges, zu beiden Seiten desselben aber sind nur Rasenflächen mit Blumen oder Blumengebüsch in vollkommen regelmäßiger Anordnung zulässig. Ebenso kann die Straße zwischen Rathhaus und Theater, wenn sie als Fahrweg bleiben soll, rechts und links in möglichster Breite nur die gleiche Zierde gebrauchen. Nur so ist die großartige Wirkung des ganzen Platzes zu bewahren.

Aber mehr noch der Bedingungen. Von beiden Seiten des Rathhauses her stoßen zwei breite, architektonisch großartige Straßen, die Lichten-

fels- und die Magistratsgasse, auf diesen Platz und durchschneiden in ihrer Fortsetzung die Linie von der Universität zum Reichsrath im rechten Winkel. Diese Fortsetzungen sind aber nothwendig als Verkehrsadern und dürfen nicht beliebig nach rechts oder links mit krummen Irrwegen abgelenkt werden. Wo sie aber jene Querlinie zwischen Universität und Reichsrath schneiden, da entstehen zwei bedeutungsvolle Punkte, und diese zwei Punkte sind unbedingt die richtigen Stellen jener beiden Brunnen, denn so kommen diese in die Kreuzung zweier mächtiger Perspectiven zu liegen. Das ist ein glücklicher Umstand, der immer und überall in Städten und Gärten aufgesucht worden. Nur freilich müssen die Brunnen mit ihrer eigenen Wirkung an Mächtigkeit des Wassers sowie des plastischen Schmuckes der imponirenden Gewalt ihrer Umgebung gewachsen sein. Reich an Figuren, in phantasievoller Gestaltung würden sie mit den architektonisch so verschiedenen Gebäuden nirgends in Widerspruch stehen, vielmehr mit ihrer Freiheit ein Bindeglied zwischen ihnen sein.

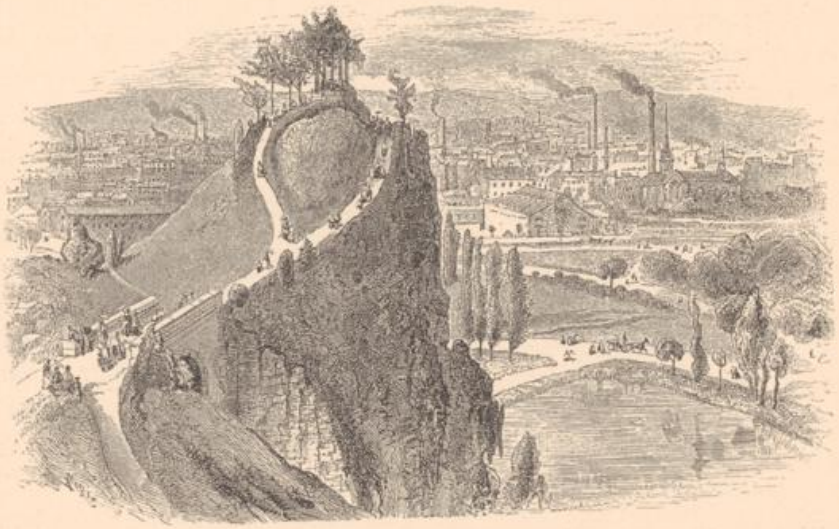
Warum aber überhaupt zwei der Brunnen? Wäre es nicht besser gewesen, statt ihrer nur einen Brunnen zu setzen, und zwar gerade direct vor der Mitte des Rathhauses in der Kreuzung der beiden Achsen? Eine Lösung, die dem Meister des Rathhauses nur erwünscht sein konnte. Mit seiner mächtigen Gewalt, mit dem Reichthum seiner Gestalten hätte er den starren Formen der „versteinerten Musik" Leben und Klang verliehen; nicht hoch im Bau, doch reich an sprudelndem Wasser, welch Centrum hätte er an diesem einzigen Platz gebildet!

Das Gute, was hier an diesem Platze mit Garten und Fontainen hätte geschehen können, ist nun einstweilen verdorben, doch nicht für ewig. Wenn erst einmal die gewaltigen Bauwerke, die sich hier gegenüber stehen, sämmtlich ihrer Bestimmung übergeben sind und das volle Leben der Zukunft sich bei ihnen entwickelt hat, alsdann kann die Einsicht des begangenen Irrthums nicht ausbleiben. Die Aenderung des Gartens ist nur eine Frage der Zeit, und zwar eine Aenderung im Sinne eines architektonisch-regelmäßigen Gartens nach den Grundzügen, welche die Straßenlinien und die beherrschenden Bauten vorschreiben.

Wenn wir hiermit in voller Ueberzeugung dem architektonischen Gartenstile inmitten einer Stadt das Wort reden, so soll damit noch nicht gesagt sein, daß immer und unter allen Umständen der Garten in der Stadt oder die öffentliche Anlage den regelmäßigen Charakter tragen müsse. Es giebt

bergige Städte oder Felspartien innerhalb der Stadt, wo regelmäßige, auf Terrassen sich gründende Anlagen nur mit den größten Kosten herzustellen wären oder nicht einmal den Reiz ergeben würden, der in romantischer Gestaltung nach landschaftlicher Art zu erreichen ist.

Ich denke hier vor allem an zwei Gärten, an die Buttes Chaumont von Paris und den Garten der Villa Negro in Genua, beide öffentlich, dieser mitten in der Stadt, jener zwar abseits nach der Peripherie zu, aber noch rings von den Häusermassen umgeben. Die Buttes Chaumont, ein



19. Aus den Buttes Chaumont in Paris. (Alphand.)

viele Jahrhunderte alter Steinbruch, wild, öde, zerrissen, schluchtenreich, mit tiefen, steilen Wänden und stehengebliebenen Felskolossen — sie würden wohl jeder Verwandlung in einen regelmäßigen Garten unüberwindlichen Widerstand entgegengesetzt haben, selbst wenn der Geschmack von damals, vor wenigen Jahrzehnten, schon einen solchen Garten gestattet hätte. Die Anlage konnte nur im Charakter der Localität gemacht werden, d. h. im Charakter einer wilden Romantik (Abb. 19). Was hier die Hand des Menschen absichtslos im langen Lauf der Zeiten geschaffen oder zurückgelassen, dem mußte — ganz umgekehrt wie sonst — der Schein der Natürlichkeit gegeben und die Schroffheit und Wildheit gelassen werden, jedoch so,

daß sie zugleich dem Genuß der Menschen dienen. So wurden Wege geschaffen, Wege durch die Tiefen und über die Höhen, und Brücken geschlagen, schwebende Brücken hoch oben von Felsen zu Felsen; wo Baum und Busch stehen konnte, wurde gepflanzt, Waldgruppen wurden gebildet, die Felder mit Grün bedeckt, die Felsen mit hängendem Gebüsch bekleidet. Wasser wurde hineingeleitet, das in reicher Masse aus Grotten hervorbricht, in wilden Cascaden von den Felsen herabstürzt, als Bach durch die Tiefen fließt, als See schroffe Felseninseln umgiebt. Lustgebäude endlich krönen die Aussichtspunkte, von denen man einen Garten, vielmehr ein landschaftliches Bild übersieht, das mit seiner ganzen Umgebung gleich jenseits seiner eng gezogenen Schranken in schroffstem Gegensatz steht. Und dennoch ist hier das Richtige geschehen; die Lösung der Aufgabe, wie sie hier vorlag, ist völlig gelungen.

Nicht minder ist das bei dem Genueser Garten der Fall. Einstmals ein privater Besitz, ist nunmehr die Villa Negro mit ihrem Garten durch Schenkung an die Stadt gekommen. Hier ist der Fall umgekehrt. Bei den Buttes Chaumont sind es die tief eingegrabenen Schluchten, welche den Charakter bilden; hier in Genua erhebt sich grade inmitten der Stadt, inmitten des vielbewunderten Amphitheaters der umgebenden Höhen, gerade dort, wo das ansteigende Terrain eine Pause zu machen scheint, auf diesem Punkte erhebt sich ein mächtiger, isolirter, unregelmäßiger Fels so hoch über die Paläste empor, daß man von seiner Höhe ein volles Rundbild über die Stadt hinweg auf den Hafen, das Meer und den Halbkreis der Berge genießt. Und welch ein Bild, welch eine Umschau! So großartig und zauberhaft, daß man darüber den Felsen und den Garten und all seine Schönheiten vergißt. Und doch bietet er liebliche, höchst reizende Bilder. Den Felsen bei seiner Größe und Unregelmäßigkeit zu Terrassen umzuarbeiten, etwa wie sie die Isola bella im Lago maggiore zieren — es hätte kein schlechtes Bild ergeben hinab zur Piazza Negro, aber es wäre der Arbeit und der Kosten zu viel für den Erfolg gewesen. Statt dessen hat man den Berg mit immergrünen Bäumen bepflanzt, mit Coniferen aller Art, mit Palmen und anderen Gewächsen südlicher Herkunft, wie sie das milde Klima dieses gesegneten Erdenwinkels duldet, und man hat Wasser auf die Höhe gebracht und läßt es in Fontainen emporsprudeln und in Cascaden herabfallen, klein und bescheiden zwar, doch lieblich und erfrischend in dem unverwelklichen Grün. So steigt man langsam die Serpentinen empor,

bald zwischen Blumen und Blumengesträuch, bald durch schattige, dunkle Haine, über leichte Brücken, welche die Schluchten übersetzen, dann wieder überschreitet man lichte, offene Stellen, von denen der Blick nach dieser oder jener Seite hinausfliegt und stückweise eine Vorahnung dessen giebt, was uns auf der Höhe erwartet.

Wo die Oertlichkeit kein Hinderniß bietet oder zu anderer Gestaltung einladet, da sind auch die Italiener von heute ihrer nationalen Tradition treu geblieben. Sie sind, für die moderne Geschichte wenigstens, die Schöpfer des eigentlich kunstgerechten Gartenstils der regelmäßigen Anlage, und sie halten an dieser Tradition fest, sowohl in der Erhaltung ihrer altberühmten Gärten, obenan der Villa d'Este, der Villa Aldobrandini, der Villa Albani, wie in der Anlage neuer oder neuerer Gärten. Das schönste Beispiel für die letzteren bietet wohl der öffentliche Garten auf dem Monte Pincio, der Prater von Rom als Corso und tägliche Promenade betrachtet, sonst aber nach Oertlichkeit und Kunstprinzip von geradezu entgegengesetzter Art. Ein oblonges Hochplateau, fast eben und regelmäßig, stürzt es nach drei Seiten steil in die Tiefe ab, während die vierte, durch den Lorbeerhain des Gartens der Villa Medicis von der Fortsetzung des Hügels abgeschnitten ist. Zwei der steilen Seiten nach Osten und Norden stützt noch die alte Aurelianische Stadtmauer, auf der dritten nach Westen steigen an dem Reitermonumente Viktor Emanuels vorüber die Rampen, auf denen sich der Corso bewegt, zur Stadt hinunter. Oben auf dem Plateau alles regelmäßige Anlage, breite, grade Wege zum Fahren wie zum Gehen, grüne Rasenflächen, Alleen immergrüner Bäume, begleitet von den Marmorbüsten der berühmten Söhne Italiens, ein großes gemauertes Bassin mit Marmorstatue und springenden Wassern, umgeben von Blumenbeeten, mächtigen Eichen und hochwipfligen, dichtgebuschten Coniferen — ein schattiger, unter guter Pflege im Sommer üppig blühender Garten, und ein grüner, im saftigsten Grün des Rasens prangender Garten im Winter. An den Winter erinnert gar nichts die kalten Monate hindurch, wenn bei uns der Schnee die Erde deckt, als eine einzige entblätterte Platanenallee und allenfalls die Tramontana, die kalt und schneidig von Osten her über die Hügel streicht. Und welch ein Ausblick! Vorwärts gegen Abend die ganze ewige Stadt im breiten Tiberthal, umkränzt von ihren Höhen, gekrönt vom Capitol, St. Peter und Vatikan, und rückwärts gegen Norden über die Schluchten und Wiesen in einem vollen Halbkreise die waldigen Höhen der Villa und

des Gartens Borghese bis zu den uralten Cypressen der Villa Ludovisi, ein Bild der Einsamkeit, der Stille, der reinen Natur, bis Nachmittags oder Abends auch hier der Corso das höchste moderne Culturleben erweckt.

Das freilich hat weiter kein städtischer Garten in der Welt, aber die Anlage auf dem Plateau könnten viele Gärten sich zum Muster nehmen, zumal nordwärts der Alpen. In Wien z. B. herrscht durchweg, ob innerhalb oder außerhalb der Ringmauern, der landschaftliche Geschmack. Anlagen wie vor der Votivkirche oder am Beethovendenkmal bilden die Ausnahme. Ich sage landschaftlicher Geschmack, nicht Stil, denn eine Landschaft oder ein landschaftliches Bild, wie es der Stil erfordert, ist es doch nicht, was auf dem engen Raume zwischen einem Häuserviereck geschaffen werden kann. Landschaftlich muß es sein, so ist heute die gärtnerische Meinung, um jeden Preis, an jedem Ort, in jedem Hausgarten, an jedem öffentlichen Platze, der mit Grün verziert werden soll.

Und doch ist nichts Widersinnigeres zu denken, als die paar Dutzend Quadratklafter, welche in der Regel dem städtischen Hausgarten gewidmet sind, in ein landschaftliches Bild verwandeln zu wollen, d. h. das Bild der weiten, offenen und freien Natur, das Bild von Flur und Wald einem Raume zu geben, den wenige Schritte durchmessen, auf dem der Kopf rings an die Mauer stößt. Hier entscheidet allein das Bedürfniß, möglichster Genuß der freien Luft, je nach der Zeit bei der Sonne und im Schatten — also Gehwege und Lauben, und dazu für den Reiz des Auges der Anblick von Blumen und Rasengrün. Liegt der Garten draußen an der Villa, vereinsamt und eingebettet in Waldesgrün, überragt von Hügeln oder Bergeshöhen, so wird man auch den Garten damit in Einklang halten können, d. h. man wird ihm mehr Freiheit geben und die waldige Umgebung näher an das Haus treten lassen, als sonst die Stilregel es erforderte. Wir gestehen überall der Oertlichkeit und ihrem Charakter eine entscheidende Mitwirkung zu, wie in der Stadt so auf dem Lande.

In der Stadt sind es die Straßenzüge und der Verkehr, welche oftmals zu graden Alleen gezwungen haben, aber wo Raum daneben war, hat auch der Gärtner sofort die Seiten der Alleen mit gewundenen Wegen und Gebüschen begleitet. So in Wien am Franz-Josephs-Quai und am Ufer der Wien. Gezwungen nach der einen Seite, wollte er doch nach der anderen seinem Prinzip nicht untreu werden.

Am deutlichsten tritt dieser Widerspruch hervor, wo städtische Anlagen auf dem Grunde alter Festungswerke gemacht werden. Hier sind oftmals die alten Wälle stehen geblieben, sei es daß man die Kosten für die Abtragung scheute, sei es daß man die alten Alleen von Linden, Ulmen, Kastanien, welche sie bereits krönten, sich bewahren wollte. Man konnte auch nichts Besseres thun. Sodann konnte man den Straßen, die zu den Thoren führten, den graden Zug nicht versagen. So war wenigstens ein Stück von regelmäßiger, gradliniger Anlage überall gegeben. Um so mehr erging sich die landschaftliche Spielerei auf den geebneten Glacisgründen, schlängelte die Gehwege, pflanzte ganz nach willkürlichem Ermessen Busch und Strauch, legte Rasen und verzierte ihn mit Blumenbeeten, setzte auch wohl Baumgruppen, alles nach einem Plane, dessen Raison man schwer herausfindet, wenn man ihn auf dem Papier übersieht.

Aber wie denn die wunderbaren Kunstmittel der Natur nicht umzubringen sind, so ist es geschehen, daß auch auf diese Art mancher Orten von geschickter und verständnißvoller Künstlerphantasie viel Ansprechendes und Reizvolles zu Stande gekommen, zumal wo man vorhandene Schönheiten zur Mitwirkung heranziehen konnte. So beruht ein nicht geringer Theil des guten Eindrucks, den die Grazer Anlagen machen, auf dem Ueberragen des bewaldeten Schloßberges, und in Hamburg spielt rechts und links der Anlagen an der Lombardsbrücke die breite Alster mit ihrem reichen Leben zur einen und ihren Villen, Gärten und Ortschaften zur anderen Seite in einer solchen Weise mit, daß sie den Eindruck völlig beherrscht. Man hat aber ein großartiges, großstädtisches Gesammtbild, das sich aus Natur und Kunst und Cultur, aus Palästen und Gärten, aus dem überreichen, nie ruhenden Leben und Verkehr einer Weltstadt zu Lande und zu Wasser zusammensetzt.

Hier ist alles modern geworden. Anderer Orten hat man vom Alten bewahrt, z. B. Thürme und Gemäuer, hat sie mit Epheu umrankt, mit Busch und Baum umzogen, und so ein Stück Romantik zu schaffen gesucht, das sich dann mit der modernen Anlage vertragen muß. Besser freilich, wenn die Stadt selber noch malerischen Reiz von alter Zeit besitzt und Zufall oder Kunst es so gefügt haben, daß bei geöffneten oder niedergeworfenen Mauern die Schönheit einer üppig grünenden und blühenden Natur sich hier und da mit derjenigen der pittoresken Architektur verbindet. So z. B. in Lübeck, wo ein Theil der Wälle niedergelegt, geebnet, mit

freien Anlagen bedeckt, ein anderer seine wundervollen Lindenalleen allein zu Promenaden behalten hat. Von hier überall, wo die Aussicht sich öffnet, trifft der Blick die alten gethürmten Thore, die hochragenden Kirchen, die staffelförmig gegiebelten Häuser und fliegt über die mit Schiffen bedeckte Trave in die mittelalterliche Architektur der ansteigenden Straßen hinein. Unvergeßliche Bilder, wer sie einmal in sich aufgenommen hat! Wie wunderbar ließen sich in Nürnberg Burg und Mauern und Gräben mit Gärten versehen, welche Natur- und Architekturgemälde ließen sich hier schaffen, wie keine Stadt der Welt sie bieten könnte! Aber dort, scheint es, herrscht nur der Sinn für das Niederreißen, nicht aber Sinn und Verständniß, wie man aus Ruinen neues Leben, neue Schönheit erstehen lassen kann.

Aber die Tendenz der Großstadt drängt heute noch weiter hinaus über die niedergeworfenen Stadtmauern. Dem Zuge der Zeit folgend strömt die Landbevölkerung in die Städte, und die Bewohner der Städte streben, wie im Rückschlag, aus dem Centrum, aus den Quartieren des Verkehres und Geschäftes hinaus an die Peripherie. Der Lärm, die Unruhe, die Enge, die geschlossene dicke Luft rufen wieder die Sehnsucht nach der Natur hervor. Die modernen Verkehrsmittel begünstigen oder folgen diesem Drang. So entsteht um die großen Städte ein weiterer Gürtel mit radienartig auslaufenden Strahlen von Villen und Gärten, grüne blühende Villendörfer und Villenstädte.

Aber in der Regel entsteht dieser prangende Gürtel nur zufällig, planlos, wie grade vorhandene Straßen ihren Lauf nehmen. Wohl einzig steht der Fall wie bei Cincinnati in Amerika, wo an Hügeln entlang auf frischem Boden nach einheitlichem, künstlerisch wohl bedachtem Plane eine ganze Villen- und Gartenstadt geschaffen wurde, so zwar, daß die Gesammtanlage ebensowohl einen schönen Anblick darbietet, wie jedem Hause, dessen Lage genau bestimmt, der Genuß des eigenen Gartens und der Genuß des Ganzen gewahrt ist. In Wien hat im Kleinen der Cottage-Verein etwas Aehnliches erstrebt, aber es ist eine Stadtanlage geworden, nicht eine Gartenanlage. Der gemeinsame Garten soll nunmehr erst seitlich hinzukommen, statt daß er die Häusergruppen zu umfassen und zu durchdringen gehabt hätte. Auch so kann immer noch für sich etwas Gutes und Schönes zu Stande kommen, wenn man nicht ohne Weiteres, wie es so Herkommen ist, an die Schöpfung eines landschaftlichen oder unregelmäßigen Gartens geht, sondern die Be-

schaffenheit des Bodens, das wellenförmige, in Staffeln absteigende Terrain wohl bedenkt.

Die Frage der Villenstädte wird noch öfter an uns Wiener oder unsere Nachkommen herantreten, wenn erst, wie der Anfang gemacht worden, die Eisenbahnen tief in die umgebenden Waldthäler Wiens hineinstreichen. Ob sie dann, wenn es so weit gekommen ist, auf Sinn und Verständniß für solche künstlerisch entworfene und planmäßig durchgeführte Anlagen stoßen werden? Die Frage sei wenigstens aufgeworfen.

Freilich, wo hätten wir nicht die Verschönerungsvereine, Vereine mit gutem Willen und schwachen Mitteln! Was diese Vereine leisten, hat mehr mit der Bequemlichkeit als der Verschönerung zu thun, und das ist ja auch recht gut und nützlich. Sie schaffen Wege und Stege, setzen Bänke, warnen vor Irrwegen und eröffnen Aussichtspunkte, und wenn sie einen sonnigen Weg mit schattigen Bäumen bepflanzen, so ist das schon viel und selten.

Verschönerung der Gegend, der Landschaft, das will mehr heißen und erfordert auch andere Mittel, als sie den sammelnden Vereinen zu Gebote stehen. Verschönerung der Landschaft d. h. eine ganze weite Gegend aus der Prosa in die Poesie, aus der Natur in die Kunst übersetzen. Die Aufgabe will Ackerfelder, Wiesen, Dörfer, Wälder, Teiche erhalten, aber aus ihnen in Gemeinsamkeit kunstgerechte Bilder schaffen; sie muß der Gegend das Ansehen eines weitgedehnten Parkes geben mit dem Wechsel seiner Ansichten und Aussichten. Sie muß mit Auge und Gefühl für Schönheit den Lauf der Bäche und Flüsse leiten, Teiche und Seen ausgraben oder corrigiren und die Wege an ihnen vorüber ziehen. Sie muß Pflanzungen anlegen in Gruppen, Hainen und Wäldern, Aussichten schaffen und ihnen die Hindernisse hinwegräumen, Wälder lichten, wenn es nöthig ist, Inseln anlegen und Lusthäuser erbauen, die das Auge anziehen und ein Zeugniß ablegen, daß die Kunst hier gewaltet hat.

Das alles entsteht in der Regel nur durch den Geist und den Willen großer Herren, welche Mittel und Geschmack haben, den Charakter meilenweiter, zusammenhängender Besitzthümer in dieser Weise umzuändern und zu verschönern. So ist die öde, sandige Gegend von Potsdam durch den Vorgang Friedrichs des Großen und seiner Nachfolger in eine reizvolle Gartenlandschaft umgeschaffen worden, und so, um ein vaterländisches Beispiel zu

nennen, sind die Niederungen und sanften Höhenzüge zu den Seiten der Taya an den Gränzen Mährens und Oesterreichs, der uralte Besitz des Hauses Liechtenstein, von diesseits Lundenburg bis über Eisgrub und Feldsberg hinaus wie in einen weitgedehnten Park verwandelt worden. Es ist eine wahre und echte Parklandschaft, eine Landschaft, welche geschlossene und freie Kunstgärten und Wildgehege mit zahlreichem Wild und dichte alte Wälder mit der Pracht knorriger Eichen und hochstämmiger Buchen enthält, eine Landschaft, welche von einem gewundenen, in Arme sich zertheilenden und Inseln umschließenden Fluß durchzogen ist, welche eine Reihe seenartiger Teiche mit bewaldeten Ufern und Inseln umfaßt. Dazu giebt es Wiesen und Fluren und Felder, weithin sichtbare Lustgebäude, großartige Schlösser, größere Ortschaften wie Lundenburg und Feldsberg, und dazwischen zerstreut die originellen Dörfer der Kroaten mit ihren hellen, weißen, buntverzierten Häusern. Das alles zusammen vereinigt sich zu einem lachenden Bilde, auf dem das Auge mit Entzücken ruht, wenn der Sonnenschein die weiten Perspektiven erhellt oder das Abendgold auf den breiten Wasserflächen leuchtet und seine Strahlen in die dunkeln Waldmassen wirft. In Wahrheit, das ist verschönerte Landschaft.

Aber solche landschaftliche Bilder zu schaffen, sie hervorzurufen auf einem Boden, den die Natur mit ihren Schönheiten nur karg bedacht hat, dazu gehört mehr als Wille und Mittel; es gehört dazu das Verständniß der Natur und der Kunst zugleich. Man muß wissen, was man will, und um das zu wissen, muß man sich klar sein über die künstlerischen Mittel und die künstlerischen Ziele.

Das aber, Klarheit und Urtheil, ist heute bei der „schönen Gartenkunst" vielleicht weniger vorhanden als bei anderen Zweigen der Kunst. Wir wachsen auf in Gärten oder in ihrem Genuß und kommen daher niemals zur Kritik derselben, und wenn die Natur uns ihre Reize zeigt, uns Laien, die wir nichts wollen als Blumen und Grün, als frische Luft und Sonnenschein oder kühlen Schatten, so sind wir bald befriedigt, in welcher Gestalt auch immer diese Reize uns entgegen treten. Wir üben keine Kritik — wir verstehen es auch nicht —, wir fragen nicht viel nach der Richtigkeit der Anlage, nach den gegebenen Bedingungen, ob an dem gegebenen Platze auch das möglichst Beste und Schönste erreicht worden ist. Und doch haben wir ein Recht zu verlangen, und zumal bei Werken des öffentlichen Genusses, daß jede Kunst an ihrem Orte unter den vorhandenen Umständen das

Beste leistet, was sie zu leisten vermag. Um aber dieses Recht ausüben zu können, um dieses Verlangen zu stellen, müssen wir uns selber klar sein über das Wesen und die Prinzipien dieser Kunst; wir müssen darin einen Maßstab gefunden haben, mit dem wir die Leistungen messen und ihre Schönheit kritisch beurtheilen.
