II. Abtheilung.

Geschichte.

I. Kapitel.

Der Garten des Alterthums.

In der Absicht vorzugsweise das darzustellen, was uns noch heute nutz- und lehrreich ist, überfliegen wir die Geschichte des Gartens in der alten Zeit und im Mittelalter flüchtigen Fußes. Was wir von jenem, dem Alterthum, über den Garten kennen, ist zu wenig in formelle Gestaltung, zu wenig zur Anschauung zu bringen, um von praktischem Nutzen zu sein. Es befriedigt unser geschichtliches Interesse, aber es trägt nichts oder wenig zur Lösung der Frage bei, wie wir es machen sollen. Und dem Mittelalter fehlte wohl überhaupt ein eigener und origineller Gartenstil. Die großen Umwandlungen seiner Architektur scheinen am Garten vorübergegangen zu sein, ohne denselben zu berühren und zu verändern. Für uns beginnt die Kunstgeschichte des Gartens mit dem Anfang der modernen Zeit, mit dem italienischen Gartenstil der Renaissance, womit freilich nicht gesagt sein soll, daß nicht auch dieser, wie alle Kunstübung, auf Tradition beruhe.

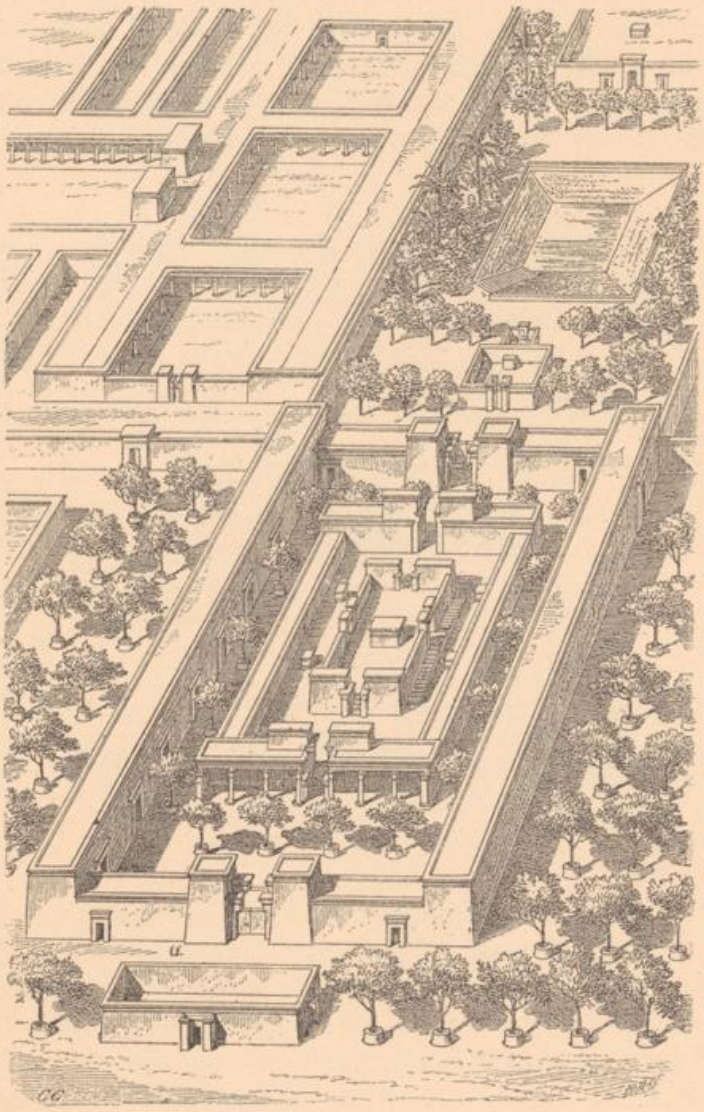
Die Geschichte des Gartens überhaupt, unserer Definition, daß der Garten die der Kunst unterworfene Natur sei, entsprechend, beginnt dort, wo die Kunst zum ersten Male an die Natur herantritt und sie zur Lust des Menschen zu verbessern oder umzugestalten sucht. Das also ist vermuthlich dort geschehen, wo die Ansiedler der heißen Niederung ihre festen Lehmhütten mit Bäumen umpflanzten, mit Bäumen, die ihnen Schatten liehen oder eßbare Früchte gaben, mit Blumen, die ihr Auge erfreuten. Von hier aus

mag man sich einen Gang der Entwicklung oder kunstgemäßer Weiterbildung construiren, wie man will, wir wissen nichts davon. Wie der Garten zum ersten Male mit bestimmten Nachrichten und Abbildungen in die bewußte Geschichte eintritt, hat er jene ganze Entwicklung bereits zurückgelegt und tritt uns in bestimmten Formen entgegen.

Zur Zeit, da in Europa noch die Pfahlbauten bewohnt waren, wenigstens zu einer Zeit, von der wir gar nicht wissen, was und wer die Menschen waren, welche nordwärts und südwärts des Alpenwalls saßen oder wanderten, mehrere Jahrtausende vor unserer christlichen Zeitrechnung, da wohnten die Aegypter bereits in prangenden Gärten. Diese Gärten aber waren Werke der Kunst, wohl bedachte und wohlgeordnete Anlagen und Pflanzungen, wie nur die Gärten der modernen Zeit, in enger räumlicher wie künstlerischer Verbindung mit der Architektur, mit Haus und Palast (Abb. 20).

Die heiße Sonne, das grelle Licht, das tiefe Blau des regenlosen Himmels, das glühende Gelb der Wüstenhöhen, das rings den Horizont begränzte, riefen die Sehnsucht nach Grün und Schatten und Dunkel hervor, und so mußte hier in den üppigen Niederungen am Nil neben den erblühenden Künsten, unter den socialen Bedürfnissen eines früh verfeinerten Culturlebens auch die Kunst des Gartens erstehen. Was gepflanzt wurde, schoß schnell empor, und der Gründer konnte bald die Freude seiner Anpflanzungen erleben und genießen. Die Art, in welcher die Anlage gemacht wurde, in welcher der ägyptische Gartenstil, wenn man schon so sagen darf, sich ausbildete, war bedingt von der Beschaffenheit des Landes und dem Charakter der Wohnungen.

Wie im ganzen Morgenlande, erforderte auch in Aegypten die Herrlichkeit des großen Lebens für den Herrn oder Herrscher, für ihn selber, für die Frauen, für die überaus zahlreiche Dienerschaft, für die Vorräthe, für Spiele und Feste, eine Fülle von Räumlichkeiten. Aber gerade im Gegensatz zu den massiv, gewaltig, für die Ewigkeit gebauten Stätten des Cultus, die in ihren Ruinen noch heute nach vier- bis fünftausend Jahren unser Staunen erwecken, waren die Paläste, die Villen, die Wohnstätten der Herrscher und der Großen nur Bauten von leichter und vergänglicher Art. Ein Conglomerat von Gebäuden, Gemächer, Hallen, Säulengänge, Pavillons, rechtwinklig an einander gefügt oder vereinzelt und zerstreut, Höfe, größere und kleinere, zahlreich umschließend, das Ganze im Rechteck von einer Mauer

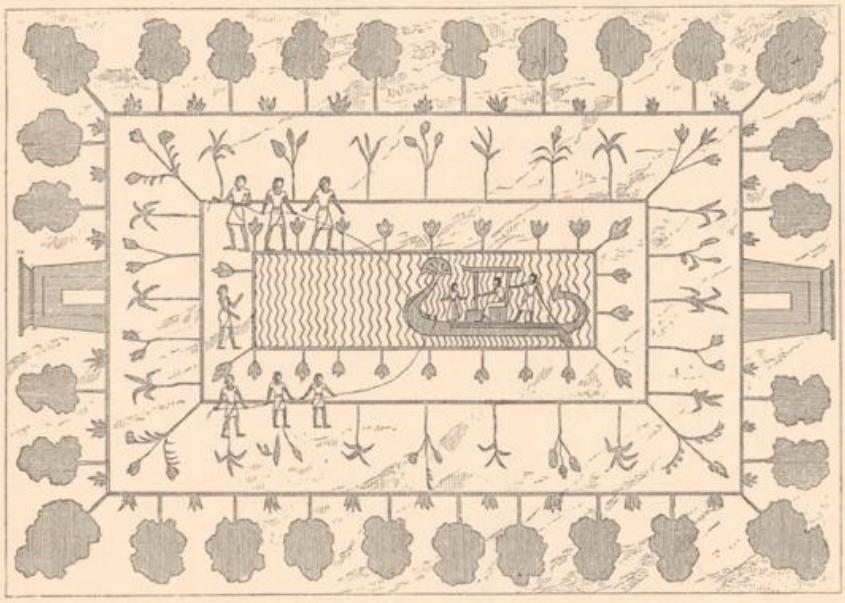


20. Aegyptischer Palast mit Garten.

(Nach Perrot und Chipiez, Geschichte der Kunst im Alterthum.)

17.

umgeben, so lagerten sie sich weitgestreckt innerhalb der Ringmauern der Städte oder außerhalb an den Ufern des Nils oder entlang den zahllosen Kanälen, welche das Wasser des großen Stromes befruchtend bis an den Fuß der Wüste trugen. Der gleiche Boden der Niederung, der grade Schnitt der Kanäle und ihrer Dämme, sie machten jede Anlage dieser ausgedehnten Wohnstätten regelmäßig, rechtwinklig, und wie die Anlage der Wohnstätten, so die Anlage der mit ihnen verbundenen Gärten. So lassen



21. Originalplan eines ägyptischen Gartens. (Alphand.)

es alle Zeichnungen von Wohnhäusern und Gärten erkennen, die sich auf den Wänden der Nekropolen erhalten haben, Zeichnungen, welche in einer den Aegyptern eigenthümlichen, von uns nicht geübten Weise Grundriß mit Aufriß verbinden (Abb. 21).

Das Bedürfniß hatte es veranlaßt, daß alles, was innerhalb des umgebenden Mauerrechtecks lag, wie ein Garten behandelt wurde, was von den Gebäuden umschlossen war und was außerhalb derselben lag. Die Höfe waren regelrecht mit Bäumen bepflanzt; Alleen von Platanen, Sykomoren, Cedern, Cypressen, Dattelpalmen, oder wie sie sonst das Land

darbot, durchschnitten rechtwinklig die ebene Fläche des Gartens wie eine Fortsetzung der Gebäude, in voller Harmonie der Linien mit der Architektur. Lusthäuser, farbig bunt bemalt und mit Darstellungen aus dem Leben verziert, schmückten bevorzugte Stellen oder suchten die stillsten, am dichtesten beschatteten Plätze: das bewegte Leben in den Großstädten des alten Aegyptens, bewegt und aufgeregt wie heute, ließ sie im Bedürfniß nach Erholung mit Begierde aufsuchen. An Wasser kein Mangel; der Nil führte es mit seinen Kanälen herbei, wo man es wünschte. So gab es Brunnen in den Höfen und weite Bassins in den Gärten, im Quadrat oder Rechteck, mit gemauerten Ufern, an denen Stufen zum Wasser hinabführten, Bassins, groß genug, um buntgeschmückte Gondeln zu tragen, welche von Sklaven auf und ab gezogen wurden. Das stille Wasser war bedeckt mit den breiten Blättern und den sternförmigen, strahlenden Blumen des Lotus; dichte Hecken umzogen dasselbe; bunte Kioske erglänzten in seinem Spiegel, wohlgepflanzte Bäume in Kübeln oder Töpfen von gebranntem Thon waren entlang gestellt, entlang an den Ufern oder an den Wegen, wie bei uns Orangen und Citronen. An farbenprangenden Blumen fehlte es nicht, welche die Lüfte mit ihrem Duft erfüllten, welche die Damen ins Haar steckten oder als frischen Strauß in den Händen trugen oder den Göttern als Opfer darbrachten.

So war der Garten im alten Aegypten, zweitausend, dreitausend Jahre vor Christi Geburt, und vielleicht länger schon, ein Zeitgenosse der Pyramiden, eine Stätte des Vergnügens, des Luxus, der Cultur geworden, und mehr als das, er hatte bereits ein Prinzip, einen Stil. Und dieser Gartenstil, der wohl in den üppigen Niederungen der Nilufer seine Entstehung und erste Ausbildung erhalten, blieb der Stil des orientalischen Gartens durch das ganze Alterthum, durch die arabisch-sarazenische Welt des Mittelalters bis in die Gegenwart hinein. Nur China und sein Nachahmer Japan machen bei ihrer eigenartigen Cultur auch eine prinzipielle Ausnahme, ja einen Gegensatz.

Mit der Kunst ging der architektonische Garten Aegytens hinüber in die Ebenen Mesopotamiens, wo die baumlosen Fluren Babyloniens und Assyriens allerdings andere Anstrengungen und Mittel zum gleichen Ziele erforderten, und die Fülle der Macht die gewaltigen Herrscher reizte mit Außerordentlichem, mit Wunderwerken ihre Unterthanen in Staunen zu versetzen. Die hängenden oder schwebenden Gärten der Königin Semiramis

in Babylon innerhalb der Ringmauern ihres weiten Palastes über dem Ufer des Euphrat bilden eines der Wunder der Welt: mächtige Terrassenbauten mit kühlen Grotten, Wasserwerken, Bäumen, Blumen und Rasen. Diodor berichtet, daß König Nebukadnezar solche Gärten für seine Gemahlin Amyitis errichtet habe, eine medische Königstochter, welche in der weiten Ebene Mesopotamiens nach den Terrassengärten an ihren heimischen Bergen Sehnsucht gehabt habe. So führte der König für sie einen Garten am Ufer des Stromes auf, der wie ein Gebirge das Land überragte. Man will noch heute seine Stätte erkennen. Zwanzig Wände thürmten sich aus gehauenen Steinen auf, elf Schuh von einander, belegt mit Quadern, welche eine feste, wasserdichte Fläche bildeten. Darauf wurde Erde hoch aufgeschüttet und in die Erde wurden Bäume gepflanzt, die bei guter Pflege und reichlicher Bewässerung bald Schatten gaben und Früchte trugen wie andere Bäume, die in ihrem eigenen fruchtreichen Erdreich stehen. Mit Stämmen von acht Schuh Dicke und mit einer Höhe von fünfzig Schuh waren sie von ferne wie ein hochragender Lustwald anzusehen. Hunderte von Jahren standen sie und überdauerten Reich und Herrscher, bis endlich, scheint es, die Quaderwerke unter der Last zusammenbrachen. Auch sonst waren die babylonischen Gärten mit ihren Palmen und Cypressen berühmt; noch unter Alexander dem Großen, der sie liebte und seine Laufbahn in ihnen beschloß, erfreuten sie sich der kunstreichsten Pflege.

Alexander der Große hatte seine Gartenliebe, wenn nicht schon in der makedonischen Heimat, deren Rosen schon damals wie heute im Rufe standen, so doch in Persien gelegt, wo nach der Eroberung die königlichen Gärten die seinen geworden waren. In Persien gab es zweierlei Gärten, die einen, kunstreich angelegt in Verbindung mit den Schlössern und Palästen in Terrassen an den Höhen aufsteigend, die anderen, von den Griechen Paradiese genannt, weite, baumreiche, mit Mauern eingefriedete Jagdgehege. Die Perser liebten die Jagd leidenschaftlich, aber nach den Anstrengungen von Krieg und Jagd verfielen auch sie wieder, wie die Geschichte lehrt, dem weichlichen Leben der orientalischen Herrscher.

Mit diesem Leben steht die Ausbildung des orientalischen Gartens in Verbindung. In Momenten der höchsten Energie fähig, versanken diese Herrscher wieder in lässige Ruhe und Erschlaffung. Dann war der Garten mit seiner Pracht von Blumen und Bäumen, mit seinem Duft und Schatten, mit seinen stillen, schimmernden Teichen und seinen rauschenden Brunnen

die Stätte der Erholung und Unterhaltung, die Stätte der Vergnügungen, der Haremsfeste, die Stätte von Spiel, Gesang und üppiger Schwelgerei. Monate lang, Jahre lang kamen die Herrscher nicht aus diesen gartengeschmückten Palästen heraus; Geschlechter gingen in ihnen zu Grunde.

So war der orientalische Garten schon im hohen Alterthum ein Werk der Kunst geworden, das dem Garten des Westens zum Vorbild diente, wenigstens großen Einfluß auf ihn übte. Aber Jahrhunderte, ja, im Vergleich zu Aegypten, Jahrtausende gingen darüber hin, bis der Garten in Europa die gleiche oder eine ähnliche Stufe erreichte. So hoch sich die Kunst in Griechenland erhob und so viele Zweige der menschlichen Thätigkeit sie umfaßte, so bildete doch der Garten keinen Theil derselben. Zwar macht schon Homer eine glänzende Schilderung der Gärten des Alkinoos, wobei wohl Gärten der Wirklichkeit seine Phantasie angeregt hatten, aber diese Gärten sind Obstgärten, deren Fruchtbarkeit, nicht deren Schönheit Preis und Lob erhält.

„Dort sind ragende Bäume gepflanzt mit laubigen Wipfeln,
„Voll der saftigen Birne, der süßen Feig' und Granate,
„Auch voll grüner Oliven und rothgesprenkelter Aepfel.
„Diesen erleidet die Frucht nie Mißwachs oder nur Mangel,
„Nicht im Sommer noch Winter das Jahr durch, sondern beständig
„Vom ausathmenden West treibt dies und anderes zeitigt.
„Birne reift auf Birne heran und Apfel auf Apfel,
„Traub' auf Traube gelangt, und Feig' auf Feige zum Vollwuchs.
„Dort auch prangt ein Gefilde von edlem Weine beschattet,
„Einige Trauben umher, auf ebenem Raume gebreitet,
„Dorren am Sonnenstrahl und andere schneidet der Winzer,
„Andere keltert man schon; hier stehen noch Herlinge vorwärts,
„Eben der Blüt' entschwellend und andere bräunen sich mählich."
(VII. 114 ff.)

Dann erst nach der Fruchtbarkeit kommt auch ein wenig das Liebliche zum Ausdruck, erst am Ende und im Anhange des Nützlichen.

„Dort auch, zierlich bestellt, sind Beet' am Ende des Weinlands,
„Reich an manchem Gewächs und stets schön prangend das Jahr durch.
„Auch sind dort zwo Quellen: die ein' irrt rings in dem Garten
„Schlängelnd umher; und die andre ergießet sich unter des Hofes
„Schwell' an den hohen Palast; woher sich schöpfen die Bürger."

Von einer Gartenkunst, viel weniger von einem Gartenstil ist also bei Homer noch nicht die Rede, und selbst die Gewässer dienen nicht der

Schönheit und dem Vergnügen, sondern dem Nutzen. Ebensowenig ist das der Fall bei der berühmten Schilderung der Grotte der Kalypso und ihrer Umgebung.

„Ringsher wuchs um die Grotte des grünenden Haines Umschattung,
„Erle zugleich und Pappel und balsamreiche Cypresse.
„Dort auch bauten sich Nester die breitgefiederten Vögel,
„Habichte, sammt Baumeulen, und sammt breitzüngiger Krähen
„Wassergeschlecht, das kundig der Meergeschäfte sich nähret.
„Hier auch breitete sich um das Felsengewölb' ein Weinstock,
„Rankend in üppigem Wuchs und voll abhangender Trauben.
„Auch vier Quellen ergossen gereiht ihr blinkendes Wasser,
„Nachbarlich neben einander, und schlängelten hierhin und dorthin,
„Wo rings schwellende Wiesen hinab mit Violen und Eppich
„Grüneten. Traun, wohl selbst ein Unsterblicher, welcher dahin kam,
„Weilte bewunderungsvoll, und freute sich herzlich des Anblicks."

Das ist nicht ein Garten, sondern ein Stück romantischer Waldeinsamkeit, geschildert mit einem Natursinn, mit welchem der Dichter dem griechischen Genius vorausgeeilt war. Erst Sophokles mit seiner Schilderung des Haines von Kolonos ist ihm in Geist und Worten nachgekommen. Von einer eigentlichen Gartenkunst wissen die Schriftsteller der classischen Zeit Griechenlands nichts zu erzählen, weil sie nichts zu erzählen haben. Zwar die Sitten des Lebens und des Cultus forderten einen großen Bedarf an Blumen, an Rosen, Veilchen, Hyacinthen, Narzissen, zu Kränzen und zu festlichem Schmuck; der Markt bot sie käuflich in Menge dar. Aber sie wurden in Beeten zum Schnitt gezogen wie Gemüse und untermischt mit Gemüse. Gärten umgaben wohl die Tempel, aber es waren Baumgärten, Haine, wie die Altis in Olympia, angefüllt mit Hunderten von Statuen der olympischen Sieger. Schatten brauchten auch die Spiel-, Uebungs- und Versammlungsplätze, die Gymnasien, Lyceen, Akademien, aber es waren Baumreihen, Alleen, welche die Säulen begleiteten; unter ihnen luden Bänke die Peripatetiker zum Sitzen ein. Eine Gartenkunst, ein Prinzip der Anlage oder eine Anordnung und Pflanzung aus dem Gesichtspunkt der Schönheit ist bis auf Alexander den Großen nicht erkennbar, wie ja auch damals erst den Privatwohnungen ein reicherer Schmuck zutheil wurde.

Mit der makedonischen Eroberung aber ging das asiatische Gartenleben auf die hellenistische Welt über und von dieser auch auf Griechenland, wo es wissenschaftliche Richtung annahm, indem fremde, asiatische

Pflanzen acclimatisirt wurden, Theophrast eine Botanik schrieb und einen botanischen Garten anlegte. Nach dem Beispiele Alexanders des Großen wurden seine Freunde und Nachfolger Jäger und legten große Jagdgärten an; die Seleuciden aber in Antiochien und die Ptolemäer in Aegypten trieben Blumencultur und gingen auf künstliche Anordnung der Vegetation aus und bauten sich Grotten und schattige Lauben von Epheu und Weinreben.

Von hier aus, von dem orientalischen Garten, der nun hellenistisch geworden, ging die Gartenlust auf die Römer über. Die alten Römer, wie die anderen italischen Völkerschaften waren Ackerbauer, Italien war ein Ackerland von Alters her, und was gepflanzt und gebaut wurde, geschah zum Nutzen, nicht zum Vergnügen. Auch war es wenig reich an Arten der Bäume und der Blumen. Diesem Mangel wenigstens halfen zum großen Theil die griechischen Colonien in Italien ab, und wenn sie auch keine Gartenkunst brachten, so doch die Cultur fremder Pflanzen. So waren sie es, die den Oelbaum und den Weinstock in Italien einführten, ohne welche heute und schon in der römischen Kaiserzeit dieses Land kaum denkbar erscheint. Sie brachten die Mandel, die Granate, die Kirsche, die Kastanie, und von Blumen die Gartenrose, die Lilie, die Myrthe, Veilchen und Crocus, Blumen, die später als Schmuck mit dem römischen Genußleben untrennbar vereint waren.

Alle diese Pflanzen verbreiteten sich mit der römischen Herrschaft rasch über das ganze Land, verwandelten so die Flora Italiens und bereiteten den Boden für eine großartige und ausgebildete Gartenkunst, die kam, wie die Stunde geschlagen hatte. Sie kam wie in Aegypten und Asien infolge des Luxus, des Reichthums, des verfeinerten Culturlebens und seiner Bedürfnisse. Die römischen Großen auf ihrem Siegeslaufe über die Stätten der hellenistischen und asiatischen Cultur brachten nicht nur die Reichthümer und die Kunstwerke heim, sondern auch Kenntniß und Verständniß orientalischer Sitten und orientalischen Lebens. Bis dahin von Thaten zu Thaten, von Anstrengung zu Anstrengung schreitend, draußen dem Kriege, daheim der kaum minder aufregenden inneren Politik und dem Parteitreiben ergeben, hatten sie die Ruhe wenig oder gar nicht kennen lernen, es sei denn einmal in der Stille des Landlebens, wo der Ackerbau, nicht Natur und Kunst im Bunde, sie gefesselt hatte. Jetzt aber fing es an ihnen zu ergehen wie den Großen des Orients: sie lernten nach den Thaten, nach den Anstrengungen, nach der höchsten Anspannung aller Kräfte auch die

Ruhe verstehen und genießen. Zu diesen Genüssen der Ruhe gehörte nun der Garten als Kunstwerk, als verschönerte Natur, der Garten mit seiner Stille und Kühle, mit dem erfrischenden Grün, der farbigen Pracht der Blumen und den blinkenden und rauschenden Gewässern. In den Hauptstädten der diadochischen Herrscher, an den alten Sitzen der persischen Satrapen, hatten sie nicht nur kunstvolle Gärten gefunden, sondern die Städte selbst mit Gartenanlagen umgeben und verschönert gesehen.

Lucullus war der erste, der sich auf solches Leben orientalischer Großen verstand, der erste, der in Rom den Garten nach orientalischem Muster einführte. Sein Garten auf dem Mons Pincius wurde das Vorbild. Bald folgten alle die Großen, Sallust, Hortensius, Pompejus, Cäsar, Mäcenas, dann die Kaiser nach der Reihe. Ein Kranz von Gärten zog sich über die Höhen von der heutigen Porta del popolo über den Pincius bis zum Quirinal und Esquilin an der Ostseite der heutigen Stadt, und nicht minder krönten sie gegenüber die Höhen des Janiculus und Vaticanus und zogen sich von ihnen zum Tiber hinab.

Aber auch die Stadt mit ihrem Lärm und Menschengewirre, mit ihren Anregungen und Aufregungen wurde den gereizten Nerven zu viel, und die Stadtgärten genügten nicht mehr der Sehnsucht nach Stille und Ruhe. So wurde das Land aufgesucht, die Thäler, die Höhen, das Meer, überall wohin kein Lärm drang außer den Klängen der Natur, wo die zahllose Schaar zudringlicher Clienten den Patronus nicht mehr erreichen konnte, wo er sich selbst, der Natur, der Literatur und Wissenschaft lebte. So entstanden die Villen und mit den Villen die großen ländlichen Gärten, die sich überall hin durch das römische Reich verbreiteten, durch Italien wie durch die Provinzen.

Von oben herab wurde nun die Gartenlust allgemein vom Kaiserpalast bis zum Bürgerhause, dessen Anlage ihre Befriedigung begünstigte. Die zwei Höfe, welche in der Regel das römische Haus umschloß, vorne das Atrium, dahinter das säulenumgebene Peristyl oder Cavädium, wurden gartenartig gestaltet, sei es auch nur, daß der kleine mittlere Raum des Atriums mit Rasen oder frisch grünendem Mose bedeckt wurde, worüber ein Springbrunnen seinen Staubregen ergoß. War das Atrium größer, wie gewöhnlich das Peristyl im vornehmen Hause, so gab es eine hübsche Eintheilung der Fläche in Blumenbeete, Pflanzen und plastische Figuren zwischen den Säulen, Brunnenfiguren und vertiefte Bassins, in denen Fische

gehalten wurden. Grün und blühend, duftig und kühl in der umgebenden Säulenhalle, gegen die Sonne wohl mit bunten Decken überspannt, waren diese kleinen Hofgärten in heißer Sommerzeit und an den wärmeren Tagen des Winters, wie Rom sie zahlreich kennt, ein höchst angenehmer Aufenthalt.

Aber das römische Stadthaus bot noch mehr der Gartenlust. Wie heute, so sah man auch im alten Rom oben auf den flachen Dächern der Häuser kleine Gärten mit blühenden Sträuchern, schönen Pflanzen, schattigen Lauben, in denen man sich über dem Dunst der Tiefe der frisch strömenden Luft erfreute. Wenn irgend der Raum es erlaubte, so gab es auch einen Garten hinter dem Hause, wenn auch nur einen schmalen offenen Streif mit blühendem Gebüsch oder einigen Bäumen, dessen Ende ein Gartengemälde an der Mauer, das als Fortsetzung gedacht war, erweitern und ergänzen mußte.

Diese Gartengemälde, wie es scheint, eine verbreitete Sitte in der ersten römischen Kaiserzeit, geben uns in ihren Ueberresten zu Rom und Pompeji noch heute eine Vorstellung, wie diese Stadt- und Hausgärten beschaffen waren, denn eine Beschreibung fehlt uns selbst von den vielgerühmten Gärten des Lucullus und seiner Nachfolger auf den Höhen der Stadt. Aus jenen Bildern kann man schließen, daß Anordnung und Pflanzung stets regelmäßig gehalten waren. Die Wege zwischen hübschen Gittern und Hecken zogen sich in gerader Richtung, die Bäume stellten sich in gleichen Abständen einzeln oder neben einander in geschlossenen Alleen oder bildeten Gruppen auf geradlinig begränzter Grundfläche. Zwischen ihnen standen Springbrunnen, die aus Schalen ihre reichlichen Wasserstrahlen emporschleuderten, oder Figuren von Göttern und Nymphen mit Urnen, aus denen das Wasser hervorströmte. Bunte Vögel flattern umher und bauen ihre Nester zwischen den Zweigen. Fast sollte man glauben, daß die heutigen Gärten Roms, der Garten der Villa Medicis, der Villa Ludovisi, mit ihren Cypressenalleen, mit ihren dunkeln Laubgängen von Lorbeer und Eichen, ihren gradlinig durchschnittenen Bosquetten und ihrem offenen Parterre vor der Villa, die Tradition der altrömischen Gärten, auf deren Stätten sie sich befinden, treu bewahrt haben.

Anders und besser sind wir mit dem Garten der Villa daran. Zwei Briefe des jüngeren Plinius geben in ausführlicher Weise die Beschreibung zweier Villen, die er besaß, die eine bei Ostia am Meere gelegen, die andere am Abhang der toscanischen Berge in der Nähe des Tiber. Die letztere namentlich

besaß einen ausgedehnten, mit aller Kunst angelegten Garten, von dessen Art und Stil wir eine gute Vorstellung erhalten, wenn es auch schwer ist, nach der Beschreibung ihres Besitzers sich von Villa und Garten einen Grundriß zu zeichnen.

Die römische Villa war kein regelmäßiger Bau wie gewöhnlich das Stadthaus, das einem bestimmten Schema folgt, wie sehr auch Lage, Größe, Beschaffenheit des Bodens und Bedarf und Rang des Besitzers zu Veränderungen oder Erweiterungen zwingen. Nicht so die Villa. Hier lebte der Römer sich allein oder der Gastlichkeit. Hier wollte er Land und Meer genießen zu jeder Tageszeit, zu jeder Jahreszeit. So gab es in der Seevilla Räume gegen das Meer geöffnet oder über das Meer hinausgebaut, Räume nach der Gegenseite, wo das Getöse der Wellen und das Sausen des Sturmes nicht gehört wurde. Es gab Räume gegen Norden, welche der Besitzer im Hochsommer bezog, andere gegen Süden für den Winter, andere wieder, welche die Sonne den ganzen Tag auffingen. Es gab Gemächer, so still und abgelegen, daß auch nicht das Geräusch der geschäftigen Diener zu ihnen drang. Gemächer zum Speisen, zum Studiren, zum Tagesaufenthalt, zum Schlafen wechselten nach der Jahreszeit; die einen mit weiten Fensterthüren waren der schönen Aussicht gewidmet und ließen das Licht hereinströmen, andere wieder verschlossen sich der Helligkeit und ließen durch dichtbelaubte und umrankte Gitter vor den Fenstern nur ein dämmerndes Zwielicht herein.

So war die Villa des römischen Großen ein unregelmäßiges Gebäude, eine Verbindung verschiedener, nicht einmal unter einem Dache verbundener Räumlichkeiten, auf einem Grundplan, der alle jene Beziehungen und Bedürfnisse zum Ausdruck brachte. Säulenhallen vorne und rückwärts, niedrige Dächer von verschiedener Höhe und Construction, Thürme, Pavillons, Erker und Veranden, viele Thüren, Fenster hoch und tief, zum Theil bis auf den Boden herabgehend, buntverzierte oder mit grünem Schlinggewächs bekleidete Mauern gaben der Villa ein wechselvolles, beinahe phantastisches Ansehen. Beinahe phantastisch — denn über allem Detail, über aller Ornamentation waltete doch der maßvolle, besonnene, die Grenzen der Schönheit nie überschreitende Geist der griechischen Kunst, der selbst die freien und freiesten Decorationen der ersten römischen Kaiserzeit noch beherrscht.

Dieser Geist lebt auch in der Kunst des römischen Gartens. Die Freiheit und Unregelmäßigkeit in der Anlage der Villa mußte sich in den

zu ihr gehörenden Garten fortpflanzen, aber es geschah nicht im Geiste der Naturromantik wie im achtzehnten Jahrhundert, als der Gartenstil von dem französischen in den englisch-romantischen überging; es geschah nicht in dem Sinne, daß die Natur über die Kunst herrschte, sondern umgekehrt, die Kunst legte der Natur ihre Regeln auf, ja sie that ihr Zwang an.

Der römische Villengarten umschloß vielerlei Detail, wie der vornehme Herr dessen für sein Leben bedurfte. Er brauchte Sonne und Schatten, Blumen und Grün, wie sich von selbst versteht; er brauchte einen Platz für seine körperlichen Uebungen, wie z. B. für das Ballspiel; er brauchte eine Reitbahn, den Hippodrom; er brauchte eine Allee, einen Laubgang, in welchem er sich liegend auf seiner Sänfte von seinen Sklaven umhertragen ließ; eine Vorrichtung von Tisch und Bänken, wo er allein oder mit seinen Freunden speisen konnte; er brauchte stille Plätze zum Lesen, zum Meditiren, zum Dichten auch, wo kein Geräusch an sein Ohr schlug als das Rauschen des Brunnens, das Gemurmel der Quelle oder das Säuseln des Laubes.

Das alles findet sich in dem toscanischen Garten des Plinius; er beschreibt es eines nach dem anderen, doch ist es schwer (wie es von Schinkel versucht worden), sich die Lage und Folge des Einzelnen vorzustellen oder aufzuzeichnen. Es ist auch unnöthig, da ja die Gruppirung der Villa und die Beschaffenheit des Bodens überall Aenderungen hervorrufen mußten.

Draußen schon vor der Villa war der Boden in leichter Senkung geebnet und in Rasenbeete getheilt, die mit Buchsbaumhecken eingefriedet waren. Auf diesen Hecken, aus ihnen hervorgewachsen, standen Thiergestalten wie im Kampfe, aus dem lebendigen Buchs herausgeschnitten. Soviel als Innenhöfe von den Baulichkeiten umschlossen waren, das zeigte Blumenbeete, Springbrunnen, schattige Platanen und umrankte Gitterwände oder epheubekleidete Mauern. Der Garten hinter dem Hause besaß ebenfalls seine mit Buchs eingefaßten und mit Thierfiguren überwachsenen Rasenbeete, die, in allerlei Formen gezeichnet, doch symmetrisch angelegt waren. Aber ebenso gab es andere Theile, wie freie, blumige Wiesen gehalten, oder Baumgruppen von waldartiger Erscheinung. Dazwischen Alleen von Platanen, Ulmen, immergrünen Eichen, deren Stämme von dichten Ranken umwachsen waren, so daß der Baum in Grün prangte von der Wurzel bis zum Gipfel. In diesem größeren Theil des Gartens lag der Spielplatz zu den körperlichen Uebungen und zum Ballspiel, dann der Hippodrom, die Reit-

bahn, ein breiter, offener, von Cypressen dicht und dunkel beschatteter Weg, der von der Villa aus gradlinig in den Garten einschnitt, oben im Halbkreis wendete und gradlinig wieder zurückkehrte; ferner drittens die Promenade, ein langer, von Bäumen beschatteter Gang, in welchem sich der müde Herr, in seiner Sänfte auf weichen Kissen liegend, von seinen Sklaven spazieren tragen ließ. Von Ulme zu Ulme schlang sich die Rebe wie heute in Italien oder bildete, getragen von gemauerten Pfeilern, Lauben und Laubgänge, die Pergolen (pergulae), wie sie ebenfalls die Tradition bis heute treu bewahrt hat.

Zu Grün und Blumen bildete das Wasser einen Hauptgegenstand des Gartens. Hatte man nicht lebendigen Quell, der durch den Garten floß, so leitete man es in Röhren weit her. Man bedurfte seiner in Massen Rasen und Blumen im Sommer frisch zu erhalten, und machte seine Anwendung zu einem Gegenstand der Kunst und des anmuthigen Vergnügens. Schon die Besprengung, die man wechselnd hier- und dorthin wie einen Regen sich ergießen ließ, war ein Gegenstand durchdachter Kunst. Man leitete das Wasser im natürlicheren Theile des Gartens wie einen Wildbach, ließ es auf abschüssigem Terrain in Cascaden herabfallen und unter Bäumen weiter fließen. Da fand sich denn auch gewöhnlich das stille Dichter- oder Denkerplätzchen für den Hausherrn an murmelnder Quelle, ein Plätzchen, das er wohl noch mit der Statue einer Nymphe schmückte. Und das war wohl das Gewöhnliche in diesen vornehmen Villengärten, daß sich die Sculptur, die den ganzen Garten zu schmücken hatte, auch zum Wasser gesellte, sei es, daß man ein gemauertes Bassin mit Figuren versah, sei es, daß man es aus der Urne einer Wassergottheit hervorrauschen oder von einer Statue, einem Triton aus seiner Muschel, von einem Schwane, den ein Knabe bändigte, aus seinem Schnabel emporschleudern ließ. Sculpturen dieser Art sind ja noch zahlreich zu sehen in den Sammlungen von Rom und Neapel. Auch zu ergötzlicher spielender Unterhaltung wurde das Wasser benützt. Man lagerte an seinem Rande zum Speisen, und wenn man sich niederlegte auf die Marmorbänke, so brach darunter das Wasser hervor, als ob es durch den Druck geschähe; die schwereren Schüsseln setzte man auf den gemauerten Rand des Beckens und die kleineren ließ man auf dem Wasser schwimmen in Gestalt von Schiffchen oder Wasservögeln.

So bot der römische Garten Kunst und Natur vereint, und beide vielleicht über das Maß hinausgeschritten. Die Kunst hatte bereits, wie

aus den geschnittenen Figuren und Thierbildern zu ersehen, die Gestalt der Künstlichkeit angenommen, und mit der Natur, wo man ihr scheinbar freie Entfaltung ließ, hatte man es nicht auf Schönheit, sondern auf Stimmung, auf die Empfindung der Einsamkeit, der Stille, des Poetischen abgesehen. Der Garten als Kunst war also weit vorgeschritten, weiter als das, was wir vom alten orientalischen Garten wissen, von dem er doch angeregt war. Der römische Garten war in dieser Gestalt, wie ihn Plinius schildert, sein Eigen geworden.

---

2. Kapitel.

Der Garten des Mittelalters und der Garten des Orients.

Die Schilderungen des Plinius beweisen, daß der römische Garten zu Kunst und Stil gelangt war; die Kunstgeschichte des Gartens hat damit begonnen. Wer waren die Erben? wer übernahm die Prinzipien des römischen Gartens, um sie fortzuführen? Der Orient, nicht das Abendland. Wie der alte Orient den Römern Gartenlust, Bäume und Blumen gebracht hatte, so übernahm nun der arabische Orient, die Welt des Islam, Haus und Garten von der römisch-griechischen Cultur.

Zwischen der römisch-griechischen Cultur der Kaiserzeit und derjenigen des Mittelalters lag im Abendlande eine große Kluft, eine Epoche unruhigster Bewegung, eine Epoche der Verwilderung; die Völker wanderten und wechselten ihre Sitze, und unter ihren Tritten wurden die Blüten verfeinerten antiken Lebens zerknickt; die Traditionen wurden zerrissen; Kunst und Cultur mußten von neuem beginnen. Es ging langsam damit, wie nicht anders möglich war, aber eine Kunst nach der anderen erschien und stieg empor, zuerst die Architektur, dann die Kleinkunst, die Sculptur, die Malerei; zuletzt und am spätesten, am Ende der Periode erst, die Kunst des Gartens.

Verschiedene Gründe mochten beitragen den Fortschritt zu hemmen. Zuerst, so scheint es, ist der Garten überhaupt nur die letzte Blüte einer hochgetriebenen Cultur, wie sie das alte Aegypten, dann die großen Monarchien Vorderasiens am Euphrat und Tigris und endlich die römisch-griechische Welt in den letzten Zeiten der Republik und zu Anfang des Kaiserthums besaßen. Sodann kamen die Staaten des Occidents aus der

Unruhe nicht heraus. Als die Periode der Wanderungen vorüber war und die Völker sich in den neugewonnenen Sitzen befestigten und häuslich und staatlich einrichteten, da begann die Epoche der inneren Fehden und Kriege. Der häusliche Krieg ließ Gemeinden und Individuen nicht zur Ruhe kommen. Die Städte ummauerten sich zu ihrer Sicherheit, und, alsbald wachsend in den engen Mauern, ließen sie keinen Raum übrig zur Entwicklung oder Befriedigung der Gartenlust. Bis sie sich draußen sicher fühlten, darüber ging das Mittelalter zu Ende. Der Adlige gleicher Weise hatte Schutz zu suchen gegen feindliche Nachbarn wie gegen den äußeren Feind. Er suchte die Felsenhöhen auf für seine Burgen oder umschloß in der Niederung den festen Bau mit einem Gürtel tiefer und breiter Wassergräben. Da gab es denn, oben wie unten, auf den Felsen wie hinter Gräben und Mauern kaum noch eine Stätte für den Garten.

Und doch war die Welt des christlichen Mittelalters im Abendlande von Liebe zur Natur erfüllt. Das eingeschlossene Gefängnißleben hinter den Mauern, die Enge der Straßen, die Unbequemlichkeit der Wohnungen, die Kälte und Zugluft des Winters auf den hohen Burgen, der schlechte Verschluß, die ungenügende Beleuchtung, alles das machte den Winter zur Qual und rief die Sehnsucht nach Frühling und Sommer hervor. Der Mai erweckt die Welt zu neuem Leben, die Pflanzen und die Menschen. Er bringt die Freiheit wieder, öffnet Herz und Gemüth, wärmt, erquickt, tröstet alles, was da lebt. Der Sommer ist der Freudenbringer: was den Winter eingeschlossen war, strömt hinaus in das Freie, sich in Feld und Au, in Wald, Wiese und Garten zu ergötzen. Zelte werden aufgeschlagen, buntfarbig mit flatternden Wimpeln, im Freien auf dem Rasen wird getanzt, gesungen, gespielt, Blumen werden gepflückt und Kränze gewunden und die Häupter, die jungen wie die alten, die weiblichen wie die männlichen, damit bekränzt.

Aber die Liebe zur Natur bricht nicht bloß in diesem Gefühl der Freiheit, der warmen und der frischen Luft, in der Wirkung von Licht und Duft und Sonnenschein hervor; es spricht sich ebenso aus in der Empfindung für die Schönheit dessen, was die Natur hervorbringt und sie belebt, ihr Farbe, Glanz und Ton verleiht. Alle Dichtungen der höfischen Zeit sind voll davon. In der sanften, süßen Sommerzeit, heißt es z. B. in „Tristan und Isolde", da bringen die kleinen Waldvögelein Freude den Ohren, und Blumen, Gras, Laub und Blätter thun sanft den Augen und

erfreuen viele Herzen. Der Mai bringt Schatten vor der Sonne und linde, sanfte Winde. Die lichten Blumen lachen aus dem bethauten Grase, der Rasen hat mit bunten Blumen sein wonnigliches Sommerkleid angezogen und die süße Baumblüte sieht so recht süß lachend aus, daß die Augen ihr wieder entgegen lachen. Der sanfte Gesang der Vögel füllt Berg und Thal und die selige Nachtigall, das süße, liebe Vögelein, schmettert aus der Blüte mit solchem Uebermuth, daß viele edle Herzen Freude gewinnen.

Es sind immer im Naturgenuß des Mittelalters diese beiden Seiten vereinigt, das physische Gefühl der Wärme, des Wohlbehagens in freier Luft mit der Freude an den Kindern der Natur, den Blumen, Rasen, Busch und Baum. Der Garten mußte daher eine Bedeutung für das Leben haben, und so war er auch vorhanden, wo es möglich war, innerhalb oder außerhalb der Burg, innerhalb oder außerhalb der städtischen Ringmauern. Aber wie in all den zahlreichen Dichterstellen der Minnesinger und der epischen Dichter Naturgefühl und Naturfreude doch nur in allgemeiner, unbestimmter Weise zum Ausdruck gelangen, so scheint auch der Garten eben nur die Bestandtheile des Gartens gehabt zu haben, ohne daß ein künstlerisches Prinzip wie in der gleichzeitigen romanischen und gothischen Architektur, ein bestimmter Gartenstil ihn beherrscht hätte.

Daher sprechen denn auch die Dichter, so oft sie des Gartens erwähnen, gewöhnlich nur in allgemeinen Ausdrücken von demselben. Sie preisen den blumengeschmückten Rasen, die Rosen und die Lilien, den kühlenden Brunnen mit seinem klaren Wasser, die schattige Linde, das dichte Laubdach der Bäume und reden wohl auch von der kunstvollen Umfriedung. Es ist schon viel, wenn es im Wigamur heißt, daß Rosenstöcke und Weinreben über einen goldenen Reif gebogen und hoch über den Stein (das sind wohl steinerne Pfeiler) gezogen waren, dicht, gleich einer Hecke. Am häufigsten und ausführlichsten ist die Schilderung der Zelte, wie z. B. im Wigalois, wo ein Zelt geschildert wird, hoch, rund und weit, gelb und roth nach der einen Seite, weiß und blau nach der anderen Seite und auf der Spitze mit einem vergoldeten Hirschgeweih verziert. Ebenso wird auch der Gartenhäuser gedacht, in denen man ruhte, speisete, tanzte, auch wohl in heißen Sommertagen die Nacht zubrachte. Schöne Sitze werden erwähnt, die selbstverständlich im Schatten der Bäume nicht fehlten. Nirgends aber wird eine nähere Beschreibung gegeben.

Ebensowenig ist von der Anlage der Gärten die Rede, und es ist Ausnahme, wenn es einmal im Liederbuch der Clara Hätzler von einem Garten heißt, daß er „gevieret“ und „geschachzabelt“ sei; er war also wie ein Schachbrett eingetheilt. Dieser Garten aber war ein „Wurzgarten“, ein Gemüsegarten, der auf den Kunstgarten keinen Schluß erlaubt.

Nach dieser Seite hin, nach der Art der Pflanzen, finden sich die Gärten bei den Dichtern und Schriftstellern des Mittelalters wohl verschieden bezeichnet. Sie nennen Baumgärten, Küchengärten, Gemüsegärten und Rosengärten. Die Rosengärten waren überhaupt Blumengärten, die bei vielen Städten, namentlich am Rheine, erwähnt werden. Worms hatte deren zwei. Die Rose ist nur die Lieblingsblume, wie bei den Römern so im ganzen Mittelalter. Sie wurde in Stöcken, in Hecken, an Gittern und Gitterlauben gezogen. Ihre Nachwirkung und Bedeutung erkennt man noch im fünfzehnten Jahrhundert an den Bildern der Madonna „im Rosenhag“. Es war ein beliebtes Motiv der Maler, die Mutter mit dem Kinde in einer reichen, schönen Rosenlaube sitzen zu lassen, umblüht von dem vollen, in Blüten prangenden Frühling. Es sei nur an zwei Bilder erinnert, an die in Försters Denkmalen abgebildete Madonna Martin Schongauer's und an das unvergleichlich schöne, hinreißend liebenswürdige Bild Bellini's in der Brera zu Mailand.

Wie weit der „Baumgarten“ einem modernen Parke entsprach, darüber bleiben wir bei dem Mangel bildlicher und schriftlicher Quellen im Dunkel.

Ueberhaupt lassen uns die Quellen im Stich, auch die historischen, wenn wir nach der Kunst und dem Stil des Gartens fragen. Die Römer hatten freilich in den eroberten und romanisirten Provinzen in Gallien, Spanien, Britannien, am Rhein und an der Donau, wie ihre Villen, so auch ihre Gärten. Den Römern verdanken diese Länder des Abendlandes den Weinstock, die meisten Obstbäume, den Pfirsich, die Kirsche, die Pflaume, die Birne, viele Gemüsearten, zahlreiche Gartenblumen, welche den Sturm der Völkerwanderung überdauert haben; wieviel aber von der Kunst des römischen Gartens in das Mittelalter hinübergegangen, das ist schwer zu sagen. Vermuthlich war es nicht allzuviel. Alexander Neckham spricht z. B. von den englischen Gärten in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts und zählt mancherlei Blumen auf (unter denen Rosen und Lilien immer die erste Rolle spielen), auch viele Gemüsearten und Früchte, die ohne Zweifel von den Römern eingeführt waren; aber nach seiner Be-

schreibung wachsen Zwiebeln, Lauch, Melonen, wenn auch in gesonderten Beeten, doch vereint mit Rosen, Lilien, Mohn, Acanthus, und er nennt den Garten „veredelt" durch — Gurken, welche über den Boden hinkriechen. Auch Karl der Große mit seiner umfassenden, sorgenden Thätigkeit kümmerte sich gar sehr um seine Gärten, aber seine Tendenz war ganz und gar auf das Nützliche gerichtet. Wein, Obst, Gemüse, das war es, worauf es ihm ankam, und er schrieb selbst im Einzelnen vor, welche Arten davon jeder seiner Gärten enthalten sollte. Die Blumen — es waren Rosen, Lilien, Mohn, Anemonen, Heliotropen und Iris, die er pflanzen ließ — spielen dabei nur eine geringe Rolle, und von der Anlage der Gärten ist gar nichts gesagt. Ebenso war es mit den Klostergärten des Mittelalters. Der Garten mußte den Mönchen liefern — es war doppelt nothwendig bei ihrer Abgeschlossenheit von der Welt —, was die Tafel und die Tafelfreuden erforderten, Obst und Gemüse und Wein, auch Fische und Vögel aus Teichen und Volieren. Freilich wurde der Wein, und auch wohl Epheu und Rosen in Lauben und über gewölbte Gitter gezogen, die als Gänge den Garten durchschnitten und auf den Enden mit erhöhten Pavillons versehen wurden. So zierten sie im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert auch die königlichen Gärten von Paris, den Garten des Louvre und vor allem den Garten des Hotel St. Paul in der Straße St. Antoine, der, vom Könige Karl V. angelegt, für ein Wunder in seiner Zeit galt. Grade dies belaubte Gitterwerk der Gänge und Pavillons, an den Spitzen mit Lilien gekrönt, bildete seinen reichsten Schmuck. Und so verband sich wohl schon das Schöne mit dem Nützlichen, und ein Etwas von Kunst war wieder in den Garten eingedrungen, aber es stand doch nur in zweiter Linie.

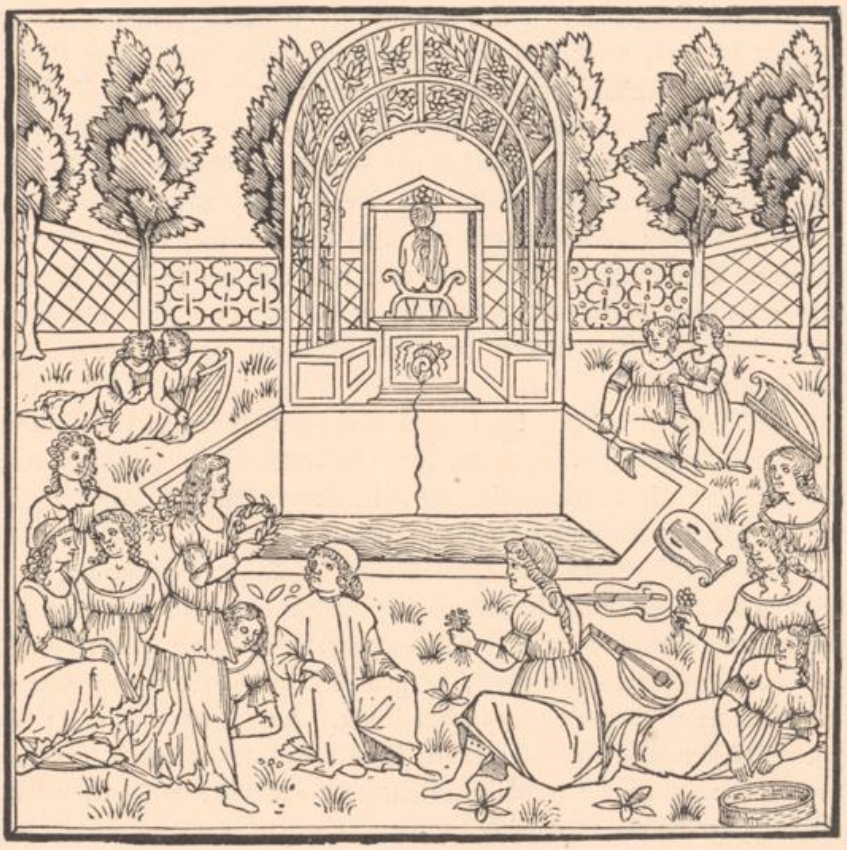
So giebt es, namentlich bei den französischen Nachrichten, wohl noch manche zerstreute Andeutungen, aber erst die Bilder und Miniaturen des fünfzehnten Jahrhunderts lassen uns einige Blicke in den Garten werfen, die das Detail zwar mit jenen Nachrichten in Uebereinstimmung zeigen, aber von Prinzip oder Stil oder dem Ganzen der Anlage wenig erkennen lassen. In den früheren Illustrationen zu den epischen Dichtungen, die in Manuscripten und auf Teppichen nicht selten sind, ist es, grade wie in den Dichtungen selbst, mehr die blumige Wiese, welche den Garten vorstellt, als Blumenbeete in regelmäßiger, planmäßiger Eintheilung. Wo diese aber vorhanden sind, und sie kommen auch vor, da sind es stets regelmäßige Rechtecke von Rasen und Blumen, häufig mit kleinem, aus Rohrstäbchen oder

Stöcken gebundenem Gitter eingeschlossen und durch sandige Fußwege getrennt. Bäume stehen vereinzelt, ohne Verbindung zu Alleen oder zu unregelmäßigen Gruppen. Nicht selten machen sie den Eindruck, als ob sie mit ihren Kronen zu regelmäßigen Formen zugeschnitten seien, und das muß auch vorgekommen sein, denn in seinem Pastime of pleasure (fünfzehntes Jahrhundert) spricht Stephen Hawes in der Beschreibung seines „glorious garden" selbst von Löwen und Drachen, die mit wunderbarer Aehnlichkeit aus den grünen Gewächsen herausgeschnitten seien. Vielleicht aber ist das nur eine poetische Licenz, welche auf Rechnung seiner Phantasie und einer Reminiscenz aus dem Alterthum zu setzen ist. Die Bilder wissen nichts davon.

Auf den Bildern erscheint das Gesträuch als Gebüsch und besonders als wohlgezogene Hecke, welche den Garten umschließt, zumal als blühende Rosenhecke, von welchen die Dienerinnen die Rosen schneiden, während die Herrinnen sie zu Kränzen binden. Diese sitzen auf dem Rasen oder auf Bänken, deren Seiten gemauert sind, während oben grüner Rasen sie bedeckt. Die Bänke haben zuweilen Hufeisenform. In der Mitte ist nicht selten ein Brunnen, wie seiner auch die Dichtungen gedenken, ein schöner Brunnen von architektonisch-plastischer Bildung im Stil der Gothik, d. h. eckig mit den ornamentalen Motiven und der Profilirung, welche diesem Stile zu eigen sind: auf dem Boden ein gemauertes Becken, sechseckig, achteckig, zwölfeckig, mit Löwenköpfen auf den Seiten, aus denen das Wasser zur Bewässerung des Gartens abfließt; inmitten des Beckens eine Säule oder ein Pfeiler, eckig nach der Form des Beckens, gegliedert oder profilirt, mit einer Figur auf der Spitze oder mit Wasserspeiern, welche ihre Strahlen in das Becken hinabsenden. Seltner zeigen sich die Brunnen in Gestalt von Fontainen, die, wie es in einer englischen Dichtung heißt, „ihre Wasser gegen den Glanz der Sonne hinaufwerfen wie Silberströme von kristallner Reinheit".

Im Garten giebt es gemauerte und gezimmerte Lusthäuser und natürliche und künstliche Lauben von Wein, Rosen oder Schlinggewächsen, die über ein eckiges oder gewölbtes Lattengerüst gezogen sind und mit Bänken in ihrem Inneren (Abb. 22). Man bedurfte derselben überall, denn der Garten war im Sommer die vorzüglichste Stätte der Geselligkeit, und der Aufenthalt über den ganzen Tag verlangte Schatten und Schutz. Die Umfriedung besteht aus einer festen, zinnengekrönten Mauer, auch wohl nur

aus einem gewöhnlichen geflochtenen Zaun, zuweilen aus einem zierlichen Gitterwerk, aus einer Balustrade von gedrehten, hölzernen Balustern, die auf einem gemauerten Grunde ruhen. Besonderen Schmuck zeigen nicht selten die Thüren. Es sind gothische steinerne Portale, derber oder zier-



22. Italienische Gartenscene. 15. Jahrhundert, Mitte. (Poliphili Hypnerotomachia.)

licher, oben gekrönt mit Maß- und Stabwerk, mit gebogenen Fialen, Figuren und Figürchen.

So giebt der Garten wohl zu erkennen, daß er ein bedeutungsvolles Moment des Genusses im menschlichen Leben geworden ist; er hat Schmuck und Zierde von der Kunst erhalten und besitzt alles zu einem angenehmen Aufenthalt. Nichtsdestoweniger erscheint er selber noch nicht zu einem

Kunstwerk geworden, noch nicht zu einem bestimmten, charakteristischen Gartenstil durchgedrungen. Soviel die Bilder erkennen lassen, herrscht die regelmäßige Anlage vor, aber sie ist zu regelmäßig, zu einfach, zu sehr bloß Quadrat und Rechteck, um als Schöpfung einer Kunstart gelten zu können. Wenn einzelnes Detail, vielleicht als altrömische Tradition, auf eine künstliche Behandlung und Formung der Gewächse hindeutet, so ist das doch zu unbedeutend, um auf Grund dessen den mittelalterlichen Garten des christlichen Abendlandes charakterisiren zu wollen.

Das ist nun anders, wie schon oben angedeutet, im Garten der muhammedanischen Welt, im Garten des Orients; wenigstens zeigt derselbe mehr bestimmte Form, mehr Stil, mehr Kunst, und zwar auf Grundlage antiker Traditionen. Man erkennt das selbst aus den kurzen und allgemein gehaltenen Beschreibungen, bestimmter aber noch aus den in ihrer Grundform erhaltenen Gärten der Alhambra, sowie aus den heutigen Gärten, welche der alten Art treuer geblieben sind, als es in Europa der Fall gewesen.

Der Gang im Orient ist klar. Der alte Garten Aegyptens, Persiens und des hellenistischen Asiens hat den römischen Garten geschaffen oder gestaltet, und dieser wieder in seiner Umbildung hat den Garten der arabischen Cultur zu seinem Nachfolger gehabt.

Möglicher Weise ist auch dabei Byzanz im Spiele gewesen, wie seine Art und Kunst der arabischen Kunst und Cultur Grundlage und Ausgang gegeben hat. Aber das ist nicht nöthig anzunehmen, da die Araber überall, wie das griechisch-römische Haus, so auch den griechisch-römischen Garten in den eroberten Ländern vorgefunden haben. In Byzanz gab es in den Zeiten der Kreuzzüge einen berühmten öffentlichen Garten, das Philopation, der den Bewohnern der griechischen Kaiserstadt ungefähr den Dienst versah, wie heute der Prater den Wienern, der Hyde-Park den Londonern, das Bois de Boulogne den Parisern, der Thiergarten den Berlinern. Der Kaiser hatte hier seinen Gartenpalast und die Großen ihre Villen und das Volk seine Vergnügungsstätten. Täglich kam der Hof und mit dem Hof die vornehme Gesellschaft, und das Volk drängte sich nach. Es gab Blumen und Gebüsch und Alleen und Wege, in denen man ging, fuhr und ritt; es gab Lustgebäude und bunte Zelte und allerlei Vergnügung und Unterhaltung; es gab Jagdgehege und Wildgärten und tiefe Gruben, in denen wilde Thiere gehalten wurden; es gab fließende Gewässer, Springbrunnen

und stehende Teiche. Es war in allem ein anmuthiger, reizvoller Aufenthalt, gleicher Weise bestimmt und geeignet Kunst und Natur und Menschen zu genießen: das reiche Bild eines reichen und großartigen Lebens.

Aber man erfährt nicht, wie die künstlerische Anlage beschaffen war. Auch kann das Philopation kaum der orientalischen Welt des Islam zum Vorbild gedient haben, denn die arabische Cultur mit ihrem Haremsleben, mehr und mehr erstarrend, schloß solche Oeffentlichkeit aus. Reiz und Anziehung fehlten, wenn die schönen und geschmückten Frauen fehlten. Darum sind es nicht die öffentlichen Gärten, weder die von Rom noch von Byzanz, welche den muhammedanischen Gärten das Muster boten, sondern die der Häuser und der Villen. Zu dem Luxus, zu der Cultur, zu dem reichen, verfeinerten Leben, welches die Araber und ihre Glaubensgenossen in den eroberten Ländern entwickelten, gehörte auch die Gartenlust. Städter geworden, gewöhnten sie sich daran im Sommer auf das Land hinauszuziehen. Und so umzogen sich die Städte mit einem prangenden Gürtel üppiger Gärten, wie deren einer heute noch der schönste Schmuck von Damascus ist, wo sie sich meilenweit aus der Ebene bis zum Gebirge hinauf erstrecken. Der Garten gehörte zum Leben des Arabers, des Fürsten wie des Bürgers, in Spanien wie in Indien. Wo der Araber sich niederließ, schuf er damals in der Glanzzeit des Islam eine Stätte blühender Cultur, und Villen und Gärten waren ihr prangendster Schmuck. Aber nicht bloß außerhalb der Städte. — Der Garten fehlte auch den städtischen Häusern nicht; er nahm die Höfe ein, lagerte sich zur Seite, ja besetzte, grade wie im alten Rom, die Dächer, wie das die Kreuzfahrer sich verwundernd im Morgenlande bemerkten.

Die Aehnlichkeit zwischen dem echten orientalischen Hause und dem antiken griechisch-römischen in der Anlage, die allein entscheidend, ist noch heute so schlagend, daß die directe Abstammung des ersteren vom zweiten nicht in Zweifel zu ziehen ist. Beide kehren sich nach innen, unbekümmert oder wenig bekümmert um die Außenseite. Beide lagern die Gemächer um einen inneren Hof, zu dem vom Vestibul ein Gang führt, grade im römischen Hause, gewunden im orientalischen, denn jenes gestattete den Einblick, dieses, nach Ausbildung des Haremslebens, mußte ihn dem Eintretenden verbieten. Das Atrium des antiken Hauses, das ist der Hof des orientalischen. Der Harem, der Aufenthalt der Frauen, brauchte einen zweiten Hof von Gemächern umgeben, das ist das Cavädium oder Peristyl des an-

antiken Hauses, welches den Aufenthalt der Frauen, der Familie, die Stätte der Geselligkeit bildete. Verbot die Enge der Stadt oder die Kleinheit des Raumes die Anlage eines zweiten Hofes, so erhielt und erhält der Harem seinen Platz in einem oberen Geschoß und hat Einsicht und vermöge einer Gallerie auch Mitgenuß des Hofes. Ist aber Raum vorhanden, so breitet sich das Haus mit zwei und mehr Höfen und ihren umgebenden Gemächern, je nach Bedarf, Rang, Reichthum, Zahl der Frauen und Menge der Dienerschaft, weit über die Fläche hin. Grade so bei dem römischen Palast und der römischen Villa. Nur wo, wie in der Türkei, der Norden und Europa ihren Einfluß äußern, oder wo, wie in Indien, durch endlose Fehden die Fürsten zum Burgenbau gezwungen worden, weicht der Bau der Paläste von der Regel ab, wie denn der eigentliche indische Fürst im Gegensatz zum muhammedanischen hoch oben im obersten Stock und auf dem Dache wohnt, während dieser, wo er nicht zu anderem gezwungen ist, immer zur ebenen Erde bleibt. So die Wunderpaläste der muhammedanischen Großmoguln zu Agra und Delhi.

Der Hof nun, das ist die Grundlage des orientalischen Gartens wie des römischen. Im antiken Hause wie im orientalischen ist der Hof von einem gedeckten Umgang umgeben, getragen von Pfeilern oder Säulen, die sich im Mittelalter mit ihrer Bedeckung zu Arkaden gestalten. Die offene Mitte bildet einen Garten, sei er auch noch so klein. Wenigstens enthält er Rasenflächen, Blumen und einen Brunnen fließenden Wassers oder ein vertieftes und gemauertes Bassin. Ist Raum und Wohlstand vorhanden, so gesellen sich Blütengebüsche und Bäume zu Blumen und Rasen; der Brunnen wird zur plastisch geschmückten Fontaine, das Bassin zum Fischteich und das abfließende Wasser gleitet in gemauertem Kanal dahin. Säulen, Arkaden, Wände, Decken und Gewölbe überziehen sich mit reichem, farbigem Schmuck in Malereien, Stuckaturen, Mosaiken, glasirten Fliesen und Vergoldung.

Diese Grundzüge leuchten aus allen, nur wenigen und sehr allgemein gehaltenen Schilderungen orientalischer Gärten des Mittelalters hervor. Wenn die Gesandten der Kreuzfahrer oder der christlichen Könige von Jerusalem nach Kairo kommen zum Chalifen, so haben sie, bevor sie vor das Angesicht des Herrschers treten, Hof hinter Hof zu durchwandern, und jeder ist ein blühender Garten, umgeben von einer Säulenhalle von kostbarem Gestein, reich geschmückt an den Wänden; der ganze Raum ist erfüllt

23. Cypressen-Allee im Garten des Generalife bei Granada.

(Nach Mangin, Les jardins. Tours 1867.)

vom Duft wohlriechender Blumen- und Blütengebüsche, rauschende Brunnen kühlen die heiße Luft mit ihrem zerstäubenden Wasser; Kanäle, von buntem Marmor gemauert, durchziehen den Boden; Fußboden und Gartenwege sind mit Mosaik gepflastert; die edelsten Fische werden in den klaren Bassins gehalten, die seltensten bunten Vögel in dem einen Hofe, fremdartige und wilde Thiere in einem anderen Hofe. Das ist wohl ein Aufenthalt jener Versenkung in Ruhe und Nichtsthun, nicht des Kampfes um das Dasein, sondern der süßen Vergessenheit desselben, wie sie dem orientalischen Leben im Gegensatz zum occidentalischen zu eigen ist. Hier Arbeit und Anstrengung fort und fort und Erholung erst am Ende des Lebens, wenn Erholung nur Schwäche und kein Genuß mehr ist; dort der Tag und das Leben ausgefüllt mit süßem Nichtsthun, in stiller Abgeschlossenheit, an welcher der Strom der Welt ungehört vorüberrauscht, ein Leben seligen Genusses, aus dem nur dann und wann die Leidenschaft den Schläfer und Träumer zu ungeahnter Energie erweckt. Und für dieses träumerische Leben ist dieser Garten die rechte Stätte; hier ruht es sich auf buntem Teppichlager im Schatten unter den goldglänzend ornamentirten oder mit funkelnden Stalaktiten bedeckten Gewölben der Arkaden, eingewiegt von dem Rauschen der Gewässer, erfrischt von ihrer Kühle, erquickt vom Grün der Gewächse, erfreut von Glanz, Farbe und Duft der Granaten, Orangen, Rosen, Lilien und Veilchen, entzückt vom Farbenspiel der bunten Vögel und eingewiegt in Träume von ihrem Gesange.

So ist noch heute überall der orientalische Palastgarten, wo sich Haus und Sitte noch echt erhalten haben. Aber es ist auch ein altes Beispiel übrig, ein Beispiel aus dem Mittelalter, das, wenn auch vernachlässigt und erloschen in seinem Glanze, doch die alte Art treu und echt bewahrt hat und erkennen läßt. Es sind die Höfe und Gärten der Alhambra, der maurisch-arabischen Königsburg von Granada, einer Schöpfung des vierzehnten Jahrhunderts, einer Zeit, da die arabische Kunst noch in voller, schöpferischer Blüte stand.

Der Palast der Alhambra setzt sich aus oblongen Höfen mit ihren umgebenden Säulenhallen und Gemächern zusammen, und jeder Hof ist ein Garten, wie er eben geschildert worden. Der Hof der Alberca hat zwei Springbrunnen, je einen unter den Arkaden der Schmalseiten, verbunden mit einem gemauerten Kanal, der die ganze Länge des Hofes durchschneidet. Die Seiten des Kanals begleitet ein mit Marmor gepflasterter Promenaden-

weg, an dem sich wieder, gleichfalls in grader Linie, Blütengebüsch hinabzieht. Anders ist die Anordnung im berühmtesten der Höfe, im Löwenhofe. Hier steht der nie fehlende Brunnen grade in der Mitte, eine mächtige Doppelschale, unten von zwölf steinernen Löwen getragen, aus deren Rachen das abfließende Wasser sich ergießt. Vom Brunnen aus theilen Wege, die musivisch mit Steinplatten belegt sind und sich rechtwinklig kreuzen, den Hof in vier Theile, welche in den Zeiten, da dieses Schloß noch eine Königsresidenz war, einen blühenden und duftenden Pflanzenschmuck trugen. Diesen Pflanzenschmuck muß man hinzudenken; die einfache, klare, regelmäßige Anordnung ist geblieben.

Im Grunde ebenso einfach ist die Anordnung in dem zur Alhambra gehörigen, höher gelegenen Garten- und Sommerschlosse Generalife, nur daß hier der Garten vor der Architektur den Vorrang hat, und das unebene, ansteigende Terrain auch eine gewisse Unregelmäßigkeit in der Lage der Theile zu einander hervorgerufen hat. Es giebt Terrassen, hoch und niedrig, Stützmauern, zierliche Arkaden, Stiegen und auf dem höchsten Punkte einen krönenden Aussichtsthurm. Die Terrassen sind geebnet, von Arkaden begleitet, regelmäßig gestaltet, inmitten mit einem Bassin und Fontainen, die Wege, die Fußböden mit Mosaik belegt, die Sträuche, die Bäume in Alleen regelmäßig gepflanzt (Abb. 23), nach dem Lauf der Mauern, der Balustraden, der Arkaden und Gewässer. Jeder Theil für sich ist wie ein Hof der Alhambra; der größte derselben, welcher nach der Thalseite zu das kleine Wohngebäude zum Abschluß hat, ist der ganzen Länge nach von einem breiten, einem Teiche gleichenden gemauerten Kanal durchströmt, dessen klaren Spiegel einst blinkende Fische bevölkerten.

Doch auf solche hofartige Anlage allein beschränkte sich nicht der Garten des Orients. Die Villa wurde in den Garten hineinverlegt und der Garten mit hohen Mauern umgeben, welche jeden Einblick verhinderten. Die Abgeschlossenheit des häuslichen Lebens im Orient verlangte es so, daher in Gartengegenden, wo sich Villa an Villa drängt, wie um das wasserreiche Damascus, der Spaziergänger nur zwischen hohen Mauern wandelt. Auch in diesen ummauerten Gärten war die Hauptanlage eine regelmäßige. Breite Hauptwege, die auf das Wohngebäude zuführten, zerschnitten den Garten in rechteckige Felder, diese aber enthielten nebst Blumen und Gesträuch auch Gruppen von hohen, schattigen Bäumen und in ihrer Mitte Pavillons oder Kioske in den zierlichen, mit Kuppeln gedeckten Gestalten

24. Indisches Gartenbild von Oudeypour.

(Nach Rousselet, L'Inde des Rajahs. Paris 1875.)

Öffentliche Lesehalle
des
Düsseldorfer Bildungsverein.
Jägerhofstr. 1.

der arabischen Architektur und mit ihrer reich gefärbten Arabeskenverzierung. Wo das Erdreich sich senkte, war es in Terrassen zerlegt und luftige Kioske krönten die Höhen. Die Kioske waren in ausgedehnteren Gärten wohl wie Villen oder kleine Paläste gebaut, in denen man zeitweilig einen reizenden, erfrischenden Aufenthalt nahm, intime Feste hielt oder auch vornehme Gäste behauste. So sieht man es noch heute in den Gärten der indischen Fürsten, z. B. zu Oudepour (Abb. 24), wo der Garten in Terrassen und Stiegen zum Ufer des Sees herabsteigt und sich auf Inseln fortsetzt, zu einem Ufer und auf Inseln, die mit ihren Balustraden, Laub- und Arkadengängen, mit der üppigen Pracht ihrer Blütengewächse und hochragenden Baumkronen, mit den tempelartigen Ziergebäuden, den reizendsten Spielen einer phantasievollen Architektur, mit dem sprudelnden, in jedem Gemache aufspringenden oder in kleinen Cascaden von den Wänden herabfließenden Wasserreichthum, umflossen von dem Glanz und dem Licht der südlichen Sonne, bedeckt von dem tiefen Azur der Himmelsbläue, wahrhafte Wunder nicht bloß der Gartenkunst, sondern überhaupt der Schöpfungen des Menschengeistes sind.

Die Vegetation kam dem arabischen oder indischen Gärtner zu Hülfe, nicht immer freilich mühelos, denn nicht selten hatte er fast in der Wüste einen Garten zu schaffen. Und er verstand mit Hülfe des Wassers den Sand in ein Paradies zu verwandeln. Lechzend in der Wüste, schmachtend im Sonnenbrande wußte der Araber den Quell und seine Erfrischung zu schätzen, und wo er sich niederließ, war es das Erste Quellen zu bohren, Wasser herbeizuleiten, seine Culturfelder mit Schöpfrädern zu überfluten, seine Gärten mit Kanälen und Wasserröhren zu durchziehen. Jeden Baum, wo es nöthig war, berücksichtigte das Netz der kupfernen Leitungsröhren, die unter der Erde lagen. Und wie ein Wasserkünstler, so war der Orientale ein Kunstgärtner im gewöhnlichen Sinne des Wortes. Mit ihm wanderten nicht bloß die edelsten Gemüsearten und Fruchtbäume, die das heutige Europa ihm zu danken hat; er verstand es auch zweierlei Sorten auf einem Baume zu ziehen; er oculirte, pfropfte, setzte Aprikosen und Rosen auf Mandelbäume, wodurch er schöne Blüten erzielte, und gab den Rosen Farben, welche ihnen unnatürlich oder bis dahin unbekannt gewesen waren, so blau und gelb.

Die Rose war die Lieblingsblume des Arabers, des Orientalen, wie überhaupt des Mittelalters, und sie ist ja noch heute die schönste Blume

im ganzen Reich der Flora. Der Orientale schätzte an ihr Farbe und Duft, wie er denn die duftenden Blumen und Gesträuche bevorzugte. Er entzog ihnen die wohlriechenden Oele, die er zu Parfüms verwendete und in den Handel brachte. Das ganze Mittelalter, das christliche wie das muhammedanische, brauchte zu seiner Toilette die orientalischen Parfümerien in Oelen, Salben, Gewässern. So wurden neben der Rose insbesondere Lilien und Narzissen gezogen, der Saffran, die Levkoje, das Veilchen und der Mohn. Auf der blanken Wasserfläche der Bassins und Kanäle wiegte sich der Lotus mit rothen, blauen, gelben und weißen Blüten. Die Gesträuche, welche blühende Wände und Gebüsche und Laubengänge bildeten und von der Scheere fleißig in Form und Ordnung gehalten wurden, waren vor allen Jasmin, Oleander, der Flieder und die glühend rothe Granate.

Farbe, Glanz und Duft verschafften auch Citronen und Orangen ihre Aufnahme und Verwendung in den Garten. Der europäische Garten ist dem orientalischen darin gefolgt, aber was wissen wir mit unseren dünnstämmigen, in Töpfen gezogenen Bäumchen und ihrer dürftigen Krone und ihren spärlichen, nie reifenden Früchten — was wissen wir von der Pracht und Bedeutung dieser Bäume in den südlichen Gärten? Wenn wir es nicht gesehen, nicht in ihrem Schatten geruht, nicht ihren Duft eingeathmet haben, so machen wir uns keine Vorstellung von der traubenartigen Ueberfülle ihrer goldenen Früchte, von der dichten Ueppigkeit des dunklen, glänzenden Laubes, von dem Wohlgeruch, mit dem die weißen Blüten — gleichzeitig — weithin die Luft erfüllen. Frühling, Sommer und Herbst — denn Winter giebt es ja dort nicht — sind an diesen gesegneten Bäumen vereinigt: junge Blüten, reifende und gereifte, grüne und goldene Früchte und ein dichtes, immer frisch erglänzendes Laub.

Schöne, farbige Blüten geben auch anderen Bäumen wie Aprikosen und Mandeln einen gewissen Vorzug, aber sie bestimmen nicht den Charakter des Baumschlags in diesen orientalischen Gärten. Der Charakter ist ernster, dunkler, schwerer, als grade diese Bäume erwarten lassen. Die Cedern und Pinien, der Taxus, überhaupt die Fülle der meist dunklen Coniferen, die großen, wie Wachs glänzenden Blätter der schlank aufschießenden Lorbeeren und der großblättrigen, dichtbelaubten Magnolien, die Cypressen mit ihren schwarzen Säulen, die, in Alleen gestellt, allein schon den Eindruck des Gartens beherrschen, sie sind es, welche den Baumcharakter der orientalischen Gärten bestimmten und den des Südens noch heute bestimmen.

25. Palmenallee im botanischen Garten in Palermo.

Öffentliche Lesehalle
zu
Düsseldorfer Bildungsverein
Jägerhofstr. 1,

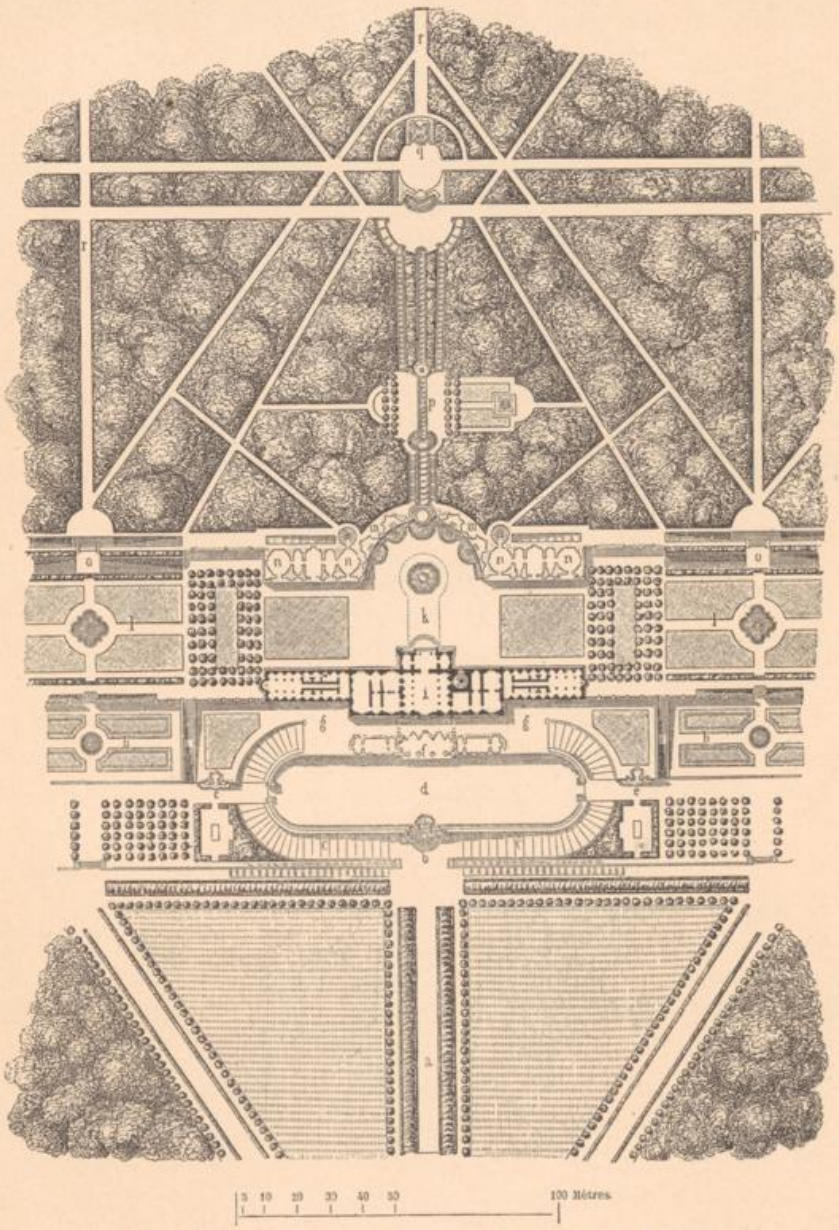
Ueber diesen mehr dunklen und ernsten Baumschlag aber ragt hoch, leicht, luftig die Palme empor. Hoch über das laubige Dach der anderen Bäume erhebt sie ihren schlanken Stamm und wiegt, von jedem Lufthauch bewegt, säuselnd ihr Haupt, diese wunderbare, gewaltige, aus schön geschwungenen Zweigen gebildete Krone, die so üppig die reiche, süße Frucht der Dattel in ihrem Schutze birgt. So in Indien, in Arabien, in Afrika, in Sicilien (Abb. 25), selbst noch in Spanien, überall, wo nicht die Palme wie im Exil und im Kampfe mit einem rauheren Klima ihr Dasein fristet. Die Palme ist ein Kind der Wüste. Hier ist sie dem von der Glut der Sonne und vom heißen Sande verschmachtenden Wanderer Schutz und Labung. Sie giebt ihm Schatten, Frucht und Wasser, denn wo sie ist, da ist auch ein Brunnen oder eine Quelle. Dem Araber schafft sie Nahrung und das Gefühl der Heimstätte. So nahm er sie mit sich, wohin er kam auf seinen Eroberungen, und wo er sich niederließ, da gab er sie als Geschenk dem Lande, so in Spanien und Sicilien, so im afrikanischen Norden. Aber er pflegte sie auch in den Gärten wie einen bevorzugten Liebling. Er umgab sie wohl mit vergoldeten Metallplatten und leitete das Wasser in Röhren zu ihr und zu ihr hinan, als flösse es von ihrem Stamm herab. Die Palme, poetisch verwebt in seine Lieder und Erzählungen, blieb das Denkzeichen seiner Wüstenheimat, deren Erinnerung, deren Sehnsucht auch in späteren Generationen sich nicht verlor. Als der Araber wieder vielfach von den Stätten seiner Siege und Triumphe, die er in blühendes Culturland verwandelt hatte, vor dem Schwerte und dem Glauben der Christen weichen mußte, da ließ er, so in Spanien, Sicilien, Unteritalien, die Palme als sein Andenken zurück. —

3. Kapitel.

Der italienische Garten.

In Italien hat ohne Zweifel der mittelalterliche Garten die Charakterzüge des antiken römischen Gartens in sich aufgenommen und fortgeführt. Verfolgen läßt sich das freilich nicht bei dem Mangel ausführlicher Beschreibungen oder bildlicher Darstellungen. Ebenso gewiß aber haben auch Veränderungen stattgefunden, hervorgerufen durch die Barbarisirung des Landes, durch das Schwinden der Bevölkerung und des Wohlstandes, insbesondere auch durch die inneren Fehden, welche den Villenbau in einen Burgenbau verwandelten und die Stadt in ihren Mauern verengten und zugleich die Anlage des Wohnhauses selbst, welche nach antiker Art um ihrer inneren Höfe willen viel Raum erfordert hatte, veränderten. Wie die Städte heute, aus den Zeiten des Mittelalters her, sich an oder auf den Felsenbergen lagern, Gestein von ihrem Gestein, Farbe von ihrer Farbe, so bieten sie für Baumwuchs oder Gartenanlagen weder Raum noch Erdreich.

So schwand der Hofgarten, der Garten von Atrium und Peristyl, nach und nach, mehr und mehr aus dem italienischen Hause, aus dem italienischen Palaste, und ließ bis zu der Zeit, da Leben, Wohlstand, Cultur, Kunst sich im Zeitalter der Renaissance zu neuer Blüte erhoben und selbst einen neuen Garten schufen, nur wenig Spuren zurück. Nur eine Reminiscenz ist treu geblieben, treu bis auf den heutigen Tag, der von Arkaden umgebene Klostergarten. Mit seinem Umgang und seinen Säulen ringsum, mit seiner Anordnung im Kreuz und seinem Brunnen in der Mitte ist er der echte Nachfolger des Gartens im Peristyl. Davon an anderer Stelle.



26. Plan der Villa und des Gartens Aldobrandini in Frascati.

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

Die römische Villa schon, abhängig von den Bedingungen ihrer Lage, von Rücksichten auf Wind und Wetter, auf behagliches Wohnen zu allen Zeiten des Jahres, auf den Genuß der Umgebung und der Aussichten, hatte bereits eine unregelmäßige Anlage gehabt, und der Garten, obwohl regelmäßig im Prinzip und im Detail, hatte solcher unsymmetrischen Anlage folgen müssen. Das wurde nicht besser unter den Kriegszügen und Fehden, welche, von außen kommend wie im Innern selbst inmitten der Städte wüthend, Italien das ganze Mittelalter hindurch in steter Sorge und Aufregung erhielten. So konnte kein neuer Gartenstil entstehen, auch der alte, aus der Römerzeit überkommene sich nicht auf der Höhe einer Kunst behaupten. Gärten gab es freilich, und der Boden und der Himmel Italiens ließen sie üppig gedeihen, aber es gab keine Gartenkünstler und keine Gartenkunst, nur die traditionellen Elemente einer Kunst, nicht einen Kunststil.

Das wurde nun anders mit der Renaissance. Doch nicht sofort; die Erhebung der Architektur, die Ausbildung des neuen Baustiles mußte erst vorangehen, dann folgte der Garten.

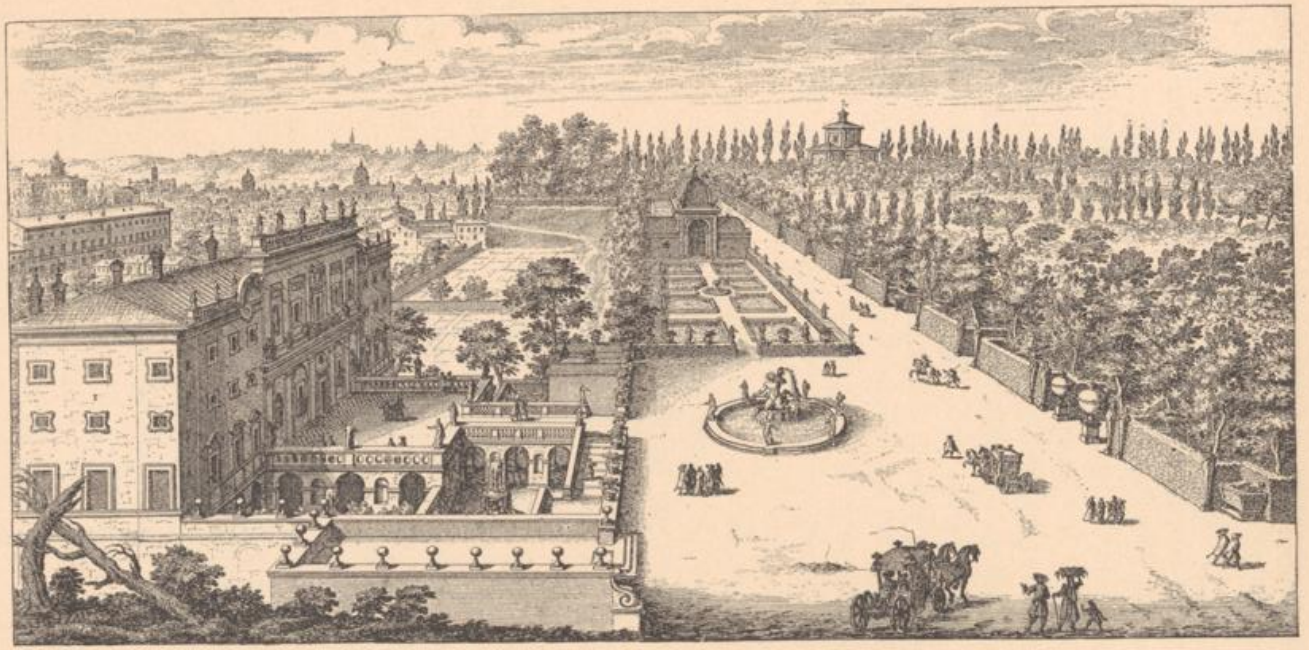
Wie im Norden, in Deutschland, Frankreich, England Wohnhaus, Palast, Burg nach und nach unter dem Einfluß des Laufes der Culturgeschichte eine wie zufällige Gestaltung angenommen hatten, wie die Geschlechter und die Zeiten, dem Bedürfniß folgend, an ihnen herumgebaut und Stück an Stück gefügt hatten, so war es auch in Italien geschehen, wenn auch vielleicht in etwas minderem Grade. Unregelmäßigkeit der Anlage, der inneren Eintheilung, des äußeren Aufbaus, der Verbindung der Theile war wie ein Prinzip aller bedeutungsvollen mittelalterlichen Wohngebäude geworden. Da kamen nun die Architekten der Renaissance und brachten Plan und Ordnung.

Wie diese großen Architekten die Aufgabe eines Palastes oder einer Villa in Aufriß und Verzierung löseten, ist für den Garten eine gleichgültige Sache, nicht so aber Anlage und Grundriß. Denn bald wurde ihnen die Aufgabe zu Theil mit Palast und Villa auch den Garten zu schaffen, und das wurde im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts die Regel. Nach ihrer Art und Vielseitigkeit in den Künsten aber konnten sie die Aufgabe nur so erfassen, daß sie Haus und Garten als ein Kunstwerk betrachteten, als ein einziges, nur in engster Verbindung zu schaffendes Kunstwerk. Da sie nun, im Gegensatz zur mittelalterlichen Unregelmäßigkeit und Unordnung, den Grundriß ihrer Gebäude nach Umfang und der inneren Eintheilung

der Räume einer festen Symmetrie unterwarfen und schon in der Vertheilung und Anordnung einen künstlerisch anmuthenden Eindruck hervorzurufen suchten, so konnte es nicht ausbleiben, daß sie das gleiche Prinzip auf den Garten übertrugen. Sie mußten auch ihn in seinem Grundriß einer regelmäßigen Anordnung unterwerfen, wobei freilich die Oertlichkeit einer vollen Symmetrie oft hindernd in den Weg trat.

Sie setzten demnach — das war die erste Folge dieses Prinzips — die Hauptlinien ihres Gebäudes, die umfassenden Linien des Grundrisses sowie die Hauptachsen in den Garten fort und machten von ihnen die weitere Anordnung abhängig (Abb. 26). Aber sie gingen weiter. In ihrer Vielseitigkeit, ja oft Architekten, Maler, Bildhauer, selbst Kleinkünstler in einer Person, dachten sie das Bauwerk niemals isolirt als Architektur allein und ebensowenig den Garten als Kunstgebilde bloß aus dem organischen Material der Natur bestehend. In solcher Isolirtheit wäre kein gemeinsames Kunstwerk aus Villa und Garten geworden. So führten sie nicht bloß die Linien des Gebäudes in den Garten hinaus, sondern auch die Architektur selber mit Veranden, offenen Hallen oder Loggien, mit architektonisch gestalteten Terrassen, mit Balustraden, Fontainen, Cascaden und reichem Schmuck an Sculpturen.

Und hier kam ihnen wohl in den meisten Fällen die Beschaffenheit des Bodens zu Hülfe. Die Durchsetzung fast ganz Italiens mit Bergen und Hügeln bot überall ein bewegtes, nicht selten steiles Terrain dem Architekten dar; die Malaria noch dazu, welche so vielfach über den Ebenen und in den Thälern lagert, zumal ja auch in Rom selbst und über der ganzen Campagna, zwang dazu auch für Villen und Gärten die Höhen aufzusuchen. Die Höhen wieder boten weithin lohnende und lockende Aussichten, und wenn auch damals in den Zeiten der Renaissance noch keineswegs so etwas wie Naturschwärmerei erwacht war, nicht einmal die Naturliebe in dem gemäßigten Sinne, wie sie heute modern und Mode ist, so verstand man doch die Schönheit der Natur in Farbe, Form und Beleuchtung. Man betrachtete sie mit den Augen des Künstlers — und grade die italienische Natur verlangt das ja —, nicht mit den Augen einer schönen und empfindsamen Seele, die an Grün und Blumen ihr Genüge findet und die Werke des Schöpfers und seine Güte preiset. Das Land Italien bietet andere Schönheiten: das Grün ist nicht die herrschende Farbe, die Berge sind kahl, der Wald ist selten, die mattfarbigen, silbergrauen Oliven,



27. Der Garten Ludovisi in Rom im 17. Jahrhundert.

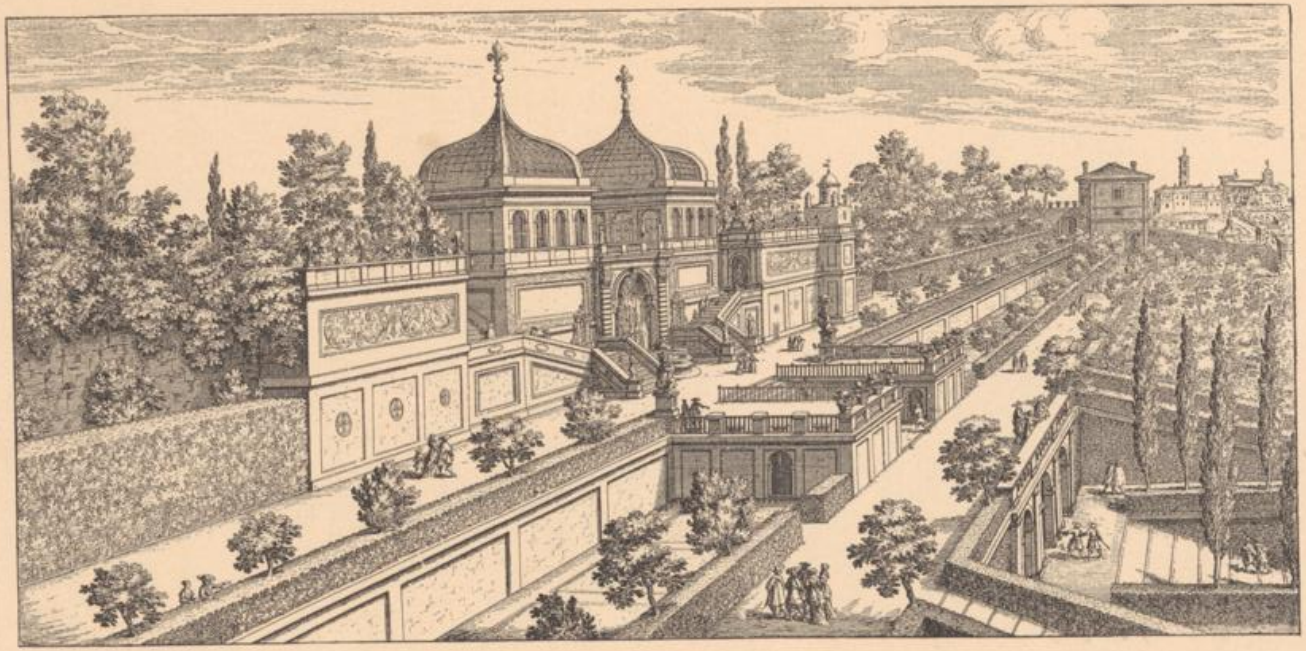
(Nach Falda, Giardini di Roma.)

welche ganze Höhen überziehen, sind ausdruckslos für ein nordisches Auge; die Weiden und Triften, die Vignen, das Ackerland, sie scheinen nichts Besonderes zu sein, ja sie gleichen im Herbste, grade in der Reisezeit der Touristen, traurigen Einöden, wie das ganze Innere Siciliens, wie die wunderbare, in tiefster Seele ergreifende Landschaft, die sich von den Höhen Girgenti's zum Meere hinabzieht. Die Schönheiten Italiens sind echt künstlerische und verlangen ein künstlerisches Auge: es ist der Reichthum, die Kraft, Sättigung und Glut der Farben im Gegensatz zur nordischen Einfachheit von Grau und Grün, es ist die Feinheit und Mannigfaltigkeit der Töne, die Intensität und Klarheit des Lichtes, welches in der Durchsichtigkeit der Luft auch die fernen Gegenstände deutlich erkennen läßt und mit seinem Glanz erleuchtet; es ist die Formation der Berge, der Schwung, ich möchte sagen das Historische der Linien; es sind Himmel und Meer mit der unergründlichen Tiefe ihrer Farbe oder vielmehr ihrer Farben, denn das Meer hat der Farben und Töne zahllos; es ist endlich der Zusammenklang, die Harmonie von alle dem, die das Fernste und das Verschiedenste in Eins zusammenbindet. Wohin das Auge fällt, alles ist ein Bild, ein Kunstwerk, das Ferne wie das Nahe, das ganze Panorama wie jedes aus ihm herausgeschnittene Stück. So jeder Zeit, und nun gar im Frühling, wenn alles grünt und blüht und duftet und vom wundersamen Glanze des Sonnenlichts umflossen ist.

Dieser Schönheiten waren sich die italienischen Künstler wohl bewußt und haben sie auch in ihren Landschaften zum Ausdruck gebracht, von Perugino und dem jungen Rafael angefangen bis auf Titian und von Titian hinab zu den Poussins und Claude Lorrain. So auch die Architekten, und da sie nicht Gemälde schaffen konnten, nicht Bilder auf der Wand oder auf der Leinwand, so schufen sie Bilder in Wirklichkeit, indem sie ihren Gärten Lage oder Gestaltung gaben, von wo aus man die entzückenden Bilder, frei oder wie eingerahmt, genießen konnte. Man denke an die oberste Terrasse des Gartens der Villa d'Este in Tivoli, mit ihrer Aussicht auf die Campagna und ihrem Blick die Sabiner Berge entlang. Hierzu hatte ihnen fast überall die Beschaffenheit und die Gewohnheit des Landes vorgearbeitet oder das Motiv gegeben. Der Landbauer, der Weinbauer und der Gemüsegärtner verwandelt die abschüssigen Halden in Terrassen, indem er vom Felsen abstößt, Mauern aufführt und Erde zur Ausgleichung aufträgt. Darauf pflanzt er Gemüse und Blumen und Fruchtbäume und Weinstöcke,

deren Reben er an Pfeilern und Stämmen emporzieht und oben von Stamm zu Stamm nach der Länge und der Quere verbindet, daß ein herrlicher, köstlicher, schattiger Laubengang entsteht, zugleich ein Garten, der von jeder Stelle aus die Blicke über Thal und Höhen erlaubt. Wo der Künstler aber für die Anlage des Gartens mehr oder weniger eine Ebene vorfindet, da verfehlt er nicht ein Belvedere zu erbauen, von dessen Höhe man über das Dach der Pinien, Platanen, Eichen, Lorbeern hinweg rings das Ganze überschaut. So im Garten der Villa Ludovisi (Abb. 27) das von Domenichino erbaute, von Guercino mit Gemälden verzierte Lustgebäude, das über die ewige Stadt, ihre Villen und Gärten, über die ganze Campagna und die umschließenden Albaner und Sabiner Berge ein unvergleichliches Panorama darbietet. Wer es an einem glücklichen Tage bei untergehender Sonne gesehen hat, die Stadt in kalte Schatten versinkend, die dunklen Cypressen und Eichen im Vordergrunde vom glänzendsten Goldlicht umflossen und erglühend, die fernen Berge mit ihren Städten und Ortschaften noch erleuchtet und in rosavioletten Tönen gefärbt, der mag sich rühmen eines der schönsten Schauspiele gesehen zu haben, welches die Erde zu bieten hat.

Noch ein Anderes begünstigte die Architekten der Renaissance zu ihrer Auffassung und Gestaltung des Gartens, das ist die Pflanzenwelt. In den meisten Bäumen, wie sie damals dem Gärtner zur Verfügung standen und benützt wurden — es sind nicht viele nach den Arten im Vergleich mit heute, wo sie durch die exotischen Bäume und Gewächse Amerikas und Asiens reich vermehrt worden — in den meisten von ihnen liegt schon nach ihrem Wuchse und ihrer Erscheinung etwas Architektonisches. Die immergrünen Eichen mit ihrem mächtigen, bizarr gewachsenen Geäste schließen sich vortrefflich zu einem dichten, der Sonne fast undurchdringlichen Gewölbe zusammen, wie z. B. in der Allee, die zu Vignola's Villa Mondragone hinabführt. Die Cypressen mit ihrem gedrängten, fest anliegenden Gezweige sind zum Himmel strebende Säulen und bieten, in Reihen dicht gestellt, eine feste Wand dem Anblick dar. Wie urwüchsig fest und natürlich, wie gebaut, nicht gewachsen, begleiten sie, die Riesenstämme, nun schon mehrere hundert Jahre alte Genossen, die Innenseite der aurelianischen Mauer im Garten Ludovisi, wie ein colossaler Gang, dessen Gewölbe eingestürzt ist. Der Pinienhain ist eine lichtvolle Halle mit flacher Decke von schlanken, hohen Säulen gestützt. Die Orangen, die Citronen, die Magnolien



28. Aufgang und Terrassen des Farnesischen Gartens am Palatin in Rom.

(Nach Falda Giardini di Roma.)

Öffentliche Bücherhalle
zu
Düsseldorfer Bildungswesen
Bezirkshaus 4

mit ihren glänzenden, gedrängten Blättern, wie ist das alles festgefügt in bestimmte, scharf umrissene Form. Wie vortrefflich bildet der Lorbeer schattige Laubgänge, wie sie z. B. den Garten der Villa Medicis auf dem Pincio abtheilen. Auch die Blütengesträuche, die in Italien vor den Blumen vorherrschen und sich zu Bäumen erheben, die Myrthen, die Camelien, die Rhododendren und Azaleen, sie stimmen zu dem architektonischen Charakter der Flora.

So haben denn auch die Gartenarchitekten der Renaissance und ihre Nachfolger Strauch und Baum aufgefaßt. Sie haben sie als Formen betrachtet und mit ihnen formelle Schönheiten zu schaffen gesucht, nicht Gefühlsscenerien, nicht Stimmungsbilder für die Seele, sondern Bilder für das Auge, indem sie die Contouren bedachten, Massen und Gruppen bildeten, diese vereinten oder in Contrast setzten, sie mit Plastik und Architektur verbanden und ihrem Gesammtplan einfügten und unterordneten. So war bei ihnen die Gartenkunst in Wahrheit eine bildende Kunst.

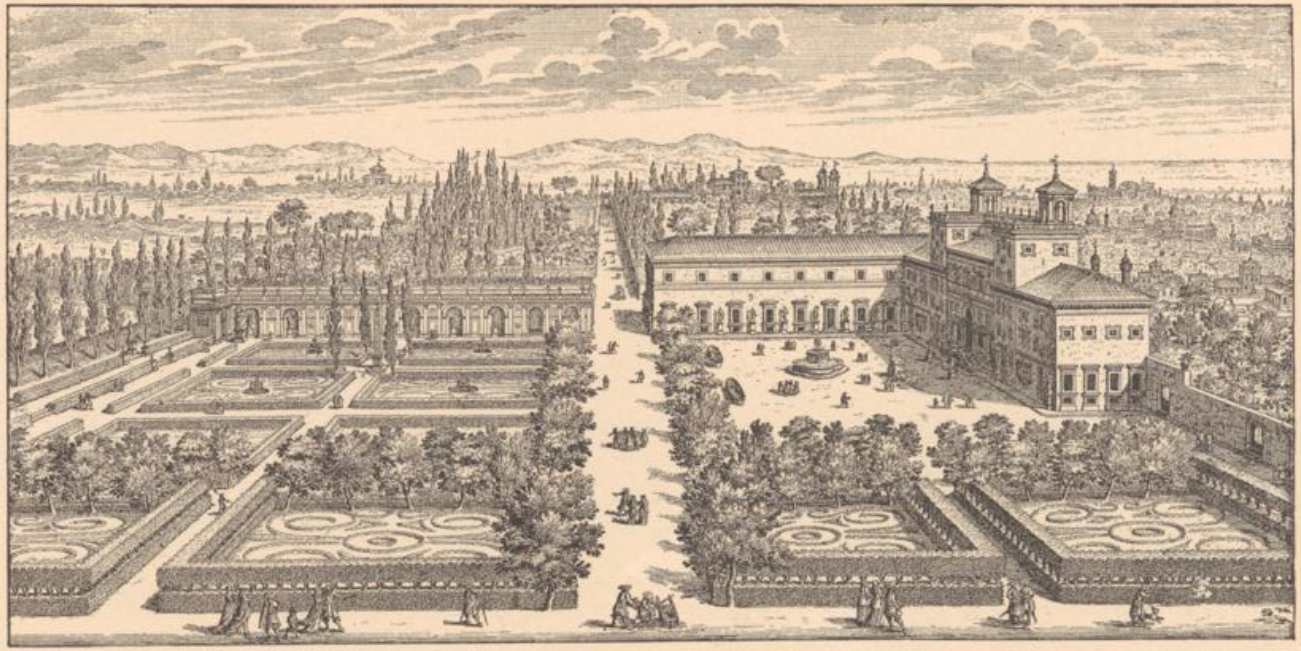
Im Gesammtplan ist das Wohngebäude, die Villa, der Palast der Punkt, von dem die Composition — und das ist einzig richtig — ausgeht. Das Gebäude kann unten liegen, in der Mitte oder oben, je nachdem die Bedingungen der Oertlichkeit es vernünftiger Weise verlangen. Der architektonische Garteneffect ist gleicher Weise zu erreichen. Im Garten der Villa d'Este (s. Abb. 32) krönt der Palast den höchsten Punkt. Bei der Villa Aldobrandini in Frascati macht das abstürzende Terrain für das Gebäude gewissermaßen eine Pause und senkt sich (s. Abb. 26) hinab, um Gelegenheit zu geben zu einer bedeutenden Entfaltung von Stiege und Terrasse. Die Villa Ludovisi in Rom (s. Abb. 27), der Garten Boboli in Florenz haben den Palast an unterster Stelle, tiefer noch als den Garten, zu dem Brücken vom Hauptgeschoß hinüberführen oder Stiegen vom Erdgeschoß hinaufleiten. Zuweilen auch liegt das Villengebäude mehr zur Seite, so bei der Villa Albani, einer späteren Schöpfung, wo die Rücksicht auf die freie Lage und die offene Aussicht in die Campagna das Entscheidende war (s. Abb. 36). System, Regel, Symmetrie leiteten die Künstler nicht, wenigstens waren die Rücksichten darauf kein Hinderniß für die Entfaltung ihrer künstlerischen Gedanken und die Erzielung ihrer Wirkung.

Der nächste Platz um das Gebäude mußte frei sein, frei von deckenden Bäumen, aber gestaltet unter der Herrschaft der Architektur nach Maßgabe der Oertlichkeit. Ein Terrain, das vor der Villa aufwärts stieg, rief im

Anschluß an den Bau Stiegen und Terrassen hervor, die von unten eine mächtige Wirkung machten. In Rom und seiner Umgebung kann man solche Anlage noch mehrfach bewundern. Eine der schönsten unter ihnen und eine der ältesten ebenfalls ist diejenige am palatinischen Hügel, die zu dem Farnesischen Garten hinaufführt (Abb. 28), noch eine Arbeit Vignola's und in ihrer Ursprünglichkeit wohl erhalten, während die Terrassen zur Seite und der Garten auf der Höhe schon großentheils den Aufgrabungen der Kaiserpaläste zum Opfer gefallen sind.

Hier bei der Farnesischen Villa breitete sich der Garten hinter dem Gebäude auf ebener Fläche aus. Anderswo, wo das Terrain weiter steil aufsteigt, wie bei der Villa Aldobrandini in Frascati, hat es durch Hinwegnahme von Hügeln geebnet werden müssen. Die dadurch entstandene Wand ist dann als stützende Mauer architektonisch gestaltet worden, mit Wandpfeilern, Säulen, Nischen, Balustraden, mit Statuen und Vasen, mit Fontainen und Cascaden, die bei der Villa Aldobrandini graden Laufs von oben herabstürzen, während seitwärts durch die Baumpflanzungen Rampen zur Höhe hinaufführen. Anders und kunstvoller ist die Gestaltung im Garten Boboli, wo der Palazzo Pitti hart an die Hügelwand hinanrückt, die aber hier eine Thalsenkung wie eine tiefe Nische bildet. In diese Nische ist ein volles Theater hineingebaut, der Schauplatz der medicäischen Hoffeste. Sitzreihen über Sitzreihen, terrassenförmig dem Halbrund der Bergwand abgewonnen, aufgemauert und mit plastischem Schmuck reich bekrönt, ein echter Kunstgedanke der vielleicht schon an das Barocke streifenden Renaissance (s. Abb. 2).

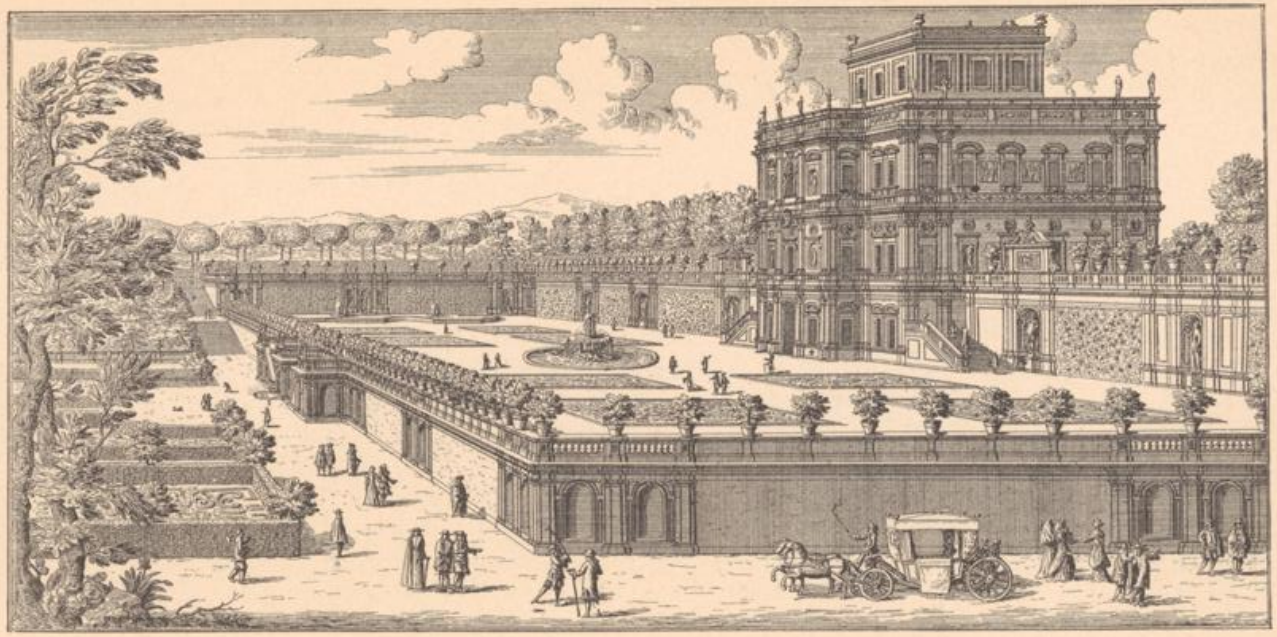
Bot der Garten eine ebene Fläche dar, so blieb, scheint es, nichts übrig als eben ein gut Stück Feld vor oder hinter der Villa oder auch zu den Seiten mit graden Wegen und niederen Hecken einzutheilen, um so der Architektur zum gewünschten Effect zu verhelfen, wie es z. B. im Garten der Villa Medicis auf dem Pincio noch heute zu sehen ist (Abb. 29). So scheint es, sagen wir, aber der italienische Gartenarchitekt wußte sich auch anders zu helfen als bloß durch einen Unterbau und Stiegenaufbau sein Gebäude aus der Fläche herauszuheben. Er vertiefte das ganze Parterre vor oder zu den Seiten der Villa, ebnete den Grund, umgab ihn mit Mauern und Balustraden und ließ von der Villa gemauerte Stiegen zu diesem vertieften Parterre hinabführen. Das gab dann von der gegenüberliegenden Seite her einen viel bedeutenderen Anblick. Anlagen



29. Garten der Villa Medicis auf dem Pincio in Rom im 17. Jahrhundert.

(Nach Falda, Giardini di Roma.)

Öffentliche Lesehalle
der
Düsseldorfer Bildungsverein
Jägerhofstr. 1.



30. Vertieftes Parterre und Villa im Garten Doria-Pamfili bei Rom im 17. Jahrhundert.

(Nach Falda Giardini di Roma.)

Öffentliche Lesehalle
des
Düsseldorfer Bildungsvereins
Jägerhofstr. 1.

dieser Art besitzen heute noch die Villa Doria-Pamfili (Abb. 30) vor dem Thore San Pancrazio bei Rom und die Villa Albani vor der Porta Salara, letztere allerdings, Villa und Garten, erst eine Schöpfung des achtzehnten Jahrhunderts, aber völlig im Geiste der italienischen Renaissance und ihres Gartenstils gehalten.

Als die großen Villengärten, wie heute noch, von ihren Besitzern der öffentlichen Benützung zugänglich gemacht wurden, dienten diese vertieften Parterres als separirte Privatgärten der Familie, ähnlich wie heute im Schönbrunner Garten die Seitentheile, welche rechts und links an das Schloß anstoßen. Die Balustraden wurden mit Rasen und Statuen besetzt und mit Orangenbäumen umstellt, die Mauer mit Schlingpflanzen überzogen, obwohl der reine Gartenstil es vorzog die Architektur frei zu lassen; die Fläche im Grunde wurde zu einem Blumengarten gemacht, dessen Zeichnung der Wege und Hecken und Beete von den einfachen, gradlinigen Mustern der Renaissance zu den kunstvollsten Schnörkeln der Barockzeit überging, wie man das sehen kann, wenn man die verschiedenen Abbildungen des Parterres der Villa Doria-Pamfili mit einander oder mit dem gegenwärtigen Zustande vergleicht, wo selbst Vögel die Zeichnung bilden.

Sowie die Zeichnung des Parterres, so ist auch die Anordnung in den übrigen Theilen der berühmten italienischen Gärten im Laufe der Zeiten mannigfachen Veränderungen unterworfen worden, wie sich aus dem Vergleiche älterer Abbildungen ergiebt. Doch sind die Grundformen meist erhalten. Diese Grundformen sind je älter um so einfacher. Die ganze Fläche ist in viereckige, wenn möglich quadratische Felder eingetheilt und mit geschnittenen Hecken umzogen. Cypressenalleen, die sich rechtwinklig durchschneiden, bilden größere Partien, indem sie eine Anzahl der viereckigen Felder umfassen. So z. B. im Garten des Quirinals, wie derselbe früher war (Abb. 31). Nichts kann einfacher sein, ja die Einfachheit ist hier schon Einförmigkeit und Langweiligkeit. Freilich, wo das abschüssige oder unregelmäßige Terrain ein Hinderniß bietet, findet auch diese Einförmigkeit ihre Gränze. Und doch sucht auch hier die ältere Kunst dem Prinzip treu zu bleiben. So ist das unterhalb der Villa steil abfallende Terrain des Estensischen Gartens quer über in schmale Terrassen getheilt, zu denen schräge Rampen oder Wege von einer zur anderen herabführen, allerdings zum Theile mit einer von Cascaden begleiteten Stiege in der Mitte. Die ganze untere, mehr geebnete Partie aber ist in quadratische Felder zerlegt

worden. Einzelne Stellen, Durchschnittspunkte oder sonstwie bedeutsame Plätze sind durch Cypressen, Fontainen, pavillonartige Lauben hervorgehoben, welche die Eintönigkeit aufheben (Abb. 32).

Das Innere dieser mit geschnittenen Hecken umgebenen Felder findet sich mit Blumenbeeten, mit Rasen, mit Gebüsch, mit Buchs und Taxus, in ziemlich einfachen gewundenen Linien ausgefüllt, sehr häufig mit dem sogenannten Labyrinth, das heißt mit einer Anlage von Wegen und Hecken, welche, durch ihren Lauf stets irreführend, das Hineindringen oder das Herauskommen erschwert. Der verschiedenen Zeichnungen solcher Labyrinthe sind im Zeitalter der Barocke unzählige (Abb. 32). Ihre Erfindung reizte den Verstand.

Daneben aber sind die Vierecke auch mit Wald ausgefüllt und die Wege zwischen ihnen von hochgewachsenen, schlanken Lorbeerbäumen begleitet, welche sich schattig über ihnen zusammenwölben und den Singvögeln eine Stätte gewähren, die ihnen heute fast überall in Italien grausam versagt ist. Und man kann die Beobachtung machen, daß im Laufe der Zeiten die waldigen Partien im Vergleich zu den offenen zunehmen, wovon vielleicht mehr die Ursache in dem wachsenden Mangel der Pflege liegt, denn in der Wandlung des Geschmacks und in der Hinneigung zu dem waldigen englischen Gartenstil, welcher, der italienischen Landschaftsnatur durchaus nicht homogen, nur wenige der größeren Gärten umzugestalten vermocht hat.

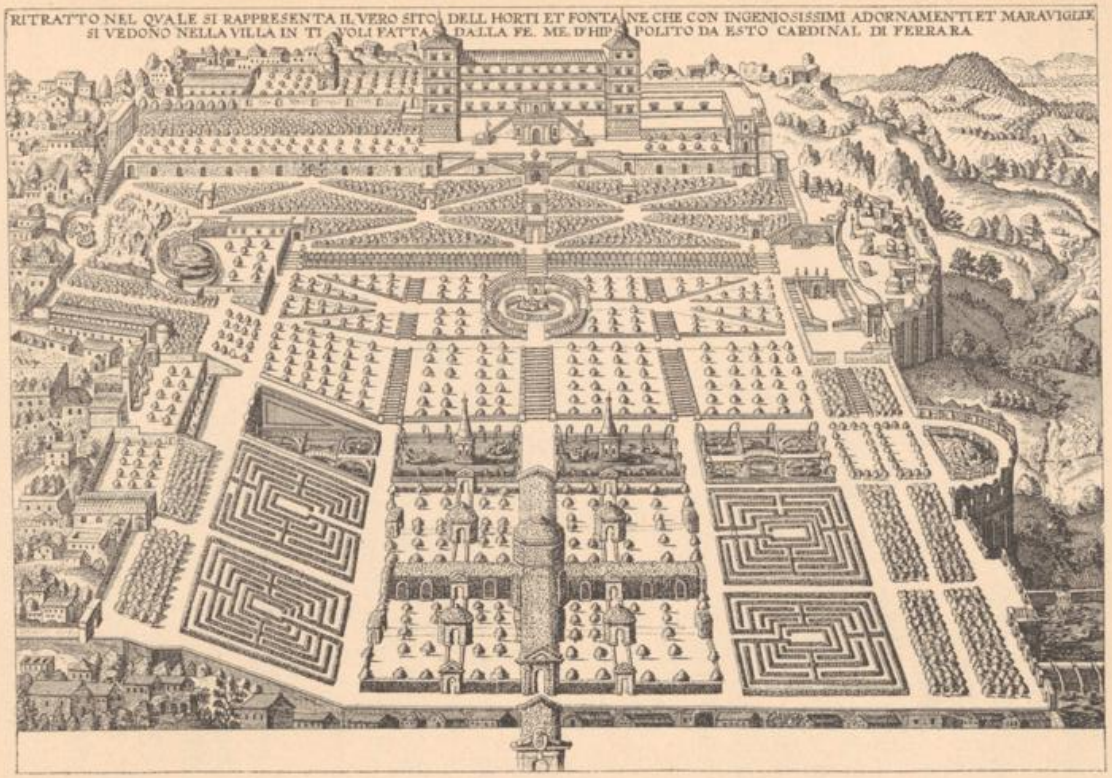
Aber auch in dieser größeren Verwaldung, die z. B. bei der Villa d'Este höchst auffallend ist, hat der italienische Garten seinen architektonischen Charakter bewahrt, denn es blieb in der Regel nicht nur die gradlinige Anordnung, sondern den einzelnen Waldpartien oder Baumgruppen wurden hohe Heckenwände vorgestellt, über welche die Zweige der Bäume wohl herüberragen mochten, aber gewissermaßen gebunden und in Schranken gehalten. So war auch in dieser Gestalt der Garten völlig von der Kunst beherrscht und der Natur nur eine sehr beschränkte Freiheit gelassen.

So war es auch mit dem Wasser. Die italienischen Künstler sind die eigentlichen Erfinder der Wassereffecte. In den meisten Fällen war ihnen das Wasser reichlich vorhanden. Nach Rom brachten es die Aquäducte, und von den Bergen stürzte es in mächtigen Fällen. Von da her wußten sie, welche Wirkung es macht, wenn es in gewaltigen Massen kommt, herabstürzt, brandet, schäumt und aufsprudelt. Diese Gewalt des Wassers machten sie sich unterthan zu Gunsten ihrer Garteneffecte. Sie bändigten

31. Der Garten des Quirinal in Rom im 17. Jahrhundert.

(Nach Falda, Giardini di Roma.)

Öffentliche Bücherei
des
Düsseldorfer Bildungsvereins
Jägerhofstr. 1.



32. Aeltere Ansicht von Garten und Villa d'Este mit Labyrinth. 17. Jahrhundert.

(Nach Hoghenberg, Hortorum . . . formae. Köln 1655.)

Öffentliche Lesehalle
des
Düsseldorfer Bildungsvereins.
Lesehalle I.

den wilden Lauf, leiteten ihn über treppenförmige Stufen in ewigem Sturz, ließen es wie mit unwiderstehlicher Gewalt aus den Wänden und Mauern hervorbrechen oder aus Springbrunnen in machtvollen, dicken Strahlen emporschießen und rings wie ein Kuppeldach herabrauschen, je mächtiger desto besser.

Auch diese Kunst kam nach und nach, aber doch rasch zur Ausbildung. Anfangs schloß sie sich mehr in stillerer Weise der feineren Architektur der Früh- und Hochrenaissance an, und die weißen Marmorfiguren, welche dem lebendigen Wasser beigegeben waren oder den blanken Spiegel des Bassins umstanden, die Götter und Halbgötter, die Tritonen, Nymphen, Najaden, Amoretten, waren fast bedeutungsvoller als das Wasser selbst. Solchen Eindruck machen sie z. B. noch heute in dem unteren Theile des Gartens Boboli, wo sie das große gemauerte Becken und seine Umgebung nicht zu beleben, sondern zu bevölkern scheinen, schon weither sichtbar die lange Cypressenallee herab in ihrem weißen, leuchtenden Glanze.

Dann aber, als der Geschmack sich der Barocke näherte und in denselben überging, wuchs diese Wasserkunst fast so, daß sie in manchem Garten den Eindruck beherrscht. Das ist nirgends mächtiger, gewaltiger der Fall als im Garten der Villa d'Este, wo ein Theil des Teverone, der hier die berühmten Wasserfälle von Tivoli bildet, weil auf gleicher Höhe befindlich, ohne viel Mühe zur höchsten Höhe des Gartens geleitet werden konnte. Von hier dicht unter dem Palast stürzt das Wasser sich in rauschenden Cascaden über gemauerte oder gehauene Stufen graden Laufes in die Tiefe durch den Garten hinab, oder dringt von beiden Seiten her aus reicher, mit Plastik geschmückter Architektur hervor.

Denn, wie man nunmehr des Wassers und seiner Wirkung nicht genug haben konnte, so wuchsen auch Architektur und Plastik, die man dem Wasser beigab, im Geist der Barocke. Die Figuren mußten die Strahlen emporschleudern wie der köstliche Triton Bernini's auf der Piazza del Tritone in Rom, und die Hauptgötter, denen diese Brunnen geweiht wurden, erhielten einen ganzen Hofstaat von Gottheiten zu ihrer Begleitung. Die Bergwände wurden zu Façaden ausgearbeitet, uud wie man im barocken Geschmack fortschritt, wurden die Felswände zu Grotten ausgehöhlt oder in möglichster Wildheit und Zerrissenheit zu den Effecten mit benützt. Grotten und Felsen erhielten die gleiche Bevölkerung von Gottheiten und Halbgottheiten in ruhender oder dramatischer Bewegung. Von jener mehr ruhigen,

noch halbwegs architektonischen Art ist die Quelle der Arethusa im Garten d'Este, von der anderen aber wohl das effectvollste, großartigste und berühmteste Beispiel die Fontana Trevi in Rom (Abb. 33), die allerdings auf engem Platze mitten in der Stadt und nicht in einem Garten steht. Aber das ist dieselbe Art, desselben Geistes Kind. Diese Art Brunnen und Fontainen in den überaus bewegten, mitunter höchst bizarren Formen der Barockzeit, wie z. B. das Schiff auf der Piazza di Spagna oder der aus Felsen und Architektur wundersam gefügte Mittelbrunnen der Piazza Navona, beides Werke Bernini's, sind Gärten und Plätzen gemeinsam, aber das muß man sagen, wie barock auch immer, überall sind sie eine höchst wirkungsvolle, ihre Umgebung mit Leben erfüllende Zierde (Abb. 34).

Aber neben diesen Schöpfungen, die auf große, echt decorative Wirkung berechnet waren, gefiel sich auch die Wasserkunst, oder richtiger die Wassertechnik dieser Zeit, in allerlei Spielereien, die von der wirklichen Kunst fernab lagen, und das schon im sechzehnten Jahrhundert. Man machte so zu sagen, Gartenmusik mit dem Wasser. Man ließ es in hohle Röhren fallen, und indem es daraus die Luft, welche ihren Weg durch Pfeifen nahm, mit Gewalt vertrieb, gaben die Pfeifen Töne von sich. Es waren Flötentöne, Trompetenstöße oder solche Töne, wie sie Kinder den mit Wasser gefüllten Vögeln aus gebranntem Thon entlocken, indem sie in den Schnabel hineinblasen. Aus solchen Wasserpfeifen stellte man eine Art Orgel zusammen. Auch machte man eine Claviatur, deren Tasten durch ein mit Zähnen besetztes, von Wasser getriebenes Rad geschlagen wurden. Die Ueberraschung zu erhöhen, ließ man plötzlich, ebenfalls durch Wasservorrichtung, eine Eule in der Höhle erscheinen, und sofort verstummten alle jene Vogelstimmen. Zur Abwechslung rief man durch die gleichen Mittel den Knall der Kanonen oder das Geknatter des Gewehrfeuers hervor. So schildert diese musikalische Wasserunterhaltung der Philosoph Montaigne in seiner italienischen Reise, die er gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts machte.

Solche Bizarrerien betrafen mehr die Nebendinge, insbesondere den plastischen Schmuck, doch blieb auch die Gestaltung des Gartens nicht ganz von barocker Laune verschont, die sich ihr schönstes und großartigstes, noch heute prangendes Denkmal im Lago maggiore gesetzt hat. Hier inmitten des Sees, am Eingang der breiten Bucht, die sich nach Westen in die Berge hinein gegen den Simplon zu erstreckt, liegen eine Anzahl Felseninseln, deren zwei von der Familie der Borromei zu Gärten verwandelt wurden,

33. Fontana Trevi in Rom.

(Nach Piranesi, Vedute di Roma.)

34. Brunnen auf der Piazza Navona in Rom.

(Nach Piranesi, Vedute di Roma.)

Öffentliche Lesehalle
der
Düsseldorfer Bildungsverein.
Jägerhofstr. 1.

zu Gärten, die nicht minder berühmt sind um ihrer selbst willen, wie durch das grandiose See- und Alpenpanorama, das man von ihrer Höhe genießt (Abb. 35). Die eine derselben, die Isola Madre, ist heute mehr wie ein moderner landschaftlicher Garten, mehr ausgezeichnet durch ihre wundervolle, mannigfache, den Norden und Süden, Osten und Westen vereinigende Vegetation, durch die Größe und Schönheit ihrer immergrünen Bäume, ihrer Eichen, Cedern, Lorbeeren, Araucarien, Wellingtonien, ihrer Blütenbäume von Kamelien, Azaleen, Rhododendren u. s. w. als grade durch die Eigenthümlichkeit ihrer Anlage. Diese aber ist es, die Anlage, welche bei der zweiten Insel, der Isola bella, den vornehmsten Reiz bildet.

Die Isola bella war ein nackter Felsen, als um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts Graf Vitaliano IV. Borromeo sie statt der Isola Madre zum Hauptsitz der Familie machte, Schloß und Kirche erbauen ließ und der Insel und dem Garten die heutige, ebenso verschriene wie bewunderte Gestalt gab. Denn in der That, barocke Kunst paart sich hier mit wirklicher Schönheit, die freilich auf Rechnung der Natur kommt, in ebenso anziehender wie abstoßender Weise. Schon die Hallen und Prunkgemächer des mächtigen Schlosses enthalten einen plastisch decorativen Schmuck, der in Figuren und Ornament die Fehler des Zeitgeschmacks in häßlichster Gestalt zeigt, aber ebendarum eine culturhistorische Merkwürdigkeit ist. Noch mehr vielleicht ist das der Fall bei den steinernen Figuren, welche die Terrassen des Gartens zieren, verrenkte, affectirte Gestalten aus schlechtem Gestein, die in gegenwärtiger Verwitterung vielleicht mehr Reiz, mehr malerischen Reiz bieten als plastische Schönheit, da sie neu waren.

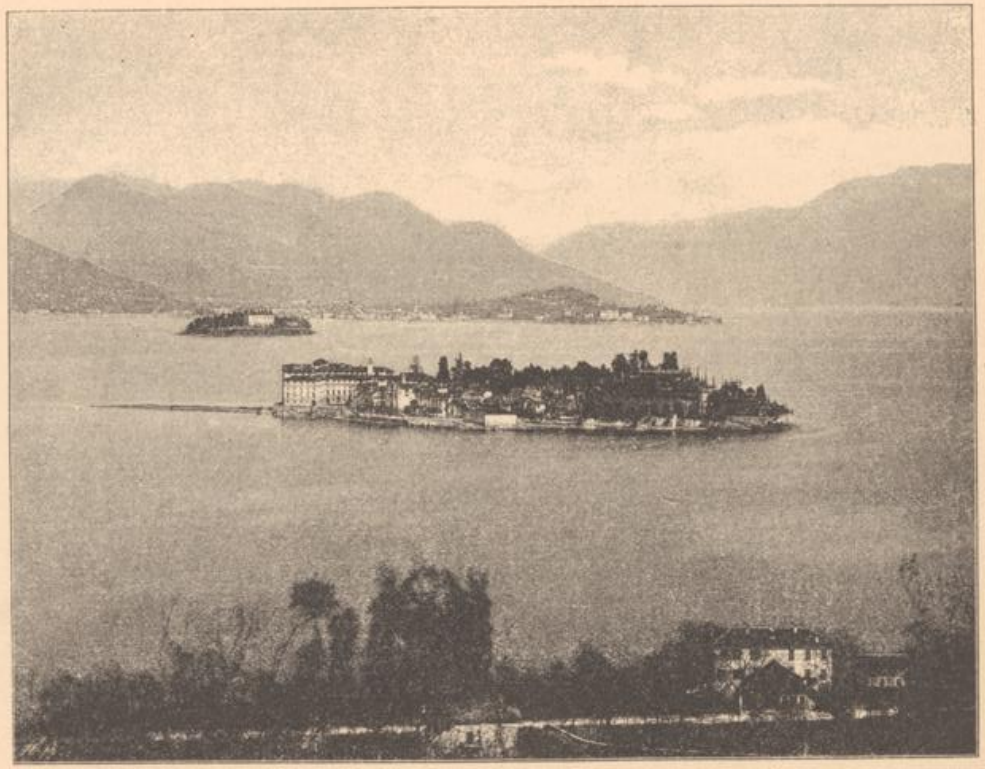
Eine weitere Merkwürdigkeit auf Isola bella ist eine ganze Reihe von Grottengemächern, groß und klein, im Souterrain des Schlosses, dicht über dem Wasser entlang, überall an Wänden, Decken und Fußböden überdeckt und ausgeziert mit bunten Muscheln und rohen, farbigen Steinchen. Was ein anderes Schloß, ein anderer Garten einfach oder einmal hat, ein Grottengemach, das ist hier in langer Enfilade vorhanden. Von den Grotten heraus steigt man durch ein Rondeau auf eine Terrassenpyramide, die nach dem See zu neun Stufen bietet, sämmtlich besetzt und umstellt in möglichst regelmäßiger Zucht mit Citronen und Orangen, in diesem Bau und in dieser Anordnung für den, der auf dem See sich der Insel nähert, eine höchst auffallende Erscheinung, die einzig in ihrer Art ist. Das Plateau der oben abgestumpften Pyramide, das sich sechsunddreißig Meter

über den Spiegel des Sees erhebt, ist oben an Ecken und Brüstungen mit jenem barocken plastischen Schmuck von Figuren, Wappen, decorativen Pyramiden reich verziert. Wer diesen Schmuck im Detail vom Standpunkt der Schönheit betrachtet, der wird sich allerdings bitter über den Ruhm der Isola bella enttäuscht fühlen, aber als Ganzes betrachtet, ist der Eindruck so originell, so pittoresk, so frappirend in seiner barocken Schönheit, daß wir ein wahres Vergnügen empfinden, auch ohne uns vorzustellen, daß wir hier eine culturgeschichtliche Merkwürdigkeit ersten Ranges vor uns haben.

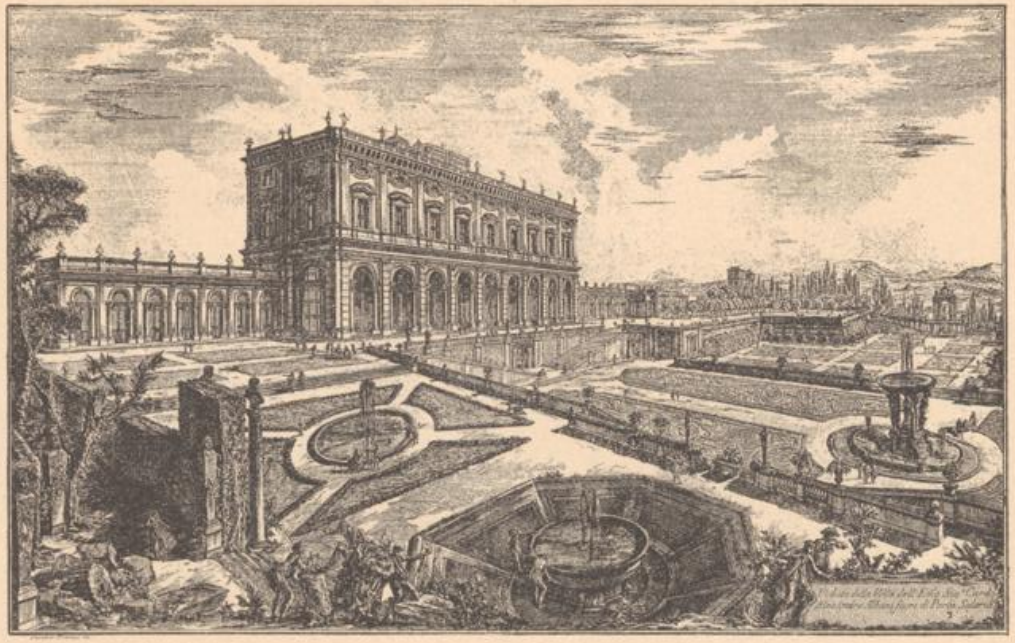
Aber unsere Isola bella hat auch noch andere Schönheiten aufzuweisen. Das ist auf der Westseite ein wundervoller Rosengarten und ein langer Arkadengang mit offenen Bögen gegen den See zu, dessen Oeffnungen mit einem dichten, von oben herabhängenden Epheuvorhang wie verschleiert sind. Eine andere Schönheit hat die Ostseite, ein großes an den Fuß der Pyramide stoßendes Plateau, das mit den prachtvollsten alten Cedern und Cypressen bestanden ist, und daneben Lorbeerhaine mit dem dichtesten, dunkelsten Schatten, beides ein stiller, abgeschlossener, über die Maßen reizvoller Aufenthalt, einladend zum Verweilen, zur Ruhe und zum Genuß, selige Stunden zu verträumen. Wer sie leben und genießen könnte! —

Wie der Garten der Isola bella, wenn auch barock gestaltet, doch immer noch echt italienisch empfunden ist, so blieb überhaupt der italienische Garten von dem Wechsel des Geschmacks, der sich in dieser Kunst nordwärts der Alpen vollzog, ziemlich unberührt. Selbst nach der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, da der englische Gartenstil bereits dem französischen Opposition machte, wurde noch der berühmte Garten der Villa Albani vor der Porta Salara von Rom völlig im Geiste der italienischen Renaissance angelegt (Abb. 36). Dem französischen Stil, der das Zeitalter Ludwigs XIV. und zumeist auch Ludwigs XV. beherrschte, war das meist abschüssige und bewegte Terrain Italiens nicht günstig, und der englischen Art machte die italienische Vegetation Schwierigkeit, und umsomehr, je weiter es nach Süden ging. Ein Pinienhain oder ein Palmenhain mit ihrer Durchsichtigkeit und ihrem architektonischen Bau lassen sich nie zu ähnlichen landschaftlichen Effecten verwenden wie der geschlossene nordische Eichen- und Buchenwald.

Dennoch kommen wohl Versuche vor auch in dieser Beziehung dem Zeitgeschmack zu huldigen und nordische Art nach Italien zu verpflanzen. In diesem Sinne ist der große Garten der Villa Borghese zu einem immer-



35. Die borromäischen Inseln im Lago maggiore.



36. Villa und Garten Albani.

(Nach Piranesi, Vedute di Roma.)

Öffentliche Lesehalle
des
Düsseldorfer Bildungsverein
Jägerhofstr. 1.

grünen Walde geworden, aber er hat nicht in seinen graden Wegen, die den Wald durchschneiden, die Spuren der ersten Anlage verwischen können. Mehr englisch oder landschaftlich hat sich der Garten Doria-Pamfili umgestaltet. Hier führen heute gewundene Wege an Baumgruppen vorbei, durch hohes Gebüsch, entlang an Wiesen und Fluren zum Villengebäude, das an der einen Seite selbst seine nächste Umgebung, seinen separirten Garten zu einer englischen Anlage zu machen versucht hat. Aber gleich daneben überfliegt der Blick von der Terrasse her das alte vertiefte Parterre mit den Schnörkeln seiner Blumenbeete, seinen aufgemauerten Wänden, seinen Stiegen und vasengeschmückten Balustraden (Abb. 37).

Erst in unserem Jahrhundert, da der landschaftliche Stil sich als der einzig gültige im Geschmack der Zeit festgesetzt hatte und der architektonische nur noch als Ausfluß einer überwundenen Epoche historische Geltung besaß, erst da hat auch der freiere Gartenstil in Italien größere Verbreitung gefunden. So sind insbesondere im nördlichen Italien verschiedene Gärten ganz nach englischer Art neu gegründet oder so umgeändert worden, daß sie wie neue zu gelten haben. So bei Bellagio am Comersee die Gärten Melzi und Serbelloni, denen beiden freilich waldige Hügel zu Hülfe gekommen sind. Und doch haben sie ihre größten Schönheiten, von der Aussicht auf See und Berge abgesehen, dort, wo ihnen noch ein Stück von architektonischem Geschmack gegeben oder geblieben ist.

Das größte und berühmteste Beispiel dieser Art, eine Schöpfung unseres Jahrhunderts, ist wohl der Garten Pallavicini in Pegli bei Genua, die Anlage eines Malers und Architekten, Michele Canzio, der aber den Architekten vergessen und den Maler und seine Phantasie allein hat walten lassen. Dieser Garten ist im Wesentlichen die Bearbeitung einer ziemlich steilen, dem Meere zugekehrten bewaldeten Höhe. Zwischen die Pinien und Lorbeeren, welche den Wald bildeten, sind eine Fülle fremder Bäume und Gesträuche gepflanzt, zum Theil exotischer und tropischer Art, Palmen, Cedern, Ericabäume, Magnolien, Oleander, baumhohe Kamelien, Pfefferbäume, Zimmet, Kampfer, Kaffee, Zuckerrohr u. s. w., die hier alle in der milden Luft und in der dem Süden zugewendeten Lage wohl gedeihen, wenn es auch geschehen kann, daß fußhoher Schnee einmal den Boden bedeckt, zur Zeit da schon die Kamelienbäume und Kameliengesträuche mit der üppigsten Fülle ihrer Blüten prangen. Inmitten dieser mannigfachen und reichen Vegetation ziehen sich die schattigen Wege in bequemen Serpentinen

zum Gipfel des Berges empor, der mit einem Belvedere gothischen Stils vom allerschlechtesten Geschmack gekrönt ist.

Darin hat sich die Phantasie des Malergärtners nicht grade bewährt. Es ist aber auch nicht das, was den Garten Pallavicini berühmt gemacht hat, sondern vielmehr allerlei phantastisches Nebenwerk, allerlei Spiel und Ueberraschung, die im unteren Theil des Gartens, wo er mehr Fläche bietet, ihren Platz erhalten haben. Es sind lauter Dinge, die mehr an den chinesischen Garten erinnern oder an den frühesten englischen Stil, als daß sie dem landschaftlichen Garten wesentlich und nothwendig wären. Da ist ein Tempel der Flora, der auf seiner Rückseite eine Waldhütte bildet, wie ein Janusgesicht oder wie man wohl weibliche Gestalten im Bilde sieht, welche vorn die Jugend und rückwärts die von Würmern zerfressene Leiche darstellen. Da sind allerlei Wasserkünste, die den Unvorsichtigen, wenn er sich schaukelt oder zu lange auf einer Brücke weilt, mit ihren Strahlen übergießen. Da sind unterirdische Grotten mit langen, engen Gängen, durch die man sich zu Fuß oder auf einem Schifflein hindurchwindet, wie in der Unterwelt auf dem Charonsnachen über den Styx, um plötzlich auf einen lieblichen See an das helle Licht der Sonne hinauszukommen. Den See schmücken Blumen, reizendes Grün, vergoldete Brücken, ein türkischer Kiosk und ein chinesischer Pavillon. Das alles ist Spielerei und würde auch völlig diesen Eindruck machen, wenn nicht grade von hier aus der Blick über die Berge und Vorsprünge der Riviera und über das tiefblaue Meer hinausflögen. Das ist die Schönheit der Villa Pallavicini, nicht der Garten, der dem kundigen und kritischen Auge nur eine Täuschung bietet.

Im Norden Italiens, zumal in der lombardischen Ebene, wie z. B. der Mailänder Stadtgarten zeigt, kann die freie landschaftliche Anlage immerhin große Schönheit besitzen, im Süden dagegen, in der fast tropischen Vegetation mit dem architektonischen Charakter ihrer Formen erscheint sie mehr wie eine Seltsamkeit. Trotzdem hat auch Sicilien seine englischen oder landschaftlichen Gartenanlagen gefunden. Freilich, wenn man bei Palermo am Fuß des Monte Pellegrino (Abb. 38) die gewundenen Wege im Garten der Villa Belmonte hinaufsteigt, so kümmert man sich wenig um ihren graden oder krummen Lauf, wenig um die stachlichten Agaven und die barocken Opuntiencacteen mit ihren gelben Blüten oder goldenen Früchten, man schaut nur über Meer und Stadt hinab, überfliegt die golden fruchtreiche Ebene und folgt dem Lauf der reichgestalteten Berge, die

37. Villa Doria-Pamfili mit dem Parterre im heutigen Zustande.

Öffentliche Lesehalle
des
Düsseldorfer Bildungsvereins
Jägerhofstr. 1.

38. Aus dem Garten Belmonte bei Palermo.

Öffentliche Lesehalle
der
Düsseldorfer Bildungsverein.
Jägerhofstr. 1.

mit ihren sphinxartigen Vorgebirgen in die tiefblaue Flut abstürzen. Anders ist es z. B. im Garten der Villa Tasca (Abb. 39, Titelbild), die in jener goldenen Ebene, der Conca d'oro, eingebettet liegt wie ein Kleinod, umschlossen von den stundenweiten Wäldern der Orangen und Citronen.

Die Villa Tasca ist ein Kleinod, trotz ihrer englischen Anlage im alten Stil, ein Garten mit künstlich gethürmten Felsen, mit Teich und Tempel und verschlungenen Wegen. Sie ist ein Kleinod, aber ein verwundersames, ein märchenhaft fremdartiges mit ihren schwarzen Cypressen, ihren Araucarien, den regelmäßigsten und stilvollsten aller Bäume, mit ihren Palmen, mit den hoch aufgeschossenen Blütenschaften und den schwertartigen Blättern der Agaven, mit ihren Papyrus- und Bambusgebüschen, das alles, vom zierlichsten Rundtempel überragt, im klarsten Teiche sich wiederspiegelnd. Unser nordisches Auge ist an anderen Anblick, an andere Formen gewöhnt, und so ist es mehr das Fremdartige, das Exotische, das uns hier in liebenswürdiger Verwendung und sorgsamer Pflege entzückt und reizt, als die eigentliche Schönheit. Betreten wir darnach den botanischen Garten Palermos, der völlig regelmäßig gestaltet ist, und wandeln in seiner prachtvollen Palmenallee (s. Abb. 25), deren schön geschwungene Zweige sich über uns in einander schließen zu einem dichten, mit Rippen überzogenen Gewölbe, so will es uns doch bedünken, als ob hier das Richtige getroffen wäre und nicht bei der Villa Tasca.

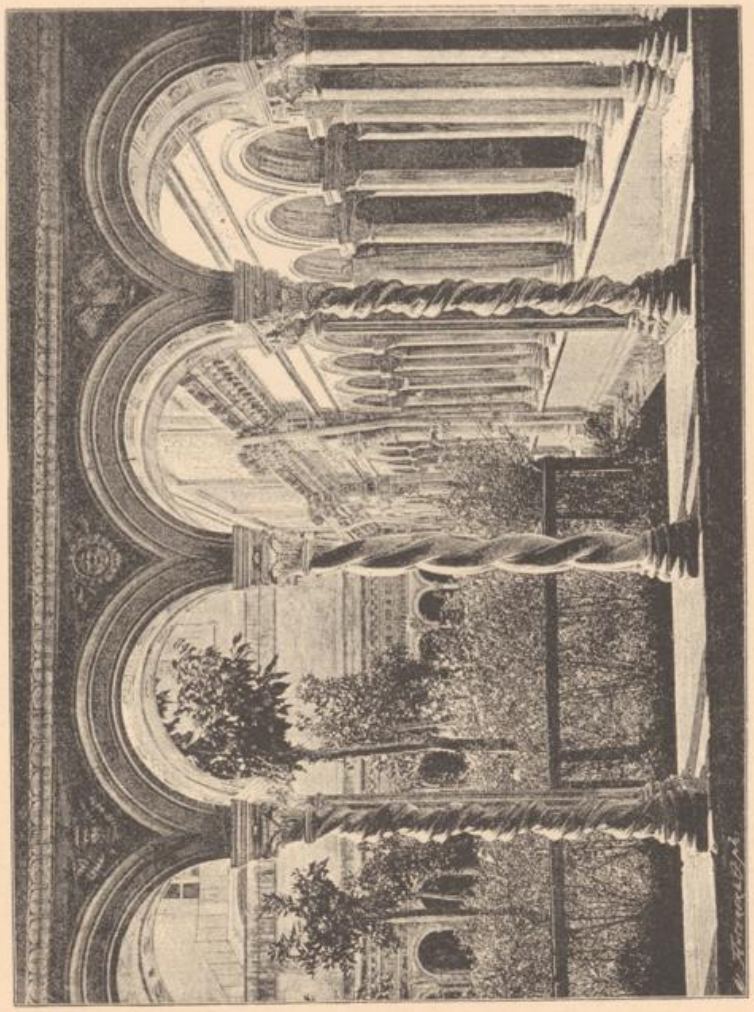
In der That erregen auch alle die älteren Gärten in der Umgebung Palermos, so die zahlreichen Gärten in der Bagheria, selbst der Garten der Favorita, der mit seinen Hecken und Schnörkeln völlig den altfranzösischen Geschmack bewahrt hat, ein bei weitem höheres Interesse als die neueren landschaftlichen oder englischen Anlagen. Bei diesen muß schon die unvergleichliche Natur von draußen her mit hereinspielen, um ihnen (abgesehen von der südlichen Vegetation) mehr als gewöhnlichen Reiz abzugewinnen. So wäre z. B. auch in Catania der vielgepriesene (öffentliche) Garten in der Villa Bellini ohne besondere Bedeutung, wenn er nicht den schönsten Blick auf den Aetna, seine Nebenhöhen und seinen dunkelgrünen Gürtel der Südfruchtbäume gewährte.

Wo sich aber beides vereinigt, die großartige Natur mit der richtigen Anlage, die zugleich jene zu benützen versteht, da entstehen Effecte, als welche kaum Schöneres auf Erden gedacht werden kann. Von dieser Art sind die Anlagen des Campo santo von Messina, die sich aus der Tiefe

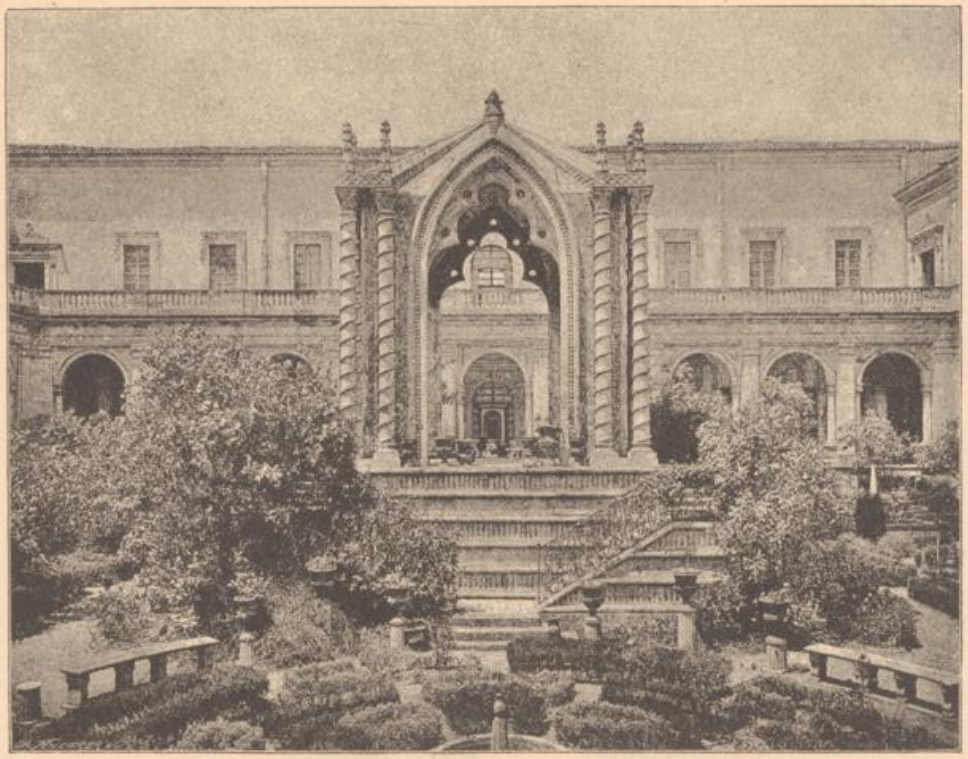
an einem Hügel hinaufziehen, von dessen Höhe ein Blick die ganze messinesische Spitze Siciliens überfliegt, die absinkenden, mit Gärten, Villen, Klöstern geschmückten Höhen, die Stadt zu den Füßen, links das tyrrhenische, rechts das jonische Meer, verbunden durch die Meerenge, jenseits welcher sich die calabrische Küste mit dem breiten Gürtel des Gebirgszuges dahin erstreckt. Diese ganze Anlage den Hügel hinauf liegt frei und offen da, in Böschungen geebnet, mit schrägen Rampen und Terrassen, mit Blütensträuchen und Rosenhecken besetzt, und erst rückwärts am letzten Ende gegen das Gebirge zu machen blühende Malvenbäume den Abschluß. Die ganze weite Fläche oben ist völlig geebnet, bedeckt mit Gräbern und Grabmonumenten, gekrönt mit einer (leider gothischen, im Stil unpassenden) Kapelle und Säulenhallen, deren Inneres in verschlossenen Cassetten die sterblichen Reste der Messinesen birgt, alles, Monumente, Säulen, Hallen, Kapellen, leuchtend im schönsten weißen Marmor, von Rosen umblüht, unter dem tiefen Blau des südlichen Himmels von Glanz und Licht umflossen.

Es ist freilich etwas Eigenes mit diesem italienischen Campo santo, der unser nordisches Auge und Gefühl nicht bloß durch die Art der Todtenbestattung in den verschlossenen Cassetten der Marmorwände fremdartig trifft, sondern auch durch seine Anlage und Ausstattung, die in weit höherem Grade, ja ganz vorzugsweise die Kunst der Architektur und der Sculptur in Anspruch nimmt, denn diejenige des Gartenkünstlers. Während bei uns im Norden die Tendenz in der Anlage eines modernen Friedhofes mehr dahin geht einen Park zu schaffen, in dessen Schatten die Todten ruhen, ist der italienische Campo santo wie der zu Bologna, zu Genua, der zu Neapel, durchaus in erster Linie eine architektonische Schöpfung, innerhalb welcher fortan der Bildhauer mehr zu schaffen hat als der Gärtner. Aber auch er ist aus dem Garten hervorgegangen, ja aus dem antiken Garten, und das läßt sich noch in seiner neuesten Gestaltung erkennen und nachweisen.

Den erkennbaren Uebergang bildet der Friedhof der Klöster, der Klostergarten, der Kreuzgang, wie wir bei uns sagen. Dieser Friedhof ist der Anlage nach regelmäßig ein Rechteck, von offenen Arkaden des Klostergebäudes umgeben, nach der Länge und der Breite durch Wege, die sich kreuzen, in vier Theile zerlegt, und in der Mitte der Regel nach, wo die Möglichkeit vorhanden, mit einem Brunnen verziert. Das aber ist genau der Garten inmitten des römischen Hauses, der Garten des Atriums oder



40. Klostergarten von San Paolo bei Rom.



41. Garten des ehemaligen Benedictinerklosters in Catania.

Peristyls mit seinem gedeckten Säulenumgang, mit seinen Blumen und seinem Blumenbassin in der Mitte, selbst mit seinen Malereien, seinen Statuen, den Bildern und Andenken der Ahnen im benachbarten, zwischen Atrium und Peristyl befindlichen Tablinum, das alles traditionell an den Wänden des Arkadenumgangs im Klostergarten sich fortgepflanzt hat.

Nach diesem Muster und Vorbild des Peristyls, aus dem gleichen Bedürfniß, aus der gleichen Anlage der Wohngebäude, des Hauses und des Klosters hervorgegangen, hat er nun diese Gestalt durch alle Zeiten treu bewahrt. Aus dem flachgedeckten Säulenumgang ist ein gewölbter geworden, die Bogen sind aus Rundbogen zu Spitzbogen und wieder Rundbogen geworden, die Säulen haben sich in der Zeit des romanischen Stils verdoppelt, zierlichst gedreht und gewunden, wie in San Paolo (Abb. 40), im Lateran, in Monreale, und mit dem bunten Schmuck der Kosmatenmosaik umgeben. Das hat in der Hauptsache nichts geändert. Aus dem kleinen Hofe oder Hofgarten ist ein großer geworden, der wie der Campo santo in Pisa mit dem Schmuck seiner Sculpturen und Wandmalereien sich zu einem großartigen historischen Monument ersten Ranges erhoben hat. Mit der wachsenden Größe ist auch die Vegetation des Gartens eine reichere, die innere Gestaltung mannigfacher geworden, der ganze, von Arkaden umschlossene Raum, in seinem Frieden und seinem Schutze, ungekränkt von den Stürmen des Wetters und den Stürmen der Welt, füllte sich mit dem üppigsten Grün der Bäume; Epheu, Wein, Rosen umschlangen die Säulen und füllten als Vorhang die Arkadenöffnungen, kaum durchdringlich für die Sonnenstrahlen, die in das Dämmerlicht der Wölbung hineinfielen. Statt des Brunnens inmitten der Kreuzung trifft man auch wohl ein architektonisches Lustgebäude von reichen Formen, eine Art Pavillon, der sich über Stiegen mit vier offenen Seiten erhebt, so bei den Benedictinern in Catania (Abb. 41).

Heute freilich, da die Klöster aufgehoben, die Mönche entfernt oder im Aussterben begriffen, ist auch meist die Pflege verschwunden und mit der Pflege der Reiz der Vegetation. Die Stille ist geblieben, aber die Verödung eingezogen, und die Stätten, die vor wenigen Jahren noch in ihrem Frieden und in ihrer Ueppigkeit ein Bild von unsäglichem Reize gewährten, zeigen heute nur eine verwilderte, kahle Rasenfläche. Ein Glück noch, wenn man den Garten hat verwildern, Bogen und Gänge hat verfallen und zur umgrünten und umblühten Ruine hat werden lassen, so daß

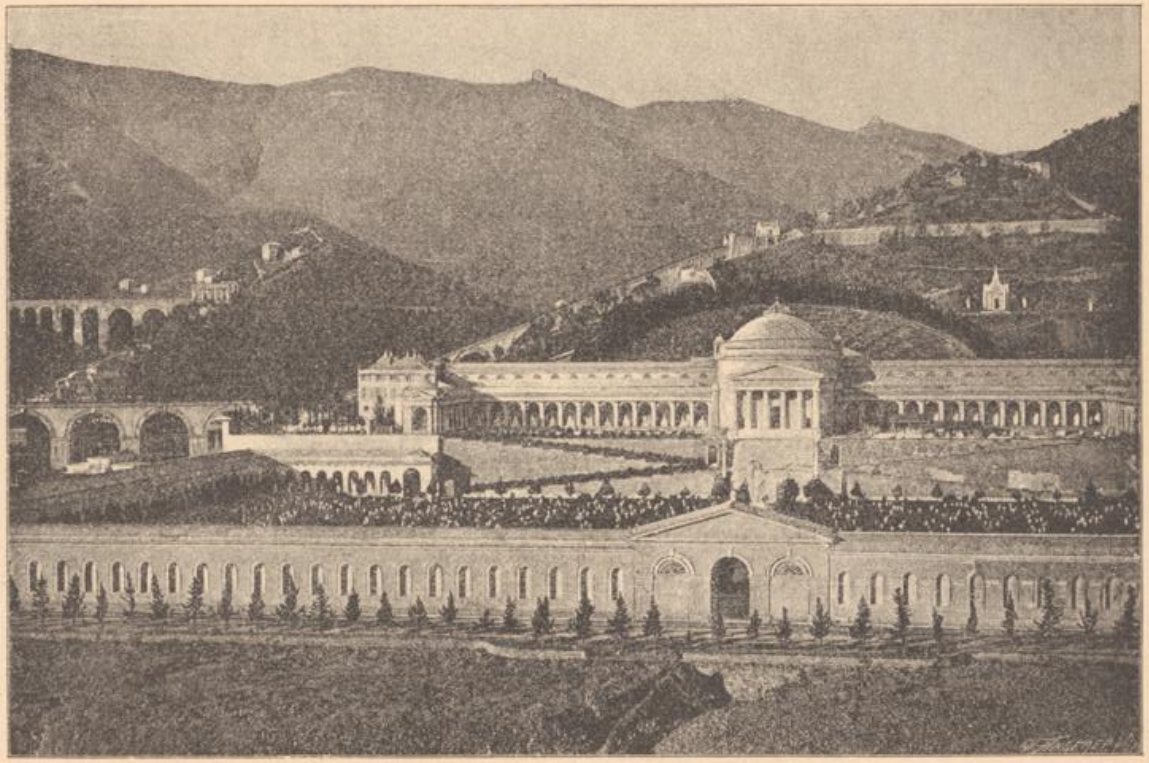
ein Bild von romantisch-pittoresker Schönheit entstanden ist, wie es kaum außer Italien ein anderes Land zu bieten vermag. Dort sind sie zahlreich genug, keines dieser Bilder aber liegt schöner in meiner Erinnerung, als der verfallene, von üppiger Wildniß durchzogene Kreuzgang der selbst verfallenen oder verfallenden maurisch-normannischen Kirche von San Giovanni degli Eremiti in Palermo (Abb. 42).

Und doch in dieser Verödung, in diesem Verfall ist noch durchweg das antike Grundprinzip der Anlage unverkennbar. Es hat sich erhalten im offenen Dorfkirchhof, den zwei dunkle Cypressenalleen im Kreuz durchschneiden, und in den modernen Friedhöfen von großartiger Anlage, selbst wenn, wie auf dem Campo santo nuovo bei Neapel, das Bedürfniß über die architektonischen Gränzen hinausgegangen ist. Hier bilden die Gebäude, die Arkaden mit ihrem Hofe, mit Kapelle und sonstiger Architektur nur einen Theil des Friedhofes. Zur Seite dieser großartigsten, aber nüchternen Architektur oder unterhalb derselben lagert sich auf schiefem, ungleichem Boden ein ordnungsloses Conglomerat von Monumenten jeder Gestalt und jeden Stils mit Säulen, Büsten, Statuen, Gruppen, Tempelchen und Kapellchen, die einen hoch, die anderen niedrig, die einen grade, rechtwinklig zu den Wegen gestellt, die andern schief, dazwischen Cypressen natürlichen Wuchses oder beschnitten zu durchaus unschönen Formen — das Ganze ohne Plan, ohne Einheit, ohne Uebersicht, trotz der wunderbaren Aussicht auf der Höhe, von welcher dieser Friedhof sich herabsenkt, nur eine Täuschung für den Besucher.

Anders der neue Campo santo in Genua (Abb. 43). Wenn der von Neapel mit seinem Blicke eine weite Welt, und vielleicht die schönste auf Erden beherrscht, so ist der bei Genua ein stilles Thal des Todes, rings von Bergen umschlossen, aus denen kaum ein Weg hinauszuführen scheint. Aber inmitten liegt er darin, ein Gedanke von antiker Größe, ein riesenhaftes Rechteck, rings von Marmorhallen umgeben, die nur auf der einen Seite, wo sie von einer Rundkapelle gekrönt sind, mit Terrassen ein wenig den Hügel hinansteigen. Eine blühende Vegetation fehlt noch in diesem weiten offenen Raume, aber umsomehr hat die Sculptur hier mit ihren Marmormonumenten eine Stätte gefunden. Und merkwürdig, so großartig im antiken Geiste die ganze Schöpfung gehalten ist, so modern, so modern realistisch ist alles gedacht und ausgeführt, was die Plastik geschaffen hat. Es sind die Lebenden, die hier dargestellt sind, die Menschen,

42. Verfallener Klostergarten von San Giovanni degli Eremiti in Palermo.

Öffentliche Lesehalle
der
Düsseldorfer Bildungsverein
Jägerhofstr. 1.



43. Campo santo bei Genua.

Öffentliche Lesehalle
der
Düsseldorfer Bildungsverein
Jägerhofstr. 1.

wie sie im Leben waren, wie sie gekleidet, womit sie beschäftigt waren, womit sie sich Verdienste erworben. Höchstens daß ein Todesengel an den Zweck des Monumentes erinnert, oder ein Sterbender auf seinem Lager liegt, umgeben von Kindern und Enkeln, Schwiegersöhnen und Schwiegertöchtern. Hier kommt ein Bürger in Tageskleidung, den Hut in der Hand, den Paletot über den Arm gelegt, und klopft an die Pforte des Grabes, daß sie ihm aufgethan werde. Andere erscheinen in Salonkleidung mit Frack und weißer Cravatte; sie kommen zu einem Feste, ob nun der Trauer oder der Freude. Die Damen desgleichen sind gekleidet nach der neuesten Mode des Tages, da sie das Leben verließen, und nicht bloß in den Formen: der Marmor ahmt die Modestoffe nach, die geblümten Muster auf denselben, den Sammt, die Seide, den Atlas, die gewirkten Strümpfe, das Schuhwerk, die Spitzen, alles nach seiner Art.

Bekanntlich hat es in diesen Dingen die heutige Marmortechnik der Italiener zu einer wunderbaren, staunenswürdigen Geschicklichkeit gebracht, aber es ist zu viel Geschicklichkeit Angesichts des Todes, der mehr Ernst und Würde verlangt. So wie es geschieht, das Alltagsleben und die Alltagswirklichkeit in diese wirklich weihevollen, großartigen, der Vergänglichkeit und der Ewigkeit zugleich geweihten Räume hineinzutragen, das entspricht wenigstens nicht unserem Gefühl. Mehr Bäume, auch in der starren Form der Cypressen und in regelmäßiger Stellung, mehr Blume und Blüte, wie in Messina, wären uns lieber als diese Alltagsmenschen von Marmor, als diese überaus nüchterne, gemeinverständliche Plastik. Der Friedhof, obwohl seine traditionelle Anlage wahrend, hat doch in dieser Gestalt seine Bestimmung ein Garten zu sein aufgegeben, wie andererseits der modernste italienische Garten im Norden wie im Süden, seiner Tradition und Natur entgegen, zu sehr englisch, zu sehr Wald geworden ist.

---

4. Kapitel.

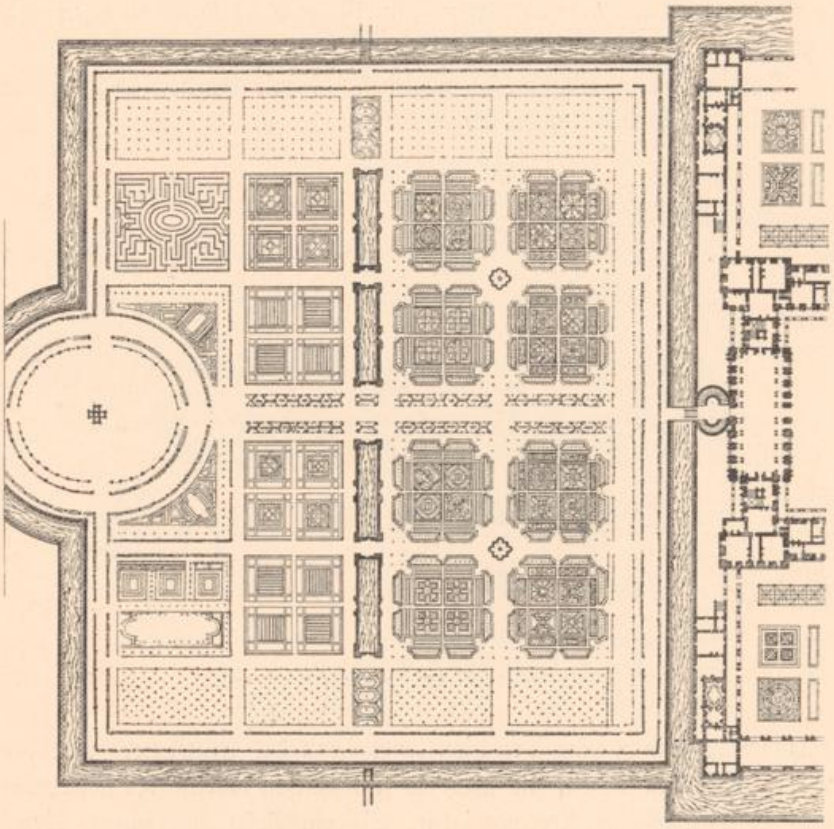
Der französische Garten.

Zu jener Zeit, da zum ersten Male Nachrichten und auch wohl gelegentlich bildliche Andeutungen in Miniaturen und dann auf Kupferstichen eine Vorstellung vom französischen Garten gewähren, am Ausgang des Mittelalters und im Beginn der neuen Zeit, scheint der Gartenstil mit der gleichzeitigen Architektur Frankreichs, wenn nicht in Verbindung, doch geistig in Einklang gestanden zu sein.

Die Architektur hatte sich gegen das Ende der Gothik im fünfzehnten Jahrhundert stark dem Spielenden hingegeben, die Flächen hatten sich ohne viel Rücksicht auf die Gliederung mit Ornament bedeckt, und die Glieder verliefen rings nach oben in Thürme und Thürmchen, in Spitzen und Zacken und krönten sich mit eisernen Fähnchen und eisernem Gitterwerk. Das ging so hinüber in das sechzehnte Jahrhundert, und auch die Renaissance der französischen Architektur verleugnet in ihrem ersten halben Jahrhundert nicht den gleichen gezierten Charakter. Erst gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts vertauscht sie diesen malerisch unruhigen Eindruck mit mehr rein architektonischer, ins Große gehender Wirkung.

Aehnlich ist es mit dem Garten. Sowie die Zeit gekommen, daß er in unsere Vorstellung tritt und wir uns ein Bild von ihm machen können, erscheint er kleinlich und geziert, mager und dürftig, ohne einen großen Gedanken, ohne die Absicht einer großen Wirkung. Kein gemeinsamer künstlerischer Plan verbindet ihn mit Schloß, Palast oder Villa, wie das schon zu dieser Zeit in Italien der Fall war. Zwar ist er regelmäßig angelegt, aber auch zu regelmäßig, ohne Mitwirkung der Phantasie (Abb. 44). Es sind durchweg gleiche quadratische

Felder, die ihn abtheilen. Die Felder sind mit geschnittenen Hecken umgeben, und innerhalb derselben gefüllt mit Rasen, Blumen, Gesträuch, mit Buchs und Taxus in Zeichnungen, die auch nicht viel auf Kunst Anspruch erheben. Mächtige Baumgruppen, welche die Horizontlinie bewegen und

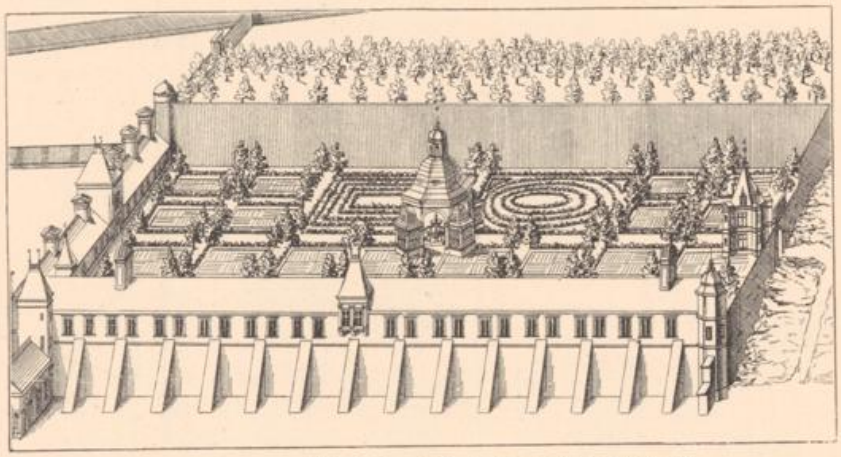


44. Plan eines französischen Gartens im 16. Jahrhundert. Schloß Charleval. (Ducerceau.)

dem Anblick Bedeutung gewähren, fehlen in der Regel, so daß ein Anblick, ein Ueberblick von erhöhtem Standpunkt, wie von den Balkonen und Fenstern des Schlosses, nur ein monotones Bild ergiebt (Abb. 45). Die Kunst liegt im Kleinen, in Gitterwänden, Gitterlauben, Pavillons und dergleichen. Die langen, graden Wege bilden geschlossene Laubgänge, oben gerundet wie im Tonnengewölbe; wo die Wege enden oder sich kreuzen,

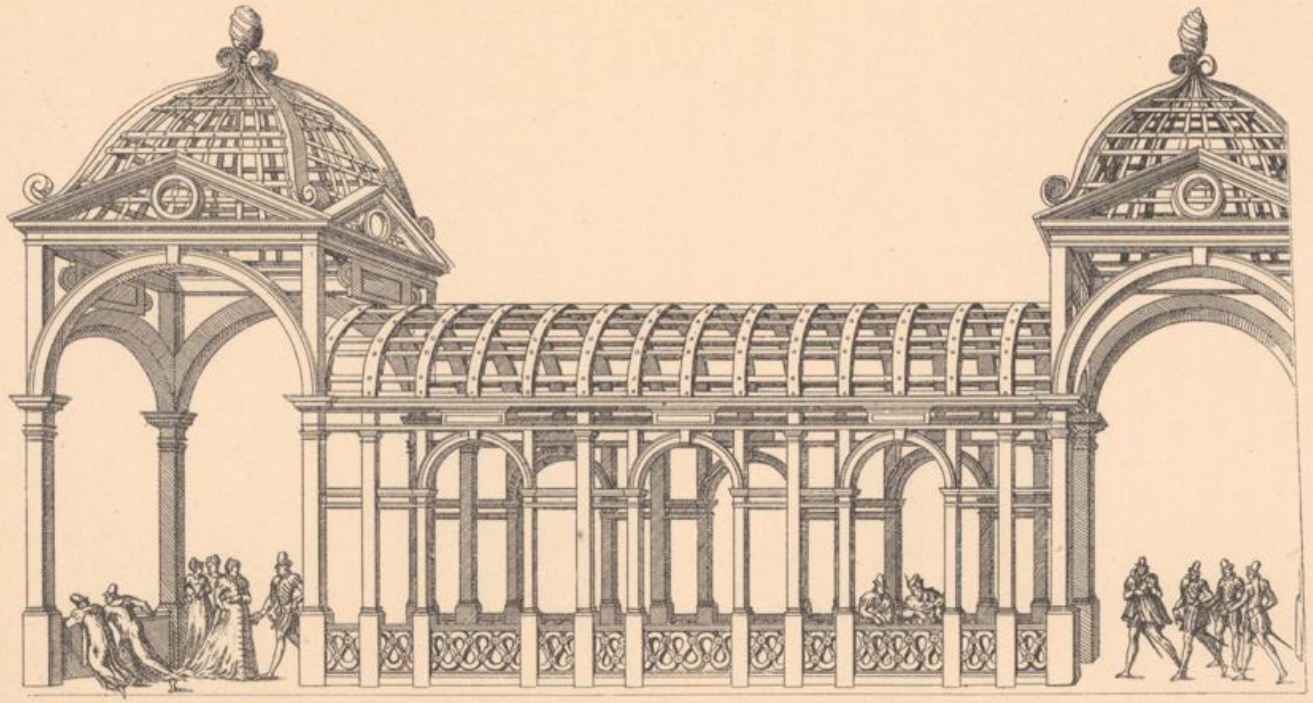
steht gleicher Weise am Gerüste eines Gitters eine kuppelartige Laube mit ausgeschnittenen Oeffnungen oder ein zierlich gezimmerter Pavillon (Abb. 46). Das ist der Schatten dieser sonst schattenlosen Gärten. Das Wasser hat gezwungenen Lauf. Sculptur ist vorhanden an Brunnen und Figuren, aber zu der großartig wirkungsvollen Verbindung von Sculptur und Wasser, wie sie der späteren, der berühmten französischen Gartenkunst zu eigen war, ist noch kaum der Anlauf genommen.

Dagegen fehlt es nicht an Seltsamkeiten, die mit dem kleinlich spielenden Geiste dieses Geschmacks in voller Harmonie stehen. Dahin gehört das



45. Garten von Gaillon in Frankreich. 16. Jahrhundert. (Ducerceau.)

sogenannte Labyrinth, eine Tradition wohl schon des Mittelalters oder der früheren, der antiken Zeit, die aber im französischen Garten des sechzehnten Jahrhunderts wie eine Nothwendigkeit, wie ein Stück von seinem Wesen erscheint. Das Labyrinth, das wir schon im italienischen Garten vorgefunden haben, ist ein Heckengang, der so hin und her geleitet ist, daß er den Wanderer nach langer Irrfahrt, nach Durchmessung aller Gänge, Ecken und Winkel zum Ziele, zum Centrum führt und ihm bei der Rückkehr wieder dieselben Schwierigkeiten bietet. Die Hecken sind so hoch gehalten, daß der Blick nicht hinüberfliegen, folglich auch der Plan dem Besucher nicht klar werden kann. In der Erfindung der Varianten solcher Labyrinthe, die zahllos sind, erging sich die Phantasie des Gartenkünstlers. Jeder



46. Pavillon und Gallerie aus einem französischen Garten im 16. Jahrhundert.

(Nach Ducerceau, Les plus excellents bâtiments de France [Neue Ausgabe].)

Garten mußte wenigstens ein Labyrinth haben, oft aber liegen ihrer viele neben einander und nehmen alle quadratischen Felder ein.

Aus dem gleichen Geiste gingen die barocken Neuerungen Bernard Palissys hervor, des berühmten Faiencekünstlers, der die Art seiner von ihm erfundenen und benannten Faiencen auch auf den Garten anzuwenden versuchte. Bekanntlich stellen seine glasirten Terracotten zumeist Schüsseln dar, auf welchen Pflanzen und Thiere nach der Natur wie auf dem Rasen oder in einem strömenden Wasser dargestellt sind. Dies sind seine Figulines rustiques. Er erbaute nun Grotten, so eine leider nicht mehr erhaltene im Garten der Tuilerien, möglichst natürlich, und stattete sie mit seinen Faiencen aus, indem er zwischen dem Gestein Pflanzen hervorsprießen oder Kröten und Reptilien wie herumschleichen ließ. Desgleichen legte er seine Faiencefische auf den Grund der Bäche, wo sie im fließenden Wasser wie lebendig erschienen. Auch sonst hatte er es in seinem „jardin délectable" auf Ueberraschungen mit Cascaden und allerlei Wasserkünsten abgesehen und durchbrach die Baumgruppen, um unerwartet dem Promenirenden Perspectiven zu zeigen.

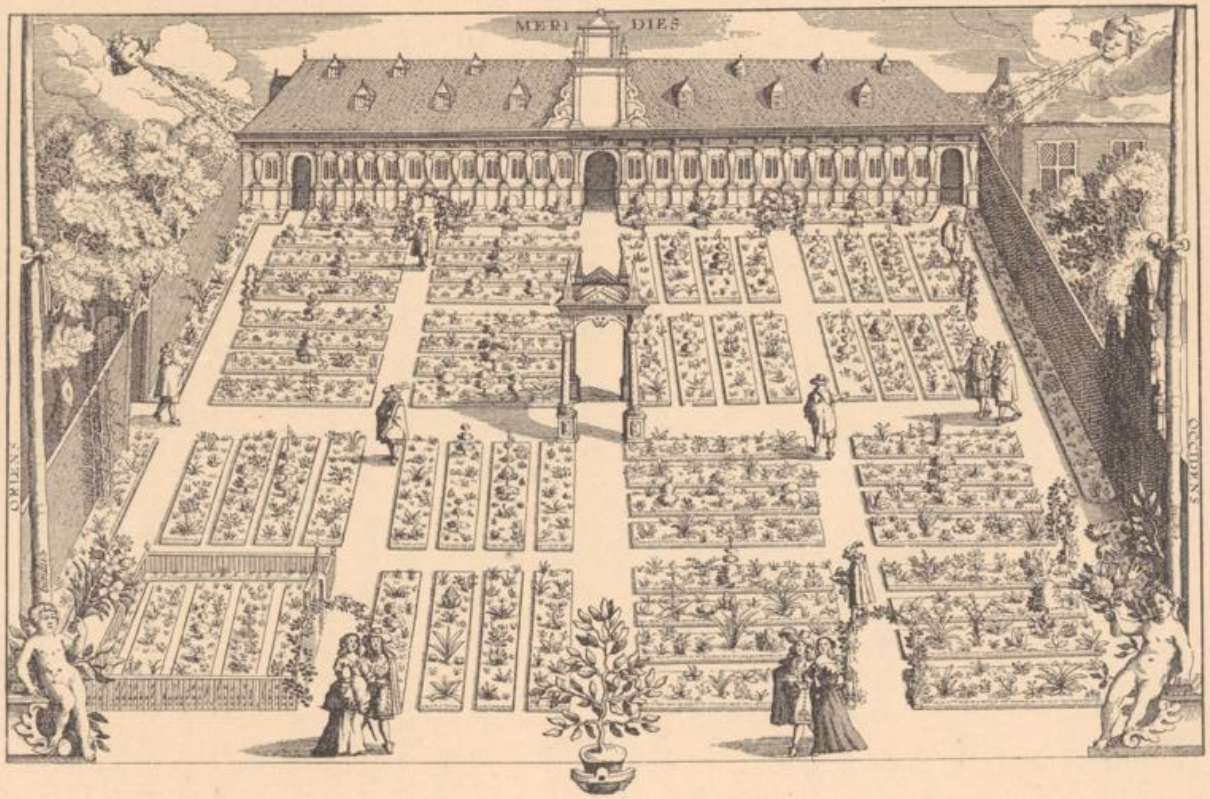
In diesen letzten Beziehungen that wohl die französische Gartenkunst noch im sechzehnten Jahrhundert einen Schritt weiter, unbekümmert um Pallissys Neuerungen, die nur momentane Versuche blieben, gleich seinen Faiencen, deren Art alsbald nach ihm ausstarb. Wie die französische Architektur sich von ihrer gezierten Art in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts befreit und sich zu dem großen, die kleinliche Ornamentik verschmähenden Louvrestil erhebt, so beginnt auch im Garten ein anderer Geist rege zu werden. Man setzt — in dieser Weise wird schon eine Theorie aufgestellt — die Linien des Gartens mit denen des Hauptgebäudes in Verbindung. Man verlangt vor allem auf der Achse des Gebäudes, perpendiculär auf die Façade der Gartenseite, eine Perspective. Man verlangt Freiheit um das Haus herum, Hinwegräumung aller Hindernisse der Aussicht und zunächst nach dem Garten zu einen freien Platz, viereckig oder halbrund. Dann in zweiter Linie folgt das Parterre geschmückt mit Blumen en broderie, was wir heute Teppichgärtnerei nennen, dann die Abtheilung der Hecken und Lauben, der Tonnelles, berceaux et cabinets de verdure, und endlich auch Baumpartien, wenn auch in regelmäßiger Stellung und Eintheilung. Auch Stiegen, Terrassen werden gebaut, denn schon richtet sich der künstlerische Blick auf den Eindruck, auf die Wirkung des Ganzen.

Aber das ist auch nur erst Beginn; der große Künstler, der diese Tendenz auch zur großen Wirkung führen sollte, stand noch aus und erschien erst mit dem Zeitalter Ludwigs XIV., mit dem Aufblühen der Glanzepoche der französischen Kunst und des französischen Geschmacks.

Mittlerweile war es der holländische Garten, der von sich reden machte, und vielleicht durch seinen Einfluß die Vollendung des französischen Gartens zurückhielt. Der holländische Garten hat im Grunde nichts Besonderes; er gehört dem allgemeinen Stile an, der damals bis zur Mitte des siebzehnten Jahrhunderts im ganzen nordalpinischen Europa der herrschende war. Grade Wege, regelmäßige Feldereintheilung bildeten auch bei ihm den Grundplan. Hecken, hoch oder niedrig, von Buchs, Taxus und Hagebuche, umzogen die Beete, deren innere Zeichnung nicht viel Phantasie verrieth, aber zu dieser Zeit noch nicht grade dem barocken Schnörkelwesen verfallen war. Vor anderen aber hatte der holländische Garten reichlich Wasser, wie das die Beschaffenheit des Landes gewährte. Die ganze tafelebene Landschaft der eigentlich holländischen Provinzen war von Kanälen durchzogen, und diese Kanäle, die als Wasserstraßen dienten, waren von Bäumen, von Villen und Gärten begleitet, so daß das Land einem großen Garten glich. Dem Gartenbesitzer aber war es nicht genug seinen Besitz von solchem Wasser begränzen zu lassen, er durchzog ihn auch mit kleinen Kanälen, in graden Linien natürlich, die man mit Schiffchen befahren konnte. Das mochte nun bequem sein, auch manches anmuthige Bild ergeben, allein andererseits hatte es auch seine Unannehmlichkeit, denn bei der niedrigen und ebenen Lage des Bodens hatten die Gewässer wenig oder kein Gefälle, standen und faulten. So konnten sie auch ohne besondere Vorrichtung, ohne hydraulische Maschine nicht zu Wasserkünsten verwendet werden, daher es denn auch Springbrunnen oder dergleichen nur in bescheidenem Maße gab.

Das viele Wasser, der reichliche Regen, die feuchten Nebel, mit denen Holland gesegnet ist, machten aber auch, daß man weniger des Schattens bedurfte als der Sonne. Daher wurden denn waldige, Schatten gebende Baumgruppen, selbst Bäume vermieden; der Charakter des Gartens war ein offener, freier, welcher der Sonne, wenn sie kam, überall Zugang bot. Nur Lauben und Laubengänge, die man über Gitter und in allerlei künstlichen Formen zog, im Kreuz, im Halbrund, mit Pavillons, gaben, wenn man es wünschte, beschatteten Aufenthalt.

Da nun auch die tafelförmige Ebene die Entwicklung von Terrassen und



47. Holländischer Garten; Leiden 1655.

(Nach Hoghenberg, Hortorum . . . formae. Köln 1655.)

Öffentliche Lesehalle
des
Düsseldorfer Bildungsvereins
Jägerhofstr. 1.

Stiegen nicht gestattete oder nicht zur Mode werden ließ, demnach Anlagen, die auf große Wirkung berechnet waren, nicht aufkommen konnten, so wendete sich die ganze Gartenlust des in seiner jungen Freiheit aufblühenden Hollands auf das Zierliche, Kleine und Feine (Abb. 47). Es war ja auch mit der Kunst, mit der Malerei nicht anders, nach dem ersten großen Anlauf, den sie mit Franz Hals und Rembrandt genommen hatte.

Demnach wurden die Gärten mit zierlichen hölzernen Balustraden geschmückt, welche oftmals statt der Hecken die Wege begleiteten und die Felder umgaben. Nicht bloß am Eingange, sondern häufig, wo die Wege sich kreuzten, standen offene, aus Holz geschnitzte und gezimmerte Portale von leichten, barocken Renaissancemotiven, und so waren die Eingänge der Laubengänge portalartig mit Hermen oder Karyatiden an den Seiten geschmückt, alles aber möglichst schmal und mager in den Dimensionen, entsprechend der hölzernen Gitterarchitektur.

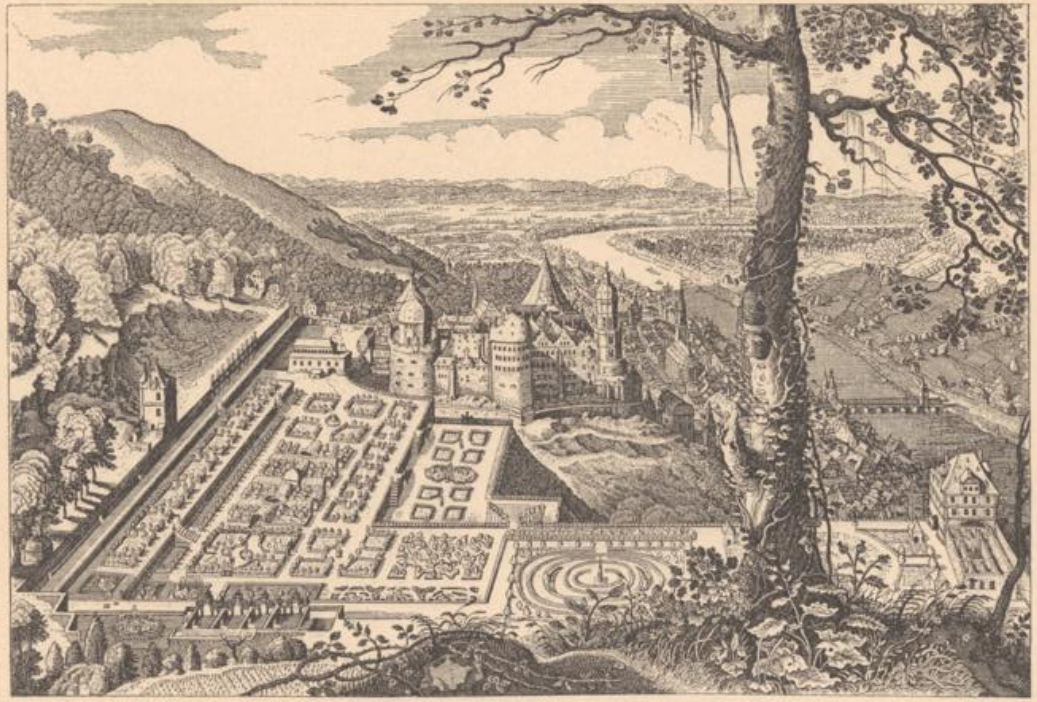
Derselbe Geist des Kleinen war es, der das Gemüth des Holländers noch mehr auf die Blume als auf den Garten richtete. Die Gartenfreude war wesentlich Blumenliebhaberei. Dieser Sinn schuf gleichzeitig das Blumengemälde, ein ganz eigentlich holländisches Kunstgenre, das in seiner künstlerischen Art von malerischer Darstellung, von coloristischer Gesammthaltung zu botanisch richtiger Wiedergabe der Natur überging. Unter den Blumen stand die Tulpe einige Jahrzehnte hindurch so sehr in erster Linie, daß sie gradezu Sensation machte. Die Tulpenzwiebel war nicht bloß um Schönheit und Seltenheit der Blume willen das ehrgeizig erstrebte Ziel der Gartenzucht, sie war Gegenstand des Handels und mehr noch Gegenstand der Speculation. Wenn besondere Exemplare den Preis von viertausend oder fünftausend Gulden erreichten, so war es immerhin der Mühe werth mit ihnen börsenmäßig zu rechnen.

Das war allerdings nur Sache einer vorübergehenden Mode oder Modepassion, deren Blüte etwa gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts (1630—1640) fällt. Aber solche Passionen hielten den großen Stil der Gartenkunst zurück, und wohl nicht bloß in Holland. Kurz vor seiner Erwählung zum böhmischen König plante z. B. Kurfürst Friedrich von der Pfalz große Gartenanlagen bei dem Schlosse von Heidelberg, welche Simon de Caus auch zum Theil ausgeführt und nach seinen Plänen vollständig in einem gravirten Werke (1620) herausgegeben hat. Hier kam dem Gartenkünstler eine fast unvergleichlich schöne Natur zu Hülfe, waldige,

schön geformte Berge, ein liebliches Thal, die Aussicht über Schloß und Stadt in die Ferne über die weite, blühende Ebene. Das alles konnte er benützen wie ein italienischer Gartenarchitekt. Es entging ihm auch nicht, wo immer er seine Gartenanlagen machte. Dennoch ist dieser Garten in kleinlichem, phantasielosem Geiste gehalten (Abb. 48). Der geebnete Boden, der wenig Verständniß für Benützung und Wirkung der Terrassen und Stiegen zeigt, ist in quadratische oder oblonge Felder zertheilt, die Felder mit geschnittenen Hecken umgeben, die Hecken in regelmäßigen Abständen mit mageren Bäumchen besetzt, zu denen sich Orangen mit ihren runden Kronen in hölzernen Eimern gesellen. Hier und da Laubengänge, grüne Portale — alles nach der Schablone. Dagegen zeigt die Anlage — wenigstens ist es im Buche so — mehr Sculptur, als sie bis dahin im nordischen Garten gewöhnlich war, und in reichlicher Verbindung mit Wasserstrahlen, aber ohne mit beiden größere Wirkung zu erzielen. Der Stil ist barock, die Idee oft widersinnig, wie z. B. wenn ein Flußgott auf einem Lager rauher, gespitzter Natursteine liegt und von Wasserstrahlen übergossen wird. Ueberhaupt herrscht völlige Unklarheit in der Verbindung von Kunstformen und Naturformen. Aus einem gemauerten Bassin z. B., dessen Rand mit Naturgestein belegt ist, erhebt sich ein quadratisches, geglättetes Postament, auf diesem Postament wieder steigt ein Felsgebirge im Kleinen empor, das mit einzelnen Tannen bewachsen ist und zwischen den Klippen runde, wohlgearbeitete Schalen trägt, aus deren Mitte je ein Wasserstrahl emporsteigt. Entweder das Eine oder das Andere, entweder Kunstform oder Naturform, aber diese Verbindung beider ist eben barock, und leider barock ohne Wirkung.

Die Zeit, in welcher die Umwandlung des Gartenstils sich vollzog, war das halbe Jahrhundert von 1650—1700. Die Umwandlung geschah aus dem Kleinlichen und Mageren in das Große und Volle, aus dem Geometrischen in das Architektonische. Der bisher nur regelmäßige Stil wurde nun in Wirklichkeit ein architektonischer, indem er nicht bloß in den Grundlinien, sondern auch in Aufbau und Gestaltung der Formen sich vollzog. Und in dieser neuen — oder wenn nicht neuen, doch veränderten Gestalt wurde der Gartenstil der französische Stil. Diesen Namen hat er behalten bis auf den heutigen Tag, und unter diesem Namen hat er sich die Welt erobert und seine Herrschaft für ein Jahrhundert behauptet.

Es war das Zeitalter Ludwigs XIV., die Blütezeit seiner Regierung, denn vom Jahre 1700 ab ließen die großen Siege des Prinzen



48. Schloß und Garten von Heidelberg, angelegt um 1620 durch Simon de Caus.

(Nach Hoghenberg, Hortorum . . . formas. Köln 1655.)

Eugen und Marlboroughs den Nimbus erblassen. Bis dahin aber war die Gloire Frankreichs auf allen Gebieten unwidersprechlich. Siege auf Siege hatten seine Generale gewonnen, Provinzen und Städte, groß und blühend, waren dem Lande hinzugefügt. Poesie, Literatur, Wissenschaft hatten sich in gleichem Lauf zur Classicität erhoben, hoch empor über die Rivalität jedes anderen Landes. Jeder Gebildete sprach Frankreichs Sprache, las seine Bücher und richtete sich nach seinen Sitten. Die Kunst, die schöpferische, hatte Italien verlassen, ihren Sitz in Frankreich aufgeschlagen und ihr Centrum in Paris gefunden. Frankreich wurde ein Industrieland, neue Gewerbe entstanden, und ein neuer, spezifisch französischer Geschmack bildete sich, der sich mit Frankreichs Ruhm, Sprache und Sitte über die ganze civilisirte Welt verbreitete, dieselbe ununterbrochen ein paar Jahrhunderte beherrschte und noch heute, obwohl viel umstritten, den Thron nicht verlassen will.

Wahrlich, Ludwig XIV. mochte stolz sein auf den Erfolg seiner Regierung; er mochte sich den Großen nennen und die Welt nannte ihn so. Er konnte sich heben in seiner schweren, goldgestickten Kleidung auf die hohen Absätze seiner Stöckelschuhe und die „Millionen Locken" der Allongeperrücke schütteln, welche sein Jupiterhaupt und seine königlichen Schultern umwallten. Aber das glänzende Bild hatte auch seine Kehrseite. Die Locken waren falsch und seine Größe ein Schein. An die Stelle der großen Feldherrn traten die Generale des Hofes, die sich schlagen ließen. Der classischen Poesie und Gelehrsamkeit ging im affectirten Preziosenthum die Caricatur zur Seite. Die feine Sitte der Gesellschaft wurde durch Ceremoniell und Etiquette des Hofes versteift. Die Kunst, mächtig strebend in Formen, Dimensionen und Gedanken, hatte doch den barocken Charakter Borrominis nicht abgestreift. Die Ornamentik war ein buntes Gemisch unverträglicher Elemente. Die Plastik besaß Grazie in der Darstellung des Menschen, aber es war nicht die Grazie der Natur, sondern die französische Grazie aus dem Zeitalter Ludwigs XIV., Ludwigs des Großen.

So hatte jedes Ding, jeder Ausfluß des Lebens, der Cultur seine zwei Seiten. Und so hatte sie auch der Garten, der französische Gartenstil.

Lenotre der Architekt gilt fast für den Erfinder. Das ist wohl nur uneigentlich zu verstehen, denn zu erfinden gab es nichts, nur umzuwandeln, wie schon angedeutet. Aber diese Umwandlung vollzog sich unter dem Vorgange Lenotres im Geiste seiner Zeit, wie sie eben geschildert worden.

Lenotre war in Italien gewesen, und es heißt, er habe dort Gärten geändert oder neu angelegt im französischen Stil. Das mag immerhin sein. Aber wie uns scheinen will, war es auch Italien, von wo er sich die großen Anschauungen geholt hatte, die er auf Frankreich übertrug. In Italien gewann er das Verständniß für die mächtige gemeinsame Wirkung von Architektur und Garten, von Palast, Terrain, Vegetation, Wasser und Sculptur. In ihrer aller künstlerischen Verbindung zu großartigen Effecten, darin bestand gleicher Weise auch seine Größe. Ihm kam zu Hülfe, daß er in verschiedenen Künsten bewandert war.

Als Sohn des Gartenintendanten der Tuilerien im Jahre 1613 geboren, war er früh mit allen großen und kleinen Fragen der Gartenkunst vertraut. Dann wurde er Maler, Schüler von Vouet und befreundete sich für das Leben mit Charles Lebrun. Aber seine Phantasie und seine Passion gingen in das Große, und so wurde er auch Architekt, und so lernte er Architektur und Garten verbinden und beide auf ihre malerische Wirkung betrachten und componiren. Bei solchen Eigenschaften wurde er der rechte Mann für Ludwig XIV., der ihm alle die großartigen Gartenanlagen übertrug. Unausgesetzt thätig bis an das Ende seines langen Lebens (1700), schuf oder änderte er zahlreiche Gärten, königliche wie private; seine Hauptwerke aber waren die Gärten der Tuilerien und von Versailles, insbesondere der letztere, der noch heute ein Zeugniß von der Großartigkeit seines schöpferischen Geistes ablegt.

Die Haupteigenthümlichkeit dieses seines Geistes bestand, wie schon angedeutet, vor allem darin, daß er wie die großen italienischen Gartenarchitekten Architektur und Garten mit den Effecten, die er der Beschaffenheit des Bodens zu entnehmen wußte, in Eins verband. Durch diese Eigenschaft unterscheiden sich seine Anlagen wesentlich von den französischen Gärten der vorausgegangenen Epoche; durch diese Eigenschaft haben sie stets auf jedes künstlerisch angelegte Gemüth den tiefsten und mächtigsten Eindruck gemacht, auch solcher, deren Sympathie ihre Art nicht besitzt. Sie imponiren, sie erregen die Phantasie, sie füllen den Geist des Betrachters mit Staunen, wenn nicht mit Bewunderung.

Lenotre brauchte Bewegung des Bodens, wenn auch nicht in den steilen Hängen, wie sie die italienischen Gärten meistens besitzen. Aber er beherrschte die Bewegung und verwandelte sie nach seinem künstlerischen Plane zu Terrassen mit breiten Stiegen, welche, architektonisch angelegt und

49. Schloß Versailles, Gartenseite mit Terrasse und Fontainen.

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

Öffentliche Lesehalle
der
Düsseldorfer Bildungsverein
Lesegeschoß 1.

mit der Architektur in Eins verschmolzen, das Schloß mächtig heraushoben, auch wenn die Höhe unbedeutend war, und zugleich nach der anderen Seite die reichen Perspectiven, die er durch den Garten öffnete, und das von springenden Gewässern belebte Parterre überblicken ließen (Abb. 49). In diesem Sinne sind die Doppelterrassen von Versailles eine großartige Schöpfung ersten Ranges, die eine andere seiner schönsten Anlagen, die Stiegenterrassen von St. Germain en Laye, in Schatten stellen. Bei den Tuilerien freilich, wo er das Schloß tiefliegend auf planer Ebene vorfand, war es unmöglich dieses herauszuheben. So schuf er auf entgegengesetzter Seite, die Aussicht vom Schloß begränzend, eine hohe, baumbesetzte Terrasse.

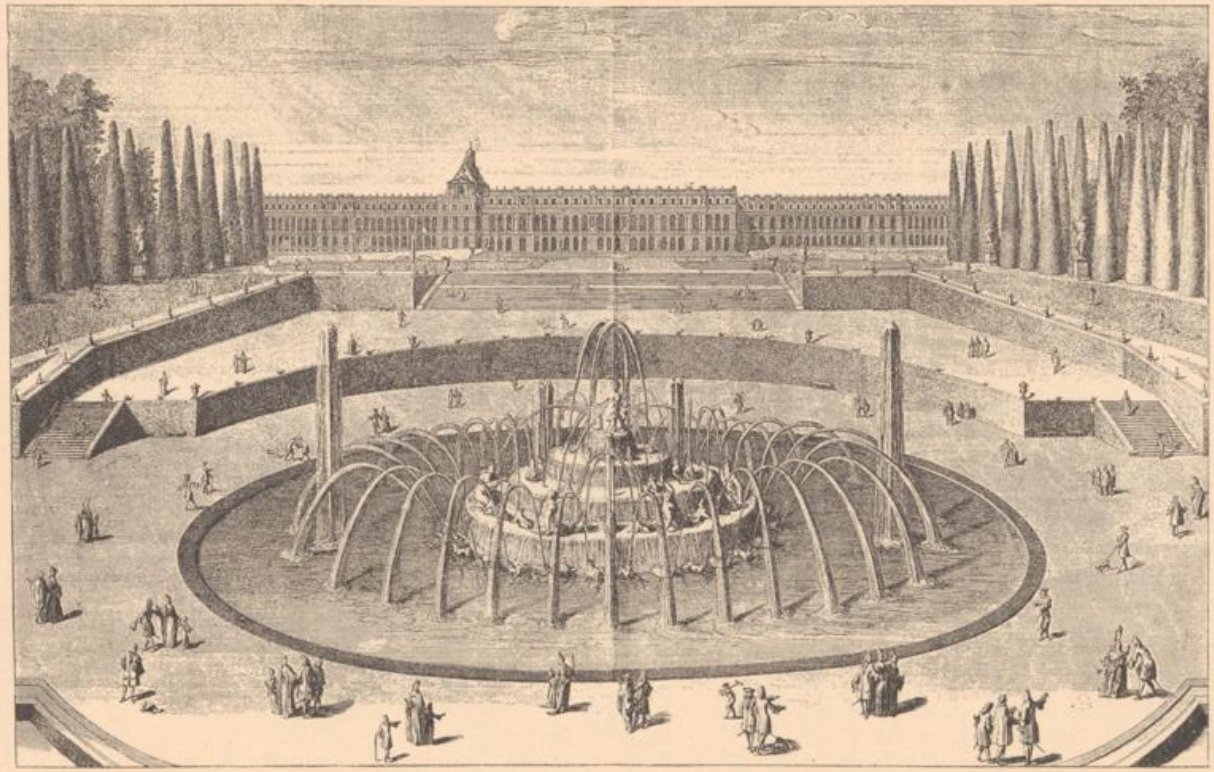
Die Perspective, deren so eben schon gedacht worden, ist für Lenotre ein zweites Mittel der erzielten und erreichten Wirkung. Er zuerst erhob die Mittelperspective zu großartiger Bedeutung, indem er sie breiter machte, ihr baumhohe Wände zur Seite gab und den Blicken über eine Fülle mit Fontainen und Sculpturen belebter, seenartiger Bassins ein unausgesetztes Interesse darbot. Nichts kann mächtiger in seiner Art gedacht werden als der Ausblick vom Versailler Schloß über die Terrasse des „Wasserparterres", die Riesenfontainen der Latona (Abb. 50) und Apollons entlang den mit Schiffen bedeckten „großen Kanal", wie es die Kupferstiche darstellen, bis an das Ende in die weite Ferne hinab (s. Abb. 52), oder von hier rückwärts zu dem krönenden Schloß auf seiner leichten Höhe. Wie das rauscht mit tausendfachen Strahlen und Auge und Sinne berauscht!

Aber Lenotre bedachte nicht bloß die Mittelperspective. Ueberall durch den Garten legte er andere Perspectiven an, sei es vom Schloß aus, sei es, wo sich ihm sonst ein günstiger Punkt bot, nach der Quere und nach der Schräge, und jeder Perspective wußte er durch die verbundenen Künste des Wassers, der Sculptur und der Architektur Leben, Interesse und einen bedeutenden Abschluß zu geben. Dadurch nahm er zugleich dem regelmäßigen Plane des alten Gartens die Langweiligkeit, die er in seiner quadratischen Anlage besaß, indem er den Garten mit schrägen Linien durchschnitt. Er verlangte auch keine Symmetrie vom Rechts und Links der großen Mittelperspective, sondern gestaltete sie im Einzelnen, wo der Blick eben nur das Einzelne traf, absichtlich völlig verschieden. Er gewann dadurch mehr Freiheit und Abwechslung im Grundriß und einen größeren Reichthum der Ansichten, der die Monotonie dieses Gartenstiles brach und aufhob. Wo er die quadratische Eintheilung theilweise behielt oder selber

anlegte, so in einem vorderen Theile des Versailler Gartens, da wußte er auch diesen quadratischen Feldern Interesse zu verleihen, indem er in ihre Mitte alle die besonderen Dinge des Vergnügens verlegte, welche dem französischen Garten eigenthümlich sind, Ruheplätze und Lusthäuser mit Gitterwänden, das Labyrinth und das Theater, den Tanzplatz, den Concert- und Speisesaal — alles natürlich unter freiem Himmel, von grünen Wänden umgeben, und dazu plastische Gruppen und Cascaden und Springbrunnen von den verschiedensten formellen und gegenständlichen Motiven, an denen die Phantasie des Künstlers unerschöpflich scheint.

Das alles, wie wirkungsvoll im Einzelnen, hätte vielleicht im Großen, im Ensemble sein Ziel verfehlt, wenn Lenotre die Hecken so niedrig gelassen und die von ihnen umschlossenen Felder nur mit Rasen, Blumen oder niederem Gesträuch ausgefüllt hätte, wie es im alten Garten gewesen. Die gewaltigen räumlichen Verhältnisse, mit denen er rechnete und arbeitete, wären leer und öde erschienen, die weiten Fernen seiner Perspectiven wären ins Kleinliche verschrumpft, wenn er nicht auch die Verhältnisse nach der Höhe geändert und den Blicken sozusagen einen Aufbau entgegengestellt hätte. So kam er dahin die Heckenwände, welche alle seine Wege begleiteten, alle seine Plätze umgaben, nicht bloß in Baumhöhe zu halten, sondern sie auch mit Baumpflanzung voll auszufüllen. So wurde sein Garten erst zum wirklich architektonischen, und damit war der französische Gartenstil vollendet.

Zwar konnte er dem Platze zunächst am Schloß, soweit dieses mit seinen Façaden in den Garten hineintrat, die freie Uebersicht nicht nehmen. Er dachte auch gar nicht daran, vielmehr gab er diesen oberen Terrassen Dimensionen, welche sie bis dahin nicht gehabt hatten, aber er belebte sie mit seinen Wasserkünsten und mythologischen Gruppen und mit der riesigen Flucht der Stiegen. Auch das nun folgende Parterre unterhalb der Stiegen, das vor allem der Teppichgärtnerei, der Verzierung en broderie gehört, ließ er in diesem Charakter, wenn er sich auch bei dieser Anlage der kleinlichen Zieraten enthielt und ihr große Linien gab. Gleich dahinter aber begannen schon seine hohen, in Grün geschnittenen, mit mächtigen Bäumen gefüllten Wände sich emporzuheben und das ganze breite Theater wie mit Coulissen zu umstellen, allerdings mit Oeffnung für die Perspectiven. Weiterhin dann war der Garten wie ein Wald, nur durch grade Wege oder Alleen abgetheilt und jede Abtheilung von grüner Wand rings begränzt.



50. Terrassen von Versailles mit Bassin und Fontaine der Latona.

Diese Wände, die Statuen, die frei oder in ihren Nischen standen, die springenden Gewässer, der bedeutungsvolle künstlerische Abschluß aller Perspectiven, sie zeigten, daß auch in diesem Theile des Gartens nicht die Natur das Wort führte, sondern die Kunst, daß die Natur völlig von Wille und Geist des Künstlers beherrscht wurde.

Diese springenden, stürzenden, rauschenden Gewässer — welche Verschwendung des feuchten Elementes! Lenotre hatte begriffen, daß bei der Großartigkeit der Anlage, bei der Weiträumigkeit der Plätze und Wege, das Wasser, man möchte sagen, maßlos mitzuspielen habe. Für diese Räume und Verhältnisse, sie zu beleben, reichten die Herren des Hofes mit ihren gewaltigen Allongeperrücken, mit ihren goldgestickten Röcken, mit ihren seidenen Strümpfen und Stöckelschuhen, die Damen mit der hohen Spitzenfontange, mit der langen, geschnürten Taille und der nachschleppenden oder nachgetragenen Robe nicht aus, selbst nicht die Volksmenge, wenn sie einmal von Paris herüberkam. Lenotre mußte sich nach anderem Leben umsehen, und das gewährten ihm Wasser und Sculptur.

Freilich des fließenden Wassers war nicht viel vorhanden in der trockenen, eigentlich recht öden Gegend von Versailles. Ein paar Sümpfe, die in der Nähe waren und ausgetrocknet werden sollten, reichten ihm grade aus, den großen Kanal zu füllen, der inmitten des unteren Gartens ein Kreuz bildete. Woher das Wasser nehmen für die Hunderte und Tausende von Strahlen, die schon in seinem Kopfe rauschten? Der König gab die Millionen zum Bau, und so wurden meilenweit die Gewässer hergeleitet, die nun dem Garten Leben verleihen sollten, freilich auch nur auf Stunden. Auch der König mußte warten, bis sich die Reservoirs wieder gefüllt hatten. Lenotre aber zog es vor lieber für wenige Zeit auf einmal mit aller Wucht und Größe seines Genies zu wirken und Staunen und Bewunderung hervorzurufen, als, wenn auch dauernd, Kleines mit zersplitterten Kräften zu leisten. Wenn die Gewässer ausgespielt hatten, mochte die großartige Scenerie des Gartens wieder in Schweigen versinken, die Kunst gewissermaßen ausruhen von ihrer Anstrengung.

Es ist gradezu erstaunlich, wenn man in den alten Kupferwerken die Detailansichten des Versailler Gartens durchschaut, mit welcher Fülle von Motiven, mit welchem Reichthum phantasievoller Gestaltungskraft Lenotre das Wasser zu verwenden wußte. Es sind nicht so sehr die mythologischen oder allegorischen Gegenstände, wie reich auch ihre Darstellung ist, die wir

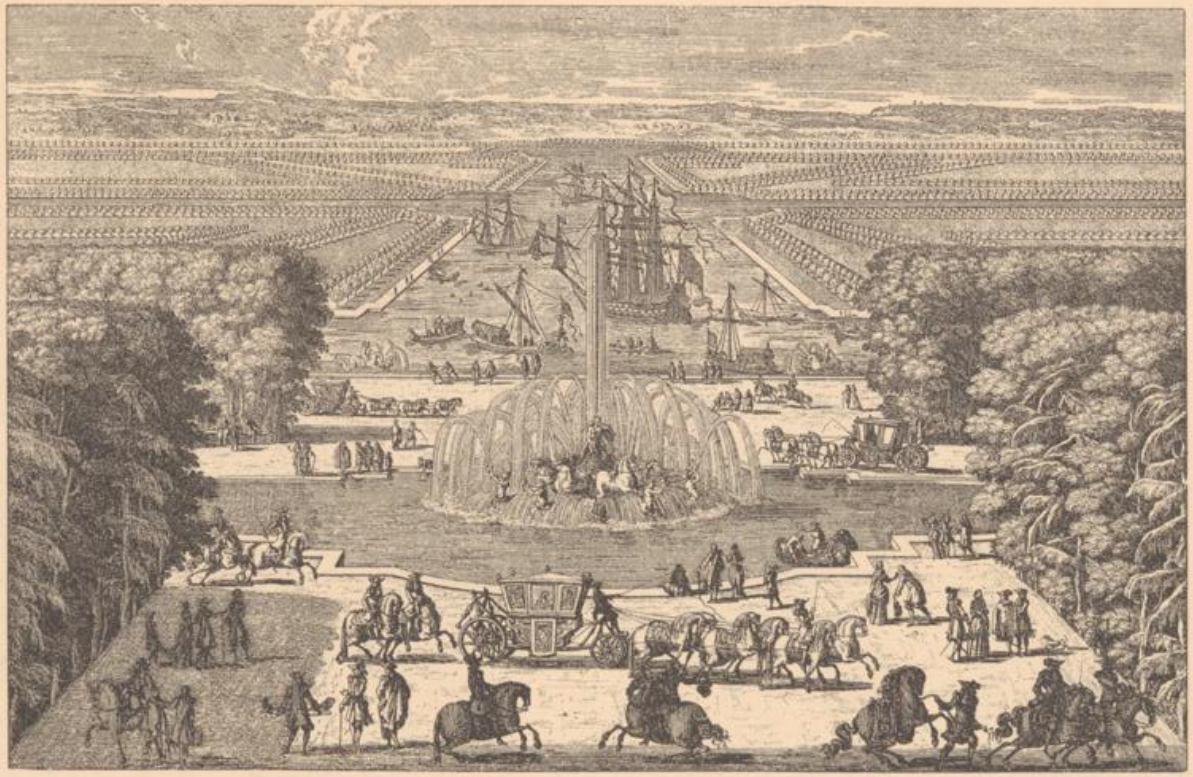
bewundern, denn es ist ja nicht viel Erfindung dabei, sondern die Art, wie er künstlerisch, formell dem Wasser Interesse verlieh, es immer neu zur Erscheinung brachte. Er war ein Künstler mit Wasser wie ein anderer mit Marmor oder Farben. Er konnte es ja nur springen, stürzen, fallen, fließen lassen, aber dafür hatte er immer andere, immer interessante, immer künstlerische Darstellungsformen. Er ließ es springen in hundert Bogenstrahlen in einander oder aus einander; er ließ es wie eine dichte Säule senkrecht emporwallen; er umgab diese Säule am Fuß wieder mit einem Kranze von Strahlen; er stellte die Fontainen in langen Perspectiven hinter einander wie Alleen. Er baute Theater, Amphitheater (Abb. 51) mit seiner Wasserkunst, wo die Gewässer in Cascaden über Stufen zur Bühne herabstürzen und von der Bühne wieder in den Platz des Orchesters; jeder Absturz war eine Cascade. Das sind Motive, die nur Beispiele sein sollen. Und worin er sich wahrhaft als Künstler erwies, das ist, wie er all diesen Wasserwerken, allen diesen Bassins und Brunnen Hintergrund und Abschluß zu geben wußte, sei es durch die Architektur, sei es durch die grünen, coulissenartig gestellten Wände, sei es durch einen Gitterbau in phantastisch leichter Gestaltung. So gab es überall ein vollkommenes, ein geschlossenes, ein interessantes Bild, im Großen wie im Kleinen.

Und lebendig wie das Wasser war die Sculptur. Eine ganze Welt von Stein und Erz bevölkerte die grünen Räume, eine heidnische freilich, ganz ungleich denen, welche bei Tage sie durchwanderten. Der ganze Olymp mit allen seinen Fabeln war auf die Erde herabgestiegen und hatte sich in diesem Garten niedergelassen. Tausende von Statuen oder Figuren, in Gruppen wie einzeln, waren in geschäftiger Bewegung oder repräsentirten ihr Dasein in classischer Ruhe. Gleich unter dem Schlosse erhob sich mitten aus einem gewaltigen Bassin die Marmorgestalt der Latona und um sie herum im Wasser und um den Rand stand die Schaar der lykischen Bauern, welche die Göttin in Frösche verwandelte, theils schon in Froschgestalt, theils im Begriff zum Thiere zu werden, ein jeder seinen Wasserstrahl schleudernd. Weiterhin in einem anderen nicht minder berühmt gewordenen Bassin fuhr Apoll der Sonnengott mit seinen Rossen und seinem Hofgefolge durch das Wasser (Abb. 52). In einem dritten lag der Riese Enceladus, von Felsenmassen überdeckt, und bezeugte seine Anstrengung sich frei zu machen durch die Wassermassen, die er wie keuchend emporwarf. Der Tritonen, welche den Strahl aus ihrer Muschel emporbliesen, der Nymphen

51. Das Wassertheater im Garten von Versailles.

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

43.



52. Wasserbild im Garten von Versailles mit der Fontaine Apollo's und dem großen Canal.

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

Öffentliche Lesehalle
des
Düsseldorfer Bildungsverein
Jägerhofstr. 1.

mit ihren Urnen gab es unzählige; Eros mit dem gespannten Bogen schoß aus dem Pfeil das Wasser in die Höhe, Amoretten ritten auf ihren Delphinen in Schaaren durch die Wellen; Satyrn und Faunen, Hirten und Hirtinnen, Tänzerinnen, Genien des Ruhmes und der Tapferkeit, die allegorischen Figuren der Luft, der Jahreszeiten, der Welttheile, sie alle waren in Marmor oder Erz Bewohner dieses Gartens.

Es war freilich eine decorative Kunst, diese Sculptur, durchaus nicht griechisch, nicht antik in der Oberflächlichkeit ihrer Ausführung, aber dennoch nicht ohne Verdienst, nicht ohne Charakter. Leben und Bewegung besaßen sie alle, auch diejenigen, welche als Statuen ruhig in ihren grünen Nischen standen. Sie hatten Ausdruck in den Mienen und schlugen ihre antiken Gewänder mit stolzem Bewußtsein, mit einem großen Wurf in breiten und tiefen Falten um die Fülle ihrer Glieder. Sie wollten etwas sein, etwas gelten und vorstellen, wie der große Ludwig selber in seiner Majestät, und trugen damit — bildlich gesprochen, auch wohl in Wirklichkeit — ihre Perrücke wie er.

Zur Zeit, da Lenotre seine Schöpfungen in Versailles begann, war es noch die Schule des gefeierten Bernini, in welcher sich die werdende französische Plastik bildete. Seine gewaltsame Art zu bewegen, zu drapiren, seine Berechnung auf den Effect stimmten völlig zu dem Geiste in den ersten zwei Jahrzehnten der ruhmreichen Regierung Ludwigs XIV. und paßten auch zu den künstlerischen Intentionen Lenotres; daher denn z. B. Girardons Gruppe vom Raub der Proserpina, die in Art Berninis gewaltsam und kräftig Arme und Beine hinauswirft, im Garten recht gute Figur macht.

Dann entwickelte sich aber die eigene französische Art, Anfangs, indem die Grandezza des Königs, die Gemessenheit des Ceremoniells, die Steifheit des Hofes in die Kunst, in die Hofkunst eintraten und der Gewaltsamkeit der Bewegungen, wie sie die italienische Barockschule liebte und übte, Maß auferlegten. Aber rasch, schon mit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts, trat diesem Stile ein anderer zur Seite oder lösete ihn ab. Es kam Coustou, auch ein Liebling der Grazien, aber der französischen von Reifrock, Puder und Schminke, und mit ihm der spezifisch französische Stil des achtzehnten Jahrhunderts. An die Stelle der Größe trat die Weichheit, die Sanftheit, die Zierlichkeit, auch wohl die Geziertheit. Der Körper floß in weichen, runden Linien, der Kopf neigte sich statt zurückzuschlagen, die Mienen lächelten wie Cythere, der Marmor wurde Fleisch und athmete.

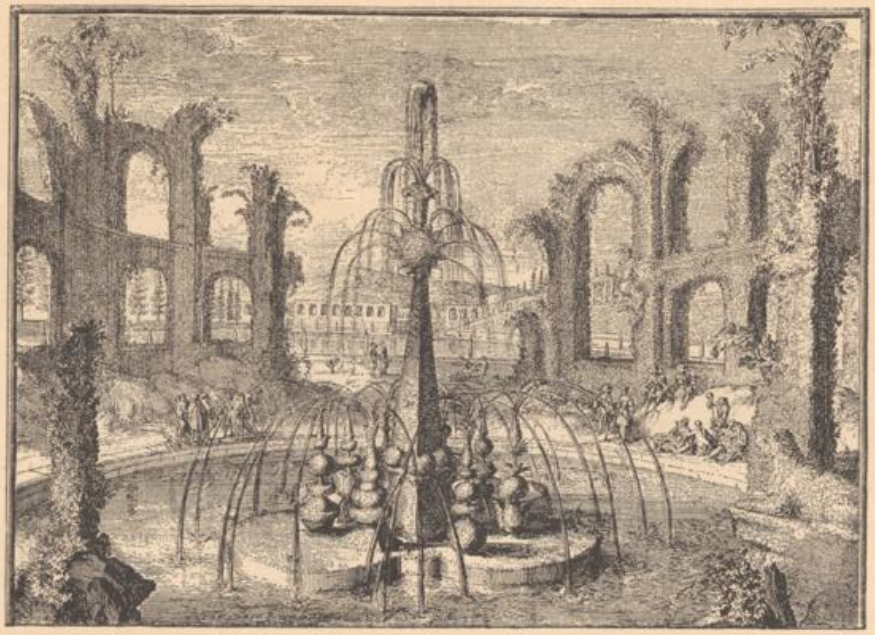
Auch mit diesen Figuren hatte Coustou den Garten zu erfüllen, und sie gefielen — sich und anderen — in den heimlichen, beschatteten, stillen Ruheplätzen. Und wie Coustou, so seine Schüler und Nachfolger: sie alle arbeiteten für Versailles drei oder vier Generationen hindurch. Und so wurde dieser Garten ein wahres geschichtliches Museum der französischen Sculptur, er selber ein echtes Monument einer echten französischen Kunst, das, wie sehr auch vernachlässigt, doch glücklich noch heute seinen Charakter bewahrt hat.

Das alles, was bisher geschildert, ist die große Seite des französischen Gartens, wie ihn Lenotre und sein Herr und König geschaffen haben. Wer Sinn für künstlerische Effecte hat, der wird sich dem mächtigen Eindruck nicht entziehen können, bei Tage wie bei Nacht: bei Tage, wenn die hohen Wände ihre tiefen Schatten über die Wege werfen, die breiten Flächen im Sonnenlicht erglänzen und die rauschenden Gewässer sprühen und blitzen, und ihre zerstäubenden Tropfen allüberall in den Farben des Regenbogens funkeln; bei Nacht, wenn der Mondeszauber mit seinem Dunst und Dämmer den Garten einhüllt, ein ungewisses Zwielicht über die Perspectiven schwankt, die weißen Marmorgestalten geisterhaft schimmern im Dunkel ihrer Nischen, und die Brunnen, statt zu rauschen, schlafen und schweigen in der Sommernacht. —

Aber das Bild hat auch seine Kehrseite.

Die Gefahr dieses architektonischen oder französischen Gartenstils liegt darin, daß die Kunst, im Bewußtsein ihrer Kraft, ihre Herrschaft über die Natur mißbraucht und derselben Formen aufzwingt, welche, von einer anderen Kunst entliehen, in dieser Anwendung unnatürlich sind. In solcher Richtung ihrer Thätigkeit geht der Gartenkünstler, richtiger der Gartenarchitekt, nicht mehr darauf aus reine künstlerische Wirkungen zu erzielen, sondern bestimmte formelle Erfolge aufzuweisen und in diesen seine Virtuosität zu zeigen. Das sind Künste, nicht Kunst; das sind Künsteleien, die der Spielerei verfallen, wenn sie in kleinem Maßstabe ausgeführt sind. Trifft das nun mit einer Epoche zusammen, die ohnehin dem Bizarren zuneigt und in Capricen die Schönheit sucht, wie das in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts der Fall war, so kann der Erfolg der Caricatur nicht fern stehen. Und das ist denn ein sehr häufiger Fehler bei den im französischen Stile angelegten Gärten.

Für Lenotre handelte es sich bei seinen geschnittenen Wänden stets um künstlerische Effecte; er dachte an Verhältnisse, an Abschluß und Hinter-



53. Ruinenarchitektur aus Grün geschnitten im Garten von Anguien.

(Nach Romeyn de Hoghe, Villa Angiana.)

45.

grund, an die Wirkung von Schatten und Licht, und mit Rücksicht darauf ließ er seine Hecken coulissenartig vor- oder zurücktreten, gab ihnen Vertiefungen oder Vorsprünge. Nun kamen aber die Nachfolger — sie hatten ja schon Vorgänger gehabt und brauchten nur in der Tradition weiter zu gehen. Diese Nachfolger machten, sozusagen, aus der spanischen Wand eine architektonische Wand, wie eine Haus- oder Palastmauer mit Pfeilern, Lisenen, Säulen und Kapitälen, mit Portalen, mit Bogen, Gesimsen und Architraven, wobei Nischen oder viereckig oder halbrund ausgeschnittene Oeffnungen die Fenster vertraten. Das geschah einstöckig und mehrstöckig; das geschah in bloßen Wänden wie in Laubgängen, deren Decke in Kreuzgewölben von unten wie von oben zugeschnitten war. Auf den Gesimsen entlang standen dann als krönender Schmuck, alles aus demselben Grün der lebendigen Hagebuchen oder Taxus herausgeschnitten, wie auf dem Kranzgesimse eines Palastes Vasen, Pyramiden, Atlanten vertretende Kugeln, oder was man sonst da oben findet. Ja zum Uebermaß der Laune ahmte man mit solchen Heckenwänden auch Ruinen nach, gebrochene Thürme, halb eingestürzte Schloßmauern, auf deren Höhen man einzelnes Gezweig frei wachsen ließ, wie Strauchwerk, das oben im Gestein wild emporgekommen ist und das Gemäuer überwuchert (Abb. 53). Den Unsinn voll zu machen, ahmte man in dem Immergrün des Taxus — wie es laut Plinius schon die Römer gethan hatten — auch Thier- und Menschenfiguren nach, die oben wie frei auf der Heckenwand standen. So sah man im Garten des Schlosses zu Marimont eine ganze Jagd, Jäger zu Pferde und zu Fuß, Treiber und Hunde mitsammt dem gejagten Wild in mehr denn Lebensgröße. Diese Dinge in Form und Bau zu erhalten forderte unsägliche Mühe, und die Scheere hatte das ganze Sommerhalbjahr zu thun; aber auch sonst bedurfte es des Bindens und Haltens, der Latten, des Drahtes, der eisernen Stangen, des „Nagelwerks", wie der deutsche Ausdruck dafür lautete.

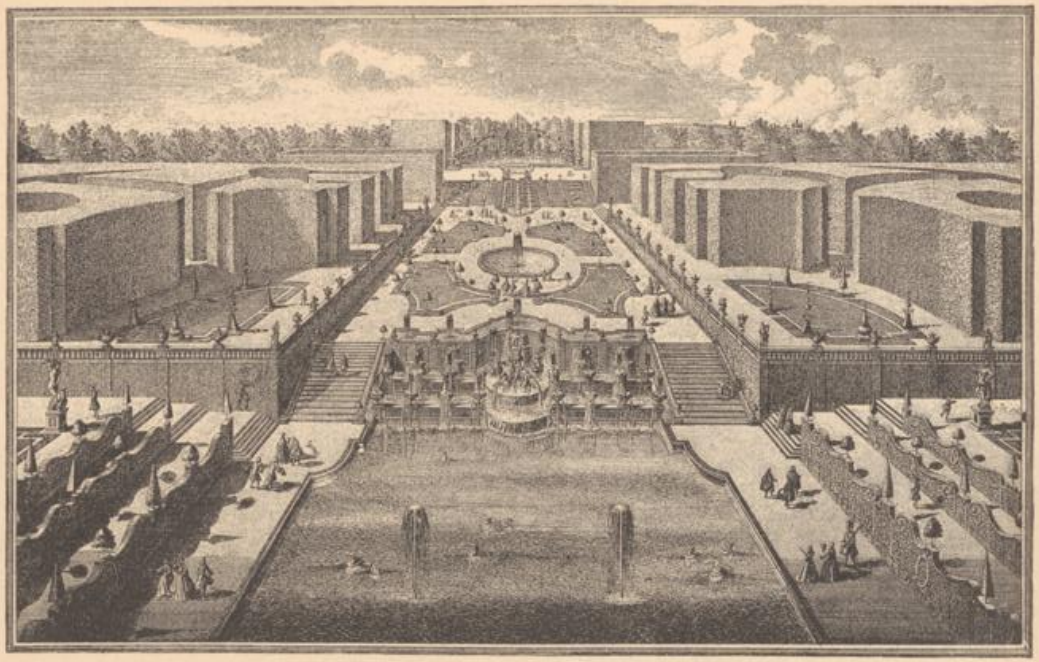
Das alles war wohl sehr bizarr, aber immer noch in einer gewissen Größe gedacht. Nicht so jedoch war es mit dem, was aus dem Buchs herausgeschnitten wurde. Wenn niedriger, scharf geschnittener Buchs die Wege begleitet, die Beete umsäumt, einzelne Punkte erhöht markirt oder sich über die Rabatten in Mustern verbreitet, so ist dagegen nichts einzuwenden, da es eben zum Stil gehört. Aber man schnitt wiederum allerlei Figuren daraus, Kegel und Kugel und Würfel und kleine Pyramiden und

Vasenformen und verband diese aus demselben Busch über einander, daß bald die Pyramide auf der Kugel, bald die Kugel auf der Pyramide stand. Auch das hätte man sich in bescheidener Anwendung gefallen lassen, aber man besetzte in langen Reihen das ganze Parterre damit, begleitete mit ihnen alle Wege und Stege, pflanzte sie auf die Hecken und Terrassen, was denn einen höchst kleinlichen, spielenden Eindruck machte. Und das um so mehr, als auch die Rabatten und die etwaigen Bäume an dieser Stelle dem gleichen Geiste entsprachen (Abb. 54).

Denn die Bäume hier an dieser Stelle des Gartens, wo man Freiheit des Blickes brauchte und wollte, waren klein, dünnstämmig mit kugelförmig oder gespitzt zugeschnittenen Kronen. So die gepflanzten Bäume. Meist aber versahen ihre Stelle die Topfbäume, die Orangen, Citronen, Myrthen, Granaten, die wie in Parade standen und alljährlich zweimal auf der Wanderung waren.

Das war schon alte Tradition, und Kunst war nicht viel dabei. Um so mehr aber in der Auszierung der Rabatten, welche den Schmuck des Parterres bildeten und ganz vor allem die Phantasie des Gärtners zur Erfindung neuer Motive in Anspruch nahmen (Abb. 55). Auch diese Sitte, die ebenen Flächen des Gartens mit Zeichnungen in Blumen, Rasen, Buchs, farbigem Sand und Kies oder gestampfter Schlacke als trennender Bedeckung der kleinen Gehwege zu schmücken, war herkömmliche Tradition. Die Zeichnung war dem wechselnden Geschmack der Zeiten gefolgt, und insbesondere hatte das sechzehnte Jahrhundert mitunter recht reizende Arabesken dafür erfunden, die wir heute ganz gut als Renaissancemuster für Fußteppiche verwerthen könnten. Die alten Kupferwerke haben sie vielfach erhalten. Lenotre mit seinem Sinn für die großen Effecte scheint nicht viel Werth darauf gelegt zu haben. Nun kamen aber nicht bloß die Nachfolger mit minder großer Anschauung und minder großen Mitteln, es kam auch der Geschmack des achtzehnten Jahrhunderts mit seiner Vorliebe für das Kleine und Gezierte, für das Bizarre und Capriziöse, ein Geschmack, der nun grade hierauf, auf diese Gartenzierde, den Hauptnachdruck legen mußte und darin stets nach Neuem verlangte.

So entstand Zeichnung auf Zeichnung, Buch auf Buch mit dieser „neuen Gartenlust". Als Motive dienten grade und krumme Linien, geometrische Figuren und Phantasieschnörkel, Laub und Ranken und Voluten, natürliche und stilisirte Blumen, Muscheln, Thierbilder und Vogelschnäbel,



54. Gartenbild mit grünen Wänden und geschnittenen Figuren, Favorita bei Mainz.

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

46.

55. Teppichgartenbild, Schloß Chantilly.

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

Öffentliche Lesehalle
zu
Düsseldorfer Bildungsverein.
Jägerhofstr. 1.

47.

kurzum ein willkürliches Conglomerat der verschiedensten Elemente, das eine ungezügelte Phantasie bald so bald so auf das Papier warf. Trotzdem bildete sich eine Art System heraus, so daß man solche Dessins in vier Arten zerlegte. Man nannte sie parterres de broderie, Nachahmungen der Stickmuster, welches für die reichste und schönste Art galt, parterres de compartiments mit symmetrischer Eintheilung nach rechts und links, nach unten und oben, parterres à l'anglaise mit den verhältnißmäßig einfachsten Mustern, und parterres de pièces coupées, in denen Figuren und Arabesken aus geschnittenem Buchs die Hauptrolle spielten.

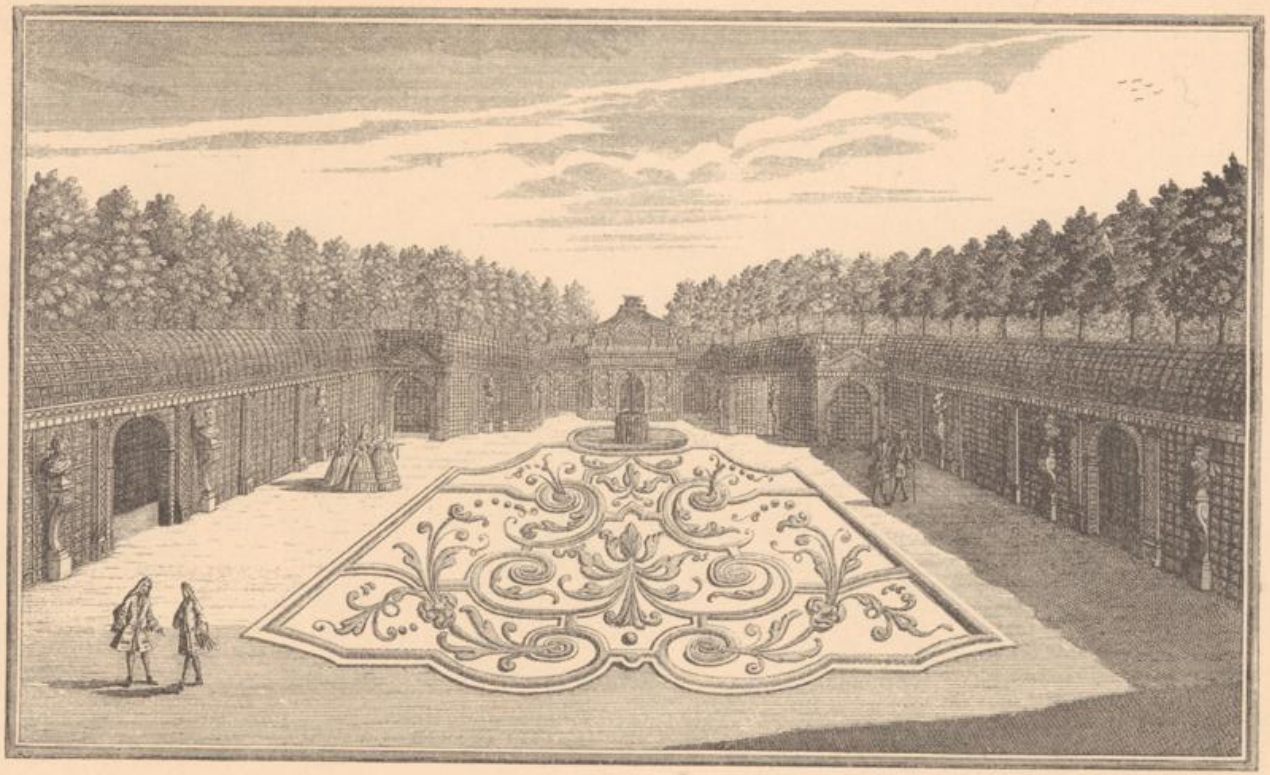
Auf diese Dinge, welche wohl zum Wesen des französischen Gartenstils gehören, aber doch in zweiter Linie stehen, legten die Nachahmer und Nachfolger Lenotres gewöhnlich den Hauptwerth, und diese Dinge sind es auch, welche von den zahlreichen mit Kupfern gezierten Gartenbüchern dieser Epoche, die deren eine ganze Literatur schuf, theoretisch wie praktisch vor allem berücksichtigt werden. Bei jenem großen Künstler kann man es sehen, wenn man nach den Abbildungen die Fortschritte seiner Arbeiten in Versailles vergleicht, wie er von Jahrzehnt zu Jahrzehnt vom Kleinen zum Großen sich erhebt, wie er den Garten frei macht, Hindernisse hinwegräumt, Terrassen und Gänge erweitert, die Perspectiven verlängert und bereichert, die Aspecte großartiger gestaltet; bei seinen Nachfolgern in aller Welt, vom Jahr 1700 an gerechnet, war das wie umgekehrt. Man folgte der Schablone und verlor sich mehr und mehr in die Kleinigkeiten, in die Spielereien.

Aeußerlich war der Erfolg ein vollständiger; er konnte kaum größer sein. Der Garten von Versailles wurde das bewunderte Muster in allen Landen, das Ideal des neuen Gartenstils, das jeder Fürst, jeder große Herr nachzuahmen trachtete. Ein Garten in diesem Stil gehörte nothwendig zum Glanze des Hofes, zum Leben und Schmuck der Residenz, und das Bedürfniß nach dem Garten rief wieder neue Schloßbauten hervor. So war es in gewissem Sinne ein Leben, eine Lust, wie von Madrid bis Moskau, von Palermo bis Stockholm gebaut, geschaffen, gearbeitet wurde. Geistliche Fürsten wetteiferten mit weltlichen, die Vornehmen und Reichen der Städte mit denen des Landes, so daß man fast sagen konnte, die Physiognomie des Landes und der Städte wurde in dieser Periode von den letzten Jahrzehnten des siebzehnten Jahrhunderts bis zur Mitte des achtzehnten wie umgewandelt. Und gar vieles, was damals geschaffen wurde, ist ja noch heute übrig, und nicht bloß in der Architektur, sondern

auch in den Gärten, in ihrer Anlage wie Ausführung, so daß wir uns von ihrem Eindruck, von ihrer künstlerischen Wirkung eine vollkommen richtige Vorstellung machen können. So, der französischen Gärten nicht weiter zu gedenken, seien nur erwähnt der Garten der Favorita bei Palermo und der Garten von Drottningholm bei Stockholm, der hannoverische von Herrenhausen und der badische von Schwetzingen, Hellbrunn und Mirabell von Salzburg, der Schloßgarten von Potsdam und — der letzten einer — der Garten von Schönbrunn.

So zahllos aber auch die Gärten waren, welche diese Epoche des französischen Stils hervorrief, so wenige waren darunter, die im großen Geiste geschaffen worden und in dieser Beziehung sich dem Eindruck des Gartens von Versailles näherten. Am nächsten kommt diesem vielleicht der Schönbrunner Garten, obwohl er an Ausdehnung sich nicht mit jenem vergleichen läßt, und nach dem Schönbrunner die bayrischen Gärten von Nymphenburg und Schleißheim. Zu den berühmtesten zählten auch die bischöflichen Gärten, der Würzburger, die Favorita bei Mainz und der Garten des Fürsterzbischofs von Olmütz zu Kremsier mit seinen statuengeschmückten, von Schneckenwegen umzogenen „Parnaßbergen" von mühsam aufgeworfenen Erdhaufen, aber es war eine allzu regelmäßig langweilige Anlage auf ebener Fläche mit rechteckiger und diagonaler Eintheilung.

Diese völlig ebene Fläche, das ist ein großer Fehler, der sich als theoretischer Lehrsatz ganz im Gegensatz zu den Ansichten und den Werken Lenotres festsetzt. Die horizontale Ebene sollte am besten für den französischen Garten geeignet sein. Damit waren Terrassen und Stiegen und damit die höhere architektonische Wirkung so gut wie ausgeschlossen, wenn man nicht etwa Schloß oder Villa auf ein hohes Souterrain legte und somit Stiegen zum Erdgeschoß hinaufleiten lassen konnte. Das war aber immer nur ein schlechter Ersatz für die Terrassen, wie sie Versailles, St. Germain en Laye oder den italienischen Gärten zum Stolze dienen. Es war ferner eben dadurch wie eine nothwendige Folge, daß man, um doch eine Uebersicht zu haben, die Heckenwände nur von sehr mäßiger Höhe halten konnte. Da nun die Bosquette weiterhin nach der Regel mit Baumpflanzung ausgefüllt wurden, was an sich nach französischem Muster ganz richtig war, so stieß der Blick alsbald und überall an Hindernisse, und von weiten und großartigen Perspectiven, von bedeutsamen Aspecten konnte nicht viel die Rede sein.



56. Treillage mit Teppichbeet in Nymphenburg.

(Nach Disel, Erlustigende Augenweide in Vorstellung herrlicher Gärten.)

Für diesen Mangel mußte nun, wie schon gesagt, das Detail mit seiner Künstelei entschädigen, sowohl die Neuheit und auch Seltsamkeit der Broderien, der Teppichgärtnerei, der geschnittenen bizarren Figuren, als auch der Wasserkünste, der Grotten, der Gitterwände (Treillage) und des „Nagelwerks", d. h. der künstlichen Gestelle, Wände, Lauben aus zusammen genagelten oder mit Draht zusammen gebundenen Latten und Stäben — ein unsolides, stets Nachhülfe und Reparatur erforderndes und darum auch kostbares Zierwerk (Abb. 56). Grotten waren nicht mehr wie vordem höhlenartige, mit Tropfstein oder sonstigem wilden Gestein oder mit Muscheln austapezierte Räume, sondern jeder düstere, mit gemauerten Wänden oder mit Treillage abgeschlossene, mit fallendem Gewässer versehene Ort des Gartens — eine sehr zahme Grotte. Zahm waren auch die Wasserkünste geworden. Gewaltige Effecte zu erzielen durch die Massenhaftigkeit und die Energie des Wassers, durch die Kraft, welche dasselbe in Bewegung setzte, zu wirken, oder durch die Neuheit und Originalität der Anwendung zu überraschen, das lag nicht mehr im Geiste der Zeit, oder fiel höchstens selten noch (wie es z. B. in Kassel auf der Wilhelmshöhe geschah) einem großen Herrn und seinem Gartenkünstler ein. Allerlei Spielereien mit dem Wasser zu treiben, Mühlchen und Räderchen in Bewegung zu setzen, den harmlosen Wanderer unvermuthet mit seinen Strahlen von allen Seiten zu überfallen, wie noch heute in Hellbrunn bei Salzburg zu erleben ist, das machte den großen und kleinen Kindern des Rococo viel mehr Vergnügen.

So lag denn auch nicht viel daran, wie die Sculptur im Garten beschaffen, wenn sie nur vorhanden war. Nothwendig war sie einmal; sie gehörte zum Stil und diente zur Belebung. Aber die ersten und bedeutendsten Bildhauer für den Garten arbeiten zu lassen, aus dem Garten wie zu Versailles gleichsam ein Museum der gleichzeitigen Sculptur zu machen, kostbares Material zu verwenden, wie die französischen Könige thaten, gar vergoldetes Erz, so etwas kam den anderen großen Herren nicht in den Sinn. In den meisten Fällen hätten ihnen auch wohl Künstler wie Mittel gefehlt. Das Handwerk war es, welches hier Arbeit, und sehr reichlich Arbeit fand, und das Material war ein Gestein, Kalkstein oder Sandstein, wie es grade die Gegend lieferte und wie es sich leicht bearbeiten ließ. Auf Feinheit kam es nicht an. Was der Geschmack der Zeit verlangte, war, daß diese Statuen Figur machten, daß sie mit ihren Mienen etwas sagten, daß sie Stellung machten nach rechts und links, und die

Bekleidung, wenn sie vorhanden war, einen gewissen Wurf hatte. Da es aber Handwerker in ihrer Kunst waren, welche diese Statuen fabrizirten, so wurde das Lächeln der Nymphen und Aphroditen und Amoretten zum Grinsen, der bedeutungsvolle, viel sagende oder viel sagen sollende Ausdruck zur Grimasse, die Stellung wurde verzerrt, affectirt, die Faltung eckig, kantig, manierirt, kurzum, die ganze Figur war Caricatur. Aber grade mit ihren eckigen, stark ausladenden Contouren, mit den grinsenden Mienen, mit den gebrochenen, tiefen Falten machten sie aus der Ferne im grellen Licht des Tages decorativ eine bedeutende Wirkung. Und das eben war beabsichtigt.

Damit war auch dieser Schmuck des Gartens, der menschliche, zur Unnatur geworden, in vollem Einklang mit dem, was sonst im Laufe der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts über den französischen Gartenstil gekommen war. Nach allen Seiten hin zeigte er Entartung. Mit dieser Entartung war der geometrische oder regelmäßige Gartenstil zu seinem Extrem fortgeschritten. Er konnte nicht weiter gehen, und so mußte ein Rückschlag kommen, der auf einmal, mit einem Schlage, den Garten in das entgegengesetzte Extrem hineinwarf.

---

5. Kapitel.

Der englische Garten.

Im Zeitalter Ludwigs XIV. und der Staatsperrücke war die Natürlichkeit aus der Welt verschwunden: der König spreizte und erhöhte sich, der Vornehme steifte seinen Rücken, der Dichter wurde pompös, der Schriftsteller hüllte sich in die Phrase, und die Hand, wenn sie schrieb, umwölkte ihre Buchstaben mit einer Perrücke von Schnörkeln. Ceremonien, Bombast, Schwulst legten sich auf die Welt, die Falschheit kam mit leerem Schein; die Seele hatte aufgehört naiv, wahr, einfach und natürlich zu empfinden, der Mund einfach und natürlich zu sprechen, der Körper sich natürlich zu bewegen.

Aus diesem Zustand der Dinge, in den die Civilisation der Welt versunken war, mußte einmal eine Umkehr erfolgen. Die Natur läßt sich wohl Zwang anthun, sie läßt sich vom Wege ablenken und eine Weile völlig unterdrücken, aber einmal wird sie wieder zum Durchbruch kommen. So geschah es auch im achtzehnten Jahrhundert. Je mehr die Cultur auf ihrem Wege irrte, je mehr sie von der Natur sich entfernt hatte, je schmerzhafter ward das Gefühl der Entbehrung, je größer, heftiger wurde die Sehnsucht nach der Rückkehr zur Natur.

Aber ferne davon, daß man die Natur sofort gefunden hätte. Man war zu sehr verirrt, um sogleich den rechten Weg zu treffen und das Ziel zu erreichen. Der Pendel schwang auf die andere Seite hinüber, bevor er inmitten zur Ruhe gelangen konnte. Das Herz fand sich mit der Welt in Widerspruch; die Sehnsucht, die unerfüllte Sehnsucht nach hergestellter Harmonie rief die Rührung, die Wehmuth, die Sentimentalität hervor.

Den stillen Frieden, den man vermißte, glaubte man im einfachen Zustand der Menschen zu entdecken. So entstand die Schäferpoesie, das Hirtengemälde Watteaus, das Idyll Delilles und Geßners, die poetische Naturbeschreibung Hallers, die Rückkehr zum Urzustande, wie sie Jean Jacques Rousseau mit Philosophie und Beredtsamkeit dem Herzen und dem Verstande zugleich empfahl.

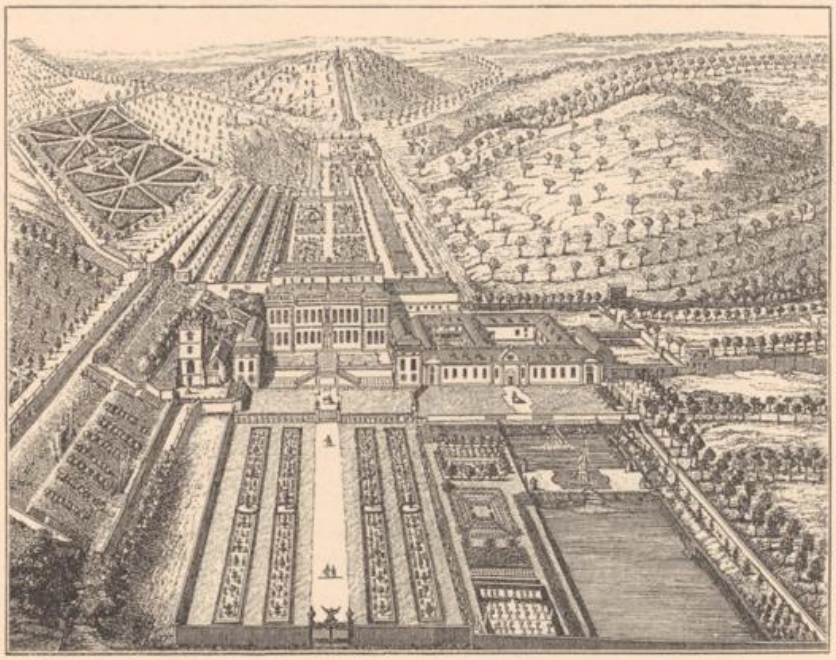
Es war auch eine Verirrung, eine Verirrung nach der anderen Seite. Man suchte Glück und Natur rückwärts, hinter sich im Stande einer Unschuld, welche die Natur niemals besessen hat und die Cultur nie zu bringen vermocht hätte. Aber in der Sehnsucht, in der Empfindsamkeit, in der allzeit zu Thränen bereiten Rührung sprach wenigstens wieder das Gefühl, es erklang die Stimme des Herzens, und so war auch Hoffnung vorhanden, wie es denn auch geschah, daß die Harmonie, das Gleichgewicht zwischen Gemüth und Welt, zwischen Natur und Kunst wiederhergestellt wurde.

Das ist, wie die Geschichte des Geistes und des Herzens, wie die Geschichte der Sitte, der Gesellschaft, so auch die Geschichte des Gartens im achtzehnten Jahrhundert. Der Garten ist ein Kind seiner Zeit und folgt, diesmal vielleicht ausdrucksvoller, prägnanter als irgend eines seiner Geschwister, ihrer geistigen Bewegung. Kein Zweig der Cultur zeigt deutlicher, mit Händen greifbarer den Umschwung von der Unnatur zur Natur und die Schwankungen dazwischen, bis Natur und Kunst in ihrem Kampfe zur Ruhe gekommen und sich versöhnt hatten.

Der Garten hat freilich, wie er sein Besonderes ist, so auch seine eigene Geschichte und wählt sich seinen eigenen Schauplatz. Wie der Garten der Renaissance in Italien entstanden war, wie Frankreich das Prinzip des architektonischen Gartens zu seinem äußersten Extrem und damit zur Unnatur hinübergeführt hatte, so war es England, das Land, welches auch der Sentimentalitätsepoche zur Geburt verholfen hat, wo der Rückschlag gegen den französischen Gartenstil erfolgte.

Bis dahin war der englische Garten, der schon am Ende des Mittelalters sich eines rühmlichen Namens erfreute, dem allgemeinen Geschmack gefolgt. Im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts waren noch alle Gärten in England französisch (Abb. 57); Lenotre hatte einige derselben selbst angelegt. Indeß hatten sich schon Widersprüche bemerkbar gemacht, in der Praxis wie in der Literatur. Francis Bacon, der große Philosoph und Staatsmann, war wohl der erste, der die geschnittenen Hecken und Figuren

und die Wasserkünste und die Wasserarchitektur verwarf und Grundsätze für die Anordnung und Gestaltung eines Gartens aufstellte, die schon an die spätere englische Art anstreifen, aber auch nur anstreifen. Er wollte den Garten in drei Theile theilen, und der dritte derselben sollte eine Wildniß von Baum und Gebüsch vorstellen mit Aussichten hinaus ins Freie, wie es das englische Prinzip verlangt. Das Wasser wollte er durch den Garten



57. Garten von Dyrham. 17. bis 18. Jahrhundert. (Britannia illustrata.)

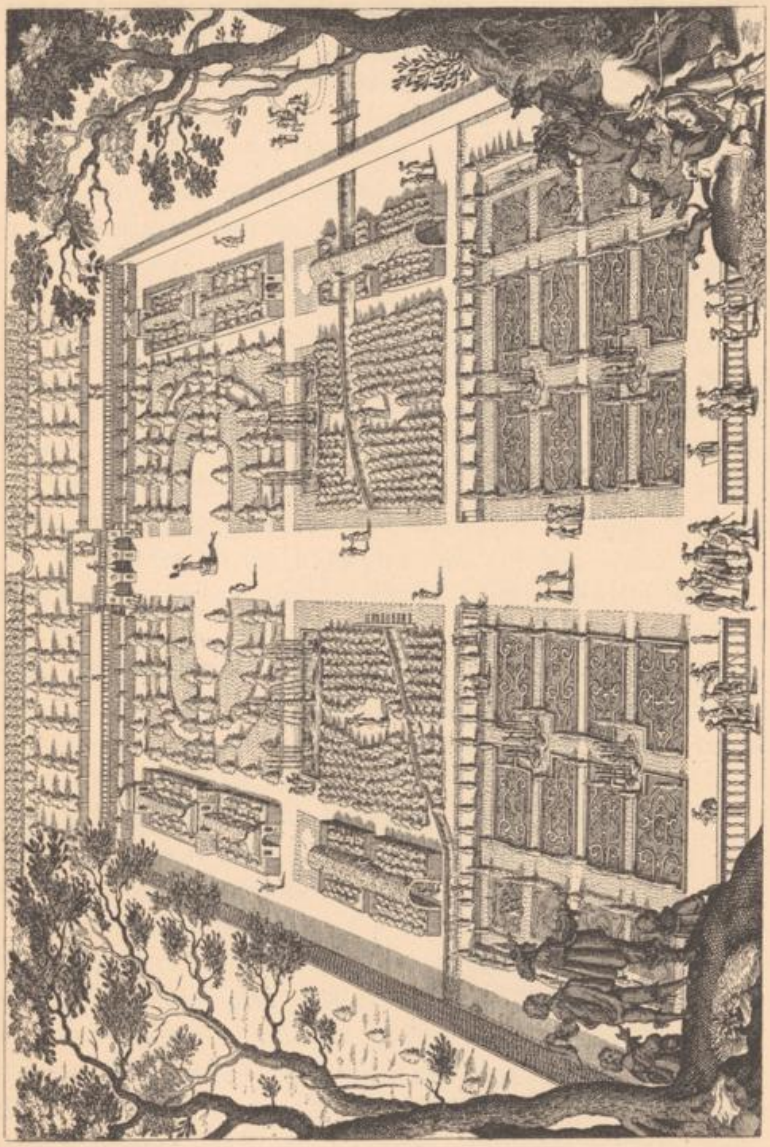
fließen, nicht aber in Fontainen springen lassen oder in stehende Becken einmauern. Der erste Theil des Gartens, derjenige, welcher dem Wohnhause zunächst war, sollte eine große Rasenfläche vorstellen, zu dessen Seiten aber Laubgänge, wie sie damals, namentlich auch im holländischen Garten, allgemeine Sitte waren, zu dem zweiten Theile schattig hinabführen. Dieser zweite Theil stellte den eigentlichen gepflegten Garten vor. In der Mitte verlangte Bacon einen Hügel gethürmt mit einem zierlichen Lusthause auf der Höhe und drei Reihen von Stufen, welche zu demselben hinaufführten. Hier ließ er sich auch allerlei Ziererei gefallen, wie man sie

damals gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts in den Gärten nördlich der Alpen sah, hölzerne Bogen mit Thürmchen, die als Vogelhäuser dienten, mit vergoldeten Figuren und buntem, farbigem Glase, hölzerne Pyramiden, steinerne Bassins, die rings mit Statuen besetzt waren. Während er diesen Theil des Gartens sonnig, luftig, trocken halten wollte, durchzog oder begränzte er ihn doch mit schattigen Laubgängen. So steht dieser oft besprochene Garten Bacons doch wesentlich noch unter dem Geschmack seiner Zeit. Was Bacon als Neuerung versuchte, die Wildniß am Schluß seiner Anlage, blieb einstweilen ohne Erfolg. Der englische Garten änderte sich nicht (Abb. 58).

Erst etwa hundert Jahre später begann eine wirkliche Kritik gegen den französischen Garten vom Standpunkt der Natur. Pope der Dichter machte sich lustig über seine Künsteleien und empfahl, nicht allzu logisch, in allem die Natur:

To build, to plant whatever you intend,
To rear the column or the arch to bend,
To swell the terras or to sink the grot,
In all let nature never be forgot.

Auf den gleichen Standpunkt stellte sich Addison, der praktische Philosoph, und machte eine Vergleichung zwischen den Schönheiten des französischen Gartens und der Natur, die freilich nicht zum Vortheil des ersteren ausfiel. Er fand den Garten eng, die Phantasie in seinen Mauern begränzt; er blickte darüber hinaus in die Gefilde der Natur und ihre unbegränzte Ferne, wo er mehr Kühnheit entdeckte, mehr Mannigfaltigkeit der Bilder, mehr Befriedigung und Beschäftigung des Auges. Er erkannte die Schönheit in Wald und Feld und Wiese, in Berg und Thal, und dachte sich schon die Möglichkeit der Verschönerung einer ganzen Gegend durch Anpflanzung von Baum und Busch. Soweit, durch diesen Hinweis auf die freie Natur, deutete er bereits das Prinzip des werdenden englischen Gartens an, allein die Anwendung, die er gleich Pope davon in seinem eigenen Garten nach seiner eigenen Schilderung machte, zeigt, wie weit er davon entfernt war dieses neue Prinzip zu einer Kunst zu erheben. In seinem Garten, wie er ihn schildert, ging alles wie Kraut und Rüben durch einander; irgend eine Ordnung vermied er absichtlich, außer daß er zusammensetzte, was nach der Jahreszeit zu gleichzeitiger Blüte kam. Gemüse und Blumen, Obstbäume und Waldbäume mischte er durch einander; er selbst wollte nicht wissen,



58. Garten von Penbroke, 17. Jahrhundert.
(Nach Hoghenberg, Hortorum . . . formae. Köln 1655.)

49.

wenn er in seinem Labyrinthe spazierte, ob der nächste Baum, den er treffen werde, ein Apfelbaum, ein Birnbaum, eine Eiche oder eine Ulme sei. Blumen, die er auf dem Felde fand, verpflanzte er in seinen Garten, damit die Wildniß natürlicher sei. Die Frucht seiner Obstbäume gab er gerne den Vögeln preis, damit diese, herangelockt, seinen Garten belebten; er liebte ihren Gesang. Eine Quelle, die im oberen Theile des Gartens entsprang, leitete er so, daß sie, sich schlängelnd, viele Bäume berührte und offen wie ein natürlicher Bach zwischen Blumen, Rasen, Gebüsch und Bäumen dahinfloß. In allem trachtete er nach der schönen Wildniß der Natur; doch was er erreichte, so scheint es, war nur Verwirrung und Verwilderung; was fehlte und was er nicht wollte, war doch immer die Kunst, auch nach seinem Prinzip.

War einmal der Zweifel am französischen Garten wach geworden, so hatte die Kritik leichtes Spiel. Man fand ihn langweilig, weil er keine Abwechslung bot, und in der That übersah man ja das Großartige, was er hatte, in der Regel auf einen Blick. Man entdeckte, daß die Mehrzahl wie nach der Schablone gearbeitet erschien, und das war auch bei den Nachfolgern und Nachahmern Lenotres gewöhnlich der Fall. Man witzelte über die Spielereien und Kindereien, die mit dem Wasser und dem verschnittenen Baumwuchs getrieben wurden, und auch darin hatte man nicht Unrecht, zumal in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts dieser Seite des französischen Gartens immer größere Wichtigkeit beigelegt wurde. Kam nun gar, wie es ja damals geschah, das allgemeine Gefühl hinzu, daß die Cultur der Zeit auf unnatürlichen Wegen wandle, daß man zur Natur und zur Natürlichkeit zurückkehren müsse, so war es in der That um den französischen Garten geschehen. Literatur und Praxis wandten sich gleicher Weise gegen ihn; er fand wohl Vertheidiger, aber der Kampf war vergeblich wider den Strom der Zeit.

Das Kunstprinzip, das nun den neuen Garten schaffen sollte, war bald gefunden. Es konnte unter den obwaltenden Umständen kein anderes sein als die Natur selber. Im französischen Garten war der Natur Zwang angethan; sie war die Sclavin gewesen und die Kunst die Herrin. Nun schlug die Sache in das völlige Gegentheil um: die Natur wurde die Herrin und der Kunst wurde einzig die Aufgabe gestellt die Natur nachzuahmen. In Wirklichkeit hörte damit aber die Kunst auf Kunst zu sein; die Consequenz wäre gewesen die Natur auch im Garten bis zur Verwilderung wirthschaften zu lassen, wie es ja Addison gethan hatte.

Allein soweit ging man doch nicht. Es liegt in der Natur des Menschen, daß er aus dem Prinzip, das eigentlich die Kunst negirt, doch wieder ein Kunstprinzip macht, und es fand sich auch gleich im Anfange, noch in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, in William Kent ein Künstler, der diese That vollzog. Er war genial genug die ganze, allerdings culturgeschichtlich vorbereitete Welt in seine Bahn hineinzureißen, aber bis diese Bahn vollendet, bis sich aus dem natürlichen Garten der wirkliche Kunststil des landschaftlichen Gartens entwickelt und herausgearbeitet hatte, sollten noch viele Irrthümer geschehen und manche Irrwege begangen werden. In diesen liegt die Geschichte des englischen Gartens, die so ziemlich ein Jahrhundert umfaßt.

William Kent (gestorben 1748), Landschaftsmaler, Baumeister, Gartenkünstler zugleich, sah die Natur mit dem Auge des Künstlers an und entdeckte Schönheiten, welche bis dahin die Unnatur der Zeit den Blicken verhüllt hatte. Folgerichtig mußte er allen Zwang, welcher der Vegetation angethan wird, alle graden Baumwände, alle geschnittenen Figuren, alle Springbrunnen und gemauerten Bassins, alle Terrassen und Balustraden verwerfen. Die Freiheit von Wald und Feld, der Wechsel, die Mannigfaltigkeit der Scenerie wurde sein Ideal; die krumme Linie, die er allein in der Natur entdeckte, durfte auch nur allein im Garten vorkommen. Sie wurde Gesetz für alle seine Nachfolger. Sein Garten sollte nicht bloß eine Nachahmung, sondern ein Theil der Natur sein, mit seiner Umgebung in Harmonie, in harmonischer Verbindung. Daher fielen nun die trennenden Mauern, und man erfand als Begränzung die vertieften, auf der Gartenseite gemauerten Gräben, über welche der Blick in die Landschaft hinaus hinwegflog, ohne die Schranke zu bemerken. Man nannte sie Ha! Ha! oder Aha!, weil sie doch stutzig machen, wenn der Spaziergänger plötzlich darauf stößt.

Durch diese Verbindung mit der Umgebung war sofort der Charakter des neuen Gartens bestimmt. Das Prinzip, allgemein und richtig durchgeführt, hätte verlangt, daß der Garten nach der Natur des Landes oder der Beschaffenheit des Bodens, darin er lag, auch jedesmal ein anderer geworden wäre, anders im Gebirge als in der Ebene, anders in Schweden oder Italien als in England oder Deutschland. Da aber das neue Prinzip und der neue Garten in England entstanden, so war es auch die englische Natur, der englische Landschaftscharakter, welche mit ihm die Runde durch die Welt machten.

Die Natur Englands, wenige Gegenden ausgenommen, ist durchaus sanften Charakters. In leisen Schwellungen steigt und fällt das Land und hebt sich zu Hügeln oder leichten Höhen. Bebaute Fluren wechseln mit saftig grünen Wiesen von einer Intensität der Farbe und einer Zartheit des Grases, wie sie nur von Irland erreicht oder überboten werden. Langsam, in weiten, geschwungenen Krümmungen streichen die Flüsse durch das wellige Land; in kürzeren Windungen schlängeln sich die Bäche durch die Wiesen, bekränzt von Blumen und Busch, überhängt von Weiden, überschattet von dichtem Laubholz. Ueberall auf den Wiesen und Feldern stehen Einzelbäume oder Gruppen von Bäumen mit dichten, gerundeten Kronen, in deren Schatten das weidende Vieh sich lagert. Kleine Teiche, Lichtpunkte der Landschaft, Spiegel der überragenden Bäume, blinken überall hervor; hier und da strecken sich Seen mit sanft ansteigenden Ufern, die bald vorspringen, bald zurücktreten, in die duftige Ferne. Wie das alles, Teiche, Seen, Fluren und Weiden, Einzelbäume, Baumgruppen, Wälder, Schlösser und Ortschaften, wechselnd hinter einander tritt und fernab sich verliert, so hüllt es sich in der dunsterfüllten, regnerischen Atmosphäre des Inselreiches in immer tiefere bläuliche Töne, welche die Klarheit und Bestimmtheit der Formen auslöschen. Wolkenschatten, Lichtstreifen ziehen wie ewig wandernd über die weite Scenerie, ohne grelle Contraste bald einen bedeutsamen Punkt, ein Stück Landes, ein ganzes Bild erhellend, bald mit Dunkel bedeckend. Es ist der Gegensatz der italienischen Landschaft, wo der reine Himmel, die durchsichtige Luft, das scharfe Licht auch in weiter Ferne die Gegenstände gleichmäßig klar und bestimmt erscheinen lassen.

So war die Natur, die dem Landschaftsgärtner William Kent zum Ideal diente. Er zog ihre Motive in den Garten hinein und ahmte sie nach so treu, daß er selbst erstorbene Bäume pflanzte, wie er sie draußen fand. Aber obwohl er alle Motive der englischen Landschaft gewissermaßen wie einen Abriß auf verhältnißmäßig kleinen Raum zusammendrängte und dadurch den Wechsel häufte und rascher gestaltete; obwohl er, wie es draußen war, das weidende Vieh von Schafen und Rindern reichlich in seinem Garten ansiedelte und Wiesen und Fluren damit belebte, konnte er doch dem Gefühl nicht entgehen, daß sein Garten noch anderer Dinge benöthige, wie sie der italienische und der französische Garten in ihren Lustgebäuden, in ihren Grotten, in ihren Sculpturen besaßen. So begann auch Kent bereits seinen Garten mit Gegenständen von ähnlicher Bestimmung, wie

z. B. Tempel und Einsiedeleien, auszustatten, ohne daß es ihm gelang dieselben, wie überhaupt sein Gartenprinzip, zu einem bestimmten, echten oder unechten, wirklichen oder vermeintlichen künstlerischen System auszubilden.

Diesem Mangel kam nun um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts ein Umstand zu Hülfe, der für den englischen Garten entscheidend wurde. Damals publicirte ein Londoner Architekt sein alsbald berühmt gewordenes Buch Designs of Chinese buildings etc., London 1757, in welchem er eine lebendige Schilderung der chinesischen Gärten gab, die er darnach in einem zweiten Werke noch erweiterte (Dissertation on oriental gardening, London 1772).

Was Chambers von dem chinesischen Garten, wie er zu jener Zeit bestand und sich auch in den Bildern erkennen läßt, ausführlich erzählt, das klang wie die Vollendung des englischen Gartens, wie dasjenige, was man suchte und vermißte. Auch der chinesische Garten war nach den Irrfahrten einer langen und sagenreichen Geschichte zuletzt zu dem Prinzip der Naturnachahmung gekommen. Der Garten sollte ein Mikrokosmus des himmlischen Reiches sein; er sollte alles in sich vereinen, in kleinem Maßstabe freilich, was der Boden Chinas besaß und hervorbrachte: Berge und Ebenen, Felsen und Sumpfland, bebaute Fluren und Einöden, Flüsse, Bäche, Seen und Inseln, die Vegetation der Höhe und der Tiefe, des Nordens und des Südens. Aber wie die Kunst der Chinesen bei aller Technik nur ein Handwerk ist und nirgends einen großen Zug zu erkennen giebt, so hat auch der Garten nur einen kleinlichen Charakter, selbst wo er sich über Meilen weites Land erstreckt. Und wie alles, was die Hand der Chinesen hervorbringt, ihr Leben und ihre Sitte, die Bizarrerie nicht verleugnen, das Kindische des Greisenalters nicht verbergen können, so ist auch die Natur im Garten nur mit einer gewissen Ziererei und Manierirtheit nachgeahmt. In diesem Charakterzug erkennt man überall Kunst, Mühe und Absicht.

Der Chinese hat überall Absicht in seinem Garten; er speculirt auf den Eindruck und sucht den Contrast. Er imitirt nicht bloß die verschiedenartigen Scenen der Natur, er stellt sie so an einander, daß der Wandernde von dem neuen Bilde überrascht und durch den Gegensatz stutzig gemacht wird. Er macht liebliche, lachende Scenen, blumige Auen, blühende Gebüsche, reizende Seen und Inseln, idyllisch friedliche Ansiedlungen mit weidendem Vieh, und plötzlich gewährt eine Wendung des Weges das Bild einer wildromantischen Scene. Felsen thürmen sich empor und hängen

59. Garten im Sommerpalast in Peking. Nach chinesischer Zeichnung.

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

Öffentliche Lesehalle
des
Düsseldorfer Bildungsvereins
Jägerhofstr. 1.

Öffentliche Lesehalle
des
Düsseldorfer Bildungsvereins
Jägerhofstr. 1.

drohend über dem Besucher, Wildbäche stürzen tosend aus den Schluchten und Riffen von allen Seiten herab, verlieren sich rauschend im geöffneten Boden und entströmen dumpf rollend und grollend unter unsern Füßen. Dann wieder eine Einöde, düsteres, zerrissenes Gehölz, Bäume vom Sturm oder vom Blitz niedergeworfen, zum Theil verbrannt, verfallene Hütten, zusammenbrechende oder vom Feuer geschwärzte Ruinen, eine Stätte des Elends, der Verkommenheit und Verlassenheit, und dazu wohl gar, den Schauder zu erhöhen, die Bewohnerschaft von Fledermäusen, Eulen und Geiern und sonstigem Raubgethier, ja wohl gar Galgen und Rad und was man von Scheußlichem und Schrecklichem an der Landstraße sehen mag.

Dergleichen Scenen bilden den Gipfel des Barocken. Die Bilder chinesischer Gärten, nach der perspectivischen Manier ihrer Künstler dargestellt, wie sich Scene hinter Scene, eine über die andere emporhebt, lassen eben nur die Mannigfaltigkeit, den Wechsel, die verschiedenen Charaktere des Bodens erkennen (Abb. 59). Kleine Höhenzüge, nicht viel besser als aufgeworfene Erdhaufen, bald sanft und gewellt, bald schroff und zerrissen, kahl oder bewaldet, ziehen sich durch den Garten; sie sollen die großen Gebirge vorstellen. Bäche zwischen ihnen, bald beengt, bald erweitert, bald rasch dahin schießend, bald in langsamem Fluß, vertreten die Ströme, Seen vor allem füllen weite Flächen aus. Ihre Ufer, in den Linien zerrissen oder sanft ausgezogen, legen sich um vorspringende schroffe Felsen oder bespülen leise ansteigende Felder und Fluren. Die Felsen, künstlich aufgethürmt, zeigen Grotten, Risse und Spalten, in welchen der hindurchsausende Wind — so lesen wir — klagende, heulende, auch wohl melodische Töne erweckt. Eine Art Orgelwerk oder Instrument mag wohl dem Winde zu Hülfe kommen. Die Seen sind mit Inseln angefüllt, die oft so barock gestaltet sind wie jene selber, zum Theile öde, unfruchtbar, klippenreich, zum Theile lieblich mit Busch und Baum und Blumen bedeckt, mit Schilf und Bambusgebüsch umwachsen. Brücken fliegen hinüber von Insel zu Insel oder legen sich über die Bäche, Brücken luftig aus Bambusstäben oder aus Pfahlwerk mit buntangestrichenem, in Mäandern gezimmertem Geländer, Brücken hoch aufsteigend oder flach und grade oder im Zickzack — man weiß nicht warum? — das Gewässer übersetzend. Bunte Schifflein, hochbordig, barock gestaltet, mit Drachen verziert, mit farbigen Masten und Segeln und goldgestickten Wimpeln durchschneiden zahlreich die blinkenden Wasserflächen. Auf den Felsen thronen kleine Tempel, unter Bäumen,

an freien Plätzen, an schönen Punkten des Ufers stehen die Lustgebäude, Pavillons, Gartenhäuser und Gartensäle zum Ruhen und zum Speisen, von Holz gezimmert, mit überragendem Dach in gekrümmten Linien, die Spitzen und Ecken mit kleinen Glöckchen behängt, die Wände bemalt, ringsum Blumenvasen und die wohlbekannten Ungeheuer von Porzellan, der Drache, der Hund des Fo, buntbewimpelte und beflaggte Fahnenstangen, fratzenhafte Statuen und Statuetten, und was sonst der chinesische Geist an bizarrem Schmuck noch zu erfinden weiß. Dazu eine äußerst mannigfache, reich blühende Vegetation, nach der Jahreszeit zusammengestellt, eine Fauna in Vögeln und Vierfüßlern, Fasane, Pfauen, Tauben, Hühner, Wachteln und Singvögel, Hirsche und Antilopen und Büffel und Schafe, die der todten und doch bewegten Scenerie Leben verleihen sollen.

Das ist der chinesische Garten, ein Mikrokosmus der Natur, der chinesischen Natur, aber angelegt, ausgeführt, ausgestattet mit aller Kunst und Künstelei dieses geschickten, aber an bizarren Einfällen unerschöpflich reichen Volkes.

Doch trotz all der Bizarrerie, ja vielleicht grade deßhalb, denn man stand ja noch im Zeitalter des Rococo, fand der chinesische Garten den Beifall Europas so sehr, daß man bald von englisch-chinesischen oder chinesisch-englischen Gärten sprach. Und nicht bloß in England. Frankreich, wo das Buch von Chambers in Uebersetzung erschien, Deutschland und andere Länder folgten dem Beispiele. Wie bekannt, wurde damals China die Mode auch in anderen Zweigen der Kunst und des Geschmackes; mit Chineserien füllten sich die vornehmen Wohnungen, chinesische Scenen sah man auf dem Speisegeschirr, auf den Wänden, auf den gewebten Stoffen der Möbel und der Kleider.

Aber das war das wenigst Bedeutsame, daß sich einzelne Decorationsgegenstände des chinesischen Gartens in den englischen eindrängten, daß bald kein Garten dieses Stiles bestand oder errichtet wurde, der nicht auch chinesische Pavillons, Tempel oder Brücken oder Schiffchen und Landungsplätze aufzuweisen hatte. Der ganze Geist des chinesischen Gartens erfüllte den europäischen, die Anhäufung verschiedenartigster Bilder, die Sucht nach dem Wechsel, das System der Contraste. Indem dieser Geist in den englischen Garten eindrang, ging derselbe über seine eigene Natur, über die Nachahmung und die Harmonie mit der englischen Landschaft hinaus und erfüllte sich mit fremdartigen Dingen und fremdartigen Gedanken.

Schon der Garten William Kents hatte, wie wir gesehen haben, den Mangel an Abwechslung fühlbar erkennen lassen. Solcher Abwechslung

hatte der französische Garten nicht bedurft, weil er dem Beschauer ein großes, künstlerisches, wie neben einander aufgerolltes Bild vor die Augen stellte. Der englische Garten aber hatte das Prinzip des Hintereinander und Nacheinander und bedurfte darum der Abwechslung. Die englische Landschaft aber in ihrer sanften, idyllischen Art bot der Abwechslung zu wenig, und da mußte denn der Gartenkünstler sich in der Fremde nach Motiven umsehen. Und in diesem Suchen kam ihm die neue Kenntniß des chinesischen Gartens zu Hülfe.

Nach dem Beispiele Chinas erhob man Berge oder Hügel, die für Berge gelten sollten, thürmte Felsen und ließ Gewässer in Cascaden von ihnen herabstürzen und in die Flüsse oder Bäche legte man Steine, um ihren stillen Spiegel in lebendig bewegte Oberfläche zu verwandeln und ein Murmeln und Rauschen hervorzurufen. Blumige Fluren, bebaute Felder, Weiden, mit lebendem Vieh reichlich besetzt, kleine Wildnisse, einsam umwaldete Plätzchen, weite, lichte Strecken, zahlreiche in Gruppen oder Klumpen (clumps) isolirte Baumgruppen, durchleuchtete Haine und dunkle, tiefschattige Waldpartien ließ man auf einander folgen, möglichst so, daß die Wege immer zu einem entgegengesetzten Bilde führten. Und die Wege mußten ausnahmslos gekrümmt sein; das war unerläßlich, denn andere fand man in der Natur nicht. Man hätte sich freilich sagen können, daß auch diese von des Menschen Hand oder Fuß gemacht worden. Tempel und Tempelchen, die einen in Rundform, die anderen viereckig, säulenumgeben, krönten die Höhen oder bildeten die Schlußpunkte der Perspectiven, nicht anders, wie es auch der französische Stil, nur in seiner Weise, gemacht hatte. In den Tiefen, am einsamsten Waldplatz, unter künstlicher Grotte am stillen Quell errichtete man Einsiedeleien. Am Saume des Waldes, am Rande der Teiche oder Seen erbaute man Strohhütten, wohl ein ganzes Dörfchen, ein hameau, dem freilich die Doris und Phyllis, die Alexis und Menalkas fehlten. Aber auch diese fanden sich; sie fanden sich in den glücklichen Besitzern dieser glücklichen Gartenanlagen.

Denn diese Vorliebe für Einsiedeleien, für Waldhütten und Dörfchen mit Strohdächern hing aufs engste mit der neuerwachten Liebe zum poetischen Idyll, zu Schäfern und Schäferinnen zusammen. Da Jean Jacques Rousseau die Rückkehr zum einfachsten Leben, zum Urzustande der Menschheit so eindringlich predigte, so wollte man nicht bloß Hirtengedichte lesen und schöne Schäferinnen im Bilde sehen; die großen Herren und Damen

wollten auch einmal sich also kleiden und also leben, d. h. Komödie spielen. Das begann schon zur Zeit, da noch alle Gärten französisch waren und selbst noch neue angelegt wurden, und pflanzte sich im englischen Garten fort. Während Friedrich der Große noch mit seinen Gärten in Sanssouci nach französischer Art beschäftigt war, lebte sein Bruder Prinz Heinrich mit Gemahlin und Freunden ein vergnügliches Leben in Rheinsberg, dem ehemaligen Sitz seines Bruders in der kronprinzlichen Zeit. Hier im französischen Garten errichtete oder pflanzte er noch ein Heckentheater, gleichzeitig aber erbaute er mitten im Walde eine Anzahl ländlicher Wohnhäuser in zerstreuter Lage, gleichsam Hofermitagen, in denen die Herren und Damen des Morgens ein einsiedlerisch gesondertes Leben führten, bis sie die Hoferemitenglocke des Prinzen zu gemeinsamer Tafel in die gemeinsame Speiseermitage, die mit einem Glockenthurm versehen war, zusammenrief. Diese Häuser waren von Holz, von außen mit Muscheln und Eichenrinde bekleidet und mit Stroh gedeckt, im Inneren zwar einfach, aber doch mit allem Comfort für verwöhnte Menschenkinder ausgestattet. Die hohen Einsiedler und Einsiedlerinnen konnten sich auch gegenseitig Besuche abstatten, die Herren konnten den Damen den Hof machen, man spielte und conversirte und that, was sonst im Eremitenleben vorkommt oder nicht vorkommt. Einige Jahrzehnte später trieb es, wie bekannt, die Königin Marie Antoinette ähnlich in Trianon, wo bereits neben dem altfranzösischen ein englischer Garten angelegt war, wie er noch heute besteht. In diesem Garten, in dem es an Hütten und weidenden Herden, an lieblichen und einladenden Plätzchen wie auch an Tempeln (Abb. 60) nicht fehlte, wurden Schäferscenen aufgeführt und Milchwirthschaft getrieben in kurzen Röckchen mit seidenen Bändern, breitgeränderten Strohhüten, bebänderten Hirtenstäben und was mehr zu solcher Komödie gehört, wie man es auf den Bildern sehen kann.

Aus den strohgedeckten, mit Baumrinde bekleideten Hütten dieser Einsiedeleien, denen man auch wohl, ihre Bestimmung deutlicher zu machen, einen hölzernen und bemalten „Waldbruder" zum Bewohner gab, machte die Mode — so bedeutsam war sie — ganz behagliche Wohnhäuser wie Rousseaus Ermitage am Walde von Montmorency, ja selbst Schlösser, wenigstens ging der Name, wie in der Petersburger Ermitage, welche heute die kaiserlichen Kunstsammlungen enthält, auf sie über. Es ist aber der Name nicht der einzige Ueberrest im heutigen Garten. Die Gartenhäuser mit Eichen- und Birkenrinde, die Sitze, Bänke, Geländer, Brücken aus

60. Tempel der Venus in Klein-Trianon.
(Nach Laborde, Nouveaux jardins de la France. Paris 1808.)

Öffentliche Lesehalle
des
Düsseldorfer Bildungsvereins
Jägerhofstr. 1.

rohen Baumstämmen und Knüppeln zusammengenagelt, sie datiren ebenfalls aus jener Zeit und jenem Geschmack. Man glaubte mit ihnen sich mehr im Einklang mit der Natur zu befinden, machte aber die Zusammenfügungen wieder in so künstlichen und bizarren Figuren, als ob der Erfinder sich über die Natur oder die Natur über den Erfinder belustigte.

Merkwürdiger Weise aber bestand neben dieser auf Simplicität, auf Zusammenleben mit der Natur und ihre Nachahmung gegründeten Sitte die Passion an Tempeln und anderen kunst- und stilvollen Gebäuden, die doch als Schöpfungen einer ausgebildeten Cultur mit jener in vollstem Widerspruch standen. Aber man bedurfte ja des Wechsels, des Contrastes, und so setzte man sich über diese Verletzung des eigenen Prinzips ohne Bedenken hinweg. Man baute ägyptische Pyramiden, chinesische Pagoden, arabische Kioske, gothische Kapellen, türkische Moscheen und Lusthäuser, griechische Tempel, auch wohl „bäurische" Tempel, d. h. roh gezimmerte, neben den Grotten, Einsiedeleien und Hütten. Niemand nahm noch Anstoß an diesem bunten Vielerlei der verschiedenartigsten Kunst in einem Garten, der doch ausgesprochener Maßen die Natur und nichts als die Natur nachahmte. Nur puristische Gemüther verlangten, daß diese verschiedenen Gebäude nicht neben einander ständen, nicht auf einen Blick sichtbar wären; jedes für sich sollte den Anziehungspunkt einer gesonderten Scenerie bilden. Daß man vom Tempel zur Lehmhütte, von dieser zum Kiosk, vom Kiosk zur Kapelle, von der Kapelle zur Pagode, von der Pagode zur Moschee nach einander gelange, das fand man in der Ordnung, da es ja auf den Wechsel der Bilder abgesehen war.

Den ersten Rang unter diesen Gebäuden nahmen die griechischen oder vermeintlich griechischen Tempel ein. Man hatte sie von dorischer, ionischer, korinthischer Ordnung, rund oder lang, mit Kuppel und Giebeldach, offen oder geschlossen, auch wohl sehr finster im Inneren, was man mit einer melancholischen Umgebung sehr in Einklang fand. Man decorirte die Wände von innen und außen, bedeckte sie mit Reliefs und stellte Statuen in die Nischen oder in die Mitte der Rundtempel. Man nahm natürlich an einem Jupiter, einem Bacchus, einer Venus, einem Pan, denen man diese Tempel widmete, inmitten einer englischen Landschaft so wenig Anstoß wie am Tempelbau selber.

Aber man blieb doch bei den Herren und Damen der alten Mythologie nicht stehen. Man wollte sich mit dem Zeitgeist etwas mehr in

Harmonie setzen und begab sich darum auf den Weg der Allegorie. So erfand man sich neue Götter und erbaute ihnen Tempel, so der Eintracht, der Freundschaft, der Gastfreundschaft, der Einsamkeit, der Hirtenmuse, der Heiterkeit, der Vergessenheit der Sorgen, der Ruhe, der Selbstbetrachtung, der Tages- und Jahreszeiten. Im berühmten Kewgarten bei London hatte Chambers einen Tempel „der alten Tugend", d. h. der Tugend des Alterthums errichtet, der sehr gepriesen wurde. Von der modernen Tugend scheint man nicht viel gehalten zu haben, denn man hatte ihr nur die Ruinen eines Tempels gewidmet.

Von der Allegorie kam man zur Geschichte, namentlich zur Zeitgeschichte, indem man Tempel zum Andenken von Siegen oder sonstigen berühmten Begebenheiten errichtete und mit den entsprechenden Bildwerken ausstattete. So erhielt der Garten von Stowe, noch eine ursprüngliche Schöpfung Kents, einen Tempel „der Eintracht und des Sieges" zum Andenken des Sieges von Minden, den Ferdinand von Braunschweig über die Franzosen erfochten hatte. Einmal auf diesem Wege, da der Tempel ja ein Monument vorstellte, konnte man auch Monumente anderer Art im Garten errichten, und das wurde bald so zur Leidenschaft, daß der englische Garten gleichsam ein idealer Friedhof wurde. Berühmte Personen — so z. B. wurde Cook, der Weltumsegler, in dieser Weise gefeiert (Abb. 61) — kamen so leicht zu Privatmonumenten; Helden, Gelehrte, Philosophen erhielten Denkmäler mit Büsten oder Statuen; Dichter insbesondere wurden hier von ihren Verehrern und Verehrerinnen für eine Weile, solange die Unbilden des Wetters und der Wechsel des Geschmacks es erlaubten, verewigt. Man konnte so schön zu ihren Füßen sitzen, träumen, sinnen, sich in seine Empfindungen, zumal in süße Melancholie versenken.

Denn darum war es ja eigentlich zu thun im englischen Garten, wie er nun in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts von der Mitte an sich herausbildete, nicht um die formelle Schönheit, nicht um die künstlerische Wirkung von Baum, Gebüsch, Rasen und Blumen, von Form und Farbe und Licht und Duft, sondern um die Gedanken und Empfindungen, die man hineinlegen oder zum Ausdruck bringen konnte. Man war aus dem Zeitalter der verlorenen oder der falschen Natur in die Sehnsucht nach der Natur, aus der Sehnsucht in die Sentimentalität eingetreten. Und die Sentimentalität ist bekanntlich auch eine englische Erfindung, mit dem englischen Garten derselben Epoche und desselben Geistes Kind. Die

61. Denkmal Cooks im Garten von Méréville.

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

62. Denkstein im Garten von Ermenonville.

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

Welt war krank gewesen, und genesend wurden die Gemüther weich, die Empfindungen lose, die Rührung stets bereit hervorzubrechen, und die Thränen floßen wie ein unerschöpflicher Quell.

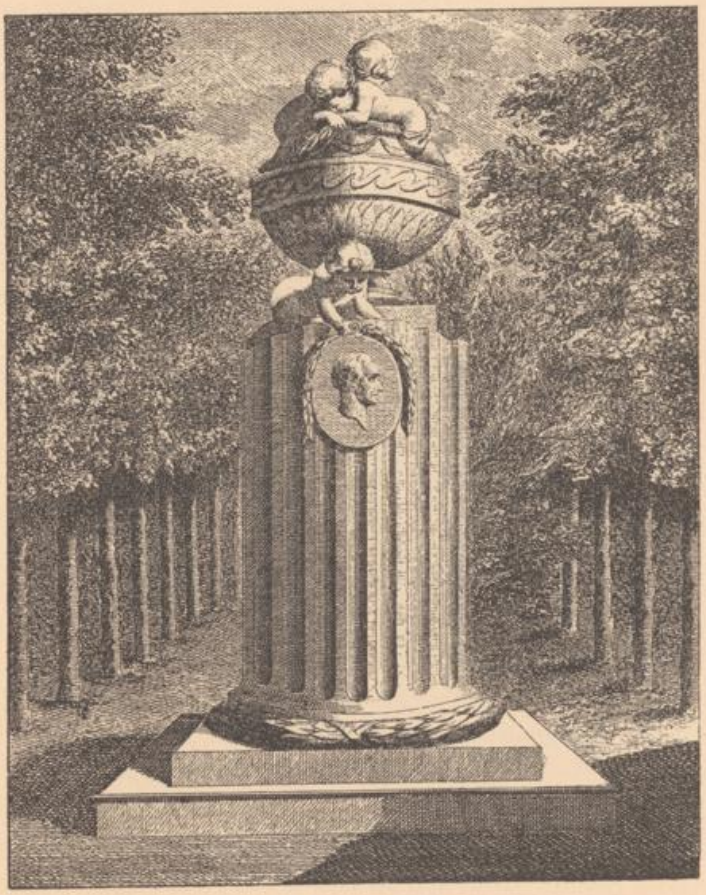
An künstlerischen Motiven oder Gedanken solche Empfindungen zur sichtbaren Gestaltung zu bringen besaß man allerdings nicht viel; die gleichzeitige Kunst war ja ziemlich armselig. Die antiken Motive überwogen (Abb. 62). Außer den verschiedenen Tempelformen verwendete man Obelisken, Pyramiden, Säulen, Sarkophage, Medaillons, Vasen oder vielmehr Urnen, denn das war die Bezeichnung der Todtenvase. Dazu kamen die Genien mit der Fackel, die Kindergenien, die man in der vorausgegangenen Epoche Amoretten nannte, die weinenden Grazien, die trauernden Nymphen oder Dryaden, Psyche selbst, der Schmetterling als Psyche, endlich Blumen, Kränze, Festons und Inschriften. Das war etwa der künstlerische Apparat, aus welchem diese Monumente der Weihe und der Erinnerung zusammengesetzt wurden. Die Säule war abgestumpft, gebrochen und mit einem Kranze behängt, der Pfeiler trug eine Urne, der Obelisk ein Medaillon, die Pyramide eine Inschrift; ein Genius lehnte sich gestützt an die gebrochene Säule und weinte oder ruhte, in Trauer versenkt, an ihrem Fuße. Das Denkmal, welches der Maler Oeser in seinem Garten zu Leipzig dem Dichter Gellert errichtete, bestand aus einer abgestumpften Säule, auf welcher eine mächtige Urne stand; zwei nackte Kindergenien lagerten weinend auf ihrem Deckel (nicht ohne einige Schwierigkeit), ein dritter bekränzte das an der Säule hängende Medaillon (Abb. 63). Da es ja doch vorzugsweise darauf ankam mit diesen Denkmälern eine Stätte der Rührung zu bereiten, eine Stätte, wo die Seele sich der Schwermuth hingeben, sich ausweinen und die Schauer der Wehmuth genießen konnte, so wurden für sie die einsamsten Stellen des Gartens aufgesucht, die stillsten Plätze, die verborgensten Winkel. Blumen pflanzte man umher um das Denkmal, Epheu ließ man hinaufwachsen und Trauerweiden ihre Zweige wie einen Thränenregen auf sie herabwallen.

Aber dabei blieb es nicht. Tempel und Denkmäler, obwohl hier an ihrem Orte übel angebracht, waren doch wenigstens Gegenstände, bei denen sich etwas denken, mit denen sich menschliche Empfindung verknüpfen ließ. Im Verlauf aber der anwachsenden Sentimentalität dieser Epoche wurden alle Theile des Gartens, der Boden mit seinen Höhen und Tiefen, die waldigen Partien, Busch und Rasen, mit der Seele in Verbindung gesetzt,

nach ihrer Wirkung auf dieselbe beurtheilt und nach dieser vermeinten Wirkung auch angelegt.

In diesem Sinne ist das ganze große und wirklich bedeutende Werk des Kieler Philosophen und Aesthetikers Hirschfeld „Theorie der Gartenkunst" gehalten, von dessen fünf Bänden der erste im Jahre 1779 erschien. Er machte aus dieser Idee, die er mit dem Prinzip der Naturnachahmung verquickte, ein förmliches philosophisch-ästhetisches System. Ihm war der Garten eine Anstalt Bewegungen der Seele zu erregen, als da sind Vergnügen, Wonne, Schwermuth, Verwunderung, Erstaunen, Erhebung, Andacht, Anbetung, Ehrfurcht, Ruhe und Frieden. Der Garten war die Stätte der Erquickung, der Erholung von Kummer und Sorgen, der Beruhigung von allen Leidenschaften, der Zufluchtsort der Philosophie, die Lieblingsstätte der Naturbetrachtung, der Tempel der Anbetung des höchsten Wesens.

Solche Empfindungen, so lehrte er, errege überall die Natur nach ihrer verschiedenen Beschaffenheit. Das Hochgebirge errege Staunen und stimme durch seine Majestät die Seele zu feierlicher Erhabenheit, zu Ehrfurcht und Bewunderung; die Anhöhe mit der Anmuth ihrer Linie bewirke Heiterkeit und Munterkeit; die Vertiefung in der Landschaft sei die Wohnung der Einsamkeit und der Ruhe, sie stimme zu Melancholie und stiller Betrachtung und Träumerei; der Felsen sei fähig Erstaunen, Ehrfurcht, auch Schauder und Schrecken zu erregen und der Landschaft einen heroischen Charakter zu geben. Auch der Wald mit seinen hochragenden Stämmen trage heroischen Charakter und flöße Ehrfurcht ein: „Gefühle der Ruhe durchschauern die Seele und lassen sie in ein gelassenes Nachsinnen, in ein holdes Staunen dahinschweben." Dagegen seien Lebhaftigkeit, Heiterkeit, Fröhlichkeit Eigenschaften des lichteren Gehölzes, des Haines. Die Wiese verursache nur mäßige Bewegung, sie rufe die lieblichen Bilder arkadischer Hirten in die Seele, erwecke die Empfindung der Ruhe und der stillen Ergötzung des Landlebens. Das Wasser rufe verschiedenen Eindruck hervor, je nach Größe und Bewegung: das Meer wirke grandios, erhaben; der stille See künde Ruhe an, dunkel überschattet erwecke er Ernst und Trübsinn; das tiefdumpfe, verschlossene Gemurmel stimme zu Schwermuth und Trauer, das sanfte Geräusch der Wellen lade zum Nachdenken ein, das schnelle, spielende Rieseln verbreite Munterkeit; der klare Bach gebe Licht und Erfrischung und verwandle die ruhige Behaglichkeit der Seele in eine lebhaftere Bewegung, in die Bewegung der Freude.



63. Gellert's Denkmal.

(Nach Hirschfeld, Theorie der Gartenkunst. Leipzig 1779.)

Öffentliche Lesehalle
der
Düsseldorfer Bildungsverein
Jägerhofstr. 1.

Öffentliche Lesehalle
der
Düsseldorfer Bildungsverein
Jägerhofstr. 1.

Da nun der Garten nach dem damaligen Prinzip eine Nachbildung der Natur war, so mußte er folglich auch die gleichen Scenerien oder Partien enthalten, welche die gleichen Empfindungen oder Bewegungen der Seele erregten. Es mußte also im Garten heitere, muntere, stille, einsame, melancholische, romantische, erhabene, feierliche, bezaubernde, majestätische, schaurige, erschütternde und was weiß ich noch für Scenen geben, und die Aufgabe des Gartenkünstlers war es diese Scenen in diesem Sinne zu schaffen. Der Gärtner mußte also nicht bloß ein Kenner der Natur sein, fähig solche natürlichen Lagen auszuwählen, „die der Bestimmung des Gartens gemäß Bewegung hervorbringen", er mußte ja auch Philosoph, Psycholog sein, der sich von den Affecten der Seele Rechenschaft geben kann.

Mit diesen Nachbildungen im Garten soll er nun die Wirkung, welche die natürlichen Scenen machen, noch vergrößern, die Bewegungen der Seele noch verstärken, eine etwas schwierige Aufgabe, wenn man z. B. bedenkt, daß er mit zufälligen Anhöhen auf dem gegebenen Terrain oder mit künstlichen Hügeln und Felsen den Eindruck der Gewalt und feierlicher Erhabenheit, den das Hochgebirge mit seinen Gletschern und Schneehäuptern macht, noch überbieten soll. Aber man fand ein Mittel in dieser Beziehung wenigstens seinen Verstand zu beruhigen, und dieses Mittel war der Contrast.

Der Contrast, sagt Hirschfeld, ist ein Mittel sehr lebhafte Bewegungen hervorzurufen und den Einwirkungen der Gegenstände stärkeren Nachdruck zu geben. Der Gartenkünstler mußte also nicht bloß bedacht sein auf den Wechsel der Scenerien, sondern auch auf ihren Gegensatz, so daß das Erhabene dem Anmuthigen, das Melancholische dem Heiteren, das Wilde und Romantische dem Lieblichen und Sanften zu folgen habe. Im Grunde war das nichts anderes, als was der englische Garten von Anfang an gewollt hatte, nur in ein philosophisch-ästhetisches System gebracht. Der Promenirende — darauf war es abgesehen — sollte auf Schritt und Tritt überrascht werden. Diese Ueberraschung, auf welche ein so großer Werth gelegt wurde, war in Wirklichkeit auch nur eine Täuschung, denn für den Besitzer, der ja doch der eigentliche Besucher und Genießende des Gartens ist, giebt es keine Ueberraschung. Die Gewöhnung muß in wenigen Tagen jedes Gefühl dafür abgestumpft haben.

Der Garten war demnach, diesem Prinzip gemäß, nur wie für den Fremden angelegt. Aber auch für diesen gab es einen Uebelstand. Wer bürgte dafür, daß er die stumme Sprache verstand, welche der Garten

durch die verschiedenen Scenerien mit ihm redete, daß er auch an jeder Stelle fühlte, was der Gärtner hatte sagen und ausdrücken wollen? Der Besitzer konnte doch nicht, wenn er seinen Gast von Scene zu Scene führte, bei jeder Wendung ihm zuraunen: „Hier, Freundchen, mußt du in Staunen gerathen, hier eine stille Thräne vergießen, hier andächtig die Majestät des Schöpfers verehren, hier seufzen, hier ein fröhliches Gesicht machen, hier träumen, hier in Entzücken dahin schweben, hier dich in sanfte Melancholie versenken."

Auch dafür gab es ein Mittel, und dieses Mittel war die Inschrift. Da der Garten, so zu sagen, ein Museum seelischer Affecte oder, wenn man lieber will, ein Gedicht in verschiedenen Kapiteln geworden war, so konnte er am Ende auch reden und deutlich sagen, was er wolle. Die zahlreichen Gartenmonumente, wenn sie besonderen Personen, Begebenheiten oder Allegorien gewidmet waren, benöthigten so wie so der Inschrift. So brach denn alsbald eine Hochflut von Denksprüchen, Gemeinplätzen oder ganzen Gedichten in den Garten herein, gegen deren Mißbrauch selbst ein Hirschfeld eifert, obwohl er sich mit dem Brauch selber in Einklang befindet. Sie halten, so meint er, den flüchtigen Lustwandler fest; sie reizen das Nachdenken, unterhalten in der Einsamkeit, beleben die Einbildungskraft, wecken die Empfindlichkeit (wie wir heute sagen, die Empfindsamkeit) oder streuen nützliche Erinnerungen über den Pfad des Vergnügens und den Sitz der Ruhe aus. Tempel, Lustgebäude, Monumente, Denksteine — das versteht sich von selbst — wurden mit Sprüchen versehen, aber auch sonst, wo man dem Wanderer seine Gedanken und Gefühle aufdrängen wollte, wurden sie auf Tafeln an Bäumen, Pfählen, Bänken angebracht.

Die Engländer selbst bedienten sich zu den Inschriften mit Vorliebe der lateinischen Sprache, und wie sie denn in den alten Classikern gut zu Hause waren, so wußten sie von Prosaikern und Dichtern passenden und unpassenden Gebrauch zu machen. Virgil, Horaz, Catull, Tibull waren die Lieblingsdichter des Gartens. Wie oft das berühmte: Beatus ille qui procul negotiis etc. zur Verwendung gekommen, wer vermag es zu sagen! Die Franzosen, damals besonders mit Poeten versehen, welche die Stimmungen der Seele und der Natur zu verbinden wußten, fanden in ihnen reichliche und vortreffliche Beispiele; so das folgende:

De ce riant séjour, de ce paisible ombrage,
Eprouvez les charmes secrets.

Infortunés, retrouvez-y la paix:
Heureux, soyez-le davantage.

Ebenso hatten auch die Deutschen in dieser Epoche der Sentimentalität und der poetischen Naturschilderungen an versificirten Gemeinplätzen keinen Mangel. Hirschfeld giebt im dritten Bande seines Werkes eine ganze, nicht grade durch passende oder treffende Gedanken sich auszeichnende Blumenlese. Wir citiren ein paar der kürzeren:

Das Vergnügen folget nur
Sanften Trieben der Natur.
Stille Lauben sind sein Haus,
Seine Pracht ein frischer Strauß;
Einfalt und Gemächlichkeit
Sein gewöhnliches Geleit.

* * *

O, wie schön ist alles hier!
Dorimene kam zu mir
In der Laube Schatten,
Wo die Geißblattranken blühn,
Und mit duftendem Jasmin
Sich begatten.

* * *

Wunderseliger Mann, welcher der Stadt entfloh!
Jedes Säuseln des Baums, jedes Geräusch des Bachs,
Jeder blinkende Kiesel
Predigt Tugend und Weisheit ihm.
Jedes Schattengesträuch ist ihm ein heiliger
Tempel, wo ihm sein Gott näher vorüberwallt,
Jeder Rasen ein Altar,
Wo er vor dem Erhabenen kniet.

* * *

Gern senket sich mit schweigendem Gefieder
Der Schlaf zur stillen Hütte nieder;
Er liebt ein schattigt Thal, wo Zephyr lauscht,
Und sanft die Silberquelle rauscht.

* * *

Still ist diese Gegend; Ruhe wohnet
Rings umher; der Liebe Göttin thronet
Hier am liebsten. Eine Schäferin,
Die an Liebreiz nicht der Göttin weichet,
Daphne mit den blauen Augen schleichet
Oft in diese stillen Schatten hin.

Und der Friede wallt auf allen Wegen
Der geliebten Schäferin entgegen,
Unschuld folget ihren Schritten nach;
Zephyr haucht durchs junge Laubgefieder,
Laute Wassergüsse rauschen nieder,
Und das Lied der Nachtigall wird wach.

* * *

Blumen, holde Frühlingskinder,
Kommet dieses Jahr geschwinder,
Meine Chloe fänget dann
Ganz gewiß zu lieben an.

* * *

Wer deine Freuden kennt, einfältige Natur,
Wünscht keine Schätze, wünscht sich eine Hütte nur,
Und einen kühlen Quell und einen kleinen Wald,
Worin das Abendlied der Nachtigall erschallt.

* * *

O selig ist, wer ohne Sorgen,
Sein väterliches Erbe pflügt!
Die Sonne lächelt jeden Morgen
Den Rasen an, auf dem er liegt;
Sie lächelt ihm, sie geht ihm unter;
Und nun willkommen, süße Nacht!
Er singt sich in den Schlaf und munter
Erwacht er, wenn die Sonn' erwacht.

Dieser Auswahl aus Hirschfeld sei noch der folgende Spruch von Zachariä hinzugefügt, bei dem wir die vermeinte, etwas zweifelhafte Fröhlichkeit des wirklichen Hirten dahingestellt sein lassen wollen:

O Einsamkeit, dürft' ich mich dir ergeben!
Hier herrschest du im stillen Hain.
Warum muß ich im Lärm der Städte leben?
Hier könnt' ich froh wie dieser Hirte sein.

Man sieht leicht, in allen diesen Versen ist das Idyllische vorherrschend; Stille, Ruhe, Friede, Unschuld, Einfalt der Natur, das ist es, was das Herz sich ersehnt. So ist es auch im Garten. Das Liebliche, Einsame, Friedliche bildet nach Art der englischen Landschaft durchaus den vorwiegenden Charakter; das Wilde, Erhabene, Grandiose, Majestätische klingt in der Theorie recht gut, ist aber im Garten nicht häufig zu finden. Auch die Romantik spielt nur in Nebendingen, zumeist in den Gebäuden;

64. Milchkeller in Form eines Rundtempels im Garten zu Méréville, Frankreich.

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

in diesen sollte ihr aber der wandelnde Zeitgeschmack noch zu bestimmterem, culturgeschichtlich interessantem und lehrreichem Ausdruck verhelfen.

Es war noch in der Periode der Empfindsamkeit, als Gelehrte und Künstler, um vom Rococo loszukommen, die antike Kunst wieder zu beleben trachteten, ein Streben, dem die gleichzeitigen Ausgrabungen in Herculanum und Pompeji zu Hülfe kamen. Das Streben blieb ja auch nicht ohne Erfolg, denn es erweckte durch Winkelmann nicht nur eine neue Wissenschaft, es führte auch zum antikisirenden Stil des Empire, es erschuf einen Canova und selbst einen Thorwaldsen. Auch auf den Garten blieb es nicht ohne Wirkung. Tempel hatte derselbe freilich schon früher gesehen. Nunmehr aber, da sozusagen der Tempelstil Mode wurde, sollte eben alles, was Gebäude hieß im englischen Garten, diesen antiken Charakter tragen. Und es war eben recht viel. Denn der englische Garten, wie er mit der umgebenden Landschaft in Verbindung getreten war, hatte alle Nutz- und Wirthschaftsgebäude in sich hineingezogen und mußte sie folglich mit dem Uebrigen in Harmonie bringen. So nahmen sie alle Tempelform an, das Schloß mit seiner freistehenden, säulengetragenen, durch alle Stockwerke hindurchgehenden Vorhalle, die Kuh- und Pferdeställe, der Hühnerhof, die Meierei, die Vorrathsgebäude, der Milch- und Eiskeller, der sich unter einem Rundtempel befand (Abb. 64). Von den Höhen und aus den Tiefen, aus dem Grün der Bäume oder spiegelnd im Wasser leuchtete der weiße Kalkanstrich, der glänzenden Marmor vorstellen sollte.

Das dauerte eine gute Weile — die Reste sind ja noch heute vielfach erhalten. Da kam so auf der Scheide des Jahrhunderts wieder ein neuer Geschmack über den alten, und das war diesmal der Geschmack der Romantik, der statt der antiken Zeit, statt des Classicismus das Mittelalter und seine Kunst in den Garten hineinbrachte. Auch diese geistige Strömung war ursprünglich eine literarische und hatte auf diesem Gebiete den meisten und dauerndsten Erfolg. Aber auch in der Kunst rief sie eine Art Revolution hervor, wenigstens eine Reaction gegen den Empirestil und seinen trockenen, steifen Classicismus. Sie stellte ihm die Gothik gegenüber als den Repräsentanten des Mittelalters, als einen Stil von freierer Anlage und mehr malerischer Wirkung, freilich nur in äußerer Auffassung, ohne noch sein eigentliches Wesen zu erkennen. Mit mittelalterlicher Romantik waren Burgen, Thürme, Kapellen und Ruinen überhaupt in der Idee untrennbar verbunden, und so kamen diese in Schloß und Garten hinein.

Auch darin ging England voran. Die Ruine war dem englischen Gartenstil von Anfang an nichts Fremdes gewesen. Ruinen von Abteien und Schlössern und Kirchen, von dichtem Epheu ganz überwachsen, bekleidet, zugedeckt, von Gesträuchen umblüht, von Laubkronen mächtiger Bäume überschattet, so finden sie sich zahlreich und gehören so zur englischen Landschaft, daß, wer diese nachahmt, sich der Ruinen nicht entschlagen wird. Wer würde sich einen Reiz entgehen lassen, wie ihn das märchenhaft schöne Muckroß-Abbey mit seiner üppigen, fast südlichen Vegetation im Spiegel der Killarney-Seen, der Perle Irlands, der Perle der ganzen Welt, bildet!

So kamen die Ruinen früh in den englischen Garten und gehörten mit zu dem Allerlei von Baulichkeiten des chinesisch-englischen Gartenstils (Abb. 65). Und natürlich, da man sich doch selten in der Lage befand, eine wirkliche Ruine benützen zu können, so erbaute man sie mit aller Kunst und gewissenhafter Treue in der Nachahmung. Man verhehlte sich nicht den Widerspruch das künstlich erbauen zu wollen, was die Zerstörung zufällig und absichtslos herbeigeführt hat; aber man hatte bald den Gedanken fertig, mit dem man sich über den Widerspruch hinwegsetzte. Da ja doch die wirkliche Ruine gewisse Empfindungen und Bewegungen der Seele hervorruft, insbesondere melancholischer Art, wie sie vorzugsweise im Garten beliebt und gesucht waren, warum nicht das Mittel anwenden, das sie herbeiführte? Und dieses Mittel war die Ruine, ob nun natürlicher oder künstlicher Art.

So war die Ruine längst Eigenthum des englischen Gartens, als die romantische Strömung kam. Diese fand in der Ruine nur ein Motiv vor, das von ihrem Geiste war; sie nahm es auf und machte so vielfachen Gebrauch davon, daß es bald Gegenden oder Gärten gab, wo von allen Höhen und Felsen, wie ehedem Tempel, so jetzt Burgen- und Kapellenruinen oder geborstene Thürme herabschauten. Aber die Romantik ging viel weiter, auch im Garten. Wie gesagt, war sie es, welche den gothischen Stil wieder einführte, und wenn das auch für das städtische Wohnhaus bei seiner zähen, conservativen Art von wenig Bedeutung war, so um so mehr für das Schloß und das Landhaus, von der Kirche abgesehen, welche ja noch heute die erneuerte Gothik bevorzugt. Zumal in England. Hier wurde alsbald eine große Anzahl der Landschlösser gothisch neu oder umgebaut; die Säulenhallen fielen, die Erker und Balkone traten an ihre Stelle, die Fenster erhielten gothische Form und Profilirung, die Dächer wurden mit Zinnen

65. Künstliche Ruinen in Kew Gardens, London.

(Nach Mangin, Les jardins. Tours 1867.)

Öffentliche Bibliothek

Düsseldorfer Bildungsverein

[illegible]

versehen, die Erker mit Thürmen, die Seiten bekamen unregelmäßige Zubauten, und so näherten sich die Gartenpaläste wieder der pittoresken Unregelmäßigkeit in Zeit und Stil der Tudors. Und dem Schloß folgten die übrigen Gebäude des herrschaftlichen Sitzes, was nur davon in Garten oder Park einbezogen wurde: die Wohnungen des Gärtners und der Beamten, die Kuh- und Pferdeställe, die Lodge des Pförtners, die Thore, die Umfassungsmauern, alles wurde aus dem Tempelstil in den Burgenstil übersetzt und umgebaut. Das war Strömung der Zeit, welcher der Einzelne, wenn er auf dem Lande im Großen baute und wirthschaftete, nicht wohl sich entziehen konnte. Er stand mit seinem Geschmack unter der Herrschaft seiner Zeit.

Alle Länder der Cultur waren darin wie in allem, was den Garten betraf, dem Vorgange Englands gefolgt. In Frankreich fand wohl der alte Stil noch Vertheidiger, aber seit Chambers übersetzt worden, Rousseau Natur predigte und besonders seitdem das Werk von Watelet, Essai sur les jardins Paris 1774, erschien, wurden zahlreiche Gärten in allen Gegenden des Landes nach englischer Art umgearbeitet und mit Tempeln, Denkmälern, Ruinen, Burgen und Einsiedeleien versehen. Viele von ihnen erlangten hohen Ruf, so Klein-Trianon, die Lieblingsstätte der Königin Marie Antoinette, so Malmaison, das der Sitz der Kaiserin Josephine wurde, das große Morfontaine, Mérévillе, Ermenonville, wo Rousseau seine letzten Tage verbrachte und auch auf einer Insel des Parksees sein Grabdenkmal erhielt (Abb. 66). Obwohl andere Gärten, Versailles an der Spitze, den alten Charakter bewahrten, so gingen sie doch sämmtlich nicht ohne Schädigung aus diesem Kampfe hervor, der mit dem vollen Siege des englischen Gartens endete.

Aehnlich in Rußland, Schweden, Dänemark, Deutschland. Der englische Gartenstil machte in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts einen Triumphzug durch die Welt. In Deutschland blieben zwar eine ziemliche Anzahl Gärten in ihrer alten französischen Form bestehen, so die schon genannten, Schönbrunn bei Wien, Mirabell und Hellbrunn bei Salzburg, Schleißheim bei München, Schwetzingen bei Mannheim, Herrenhausen bei Hannover; es gab auch wohl Gelehrte oder Gartenkünstler, welche das Wesentliche des alten Stils mit dem neuen zu vereinen trachteten, aber sie konnten dem englischen Stil den durchgreifendsten und allgemeinsten Erfolg nicht streitig machen. Seitdem in Wörlitz bei Dessau mit allen Sonder-

barkeiten das erste Muster von Bedeutung geschaffen, verbreitete er sich vom Rhein bis nach Ungarn, von Schleswig bis in die Schweiz, selbst über die Alpen, wie wir schon gesehen haben, ganz Italien entlang bis hinüber nach Sicilien.

Freilich in den weitaus überwiegenden Fällen war es nur die englische Schablone: ein Teich oder See mit Trauerweiden daran, vielleicht eine Insel, eine Wiesenstrecke, begränzt von Baumklumpen, bestreut mit Einzelbäumen, auf einer Anhöhe ein Lusthaus in Tempelform, in der Tiefe ein Rindenhaus als Einsiedelei. Von Talent, Originalität, Erfindung war wenig zu spüren. Indeß hob sich doch gegen Ende des Jahrhunderts oder im Anfange des neunzehnten Einzelnes aus der Menge hervor, so die Gärten bei Potsdam, der englische Garten bei München, die Liechtensteinischen Gärten von Eisgrub in Mähren, die Gärten Laxenburg und Dornbach bei Wien. Es hatte sich mittlerweile auch bereits eine Art Reaction erhoben, nicht so sehr gegen den englischen Garten an sich, wie gegen das, was er an Auswüchsen und willkürlichen Nebendingen besaß, eine Reaction, die zur Reinigung und endlich zur richtigen Erkenntniß des Wesentlichen in seiner Art führte.

66. Rousseaus Grabdenkmal im Garten von Ermenonville in Frankreich.

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

6. Kapitel.

Der moderne landschaftliche Garten.

Die Reaction im englischen Gartenstil, welche zur Begründung des modernen Landschaftsgartens im neunzehnten Jahrhundert führte, war vorwiegend, wenigstens zunächst, negativer Art, ein Act der Reinigung von dem, was sich Ungehöriges und Fremdes eingefunden hatte, und eine Rückkehr zum uranfänglichen Prinzip.

William Kent und seine minder bedeutenden Vorgänger hatten das Prinzip der Naturnachahmung aufgestellt, aber dieses Prinzip war, wie im vorigen Kapitel erzählt, schon im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts gar mannigfach getrübt und entstellt worden. Kent selbst hatte seine Aufgabe künstlerisch gefaßt und als Landschaftsmaler zu lösen gesucht, aber schon sein nächster und bedeutendster Nachfolger Brown, der um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts eine Zeit lang die Gartenkunst in England beherrschte, war trotz großer Anlagen und großer Erfolge mehr oder weniger der Schablone anheimgefallen. Die Umfassung des ganzen Gartengebietes mit einem schmalen, wenige Meter breiten Waldgürtel, die Ausfüllung der inneren Fläche, der Wiesen und des Rasens, mit Klumpen (clumps) oder Haufen von Bäumen, insbesondere von Nadelholz, auch die Bestreuung mit Einzelbäumen waren bei Brown Regel und Manier geworden und wurden von ihm wie von seiner Schule zum Ueberdruß in Einförmigkeit geübt.

Dieser Ueberdruß hatte dem bunten Wechsel des chinesischen Gartens, wie er durch Chambers empfohlen und eingeführt wurde, eine rasche und willkommene Aufnahme verschafft, und schon das chinesische Element mit

seinem Vielerlei der Gegenstände und der Scenerie hatte den englischen Garten von seinem Grundprinzip, der Nachahmung der Natur, thatsächlich abgelenkt. Dazu war die Empfindsamkeit gekommen, die Sucht den Scenen seelische Affecte unterzuschieben, alsdann der antikisirende Geschmack mit seinen Tempeln und Denkmälern und endlich der romantische mit seinem gothischen Stil, mit seinen Burgen, Kapellen und Ruinen. Da nun das Eine dem Andern wohl gefolgt war, das Frühere vom Späteren aber nicht verdrängt worden, so war am Schlusse des achtzehnten Jahrhunderts der englische Garten ganz etwas anderes als eine Nachahmung, ein Abriß oder Mikrokosmus der Natur.

Es waren auch Spott und Kritik, und das in England selbst, nicht ausgeblieben, wenn sie auch nicht immer auf dem rechten Wege waren. Die englische Kritik, die zum Theil poetisch geführt wurde, hob mit Recht das künstlerische Moment hervor, aber sie stellte sich dabei, allzu einseitig, auf den Standpunkt des Landschaftsmalers. Nur was für diesen malerisch sei, das sei auch das Rechte im Garten. Dieses Malerische aber, was sie im Sinne hatten, war das Wilde, Romantische, das „Pittoreske" im Stil Salvator Rosas. Einen Tanzsaal, einen Speisesaal in einer Ruine, ja selbst das Wohnhaus in Gestalt einer Ruine ließen sie sich gefallen um des Pittoresken willen. Diesem konnte von gärtnerischer Seite sehr wohl entgegen gehalten werden, daß, erstens, Schönheit das Ziel sei, nicht aber das Pittoreske; zwischen beiden sei ein Unterschied und der Standpunkt des Landschaftsmalers sei ein ganz verschiedener von dem des Gartenkünstlers; und zweitens seien doch Schloß, Villa und Garten Wohnung und Aufenthalt des Menschen, und das Bedürfniß, die Bequemlichkeit, das dem Stande und der Neigung entsprechende Leben des Bewohners ständen zuerst in Frage. In whatever relates to man, propriety and convenience are not less objects of good taste, than picturesque effects, sagt Repton und fügt hinzu: Es giebt tausend Scenen in der Natur, welche das Auge entzücken, außer denen, welche man als Gemälde copiren mag, ja wenige sind geeignet so dargestellt zu werden ohne bedeutende Freiheit und Veränderung; anstatt Gesundheit, Annehmlichkeit, Comfort eines Landhauses der Phantasie eines Malers zu opfern, würde man besser thun, wie die Holländer es machen, an das Ende einer Allee eine große Leinwand mit gemalter pittoresker Landschaft aufzustellen.

Mit diesem Grundsatz: Schönheit, nicht pittoresker Effect (im Sinne der Romantik) sei das Ziel der Gartenkunst, stellt sich Repton, der gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts der bedeutendste Nachfolger Kents und Browns war, an die Spitze der modernen Landschaftsmalerei. Er betrachtet den Garten als ein Werk nach seiner Art und schließt das Fremde und Fremdartige aus. Er geht selbst so weit, den Boden, wie er ihn vorfindet, nach seiner Beschaffenheit zu benützen, nach dem Wechsel seiner Höhen und Tiefen die Linien zu ziehen und die Anlagen zu machen, nicht aber frei auf dem Papier den Plan zu entwerfen oder jedes Detail auf der Leinwand wie der Landschaftsmaler erst aus der Phantasie vorzumalen. Denn, sagt er, ein Gärtner, der einen Plan macht, bevor er die Oertlichkeit kenne, sei wie ein Arzt, der einem Kranken verordne, bevor er ihn gesehen und untersucht habe.

Nach Repton steht der Garten mitten inne zwischen der Wildniß und der Kunst, d. h. der Kunst, wie sie den französischen Garten gestaltete. Der Gartenkünstler solle nie vergessen, daß der Garten der Aufenthalt des Menschen sei, die Wildniß der Aufenthalt der Thiere. Die Natur müsse in beiden vorherrschen (wie alle Welt stand Repton noch auf dem Standpunkt der Naturnachahmung), aber dasjenige, was sich auf den Menschen beziehe, müsse einen höheren Platz in der Scala der Kunst einnehmen. Das ist wohl ein recht unklarer und wenig sagender Ausdruck, zumal wenn man vernimmt, daß Repton darunter nicht viel anderes versteht als bessere Wege, hübsche Boote auf den Gewässern, Gebäude in den Waldpartien. Uebrigens bestand ihm die Anwendung oder Herbeiziehung der Kunst darin nicht allein, sondern auch in der Anordnung und Vertheilung der dunkeln und hellen Massen, der waldigen Partien und der Rasenflächen, in der Vertheilung und im Contraste von Licht und Schatten, in der Beobachtung und Zusammenstellung der Farben, wobei er die geringe und unbefriedigende Wirkung der verschiedenen grünen Töne durch die Farben der Gebäude, der Felsen und des Wassers, der sandigen Wege, vor allem aber auch durch die Farben des zahlreich weidenden Viehes ergänzen und verstärken wollte.

Damit stellt er sich bereits auf den Standpunkt der modernen Landschaftsgärtnerei, und Repton war es auch, der in diesem Sinne den Ausdruck landscape gardening eingeführt haben wollte, statt der Bezeichnung des englischen Gartens, wie es denn auch gekommen ist.

Wenn Repton der romantischen Wildniß gegenüber um des Menschen willen die Kunst hervorhob, welche in Garten oder Park walten müsse, so wollte er doch im Resultat eben diese Kunst ganz und gar verborgen wissen; das Ganze müsse immer als ein Product der Natur erscheinen. In diesem Sinne stellte er vier Grundsätze auf: 1. Der Garten muß die natürlichen Schönheiten der Situation enthüllen und die natürlichen Mängel derselben verbergen; 2. er muß das Ansehen von Ausdehnung und Freiheit geben, bei sorgfältiger Verbergung oder Verkleidung der Gränzen; 3. er muß jede Mitwirkung der Kunst sorgfältig verbergen; 4. alle Gegenstände des Nutzens oder der Bequemlichkeit müssen entfernt oder verborgen werden, wenn man sie nicht zu ornamentalen Theilen der Scenerie machen kann. Nur in Front des Gebäudes — und das ist schon eine große Concession bei dem herrschenden Geschmack — gestattet er eine kleine regelmäßige Anlage, aber nur etwa in der Breite eines Hauptweges. Sonst führt auch er seinen Garten, wenn auch nicht als Wildniß, bis an das Hauptgebäude heran, ja er will selbst einen Theil des Hauses malerisch versteckt wissen, daß Thürme, Zinnen, Erker über oder zwischen den Baumkronen hervorschauen.

Mit diesen Ansichten und den zahlreichen Gärten, die er nach ihnen schuf, hatte Repton große Erfolge. Er bildete die neue Schule der Landschaftsgärtnerei in England. Sein Standpunkt, daß der Garten die Mitte sei zwischen der Wildniß und der Kunst, daß der englische Garten als Sitz des Gentleman neatness, simplicity and elegance vereinen müsse, wurde der allgemeine in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts.

Die gleiche Stellung, welche Repton in England einnahm, besaß gleichzeitig Sckell in Deutschland, nur mit dem Unterschiede, daß dieser, der mehrere Jahre in England die Gartenkunst studirt hatte, eben von den englischen Lehren abhängig und daher minder original war. Sckell, ein geborner Nassauer, später Oberintendant der Gärten des Königs von Bayern, der Schöpfer des englischen Gartens in München, welcher wohl sein Hauptwerk geblieben ist, war Künstler wie Repton und verschmähte die kleinen Mittel, obwohl er sich nicht ganz von den in seiner Jugendzeit, in den siebziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts herrschenden Ideen losmachen konnte. Wald, Wiesen, Wasser waren seine Hauptmittel, wie sie es in der That auch sind, und er suchte damit in großen, breiten Massen zu wirken. Vielleicht zu sehr, denn er hielt nicht nur die Baumgruppen in großen, wal-

67. Aus dem Park von Muskau.

(Nach Pückler-Muskau, Ueber Landschaftsgärtnerei. Stuttgart 1834.)

digen Partien zusammen, sondern er bildete sie auch von einer und derselben Art, wodurch er wohl wirkungsvoll, aber einförmig wurde. Zu jener Zeit aber standen dem Gartenkünstler bereits eine Menge fremder, meist von Amerika importirter und acclimatisirter Bäume und Gesträuche zu Gebote, mit denen er in wohlberechtigter Weise nach Form und Farbe Abwechslung in die Beschränktheit der heimischen Vegetation bringen konnte. Die späteren Gärtner haben sich auch diesen großen Vortheil nicht entgehen lassen.

Wie Repton machte auch Sckell Schule, die aber gleicher Weise an dem Fehler des Lehrers, an der Einförmigkeit litt, ohne seinen großen Blick zu besitzen. Wenigstens war mit ihm der rechte Weg betreten worden und das rechte Prinzip aufgestellt, daß der Garten ein Kunstwerk sei, ein Kunstwerk seiner eigenen Art mit seinen eigenen Mitteln, wenn auch dieses Prinzip mit ihm noch nicht zur vollen Klarheit und Durchführung gekommen. Dies war dem Fürsten Hermann Pückler und seinem Garten oder Park in Muskau vorbehalten (Abb. 67). In diesem Garten, den er im Jahre 1816 begann und dreißig Jahre fortführte, ohne ihn selbst vollenden zu können, stellte er für Deutschland das Muster eines landschaftlichen Gartens auf, und in dem Werke, das er über denselben schrieb: Andeutungen über Landschaftsgärtnerei (Stuttgart 1834), erklärte er die Regeln, die ihn geleitet hatten und die wohl als die allgemein gültigen für einen modernen Landschaftsgarten anzusehen sind. Für denselben haben sie auch noch heute ihre Bedeutung.

Fürst Pückler, geboren mit künstlerischem Auge und erzogen als großer Herr, übernahm mit seinem Erbe, der Standesherrschaft Muskau, einen Park nach gewöhnlicher Schablone, reizlos, zum Theil sandig und öde, durchströmt von der Neiße, deren Ufer kahle Höhen mit häßlichen Abhängen begleiteten. Er nahm sich vor einen Mustergarten daraus zu machen, begann die Arbeit und fand, daß sein Wissen und Können nicht ausreiche. Vergebens sah er sich in Deutschland nach Mustern um, und da er nicht fand, was er suchte, ging er nach England, dem Mutterlande der Gartenkunst, wo auch Sckell seine Kunst sich geholt hatte. Auch ihm ging hier das richtige Verständniß auf, und das künstlerische Auge übte sich im Anblick und Studium der zahlreichen Gärten, welche die Erscheinung des Landes fast ganz umgeschaffen hatten. Doch blieb er nicht blind für die Schwächen desselben, denn, sagt er, viele englische Parks sind im Grunde nichts als un-

ermeßliche Wiesen und malerisch vertheilte Gruppen hoher und alter Bäume, von denen diese zur Belebung der Landschaft dienen müssen, jene aber des Nutzens wegen vorhanden sind, als Weide zahlreicher Herden von zahmem Wilde, von Schafen, Rindvieh und Pferden. Mit der Ueberfülle von Vieh, wie sie zum Schaden der Anpflanzungen in den englischen Parks gehalten wurde, konnte sich Fürst Pückler überhaupt nicht befreunden. Sie machte es nothwendig, daß alle Baumgruppen zum Nachtheil der Schönheit eingezäunt werden mußten.

Theoretisch stand Fürst Pückler auf dem Standpunkt der alten englischen Gärtner, aber er war zu sehr Künstler und zu gesund in seinem Urtheil, um in ihre Fehler zu verfallen. Auch spricht er wohl von der Nachahmung und dem Vorbilde der Natur, und auch er nennt wohl den landschaftlichen Garten einen Mikrokosmus derselben, ein concentrirtes Bild aus dem Ganzen der landschaftlichen Natur. Aber dieses Bild ist ihm unter allen Umständen ein Kunstwerk, ein Kunstwerk der ganzen Anlage nach wie in jeder Einzelansicht, ein Kunstwerk aus der innersten Individualität entsprungen, nach dem eigenen Gemüth, nach dem eigenen Schönheitssinn gebildet. Ueberall in seiner kleinen Schrift betont er die Aufgabe des Gartenkünstlers als die Schöpfung eines Kunstwerkes, eines Bildes, das aus wirklichen Wäldern, Wiesen, Gewässern, Höhen und Tiefen bestehe. Und das ist der wirkliche und richtige Standpunkt, wobei es sich durchaus nicht um Nachahmung irgend einer Scenerie der wilden oder uncultivirten Natur handelt, ein Standpunkt, den wir oben im ersten und zweiten Kapitel der ersten Abtheilung des Näheren erörtert haben.

Ein Garten im großen Stil, sagt Fürst Pückler, ist nur eine Bildergallerie, das will sagen, eine Vereinigung künstlerisch hervorgerufener Ansichten, in der man, vorwärts schreitend, Bild nach Bild zu sehen bekommt. Die Mittel zu diesen Bildern sind, wie angegeben, die der Natur, und die ästhetischen Gesichtspunkte für den Künstler sind Farbe, Form, Gruppirung, Vertheilung von Licht und Schatten. Dabei sind denn die Massen von Hell und Dunkel zusammen zu halten, Lichter wie Schatten nicht zu sehr zu zerstreuen, um nicht Unruhe im Bilde zu erhalten. Mit diesen echt künstlerischen Prinzipien sind dann alle Nebendinge gefallen, die Tempel und Monumente, die Ruinen und Burgen, die sentimentalen Scenerien, das Vielerlei der Stilarten in den nöthigen und überflüssigen Gebäuden, und was sonst der wechselnde Geschmack des achtzehnten Jahrhunderts in den Garten hineingebracht hatte. Gebäude, sagt er, sollen im

68. Pleasure ground von Kew Gardens, London.

Garten immer einen Zweck haben und sollen mit ihrer Umgebung in sinniger Berührung, im Charakter der Landschaft stehen. Letzteres ist nun freilich leicht gesagt, doch über das Wie der Harmonie zwischen dem Gebäude und seiner landschaftlichen Umgebung können die Meinungen weit aus einander gehen. Wenn unser Autor z. B. das Gebäude zum Theil hinter Bäumen versteckt wissen will, während andere es frei stellen, so ist das ein Punkt, über den sich streiten läßt, wie vielleicht über manche andere Detailvorschriften seines Buches.

In Einem aber ist sein Verdienst unbestreitbar. Er hat, wenn nicht zum ersten Male überhaupt, doch zum ersten Male mit consequenter Energie den Garten als ein Kunstwerk seiner eigenen Art und seiner eigenen Mittel hingestellt, das Individualität erhält theils aus der Individualität seines Schöpfers, theils aus der besonderen Formation des Bodens, auf dem er angelegt wird.

Und diese Auffassung ist dem modernen landschaftlichen Garten geblieben. Sie ist das Prinzip geworden, welches allen neuesten Schöpfungen zu Grunde liegt, in England, wie in Frankreich, Deutschland, kurz überall. Wenn hier und da noch ein Gärtner seinen Scenerien Sentimentalitäten unterschieben will oder Brücken, Lusthäuser, Bänke aus rohen Stämmen errichtet, so sind das veraltete Reminiscenzen ohne Bedeutung.

Viele Gartenkünstler aber, und vielleicht heute noch die Mehrzahl und vor nicht langer Zeit so ziemlich alle, irren in einer andern Weise, darin nämlich, daß sie die richtige Auffassung und Behandlung des landschaftlichen Gartens für die allein richtige des Gartens überhaupt betrachten, daß sie meinen, jeder Garten, einerlei ob groß oder klein, ob inmitten der Stadt oder frei auf dem Lande, ob in der Ebene oder auf dem Berge, müsse eben im landschaftlichen Stile gehalten sein. Daß diese Ansicht ein Irrthum ist, das ist bereits in den ersten theoretischen Kapiteln nachgewiesen worden.

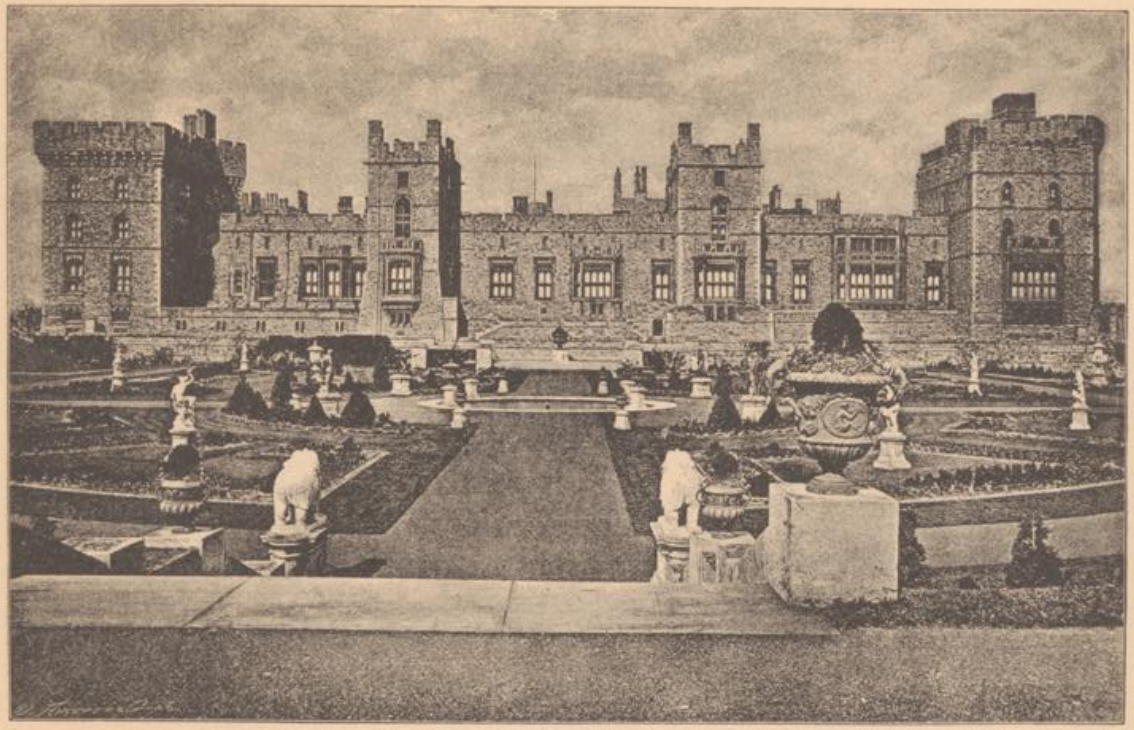
Es gab auch immer verständige Leute, Künstler wie Laien, die selbst in der Zeit des Enthusiasmus für die Naturnachahmung und den englischen Garten den architektonischen Stil nicht völlig verworfen haben. Auch Fürst Pückler mit seinem wirklichen Gefühl für Schönheit, verkannte das Große in den Werken Lenotres nicht. Er nennt sie — vollkommen treffend — eine reiche und prächtige Kunst, welche ein Hervorschreiten der Architektur aus dem Hause bedeute, wie der englische Garten ein Herantreten der Landschaft bis vor unsere Thüre. Selbst ein Hirschfeld, der die

ganze Gartenempfindsamkeit des achtzehnten Jahrhunderts theilt, will doch die Anlagen innerhalb der Städte regelmäßig gehalten wissen. Unter den neueren Künstlern ist es besonders Lenné, der Schöpfer der großen Parkanlagen um Potsdam und so vieler anderer, der dennoch eine ganz bestimmte Neigung zum alten italienischen Gartenstil hatte und volles Empfinden für seine künstlerischen Schönheiten besaß. Die Neigung ist rege geblieben in Berlin, wie z. B. aus jüngster Zeit Neides regelmäßige Anlagen um das Siegesdenkmal beweisen.

Auch anderswo macht sich dieser beginnende Umschwung der Ansichten geltend. Von Wien nicht zu reden, wo es erst leise Anfänge giebt, ist es wiederum besonders England, welches, seiner eigenen Tradition entgegen, am richtigen Orte zum regelmäßigen Garten zurückkehrt. Es ist schon oben in diesem Sinne der Garten der Horticultural Society in London und der Garten des Crystallpalastes von Sydenham erwähnt und besprochen worden. Ganz vor allem aber tritt die neue Richtung in der Umwandlung des Pleasureground hervor (Abb. 68).

Pleasureground, der eigentliche Lustgarten, das ist der nächste, freier gehaltene Raum vor der Villa oder dem Schlosse. Nach älterer Ansicht mußte die natürliche Parklandschaft mit ihren gewundenen Wegen, ihren Kuh- und Schafherden bis unmittelbar an das Haus heranrücken, ja dieses mußte selbst als zugehörig zur Landschaft zum Theil hinter Bäumen versteckt sein. Dann wurde die nächste Umgebung des Schlosses von Bäumen freier gehalten und die Rasenfläche vielleicht mit einigen Blumenbeeten verziert, wodurch sie erst eigentlich zum Pleasureground, zum Lustgarten, zur Augenweide wurde. Heute nun — und das ist die dritte Stufe, welche zugleich die Wendung enthält — ist aus dieser befreiten Rasenfläche eine durchaus regelmäßige Anlage geworden, mit symmetrisch gezeichneten, künstlich gefaßten Blumenbeeten, exotischen Gewächsen, mit Statuen, mit steinernen Bassins und Springbrunnen, mit Terrassen und Stiegen, selbst wenn der Boden es erlaubt, mit einer Balustrade oder einem Gitterabschluß, welcher diese architektonisch oder regelmäßig gestaltete Nachbarschaft des Hauses von dem landschaftlichen oder parkartigen Theile des Gartens trennt. Das ist fast mehr, als wir in unseren theoretischen Untersuchungen verlangt haben, entspricht ihnen aber völlig in allem Wesentlichen (Abb. 69).

England ist damit auf dem richtigen Wege. Die Aufgabe der nächsten Zukunft ist nun für dieses richtige Prinzip Propaganda zu machen, es



69. Schloß Windsor mit regelmäßigem Pleasure ground.

allgemein zu verbreiten, aber auch mit Verstand und Urtheil anzuwenden, da, wo es hingehört, mit Berücksichtigung seiner Lage und Umgebung, mit Berücksichtigung der Beschaffenheit des Bodens und der Natur des Landes — jedem das Seine —, wie das in der ersten Abtheilung dieses Buches theoretisch aus einander gesetzt wurde.