

4. Kapitel.

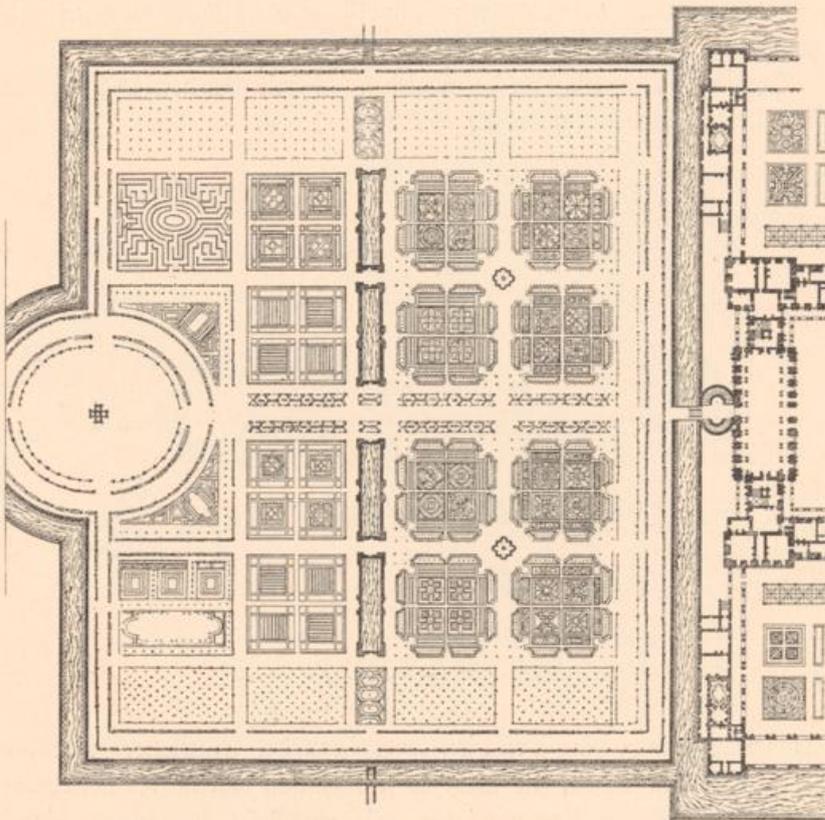
Der französische Garten.

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 Gotik 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.

Ähnlich 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, Palaß 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



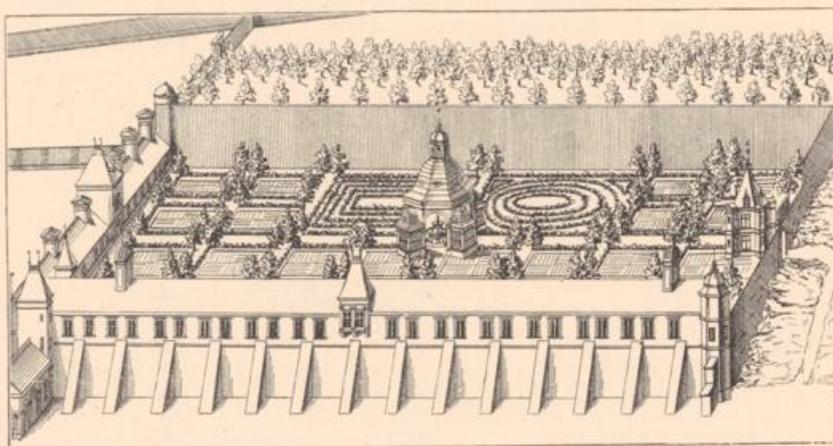
44. Plan eines französischen Gartens im 16. Jahrhundert. Schloß Charleval. (Ducerceau.)

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 ergibt (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,

Öffentliche Leesehalle
 Dusseldorfes Bildungsgewerks
 Bücherei

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

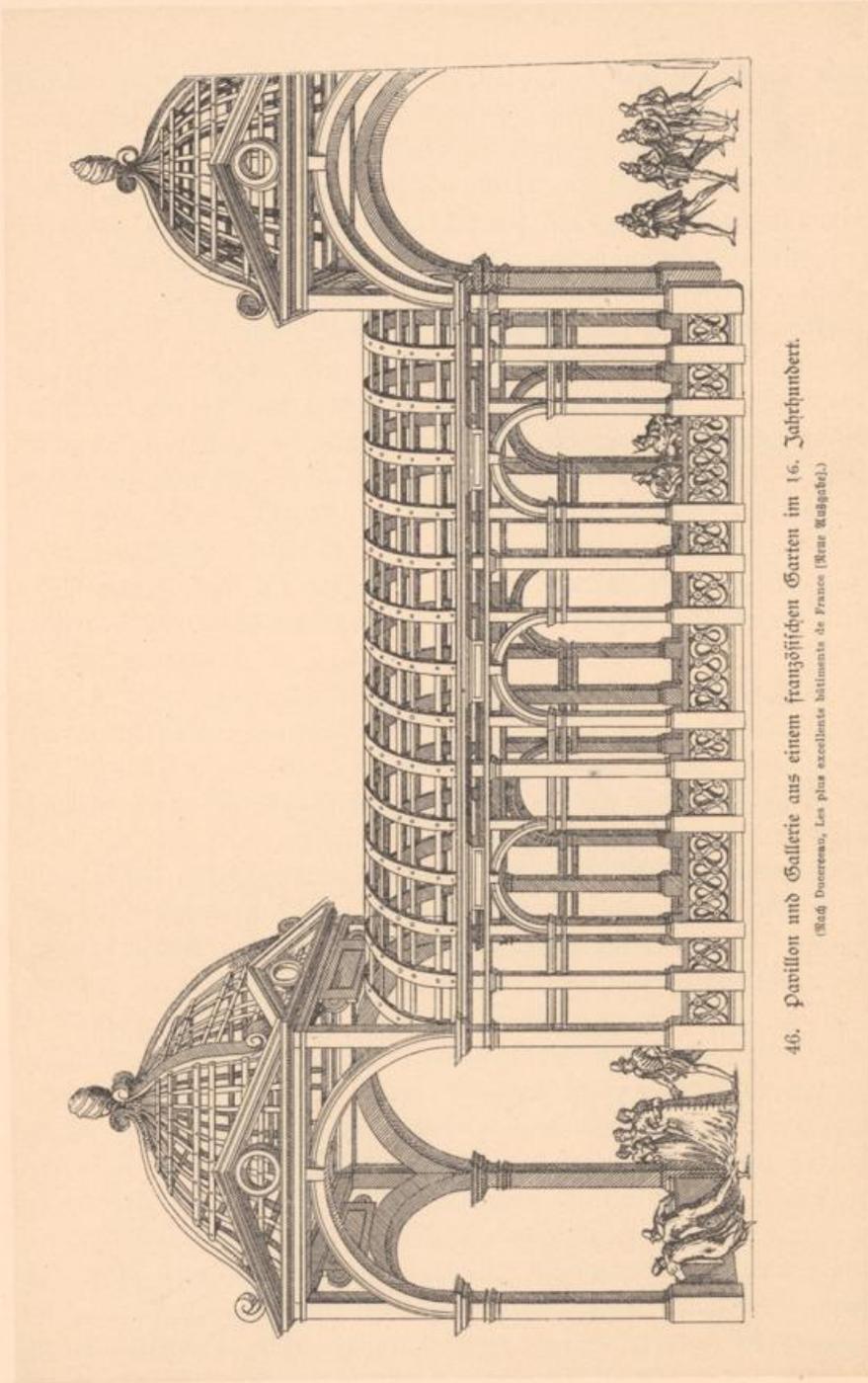


46. Garten von Gaillon in Frankreich, 16. Jahrhundert. (Ducerceau.)

so genannte 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 Labyrinth, die zahllos sind, erging sich die Phantasie des Gartenkünstlers. Jeder

Öffentliche Leuchthalle

Dünnschneiderei
Bilder
Geschichte, 1.



46. Pavillon und Gallerie aus einem französischen Garten im 16. Jahrhundert.
(Nach Ducrestau, Les plus excellents bâtimens de France (Nouv. Édition).)

*Öffentliche Leechhalle
 in
 Kaiserlicher Residenz
 Wien*

*Öffentliche Leechhalle
 in
 Kaiserlicher Residenz
 Wien*

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 Pallissy's hervor, des berühmten Faiencekünstlers, der die Art seiner von ihm erfundenen und benannten Faiencen auch auf den Garten anzuwenden versuchte. Bekanntlich stellen seine glazirten 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 hervorsprossen 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 Perspektiven zu zeigen.

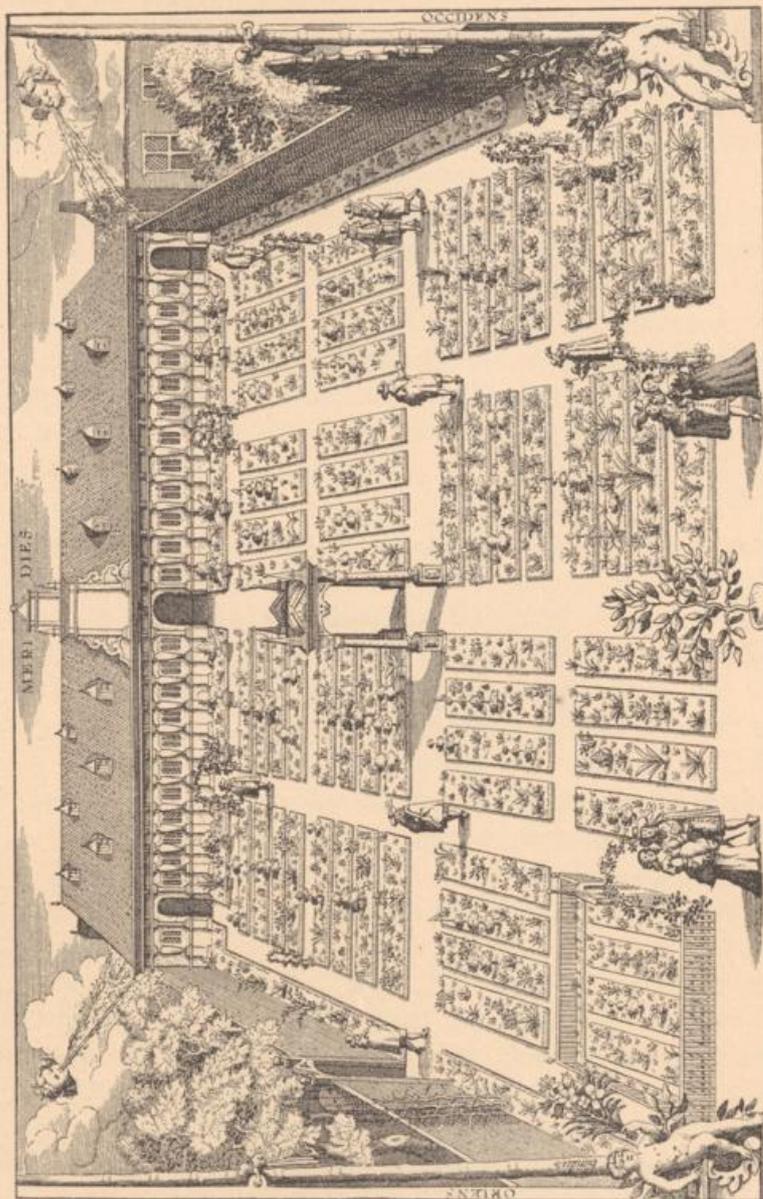
In diesen letzten Beziehungen that wohl die französische Gartenkunst noch im sechzehnten Jahrhundert einen Schritt weiter, unbekümmert um Pallissy's Neuerungen, die nur momentane Versuche blieben, gleich seinen Faiencen, deren Art alsbald nach ihm ausstarb. Wie die französische Architektur sich von ihrer gezierten Art in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts befreit und sich zu dem großen, die kleinliche Ornamentik verachtenden 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, perpendicular 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, herceaux 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. Gerade Wege, regelmäßige Feldereinteilung 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 Willen 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 Neuhberg, Hortorum . . . formas. Rln 1655.)

Öffentliche Lesehalle

240

Düsseldorfer Bildungsverein

Bücherei Nr. 1.

Öffentliche Lesehalle

240

Düsseldorfer Bildungsverein

Bücherei Nr. 1.

Öffentliche Leihhalle

Düsseldorfer Bildungsverein
Bücherei Nr. 1

blumen

Stiegen nicht gestattet 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 Renaissance-motiven, 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.

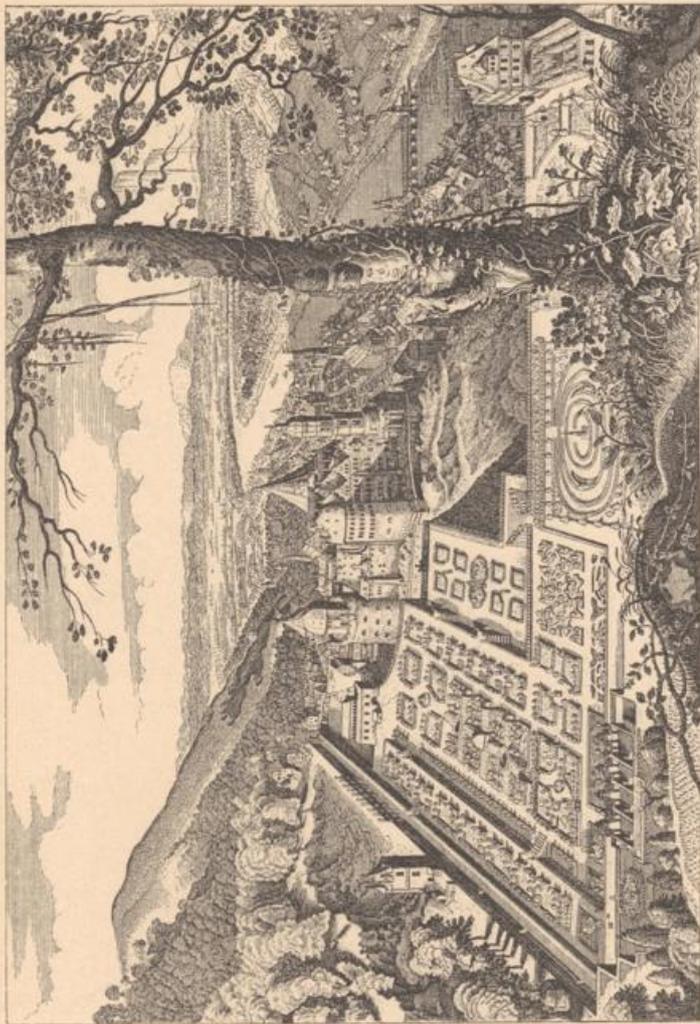
Derselbe Geist des Kleinen war es, der das Gemüth des Holländers noch mehr auf die Blume als auf den Garten richtete. Die Gartenfreude war wesentlich Blumenliebhaberei. Dieser Sinn schuf gleichzeitig das Blumen-gemälde, ein ganz eigentlich holländisches Kunstgenre, das in seiner künstlerischen Art von malerischer Darstellung, von coloristischer Gesamthaltung 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 Gärten von Heidelberg, angelegt um 1620 durch Simon de Lais.

(Saß Hohenberg, Hortorum . . . formae, Rlin 1652.)

Öffentliche Leihbibliothek
 für
 die Kaiserliche Universität
 zu Heidelberg I.

Öffentliche Leihbibliothek
 für
 die Kaiserliche Universität
 zu Heidelberg I.

Offentliche Kasse

Präsidenten der Provinzialverwaltung
Siegfried

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 unwallten. 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.

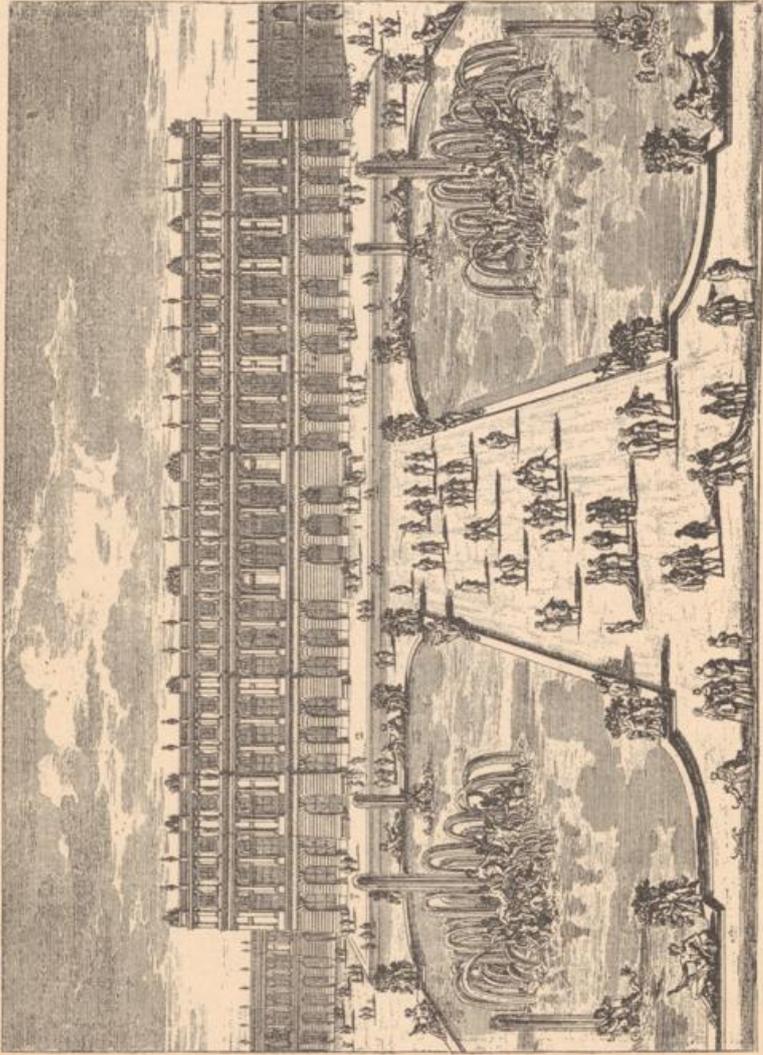
Lenotre der Architekt gilt fast für den Erfinder. Das ist wohl nur uneigentlich zu verstehen, denn zu erfinden gab es nichts, nur umzuwandeln, wie schon angedeutet. Aber diese Umwandlung vollzog sich unter dem Vorgange Lenotres im Geiste seiner Zeit, wie sie eben geschildert worden.

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 Tuileries im Jahre 1613 geboren, war er früh mit allen großen und kleinen Fragen der Gartenkunst vertraut. Dann wurde er Maler, Schüler von Bouet 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 Tuileries und von Versailles, inssondere 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, Van de Verrailles, de Paris etc.)

Öffentliche Lesesalle
 in
 Düsseldorf Bildungsverein
 Düsseldorf I.

Öffentliche Lesesalle
 des
 Düsseldorfer Bildungsverein
 Düsseldorf I.

Öffentliche Leesehalle
der
Diözesanbibliothek
Bücherei Nr. 1

mit der Architektur in Eins verschmolzen, das Schloß mächtig heraus hoben, auch wenn die Höhe unbedeutend war, und zugleich nach der anderen Seite die reichen Perspektiven, 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 Tuileries 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.

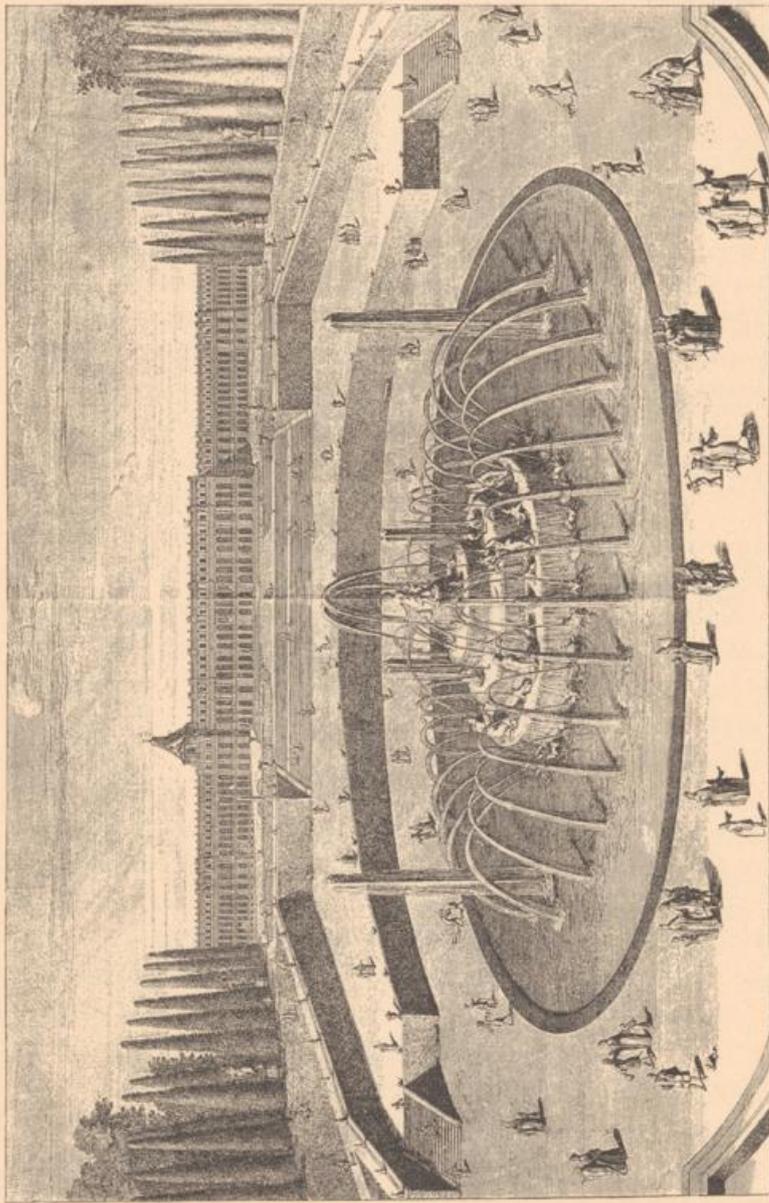
Die Perspective, deren so eben schon gedacht worden, ist für Lenotre ein zweites Mittel der erzielten und erreichten Wirkung. Er zuerst erhob die Mittelperspective zu großartiger Bedeutung, indem er sie breiter machte, ihr baumhohe Wände zur Seite gab und den Blicken über eine Fülle mit Fontainen und 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 Perspektiven 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 besondern 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 Perspektiven 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 Perspektiven. Weiterhin dann war der Garten wie ein Wald, nur durch grade Wege oder Alleen abgetheilt und jede Abtheilung von grüner Wand rings begrenzt.



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

Öffentliche Lesesalle
 des
 Düsseldorfer Bildungsvereins
 Sögeshofstr. 1.

Öffentliche Lesesalle
 des
 Düsseldorfer Bildungsvereins
 Sögeshofstr. 1

Öffentliche Lesehalle
Düsseldorfer Bildungsvereine
Sägershofstr. 1.

Diese Wände, die Statuen, die frei oder in ihren Nischen standen, die springenden Gewässer, der bedeutungsvolle künstlerische Abschluß aller Perspektiven, 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.

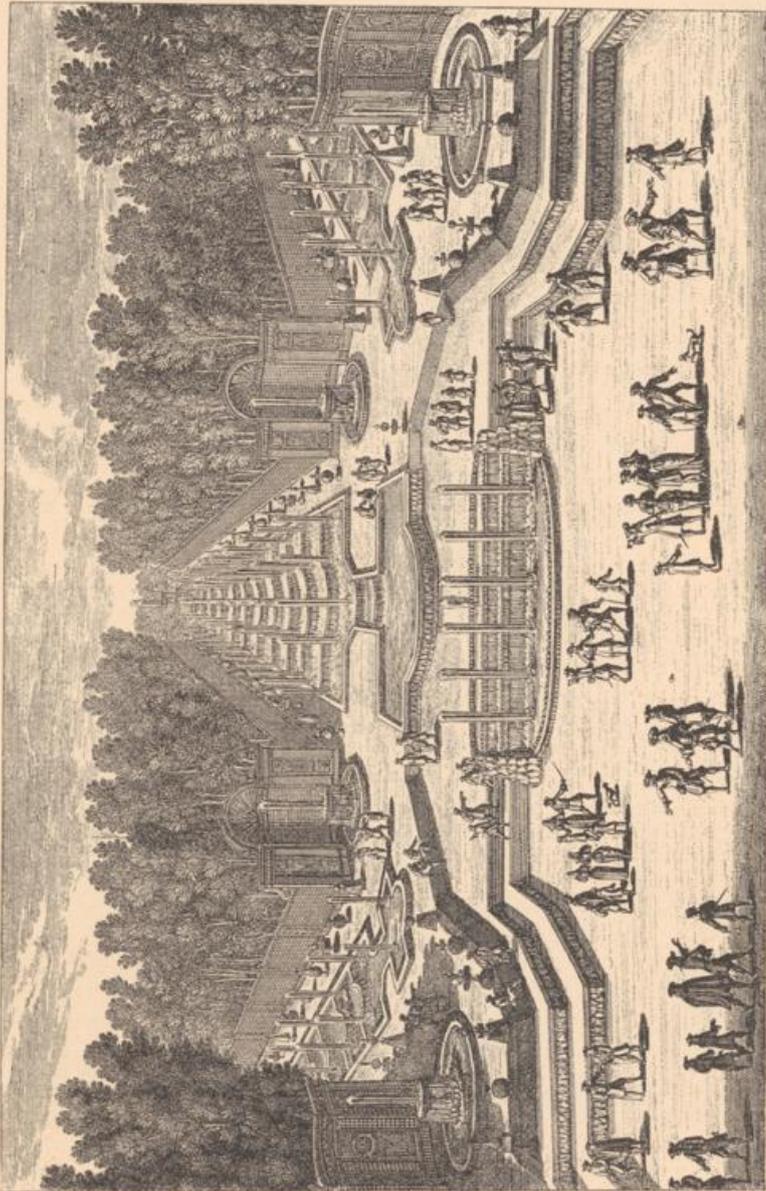
Diese springenden, stürzenden, rauschenden Gewässer — welche Verschwendung des feuchten Elementes! Lenotre hatte begriffen, daß bei der Großartigkeit der Anlage, bei der Weiträumigkeit der Plätze und Wege, das Wasser, man möchte sagen, maßlos mitzuspielen habe. Für diese Räume und Verhältnisse, sie zu 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 Spizentfontange, 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 dicke 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 Hofgesolge 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

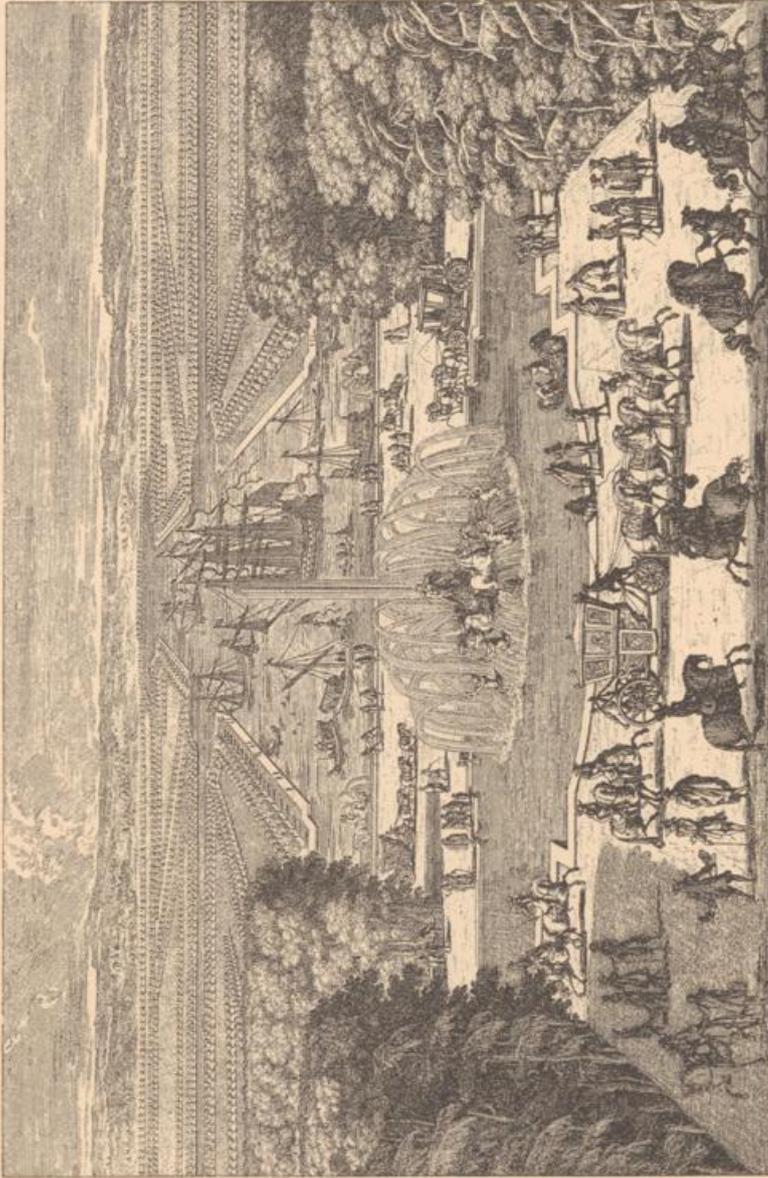


51. Das Wassertheater im Garten von Versailles.
(Nach Ferrelle, Vue de Versailles, de Paris etc.)

*Öffentliches Lustspiel
 des
 Kaiserlichen Hofes in Petersburg
 Hoftheater I.*

*Öffentliches Lustspiel
 des
 Kaiserlichen Hofes in Petersburg
 Hoftheater I.*

Öffentliche Beschalle
Diöcesan-Verwaltung
Bücherhofen 4



52. Wasserbild im Garten von Versailles mit der Fontaine Apollo's und dem großen Canal.
(Nach Perelle, Vue de Versailles, de Paris etc.)

Öffentliche Leoschule
 des
 Düsseldorfer Bildungsvereins
 Sägeschloße 1.

Öffentliche Leoschule
 des
 Düsseldorfer Bildungsvereins
 Sägeschloße 1.

Öffentliche Leshalle

Düsseldorfer Bucherverein

Tagblatt

mit ihren Urnen gab es unzählige; Cros 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 Perücke 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 gewaltfam 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 Gewaltfameit 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.

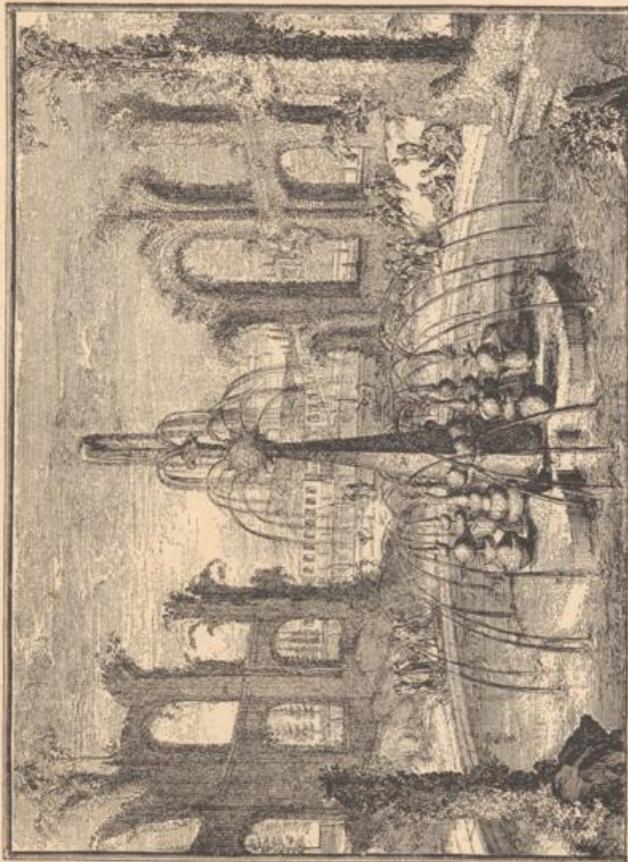
Das alles, was bisher geschildert, ist die große Seite des französischen Gartens, wie ihn Lenotre und sein Herr und König geschaffen haben. Wer Sinn für künstlerische Effecte hat, der wird sich dem mächtigen Eindruck nicht entziehen können, bei Tage wie bei Nacht: bei Tage, wenn die hohen Wände ihre 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 Zwieliht über die Perspektiven 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-

Öffentliche Leestalle
Dückerhof, Bonn



53. Ruinenarchitektur aus Grün geschnitten im Garten von Anguini.
(Nach Romeyn de Hoghe, Villa Anguina.)

Öffentliche Leestalle
Dückerhof
Bonn

Öffentliche Lesehalle
des
Düsseldorfer Bildungsvereins
Bücher-Nr. 1.

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, Eisenen, Säulen und Kapitälern, 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.

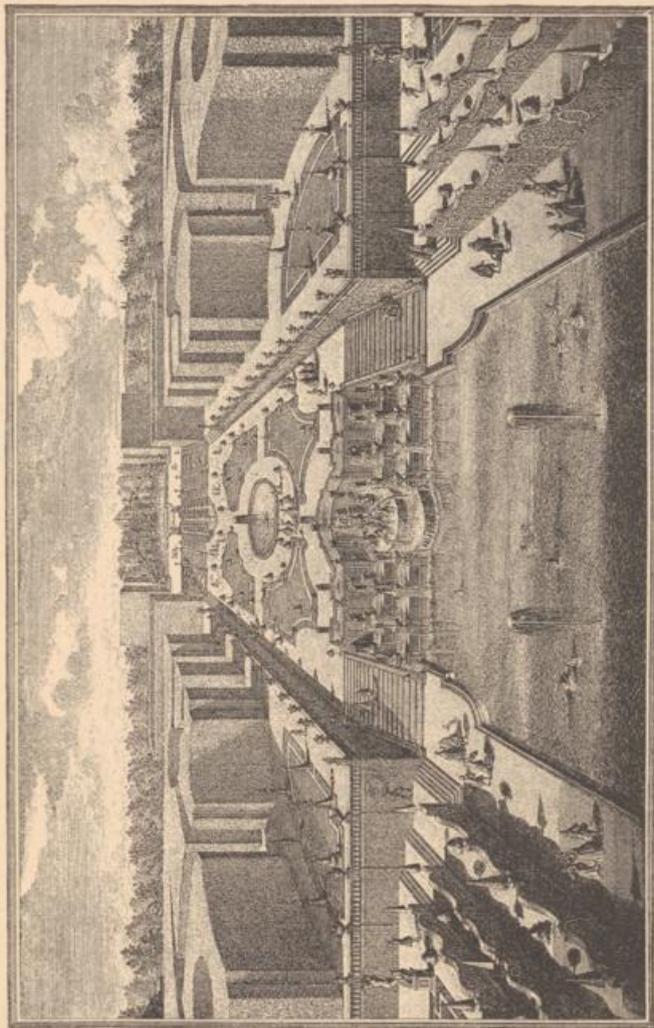
Das alles war wohl sehr bizarr, aber immer noch in einer gewissen Größe gedacht. Nicht so jedoch war es mit dem, was aus dem Buchs herausgeschnitten wurde. Wenn niedriger, scharf geschnittener Buchs die Wege begleitet, die Beete umsäumt, einzelne Punkte erhöht markirt oder sich über die Rabatten in Mustern 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

Basenformen 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,



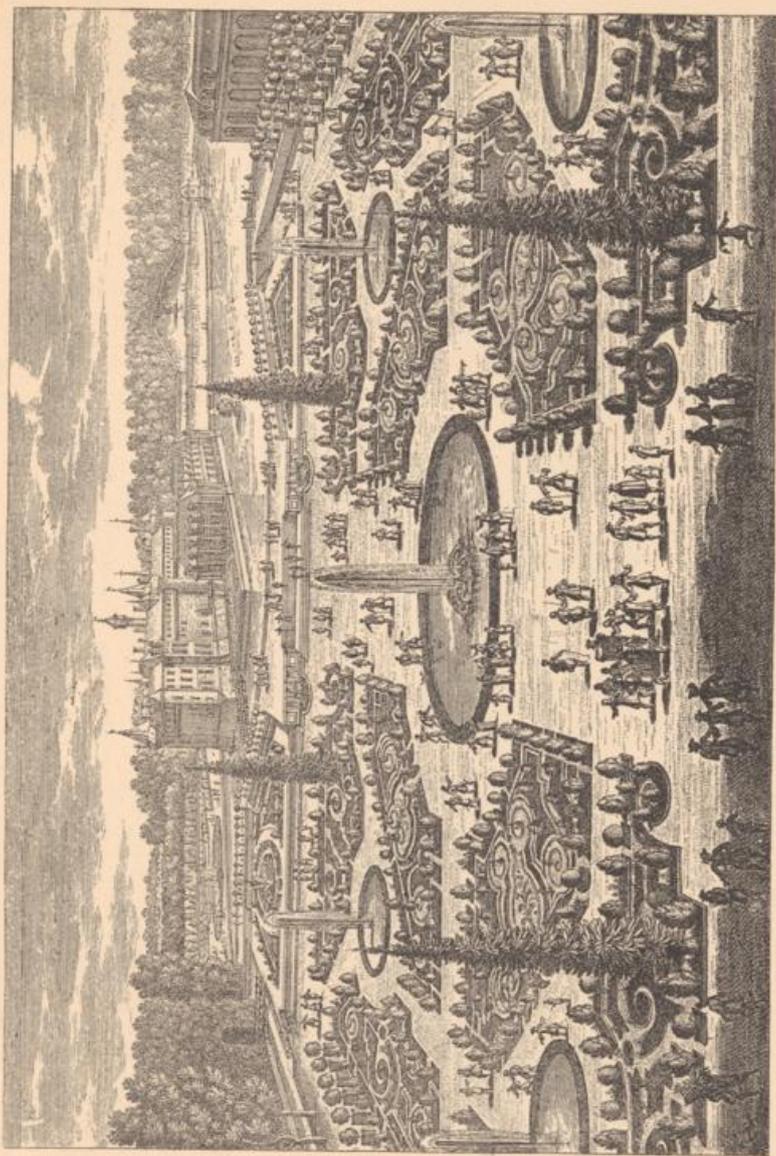
54. Gartenbild mit grünen Wänden und geschnittenen Figuren, Favorita bei Mainz.

(Nach Kleiner, Repräsentation de la Favorite de Mayence, Waghberg 1764.)

Öffentliche Leschalle
 des
 Büchervereinigungsvereins
 Sagenhofstr. 1.

Öffentliche Leschalle
 des
 Büchervereinigungsvereins
 Sagenhofstr. 1.

Öffentliche Leesehalle
des
Düsseldorfer Bildungsvereins
Bäckerstraße 1.



55. Teppichgartenbild, Schloß Chantilly.
(Nach Perelle, Vue de Versailles de Paris etc.)

Öffentliche Lesehalle
 in
 Düsseldorf, Bildungverein.
 Sägershofstr. 1.

Öffentliche Lesehalle
 in
 Düsseldorf, Bildungverein.
 Sägershofstr. 1.

Öffentliche Lesesalle
Düsseldorfer Bildungsvereins
Bogen 1.

kurzum ein willkürliches Conglomerat der verschiedensten Elemente, das eine ungezügelter 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 Stilmuster, 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.

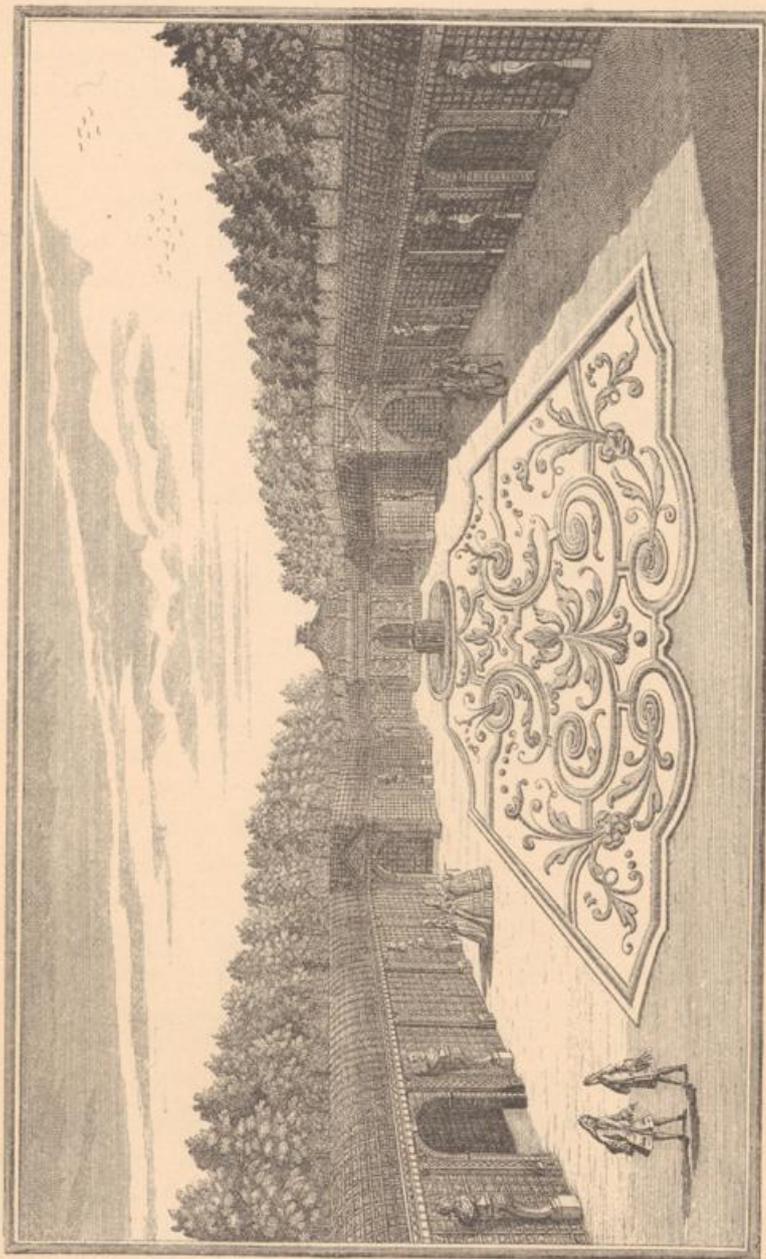
Auf diese Dinge, welche wohl zum Wesen des französischen Gartenstils gehören, aber doch in zweiter Linie stehen, legten die Nachahmer und Nachfolger Lenotres gewöhnlich den Hauptwerth, und diese Dinge sind es auch, welche von den zahlreichen mit Kupfern gezierten Gartenbüchern dieser Epoche, die deren 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.

Neußerlich 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 statuen- geschmückten, 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 Perspektiven, von bedeutsamen Aspecten konnte nicht viel die Rede sein.



56. Treillage mit Teppichbeet in Nymphenburg.
 (Nach Bild, Giebelgebäude Wagenhalle in Vertheilung herrlicher Säulen.)

Öffentliche Lesehalle
 Münseldorfer Bildungsvereins
 Hagshofstr. 1.

Öffentliche Lesehalle
 Münseldorfer Bildungsvereins
 Hagshofstr. 1.

Effluvia ...
Disc... ...

Für diesen Mangel mußte nun, wie schon gesagt, das Detail mit feiner 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 unsolidés, 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.
