I. Kapitel.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

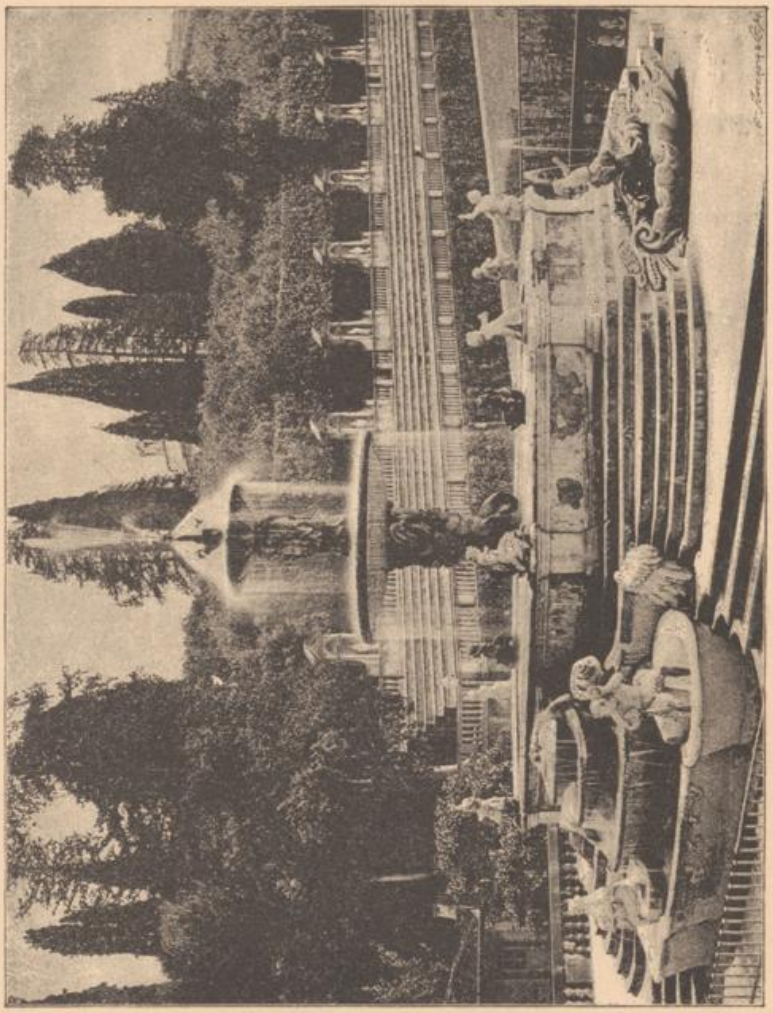
In Schönbrunn ist die Lage umgekehrt; die Gebäude liegen in der Tiefe und in einiger Entfernung steigt die Hügelwand empor. Das ergiebt immerhin ein schönes, aber doch abgeschlossenes und engeres Bild. Noch enger ist dasselbe im Garten des Palazzo Pitti in Florenz, im Garten Boboli, wo der Palast hart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

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

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

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

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



2. Garten Boboli in Florenz.

Öffentliche Lesehalle
Düsseldorf. Bildungsverein
Bücherhofstr. 1.

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

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

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

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

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

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

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

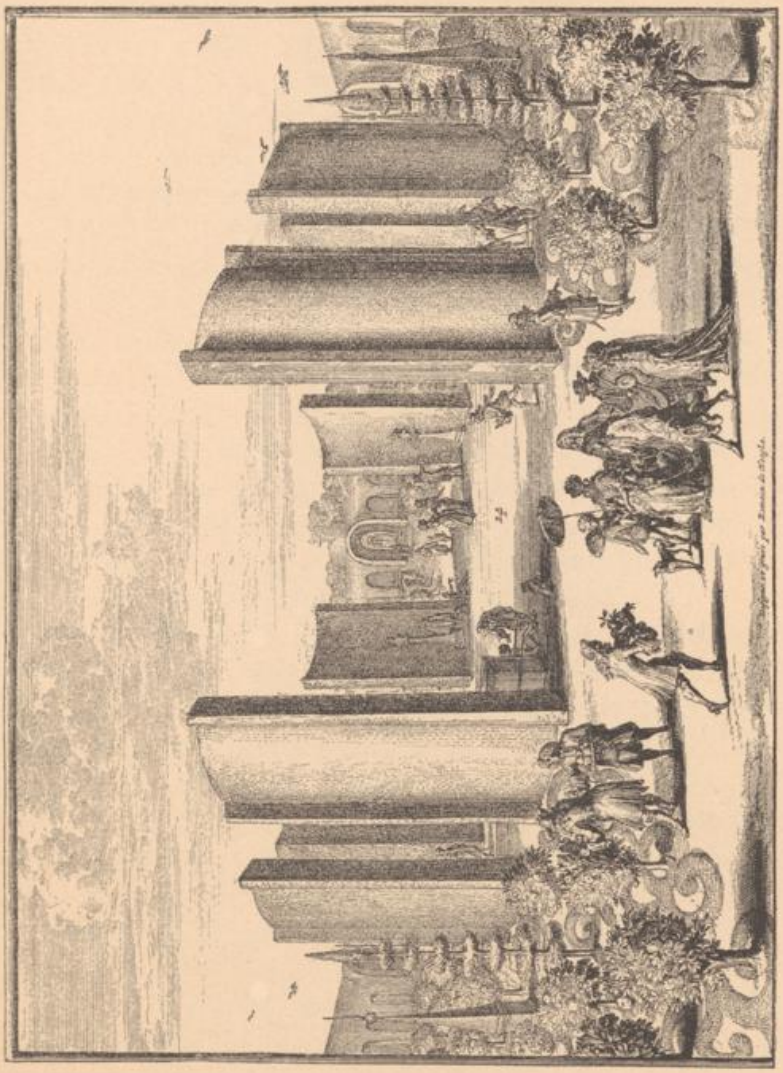
4. Teppichmuster. 18. Jahrhundert. (A. Pfeffel.)

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

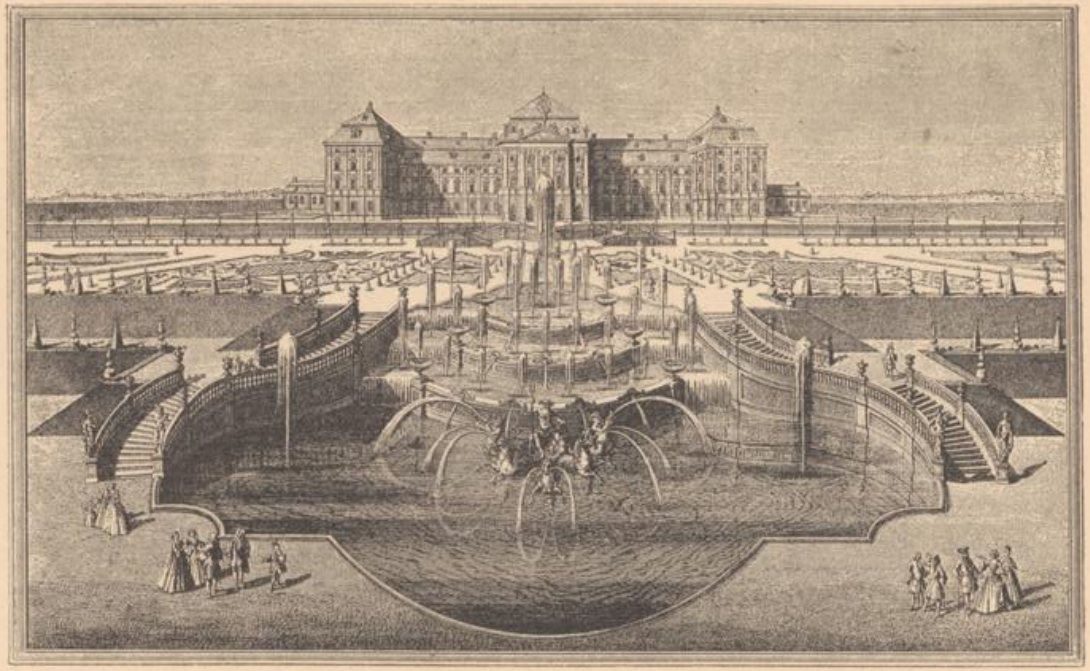
So sind in der That durch diese Verbindung des Wassers mit beiden Künsten die großartigsten und wunderbarsten Wirkungen geschaffen worden, Wirkungen, die unter jeder Beleuchtung ihres Eindrucks nicht verfehlen, sowohl im hellen Glanz des Mittags, unter den goldenen Strahlen der Abendsonne wie im bleichen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

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

6. Garten von Schönbrunn, Parterre mit Heckenwänden.

(Nach Mangin, Les jardins. Tours 1867.)

Öffentliche Lesehalle
Düsseldorfer Künstlerverein
Jägerhofstr. 1.



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

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

Öffentliche Lesehalle
der
Düsseldorfer Bildungsverein
Jägerhofstr. 1.

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

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

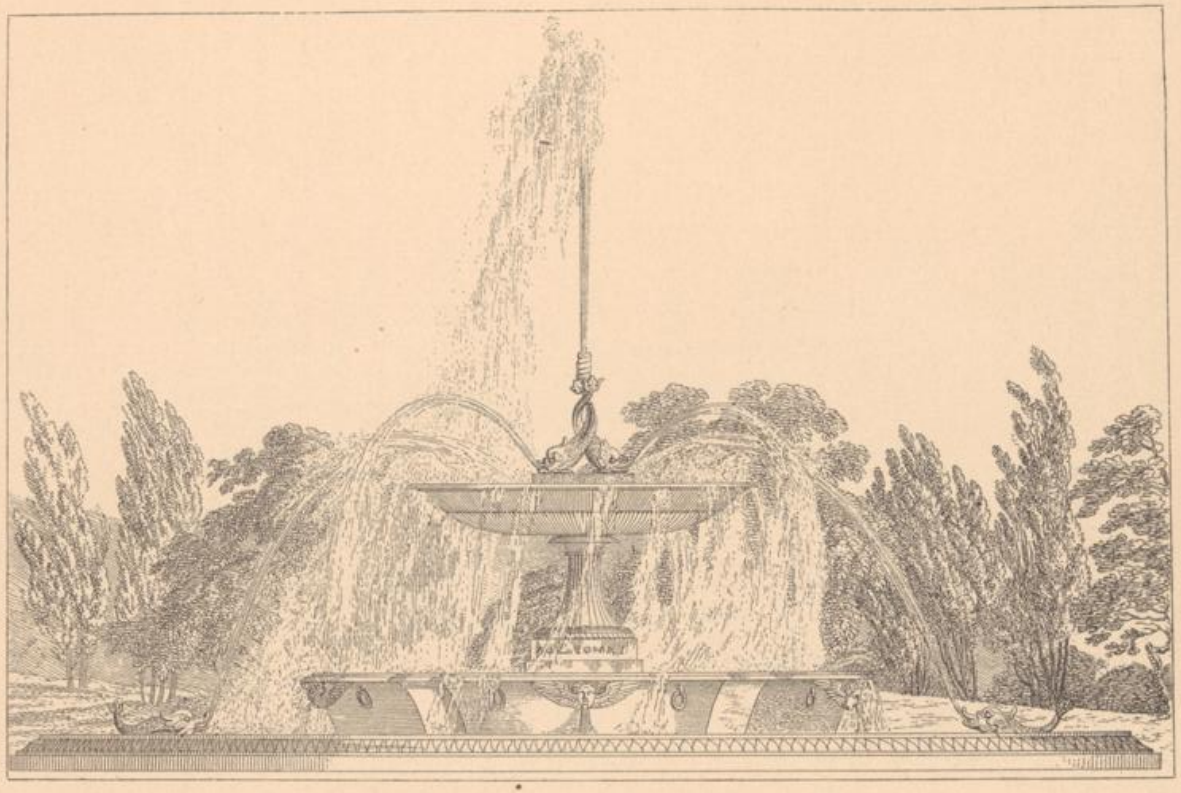
Und noch Eines ist hierbei zu bedenken, was heute vielfach übersehen wird, das Verhältniß der Wassermenge zu der Größe des architektonischen und dem Aufwande des plastischen Schmuckes. Man sieht heute in Gärten und an Plätzen gewaltige, über einander gethürmte Schalen, die, von Figuren gestützt, sich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

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

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

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

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



8. Italienischer Brunnen in Florenz.

(Nach Schuett, Recueil d'architecture.)

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

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

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