



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Wolters, Friedrich: Die neue Gartenkunst : (Schluß)

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Die neue Gartenkunst

Von Dr. Friedrich Wolters=Steglitg

(Schluß.)

Schiller behauptet, daß die schönen Kunstgärten in Deutschland immer allgemeiner würden, aber nicht zum Vorteil des guten Geschmacks, weil es noch an festen Prinzipien fehlte und alles der Willkür überlassen bliebe. „Diese Geburten des nördlichen Geschmacks“, schrieb er, „sind von einer so zweideutigen Abkunft und haben bis jetzt einen so unsicheren Charakter gezeigt, daß es dem echten Kunstfreunde zu verzeihen ist, wenn er sie kaum einer flüchtigen Aufmerksamkeit würdigte und dem Dilettantismus zum Spiele dahingab . . . Aus der strengen Zucht des Architekten flüchtete die Gartenkunst sich in die Freiheit des Poeten, vertauschte plötzlich die härteste Knechtschaft mit der regellosesten Lizenz und wollte nun von der Einbildungskraft allein das Gesetz empfangen. So willkürlich, abenteuerlich und bunt, als nur immer die sich selbst überlassene Phantasie die Bilder wechselt, mußte nun das Auge von einer unerwarteten Dekoration zur anderen hinüberspringen, und die Natur, in einem größeren oder kleineren Bezirk, die ganze Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinungen wie auf einer Musterkarte vorlegen. So wie sie in den französischen Gärten ihrer Freiheit beraubt, dafür aber durch gewisse architektonische Übereinstimmung und Größe entschädigt wurde, so sinkt sie nun, in unseren sogenannten englischen Gärten, zu einer kindischen Kleinheit herab und hat sich durch ein übertriebenes Bestreben nach Ungezwungenheit und Mannigfaltigkeit von aller schönen Einfachheit entfernt und aller Regel entzogen. In diesem Zustande ist sie größtenteils noch, nicht wenig begünstigt durch den weichlichen Charakter der Zeit, der vor aller Bestimmtheit der Formen flieht und es unendlich bequemer findet, die Gegenstände nach seinen Einfällen zu modeln, als sich nach ihnen zu richten.“ Schiller untersucht dann die Möglichkeiten des architektonischen und des poetischen Geschmacks und erkennt auch dem zweiten eine Berechtigung zu, wenn er aus seinen Anlagen alle Spuren eines künstlichen Ursprungs entferne und — ein Widerspruch in sich — die Freiheit zum obersten Gesetz erhebe. Aber er sei gescheitert, weil er aus seinen Grenzen getreten sei und die Gartenkunst in die Malerei hinübergeführt habe. Der verjüngte Maßstab der letzteren aber kann in einer Kunst nicht wirken, welche die Natur durch sich selbst repräsentiert, und jede sichtbare Nachahmung muß also ins Tändelhafte und Willkürliche fallen. Schiller neigt sich dann einer im Gartenkalender vorgeschlagenen Vereinigung beider Geschmacksrichtungen zu, wodurch die Gartenlandschaft vom eigentlichen Garten, der seine alte Dreiteilung und seine festen Grenzen haben soll, geschieden wird und beide wieder auf vernünftige Zwecke zurückgeführt werden sollen, ohne daß man versucht, „die Welt in eine Gartenmauer einzuschließen“. Aber, und hier opfert er seiner Zeit, er hält dennoch „symbolische und gleichsam pathetische

Gärten“ für möglich, „die ebensogut als musikalische oder poetische Kompositionen fähig sein müßten, einen bestimmten Empfindungszustand auszudrücken und zu erzeugen“.

Als Beispiel dafür führt er die große Gartenanlage zu Hohenheim an, in der der Betrachter zunächst nicht ohne Befremdung römische Grabmäler, Tempel, verfallene Mauern und dergleichen mit Schweizerhütten und lachende Blumenbeete mit schwarzen Gefängnismauern abwechseln sieht. Aber, so meint er, wenn seine Einbildungskraft die Verbindung so disparater Dinge nicht begreifen kann, so wird die Vorstellung, eine ländliche Kolonie, die sich unter den Ruinen einer römischen Stadt niederließ, vor Augen zu haben, mit einem Male die Widersprüche lösen und eine geistvolle Einheit in die barocke Komposition bringen. „Ländliche Simplität und versunkene städtische Herrlichkeit, die zwei äußersten Zustände der Gesellschaft, grenzen auf eine rührende Art aneinander, und das ernste Gefühl der Vergänglichkeit verliert sich wunderbar schön in dem Gefühl des siegenden Lebens. Diese glückliche Mischung gießt durch die ganze Landschaft einen tiefen elegischen Ton aus, der den empfindenden Betrachter zwischen Ruhe und Bewegung, Nachdenken und Genuß schwankend erhält und noch lange nachhallt, wenn schon alles verschwunden ist.“

Wir fühlen deutlich, daß es sich also auch hier nicht um ein Kunstwerk, sondern um eine Art von stummem natürlichen Theater mit Staffage handelt, und es ist schwer zu begreifen, wie Schiller das „Gemälde (!) dieser Hohenheimer Anlage“ loben und zugleich das Seifersdorfer Tal bei Dresden, wo Sittensprüche auf eigene Tafelchen geschrieben an den Bäumen hingen und Moscheen und griechische Tempel in buntem Gemisch durcheinander gewürfelt waren, in einem Atem mit dem Garten zu Schwelzungen verurteilen konnte.

Die Annahme freilich, daß ein Landschaftsgarten überhaupt möglich sei, daß man die natürliche Freiheit zu einem künstlerischen Gesetz erheben könne, mußte notwendig in die Irre führen. Einige Jahrzehnte später suchten Leopold v. Dessau in Wörlitz, Lenné in Potsdam und Berlin, und mit noch feinerem Takte, größerer Kenntnis aller europäischen Gärten, reichem Wissen des pflanzlichen Lebens Fürst Bückler in Muskau den englischen Garten von allem romantischen Wirrwarr zu befreien und den reinen Typus eines landschaftlichen Gartens zu gewinnen. Was Bückler vor allem erreichte, war die bewunderungswürdige Ordnung und Bepflanzung eines Reifetales, deren einzelne Baumgruppen für uns dort, wo Bückler sich durch eine Verdoppelung geschlossener Sichten dem Raumprinzip nähert, von herrlicher Wirkung sind, als Ganzes aber keinen Garten bilden, sondern eine „idealisierte Landschaft“. Diese erweckt aber durch ihre Teile in uns nicht mehr, wie ihr Schöpfer forderte, „gleich einem guten Buche neue Gedanken und Gefühle“, weil die Gedanken und Gefühle jener Zeit erloschen sind und keine künstlerischen Formen in diesen Landschaftsbildern auf uns einen lebendigen Zwang ausüben. Wir empfinden eine sorgfältige Pflege und ein tiefes Verständnis für die stofflichen Grundelemente

des Gartens, aber nirgends ihre einheitliche Bindung durch ein formales Prinzip, und verlieren bald nicht allein an den Grenzen, wo die „Bildnis“ beginnt, sondern auch inmitten des Parkes das Gefühl, vor einer gewollten Schöpfung des menschlichen Geistes zu stehen.

In der Tat vermochte auch die Säuberung des landschaftlichen Parkes von allem szenarischen und architektonischen Beiwerk den Untergang des Gartens nicht aufzuhalten. Nachdem seine Grundlage einmal zerstört war, verlor sich auch bald die Liebe zu ihm; nachdem er aus seiner ihm notwendigen Bindung mit dem Hause gelöst war, fand er auch keine Künstler mehr, die sich seiner Gestaltung mit leidenschaftlichem Eifer angenommen hätten. Ja, was schlimmer war, auch die belebende Begeisterung der Gartenliebhaber schwand seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, wenigstens auf dem Kontinent, immer mehr, und die Pflege des Gartens wurde völlig der kalten Sachlichkeit des Fachmanns überlassen, der in staatlichen Gärterschulen den „englischen Gartenstil“ gelernt hatte, der in keinem Zusammenhang mehr mit den anderen Künsten, vor allem der Baukunst und Plastik, stand und der immer mehr an die Stelle einer künstlerischen Gestaltungskraft ein technisches Wissen setzte*).

Freilich folgte er damit ganz den Tendenzen seiner Zeit, die immer rücksichtsloser die Lebenskräfte zersplitterte und sie durch Begriffe zu ersetzen suchte; und was hätte der Gartenkunst der Zusammenhang mit einer Baukunst geholfen, die immer mehr zu einer historischen Wissenschaft und einer utilitarisch angewandten Technik herabsank. Die Verderbnis beider Künste zeitigte dann jenen furchtbaren Villenstil, der nur durch Scheußlichkeit und Unverstand alle bisherigen Zeiten übertraf. Das Haus wurde aus der ebenen Fläche gehoben und auch nicht etwa, wie es die Berg- oder Hügelandschaft erfordert, an einen Hang gelehnt, sondern um der erlernten „Naturlandschaft“ willen auf eine völlig unnatürliche Erdanhäufung gesetzt; das umgebende Gartenland, selbst wenn es nur ein achtel Morgen groß war, wurde in Berg und Tal verwandelt, die Wege in krampfhaften Verschlingungen — um Größe und Natürlichkeit vorzutäuschen — um unschöne Gebüsch geschlungen, ein Teich an einem willkürlichen Fleck — um eine landschaftliche Zufälligkeit vorzulügen — mit ausgefranzten „natürlichen Ufern“ angelegt, so daß er meist einer geplatzten Zementwurst ähnlicher sah als einem Wasserbecken; die ruhige Wiese wurde in lächerliche Abhänge umgewandelt, von denen die Blumenbeete, die manchmal allein noch eine unüberwindlich strenge Form aus dem jahrtausendalten Erbe hinüberretteten, fast hinabzurutschen drohten; und um den Horror vollkommen zu machen, besteckte man das heilige Grün des Rasens mit einem Geschmeiß von ecklen „niedlichen“ Figuren, aus denen nur die greulichste aller Geschmackverirrungen noch immer „Natur“ zu lesen vermag.

*) Vgl. dazu S. 21 u. 58 ff. der „Park- und Gartenstudien“ von A. Lichtwark (Berlin, Bruno Cassirer's Verlag, 1909), einem Buche, dem wir für das Folgende manche Anregungen danken.

Aus der Zusammenhanglosigkeit von Haus und Garten entstand auch die sogenannte gärtnerische Anlage, die zunächst als ein wilder Schößling an unbebauten Straßenecken und -kreuzungen — oft als Lockung von Bauspekulanten unter dem Schein der Volkshygiene — aufwuchs, dadurch von vornherein die Bildung neuer guter Stadtplätze verhinderte und dann weiterwuchernd auch die ruhige, offene Schönheit der alten Stadtplätze durch ihr Buschwerk vernichtete.

Aber erst nach dem völligen Bankrott merkte man, daß überhaupt kein Garten mehr da sei, daß auch keine Gartenkünstler mehr da seien und daß einem gelehrten Gärtner die Anlage eines Gartens übertragen heute so viel hieß, als dem Maurer und Hauswart den Entwurf und Aufbau eines Hauses zumuten.

In der völligen Leere nach der Erschöpfung aller historischen Stile erzeugte die vernichtende Kritik an der Zeit und die Setzung eines tieferen Lebenswillens, als sie die Verbindung von leerer Begrifflichkeit mit utilitarischer Technik gab, in einer neuen Generation eine Sehnsucht nach eigenen lebendigen Wirklichkeiten, und in der Baukunst suchen wieder künstlerische Kräfte einen formalen Ausdruck für ihr neues Lebensgefühl: der Raum als rhythmisches Gebild wird einigen wenigen wieder Ziel der Gestaltung!

Damit mußte notwendig zugleich der Gedanke eines neuen Gartens geboren werden, und das Geschehnis selbst drückt deutlich die Unzertrennlichkeit der Grundzusammenhänge aus. Dieser Anfang gibt wenigstens eine wenn auch kleine Hoffnung auf die wirkliche Bildung eines neuen Gartens; denn jetzt ist noch alles „Frage“, ein Terminus, der ja hier, wie auf fast allen Gebieten des Lebens, Zustand und Charakter dieser Zeit verrät.

Die Künstler selbst sind zunächst seit einigen Jahrzehnten wieder an die Untersuchung der natürlichen und künstlerischen Bedingtheiten gegangen. Man hat wieder Anknüpfung an das alte Erbe gesucht, ohne in die Nachahmung des Historischen zu fallen, hat die Irrwege des neunzehnten Jahrhunderts aufgezeigt, ohne zu verachten, was es durch die botanische Wissenschaft oder gärtnerische Praxis für die stofflichen Grundelemente gewonnen hat.

Dinge, die einer Zeit lebendigen künstlerischen Wachstums selbstverständlich sind, drängen sich als Probleme auf und erfordern vielleicht die geistige Arbeit mehrerer Generationen, ehe sie wieder als Selbstverständlichkeiten im Blute ruhen.

Das Verhältnis des Gartens zur Wohnung ist das erste und ursprüngliche, wie wir sahen, und kann nur durch eine neue künstlerische Raumgestaltung gelöst werden, die beide in einem rhythmischen Ganzen bindet. Jedes einzelne von ihnen aber hat wieder seine besondere, von seinen Stoffen und Teilen abhängige Raumeinheit. Denn auch der Garten hat es nicht nur mit der geraden oder krummen Linie, sondern mit der geraden und krummen Linie, nicht nach dem Irrtum der malerischen Theorie allein mit der horizontalen Fläche im Gegensatz zur vertikalen, die allein der Baukunst eigen sei, zu tun, sondern mit der horizontalen und vertikalen Fläche, das heißt: mit dem begrenzten Raum!

Wer in dieser Forderung eine allzu große Vergewaltigung der Natur erblickt, dem sei zunächst geantwortet, daß ein menschliches Werk allein der Natur des menschlichen Geistes zu entsprechen hat und nicht irgendeiner örtlichen Zufälligkeit, für die jeder nach seiner Weise den Namen der Natur mißbraucht; und weiter: wer wirklich den Blick für das Wesen der Pflanzenwelt offen hat, kann bald erkennen, daß auch der Wald unserer Ebenen und Berge nicht den unregelmäßigen und geschlängelten Abschluß liebt, sondern ein Streben nach festbegrenzter Abdachung hat, das in der Natur der Bäume durch die jedem Forstmann bekannte Abwölbung der Kronen nach oben und nach der offenen Seite bedingt ist. Der lebendige Organismus des Waldes kommt bei der Gruppenwirkung des symmetrischen, räumebildenden Gartens stärker zur Geltung als bei dem wellenlinigen Buschwerk des englischen Gartens, und es ist *Le Nétre*, der durch den starken Gegensatz von flachem Parterre und mächtigen Kronengruppen bisher die stärkste Waldwirkung erzielt hat. Wir wollen damit nicht der Nachahmung des Barockgartens das Wort sprechen, sondern nur an den grundsätzlichen Forderungen die Ziele der neuen Gartenkunst klarer kennzeichnen.

Diese Forderungen sind vorläufig noch notwendig allgemeiner Natur, wie wir im folgenden erläutern werden, und zielen also nach unserem ersten Prinzip zunächst alle auf die räumliche Gestaltung der Grundstoffe des Gartens, also des Rasens, des Wassers, der Blume, des Baumes in der sicher umgrenzten Wiese, dem regelmäßigen Weiher, Brunnen oder Lauf, den streng gezeichneten Beeten oder Schmuckstreifen, dem geschlossenen Hain oder dem festumhegten Laub- und Baumgang (*Allée*), und in allen möglichen Abwandlungen und Verbindungen unter sich und mit den Werken der Plastik und Architektur.

Der Gartenkünstler müßte also eine große Erfahrung auf den verschiedensten Stoffgebieten und vor allem in der pflanzlichen Welt nicht allein ein Wissen um die gegenwärtige Verwendung der Pflanzen haben, sondern auch um ihre zukünftigen Entwicklungsmöglichkeiten im Einzelstand und im Schluß, damit das harmonische Gleichgewicht aller Teile auch mit der Entfaltung des Wachstums stabil bleibt.

Das zweite wesentliche Problem der neuen Gartenkunst liegt im Verhältnis des Gartens zu der ihn tragenden Landschaft begriffen; ihre Bodenbeschaffenheit, ihr Klima, ihre Pflanzenwelt werden immer bestimmte Grenzen der gärtnerischen Gestaltung bedingen, die Formation des Bodens wird vom Künstler in jedem einzelnen Falle eine besondere Lösung erheischen; je stärker sein Formprinzip ist, um so größer wird der Zwang sein, den er darauf ausübt, aber immer wird sein Werk eine aus dem besonderen Wesen der Landschaft gewonnene Einheit darstellen. Dies offenbart sich noch deutlicher an den botanischen Zusammenhängen, und wenn man heute einem „landschaftlichen“ Garten in dem Sinne das Wort redet, daß der Garten die wesentlichen stofflichen Grundelemente mit der umgebenden Landschaft gemein haben soll, so ist damit der Begriff auf seinen rechten und guten Inhalt zurückgeführt. Der pflanzliche Charakter beider kann freilich nur im Ursprung gleicher Art sein, und der Garten ist nicht aus-

schließlich auf die Landschaft beschränkt. Denn schon das Formprinzip gibt den Pflanzen völlig neue Werte, die ihre Bildwirkung ändern. Dann sind die Wachstumsbedingungen meist günstiger, eine sorgfame Pflege und die Veredelung schaffen aus dem Einfachen neue schönere Gestalten, und alle ursprünglichen Elemente werden gleichsam auf eine höhere klimatische Ebene gehoben. Dadurch ist die Möglichkeit eröffnet, auch fernere Analogiebildungen aufzunehmen, ja das Fremde mit dem Heimischen in einer gesteigerten Pracht zu schönem Einklang zu binden. Denn wer dächte nicht freudig, um ein Beispiel zu nennen, an die sommerlichen Terrassen von Sanssouci, wo sich im Rahmen der heimischen Laubbäume mit den spitzen Regeln des Wacholders und Taxus die Pyramiden der fremden Nadelhölzer und die Kugeln der Orangenbäume in klaren Umrissen die Bogen aufwärts reihen, während zwischen ihnen die Beete allen Prunk inländischer und ausländischer Blumen tragen und unter dem Glaswerk die edelsten Früchte nördlicher und südlicher Zonen reifen. Diese Verbindung des Edel-Schönen mit dem Edel-Nützlichen ist übrigens, so seltsam es dem ersten Blick erscheinen mag, nicht das Merkmal der Zeiten einer „natürlichen“, sondern der einer strengen architektonischen Gartenkunst, und nach der Vermehrung der Obstkultur durch das späte Rom waren es die Fürsten des Barock, welche der edlen Gewächs- und Obstzucht den stärksten Anstoß gaben.

Man erkennt leicht, daß dies in der Lebenshaltung solcher Zeiten begriffen liegt, die alles Dingliche ohne Unterschied lebendig erfassen und, indem sie es dem Gesamtwesen einordnen, nach dessen Gesetzen veredelnd und verschönend wandeln müssen.

Fragen wir an diesem Punkte nach dem geistigen Gesamtwesen unserer Zeit und müssen sein Dasein verneinen, so stehen wir damit vor dem letzten und schwersten Problem der neuen Gartenkunst: aus welchem geistigen Zentrum heraus und um welcher Lebensbedürfnisse willen sie ihr Werk erschaffen soll!

Für den kleinen Hausgarten liegt das Problem freilich einfacher, da er nur — und es ist heute Hoffnung vorhanden, daß es bald und überall geschieht — auf das uralte und immer gültige Erbe des dreigeteilten Blumen-, Gemüse- und Obstgartens zurückzugreifen braucht, um bald aus den immer gleichen Bedürfnissen des häuslichen Lebens heraus zu sicheren Formen zurückzukehren. Aber sobald sein Maß überschritten wird und seine Gestalt mehr als die engsten häuslichen Auswirkungen des Lebens, also die Bedürfnisse eines weiteren gesellschaftlichen Kreises, etwa eines Standes, einer Stadt u. a. umgreifen soll, erhebt sich die Frage nach der geistigen Kraft und Art, ja überhaupt nach dem Vorhandensein solcher Bedürfnisse, aus deren lebendigem Wollen das künstlerische Bild im Wechsel von Forderung und Befruchtung entstehen soll.

Wenn wir die Gärten der früheren Zeiten betrachten, so finden wir bei den Babyloniern und Persern den Königspalast, bei den Griechen den Tempel und die Akademie, bei den Römern und den Renaissancemenschen den Palast und die vornehme Villa, im Mittelalter das Kloster, im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert das fürstliche Schloß, und noch für den englischen Garten,

wo er sich nicht ganz von der Wohnung gelöst hat, das Herrenhaus als Ausgangs- und Mittelpunkt des Gartens und begreifen, von ihm ausblickend, alle Teile der Gärten jeweils als Ausdruck geistig-körperlicher Bedürfnisse eines fürstlichen Menschen, eines adligen Standes oder einer geistigen Gemeinschaft. Sucht man heute nach ähnlich geschlossenen Zentren und untersucht — wie es bei Gelegenheit des Planes eines großen Hamburger Stadtparkes geschehen ist (s. Lichtwark S. 65) — die Bedürfnisse der sozial oder örtlich gebundenen Kreise, welche heute wieder dem Gartenbau zuneigen, so stößt man beschämt auf die geistige Armut dieser Zeit, die zwar einen ungeheuren Wust von Stoffen aufgehäuft hat, aber nicht vermochte, das Leben in starke Formen zu binden und das Äußere in schönen und festen Gesetzen zu gestalten. Denn in den Plänen zum Hamburger Stadtpark, für den ohne die Kosten des Grunderwerbs fast 1½ Millionen Mark ausgeworfen wurde, sind wie in allen bürgerlichen Anlagen des letzten halben Jahrhunderts der Bierausschank und das Kaffeehaus wieder das beherrschende Zentrum geworden und sprechen deutlich für das wesentliche Bedürfnis der städtischen Bevölkerung. Gewiß, man hat hier und an anderen Stellen nach den guten Anregungen der Künstler die schlimmsten Irrwege verlassen und nähert sich in den Einzelteilen wieder einer strengen Auffassung der Gartenkunst: man hat die Schlängelwege und kleinen Abhänge verlassen und will regelmäßige Wasserbecken, offene Paine, flache Spielwiesen und Sportplätze schaffen; aber diese Teile bilden kein gesetzmäßiges Ganzes, und man braucht nur die Pläne der neueren Anlagen neben die der alten Gärten zu halten, um hier sofort das Gefühl eines geistigen Zwanges, dort einer örtlichen Willkür zu spüren. Die Anreger der großen städtischen Anlagen haben nach amerikanischem Vorbild — fast möchte man sagen Snobismus — ein wenig das Bild des alten hellenischen Olympia vor Augen, aber sie mögen bedenken, daß sich aus der Summe von Vergnügungsort und volkshygienischen Einrichtungen so wenig eine Stätte hoher Kultur bilden läßt, wie die heutigen Sportübungen allein einen griechischen Körper aufzubauen vermöchten. Die Künstler, denen solche Aufgaben übertragen werden, haben ein Recht — solange ihr Schaffen rein ist und keine unehrlichen Kompromisse schließt —, sie in ihrem Sinne zu lösen, aber der Kompromiß beginnt freilich schon, wenn sie für scheinbare Bedürfnisse ein willkürliches Gehäuse schaffen. Sie wie die Urheber sollen vor allem vor dem Überflüssigen zurückschrecken und nicht aus Prunksucht in leeren Überschwang verfallen. Uns tut heute not, eine Jugend heraufzuführen — wir haben an anderer Stelle erklärt, von welchem Zentrum wir sie genährt glauben —, welche wieder eine geistige Gemeinschaft bindet, und die aus ihren Notwendigkeiten die Gesetze und Gebilde eines hohen Lebens erzeugt; dazu genügt aber auch in der neuen Gartenkunst, zunächst auf die einfachsten Formen zurückzugehen und bei den schlichtesten Anfängen zu beharren, bis sie sich, ganz mit dem neuen Geiste erfüllt, von innen selbst weiterbilden.