

Frau Marie Gothein-Bonn spricht über das Thema :

„Der englische Landschaftsgarten in der Literatur.“

Wir alle, die wir den nördlichen Teil von Europa, insbesondere die germanischen Länder bewohnen, empfinden heute den Landschaftsgarten als den für unsere Gegenden charakteristischen, einen Garten der, nach malerischen Principien angelegt, mit Baumgruppen und Rasenflächen, der Verteilung von Licht und Schatten, der Farbe von Gehölzen und Laubmassen arbeitet. Als ein Fremdling dagegen, er mag uns wohl gefallen oder nicht, erscheint uns jener Garten, der die architektonischen Formen in die Natur trägt, der nicht nur den Grundplan in strenger, meist aus geraden Linien zusammengesetzter Zeichnung ausführt, sondern auch die Pflanzen selbst mit Hülfe der Scheere in geometrische Formen zwingt und in diesen Plan einfügt. Und doch ist zum mindesten für Europa dieser uns so vertraute malerische Garten von ganz junger Dauer; wenig mehr als 150 Jahre können wir seine Lebenszeit zurückdatieren. In England im frühen achtzehnten Jahrhundert ist er durch eine eigenartige Revolution zum Siege gelangt, eine Revolution, die auf's engste mit der geistigen, der litterarischen, wie ästhetischen Entwicklung jener an Keimen so reichen Zeit zusammenhängt.

Während aber das Interesse und die Schätzung für die litterarische Bewegung des 18ten Jahrhunderts sowohl in England wie in Deutschland gerade jetzt sehr im Wachsen ist, haben in Deutschland die Litterarhistoriker und Ästhetiker der Entwicklung der Gartenkunst bisher gar keine Beachtung geschenkt. Schon das Wort Gartenkunst ist unseren Ästhetikern ein fremdes geworden, so daß Heinrich von Stein in seiner Geschichte der neueren Ästhetik es für die größte Verkennung der Kunst erklärt, die ihm je vorgekommen, daß der englische Ästhetiker Home es wage, die Gartenkunst der Architektur gleich oder gar voranzustellen. Der Verfasser des Buches „Die Natur in der Kunst“ glaubt gar, daß schon zur Zeit als Jan van Eyck den Genter Altar malte, der Landschaftspark im Nordwesten Europas allgemein gewesen sei.

England aber hat bis zum 18. Jahrhundert in seinen Gärten die gleiche Entwicklung durchgemacht, wie die übrigen Länder des westlichen Europa. Als unter den Tudors nach langer Kriegszeit zuerst von einer Gartenkunst im größeren Stile die Rede sein konnte, kam mit dem großen Strome der Renaissance vom Süden aus Italien auch der Einfluß einer dort schon hoch entwickelten Gartenkunst. Der Stil dieser Gärten, der durch litterarische Nachrichten aus dem Altertum beeinflusst, sich unter günstigen Bedingungen in Italien rasch entfaltet hatte, fand in England leicht Eingang. Er brachte dort, insbesondere was den Grundplan anbetraf, nichts Neues. Auch in England hatten, wie überall zuerst Mönche in den Kreuzgängen ihrer Klöster ihren Heil- und Küchenkräuterbedarf angepflanzt, und bald daneben auch manches für die Augenweide gepflegt. Dieser erste Garten war ein von Gebäuden umgebenes Viereck, das naturgemäß den Ein- und Ausgängen entsprechend von sich kreuzenden Wegen durchzogen war. In dem Kreuzungspunkte brachte man dann ebenso naturgemäß den ersten, diesmal architektonischen, Schmuck einen Brunnen an. Ordnungssinn und Bequemlichkeit der Pflege lassen denn auch die Blumen- und Kräuterbeete in den ausgesparten Vierecken regelmäßig anlegen, während Bäume, die den Wegen Schatten geben sollten, am Rande dieser zu Alleen angepflanzt wurden. Von diesen einfachen Grundlinien ist nun der Garten in seiner jahrhundertlangen Entwicklung nicht abgewichen, so sehr auch die Art der Bepflanzung, die Eigentümlichkeiten des Platzes, des Schmuckes, Ausdehnung und Bodengestaltung je nach der Mode der tonangebenden Länder Italien, Frankreich, Holland gewechselt haben. England selbst hat diesen Garten in langer Friedenszeit glücklich entwickeln können, eigentlich neue Gartenideen hat es nicht gehabt, so sehr dies auch eine moderne Bewegung zu Gunsten dieses alten Gartens behaupten möchte. Seit der Renaissance läßt es sich zu deutlich nachweisen, wie nahezu alle neuen Motive dieses Gartens aus dem Süden kommen und wie von Anfang bis zum Ende der Wunsch deutlich ist, den nordischen Garten dem südlichen anzupassen. Es zeigt sich dies vor allem in der Bevorzugung der immergrünen Gewächse in den nördlichen Gärten. Im Süden giebt der immergrüne Baum mit seiner streng-umrissenen Form

auch der freien Landschaft ein gewisses architektonisches Gepräge, schon die Römer hatten dann diese strengen Baumformen in ihren Gärten noch besonders betont, indem sie sie zu allerlei geometrischen Figuren beschnitten. Diese Kunst des Baumverschneidens kam aus Italien nach dem England der Tudors. Man hat seitdem dort den Grundplan des Gartens mit Vorliebe durch immergrüne Pflanzen, Buchs, Wacholder und später den englischen Taxus, den Yewtree bezeichnet. Man ähnelte damit den Garten dem südlichen an. Je strenger aber seine Grundlinien blieben, um so fantastischer wurden die verschlungenen Figuren, die Beete und die Baumgestalten, die bald nicht nur in Pyramiden, Kugeln- und Kegel- sondern auch in Tier-, Mensch- und sonstige Fantasiegestalten gezwungen werden.

Als dann die Gärten an Größe zunahmen und die ewige Wiederholung des Vierecks ermüdete, war es wieder ein Motiv Italiens, das Abwechslung schuf: die Terrassenanlage die dort im bergigen Land eine Notwendigkeit für die Bepflanzung war. Was in Italien meist der Boden bedingte, wurde nun in den ebenen Ländern nachgeahmt, man sucht entweder besonders die hüglige Anlage oder schüttete auch direkt den Boden zu Terrassen auf. Damit erhielt der Garten Abwechslung, das Haus erschien stattlicher und man konnte zudem über die hohen umgebenden Mauern, die diesen Gärten nie fehlten, Ausschau halten. Diesem letzten Zwecke diente wohl auch der sogenannte „Mount“ ein künstlicher Hügel in der Mitte des Gartens oder an den Mauern, der als Bekrönung das Lusthaus trug, das sich in den fürstlichen Gärten stattlich entfaltete. In Italien, diesem an Wasser reichen Lande, hat sich auch die Hauptzierde dieser Gärten, die Wasserkunst entwickelt. Schon im Mittelalter war, wie gesagt, der Brunnen das Hauptstück des Gartens, nie von den Minnesängern oder den Troubadours, nie von Boccaccio und Chaucer vergessen. Von diesen frühen Brunnen bis zu den grotesken oft spielerischen Wasserkünsten des 17ten Jahrhunderts, geht eine stete Entwicklung, die von Italien ausgehend alle Länder gleichmäßig durchgemacht haben. Ich kann nicht entfernt daran denken, Ihnen eine Vorstellung von der Pracht und Schönheit der Gärten dieses Stiles zu geben, die ja alle von Ihnen, die den Süden kennen noch in erhaltenen Beispielen bewundern können. In England sind zwar wenig Spuren der frühen Renaissancegärten erhalten, doch ist ein litterarisches Zeugnis auf uns gekommen, das Ihnen eine Vorstellung geben kann von dem Schauplatz, auf dem sich soviele Feste jenes old merry England zur Zeit der ersten Stuarts abspielten. Es ist eine Bühnenanweisung von „The Mask of Flowers“ die von den Juristen von Gray's Inn 1613 zur Feier der Hochzeit des Earl of Somerset mit Lady Francis, Tochter des Earl Suffolk gespielt wurde:

„Die Vorhänge werden aufgezogen und man erblickt einen Garten von seltsamer prächtiger Schönheit, in vier Quadraten angelegt, von sich kreuzenden Wegen und Alleen, die die Quadrate umsäumen, durchschnitten. In der Mitte wo sich die Wege kreuzen, steht

eine schöne Fontaine auf vier Silber-Säulen, auf deren Spitzen sich 4 Statuen von Silber erheben, die eine Schale, 24 Fuß umfassend, tragen. Die Höhe beträgt 4 Fuß; in der Mitte auf Voluten von Silber und Gold steht eine Kugel mit vier goldnen Masken verziert, die Wasser in die Schale speien und darüber ein goldner Neptun 3 Fuß hoch, der einen Dreizack hält. Die Gartenmauern sind von Ziegeln künstlich errichtet und entlang sind Frucht bäume mit künstlichen Blättern gemalt. Der Garten innerhalb der Mauern ist eingeeht in Holzgitter von 3 Fuß Höhe, mit Geländern von Silber geschmückt, zwischen denen Sockel mit durchsichtigen bunten Lichtern versehen, gestellt sind, und auf denen Statuen, Löwen von Gold und Einhörner von Silber stehen, jede Statue hält eine brennende Fackel, die Licht und Glanz der ganzen Veranstaltung giebt. Jedes Viertel des Gartens ist schön eingeeht mit einer niederen Hecke von Cypressen und Wachholder, dazwischen sind künstliche Blumen gepflanzt. In den beiden ersten Vierteln stehen zwei Pyramiden mit Gold und Silber und mit durchsichtigen Lichtern, Karfunkel, Saphiren und Rubinen gleichend, verziert. In jeder Ecke jedes Viertels stehen große Töpfe mit Nelken, hinter die man Lichter geborgen, was einen prächtigen Glanz hervorbringt. Die beiden hintern Viertel sind mit Tulpen verschiedener Farben verschönt und in die Mitte und in die Ecken dieser Viertel hat man große Büsche verschiedener Blumen gestellt, die ihren Glanz von Lichtern erhalten, die man dahinter geborgen. An dem weiteren Ende des Gartens ist ein „Mount“, der sich allmählich erhebt, umgeben mit Grasbänken. Auf dem Gipfel steht ein prächtiges Gartenhaus, massiv hergestellt, von künstlichen Bäumen umgeben und mit Schlingpflanzen wie Gaisblatt, Kletterrose etc. bedeckt. Das Gartenhaus ist 30 Fuß lang und 21 hoch von Gold und Silberpfeilern getragen. Es ist eingeteilt in sechs Doppelbogen und drei Thüren, die drei Wegen in den Garten entsprechen. In dem mittleren Teil des Gartenhauses erhebt sich ein ziemlich großer Turm und an jedem Ende ein kleiner.“

Nimmt man die künstliche Beleuchtung und Bemalung fort, so entspricht dieser Garten genau dem, was man damals gewöhnt war. Denn ein anderes litterarisches Erzeugnis, das wir dem erleuchtetesten Kopf jener Tage verdanken, Bacon's Essay „On Gardening“ giebt uns ein ähnliches Bild, was die Fülle von buntem Schmuck anbetrifft, ebenso wie den außerordentlichen Wert, der auf die Umzäunung innerhalb der festen Mauern gelegt wird. Den „Mount“ mit dem prächtigen banquetinghouse, die regelmäßige Einteilung, die Beete, Alleen etc. alles finden wir wieder in Bacon's prächtigem, für jene Tage sehr großen und weiträumigen Garten. Aber bei aller Abhängigkeit von dieser Anschauung hat Bacon doch einen geläuterten Geschmack, denn wenn er Hecken und zu Pyramiden verschnittene Bäume wohl dulden will, so nennt er das Verschneiden des Wachholders und Buchses zu allerlei Bildern Kindereien und die künstlichen Figuren der Beete, die man mit bunter Erde auslegte, Spielwerk, wie man es beim Zuckerbäcker auf jeder Torte sehen könne. Wir müssen im

Gedächtnis halten, daß dies Anfang des 17ten Jahrhunderts geschrieben ist, während noch ein Jahrhundert reichster bis zur Abstrusität übertriebener Entwicklung gerade dieser Gartenkünstlei in England folgte. Andererseits sollte in diesem Jahrhundert der architektonische Gartenstil erst noch seine höchsten Triumphe feiern in den französischen Gärten zur Zeit Ludwig XIV. Ich kann hier gar nicht auf diesen in seiner Art grandiosen Gartenstil eingehen, der es verstand in völligem Einklang mit der Architektur des dominierenden Schlosses zusammenzuarbeiten und bisher unerhörte Bodenflächen mit diesen Laubstädten, mit grünen Fest- und Theater-Plätzen zu bedecken. Der Garten Bacons ist trotz aller Regelmäßigkeit in diesem französischen und spätitalienischen Sinne gar kein architektonischer, denn er läßt vom Hause erst Alleen und Laubgänge über einen grünen Platz zu dem hochumfriedeten Hauptgarten führen. England hat den Einfluß Frankreichs wie alle Welt erfahren und in einzelnen Fürstensitzen mitgemacht. Was wir aber heute noch an Reminiscenzen aus der Zeit vor dem Landschaftsgarten dort besitzen, entstammt meist den Jahren, in denen der holländische Einfluß nach der Thronbesteigung von William und Mary am stärksten war. Holland hatte es in der Meisterung der Natur in seinen Gärten am weitesten gebracht, es hatte das Beschneiden der Bäume und Sträucher, die künstlichen Terrassen, den bunten Zierrat von Erde und Glas auf den Beeten besonders grotesk entwickelt. Kein Wunder, daß die ersten Gegner dieses Stiles in Holland den Sündenbock sahen, während doch auch dies nur als ein Glied der großen Entwicklung, nichts Neues geschaffen, höchstens in der Übertreibung obenan gestanden hat.

Wir sehen heute im Zeitalter Popes, in dem ersten Drittel des 18. Jahrhunderts die Blüte des englischen Classicismus, jener geistigen Richtung in Dichtkunst, Kritik und Ästhetik, die in der Beobachtung fester Formen, wie die Tradition sie von der römischen Litteratur herleitete, ihre höchste Vollkommenheit suchte. Sie glaubte mit abstrakten, klar erkennbaren Regeln das ganze Gebiet des menschlichen Geistes: Geschmack, Empfindung, Urteil meistern zu können. Immer wieder, seit zuerst in der Renaissance in England diese Richtung Eingang fand, hat sie dort mit der dem germanischen Geiste mehr congenialen Romantik im Kampf um die Herrschaft gelegen, und nie ist der Sieg der einen so vollständig gewesen, daß nicht schon die Kräfte der andern sich inmitten des scheinbar glänzendsten Sieges mächtig zu entfalten begannen. Ja oft sehen wir diesen Kampf in ein und derselben Persönlichkeit. Während Spenser im Areopag mit den Freunden Sidney und Herbert zu Rate saß, um die Auswüchse des romantischen Dramas auf's heftigste zu verdammen, rüstete er sich selbst im Herzen schon dazu, den Briten ihr größtes romantisches Epos zu schenken. Ein ähnliches Schauspiel sehen wir in der Gestalt Addisons sich im Beginn des 18ten Jahrhunderts vollziehen. Derselbe Mann, der in seinem Cato ein Drama schrieb, das sich am strengsten den klassicistischen Regeln unterwarf, begann mit seiner glänzenden Prosa im Spektator einen Feldzug gegen die herrschende Sitte in Ge-

schmack und Urteil. Jeder aufmerksame Leser kann hier die Keime sehen, die auf den kommenden Frühling der Romantik weisen. Er zuerst hat in einer Reihe von Essays im *Spektator* dem verachteten Wort *Imagination* wieder auf den Thron geholfen. Im 4ten Aufsatz dieser Reihe versucht Addison noch etwas schüchtern den für jene Zeit kühnen Satz, daß die Werke der Natur größer als die der Kunst seien, er schränkt ihn zwar gleich im klassicistischen Sinne dahin ein, daß uns die Werke der Natur da am erfreulichsten sind, wo sie der Kunst ähnlich sind, verlangt aber dafür nun auch von der Kunst, daß sie der Natur sich möglichst anpassen müsse. Dies, so heißt es nun, ist in unseren Gärten durchaus nicht der Fall; unsere britischen Gärtner entfernen sich so weit wie möglich von der Natur. Unsere Bäume wachsen in Kegeln, Kugeln und Pyramiden, überall sieht man die Scheere. Ich weiß nicht, ob ich mit meinem Geschmacksurteil allein dastehe, aber was mich anbetrifft, so würde ich lieber einen Baum in aller seiner Pracht und dem Überfluß seiner Zweige und Blätter sehen, als wenn er so in mathematische Figuren verschnitten dasteht, und ich kann mir nur denken, daß ein Obstgarten in Blüte unendlich schöner ist, als all die kleinen Labyrinthe eines eleganten Parterres.“ Mit Recht hat man in diesem kleinen Essay den Anstoß zu der Geschmacksrevolution in der Gartenkunst gesehen. Von nun an tritt die Gartenkunst immer mehr in den Mittelpunkt der ästhetischen Interessen. England, das in den andern bildeenden Künsten noch lange hinter dem Continent zurückstand, fühlt hier, daß es etwas Neues, Vorbildliches zu schaffen im Begriff stand, und die Gartenkunst wird nach Addisons Vorgang nun eine Art Leitfaden für die ästhetische Entwicklung.

Gleich im nächsten Jahre fand Addison einen Mitkämpfer in Pope. Dieser knüpft an eine Bemerkung seines Freundes an, daß es die Bequemlichkeit der Handelsgärtner mit ihrem Vorrat immergrüner verschnittener Pflanzen sei, die den Ungeschmack so lange festhalte, und er giebt im *Guardian* 1713 eine lustig spöttische Satire, einen höchst witzigen Catalog von Baumskulpturen, die ein Gärtner auf Lager hat, erzählt außerdem von einem königlichen Koch, der auf seinem Landgut ein ganzes Krönungsmahl in Buchs verschnitten habe. Stolz rühmt sich der Dichter in diesem Essay, daß er in seinem Garten in Twickenham die ungeschmückte Natur genießen könne. Immer hat er dann mit der ihm eigenen Koketterie sich gerühmt, daß dieser Garten sein bedeutendstes Werk sei. Nach seinen Schilderungen allerdings, die er uns so häufig in seinen Briefen und poetischen Episteln von Twickenham giebt, war es nicht ganz ungeschmückte Natur in unserm Sinne; er arbeitete mit zu vielen kleinen Effekten und gelehrten Reminiscenzen auf kleinem Raume, aber er war doch der erste, der die Scheere verbannte und sich freute zu bewegten malerisch gruppierten Baumgipfeln emporzusehen. Es wollte schon etwas heißen, daß zwei Männer wie Addison und Pope, deren litterarischen Einfluß wir uns praktisch heute kaum noch vorstellen können, zuerst aller Verkünstelung den Krieg erklärten.

Es kam ihnen nun noch etwas zu Hülfe, was ich mit einem Schlagwort die Entdeckung der nordischen Landschaft nennen möchte. England ist hier auf dem Gebiete der Dichtkunst voran gegangen. Schon die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts hatte eine neue Gattung der Poesie entstehen sehen, das was Dr. Johnson später *local poetry* nannte. Es waren beschreibende Gedichte, die den Versuch machten eine bestimmte, lokal begrenzte Landschaft dem Leser lieb und vertraut zu machen. Walker, Denham, Cowley hatten sich darin versucht, ehe Pope seinen Windsorpark schrieb. Wie gering auch ein Naturgefühl im Sinne der Romantik daraus spricht, man hatte doch gelernt charakteristische Züge einer bestimmten Landschaft genau zu beobachten und nachzubilden. Einen Riesenschritt machte nach diesen Versuchen Thomson in den Jahreszeiten. Die Begeisterung, mit der diese Gedichte aufgenommen werden, zeigt, daß der Schotte Thomson damals nicht mehr allein spazieren ging und im Wandern mit offenen Augen die Schönheiten der Landschaft genoß. Die spezifisch schottisch-englische Landschaft tritt uns hier entgegen. Es ist gewiß schon charakteristisch, daß Thomson mit dem Winter beginnt, der einzig im Norden seine ganze Macht und Schönheit entfalten kann, und daß erst hieraus sich bei ihm die übrigen Jahreszeiten entwickelten.

Noch war es England lange nicht vergönnt, das was die Dichtkunst hier entdeckt hatte, in der Malerei nachzubilden. Hierin war ihm schon der Continent vorangegangen, mit seinen großen Landschaftsmalern, den Claude Lorrain, Salvator Rosa, Poussin für den Süden, den Everdingen, Ruysdael und den andern Niederländer für den Norden. In England begann man nun diese Werke mit großem Eifer zu studieren, einstweilen allerdings bevorzugte man Pussin und Claude, vor den Nordländern, aber das lag daran, daß die prächtige, wohlgepflegte stilisierte Landschaft mit ihrer klassischen Staffage dem Zeitempfinden mehr entgegen kam, nach Addisons Ausspruch, daß die Natur am erfreulichsten sei, die der Kunst am nächsten käme. Jedenfalls führte dies Studium auch dazu, die eigene Landschaft mit Liebe und Verständnis anzuschauen. Dazu kam zu gleicher Zeit die Kunde von einem seltsamen Lande, das die Fantasie mächtig beschäftigte. Man las begierig die Berichte der Jesuiten, die im 17ten Jahrhundert ihren großen katholischen Ansturm auf China begonnen hatten. Sie hatten geschickt verstanden für die Realisierung ihrer Hoffnung, China für das Christentum zu gewinnen, die Sympathie des ganzen Abendlandes durch ihre Berichte zu erregen. Da las man auch staunend von chinesischen Gärten, die so ganz abwichen von dem, was man vor Augen hatte. Man hörte, daß dort Fels und Wasserpartien Wege, Wiesen und Wäldchen nach einem malerischen, höchst abwechslungsreichen Plane angelegt waren. Schon 1685 schreibt Sir William Temple in einem Essay über den Formalgarden seiner Zeit, daß von China Nachricht käme, daß man dort Gärten nach unregelmäßigen Plane anlege, und daß dies von großer Wirkung sei; aber, fährt er fort, ich würde kaum einen solchen Versuch raten, es ist eine zu schwere Aufgabe für eine gewöhnliche Hand und wenn das Gelingen

auch ehrenvoll wäre, so ist doch 20 gegen eins zu wetten, daß es mißlingen werde, während bei regelmäßiger Anlage es schwer sei große Fehler zu machen.“ „Es ist doch gut,“ schreibt fast 100 Jahre später Walpole, „daß es Leute gab, die nicht so schüchtern waren und den Versuch machten.

Der erste, der praktisch die reife Frucht des Landschaftsgartens zu pflücken unternahm, war William Kent, sehr charakteristisch in erster Linie ein Maler, wenn er sich auch in allen Künsten versuchte. Allerdings hat er auf dem Gebiete der bildenden Kunst nichts geleistet, wie die traurige Schönheitsgalerie in Burlingshouse oder die Shakespearstatue im Poetscorner der Westminsterabtey zeigen. Danach ist man versucht Hogarths Urteil beizustimmen, der ihn den größten Stümper und Sudler nennt, so daß es für England kein Verlust gewesen wäre, wenn er Kutschenmaler geblieben wäre, was er war, ehe der Earl of Burlington ihn hervorzog und nach Italien sandte. Dort lernte Kent freilich nicht malen, aber sehen. Die italienischen Gärten besonders interessierten ihn, die man damals schon in einem viel freieren Stile anlegte und vor allem mit der eigenen Natur mehr im Einklang zu setzen wußte; man wurde zwar dort den architektonischen Prinzipien nicht utreu, aber man hatte, wie heute noch die Anlage von Villa Borgheze zeigt, doch allerlei Motive der freien Landschaft mit hineinkomponiert; und es ist sehr bezeichnend, daß die großen Landschaftsmaler des Südens gerade in diesen Gärten die Motive für ihre Bilder gefunden hatten. Schon Addison hatte diese italienische Entwicklung bemerkt und sie den Engländern als Muster aufgestellt. Das Verdienst aber von Kent war, daß er erfüllt von den südlichen Eindrücken nun nicht wieder an eine neue Nachahmung schritt; sondern, nachdem er sich nach seiner Rückkehr in Sachen des Geschmacks bald eine höchst autoritative Stellung erworben hatte, begann er zuerst Gärten in einem ganz freien, malerischen Stil anzulegen, wozu er seine Motive aus der umgebenden englischen Landschaft nahm.

Horace Walpole, der in einem Essay zuerst eine Art geschichtlicher Darstellung der Bewegung versucht, schrieb von Kent mit einer seiner üblichen Sentenzen „He lept the wall and saw that all nature was a garden.“ Im wörtlichen Sinne war dieser erste Schritt allerdings schon vor Kent gemacht. Kent brauchte im buchstäblichen Sinne nicht mehr über die umzäumende Mauer zu springen, denn diese war schon zuvor als erstes Opfer der neuen Bewegung gefallen. Über die hohe, Mauer die vom Mittelalter her den Garten umschloß, hatte man bisher von der Terrasse oder dem Mount herüber sehen können. Aber schon zur Zeit des herrschenden französischen Geschmacks, der soviel auf Vedute hielt, wenn diese auch nur in einem Augenpunkte, einer Kirche etwa für das Ende einer Allee, bestand, hatte man die Mauern als sehr lästig empfunden. Einem ingenüösen Gärtner wird die Erfindung der sogenannten „sunken fence“ zu geschrieben, einer Umzäunung, die von außen durch einen Graben

geschützt, nur wenig über die Erdbodenhöhe des Gartens hervorragt. Es liegt auf der Hand, wie sehr diese Einrichtung das Fundament des alten Formalgardens erschüttern mußte. Die Mauer gab diesem architektonischen Garten seine eigentliche Stütze und Berechtigung, sie schloß ihn von der umgebenden Landschaft aus, so daß er sich leicht als eine Welt für sich fühlen konnte. Jetzt gab es für das Auge keinen Abschluß, der Garten war nunmehr nur der Vordergrund für die weite Landschaft dahinter, und diese Landschaft, die man schon an der Hand der Dichtung zu lieben und zu verstehen gelernt hatte, zeigte buschumrahmte Wiesen, durch die sich Bäche und Flüsse zogen, auf denen Gruppen von Bäumen standen; nirgend aber mit dem Richtmaß gezogene Wege, nirgends Gehölz in mathematischen Formen, nirgend scharf abgeschnittene Terrassen und Wasser in viereckiger Uferumrahmung oder gar durch Druck gen Himmel geschleudert. Eine wahre Leidenschaft ergriff nun das sonst so bedächtige konservative Volk mit diesem „naturwidrigen Ungeschmack“ aufzuräumen. Und die Landschaftsgärtner wie Kent und nach ihm Brown wurden als die Erlöser reinen Geschmacks auf das höchste gepriesen.

Noch von einer andern Seite bekam die neue Gartenkunst eine Unterstützung. Gerade in jenen Jahren, da Kent zuerst Gärten im Einklang mit der englischen Landschaft anzulegen begann, erschien 1737 die erste dogmatisch ästhetische Schrift in England: Hogarth's „Analysis of Beauty.“ Hogarth versuchte darin zuerst nachzuweisen, daß die Schönheit nicht ein je ne sais quoi, sondern eine klar zu definierende, fest bestimmbare Eigenschaft der Dinge sei. Schon auf dem Titelblatte hatte er diesem Dogma einen sichtbaren Ausdruck gegeben in einer undulierenden Schlangenlinie. Die Schlangenlinie und zwar eine ganz bestimmte, ist ihm die Schönheitslinie als solche, sie zeigt die reichste Abwechslung, da sie in keinem Punkte gleich sei und vor der Kreislinie doch den Vorzug habe, die Einbildungskraft zu beschäftigen, da sie dem Auge verschwinde und wiederkehre. Edmund Burke nimmt dann zwei Decennien später diesen Gedanken Hogarth's auf. Dieser schon hatte Symmetrie und Regelmäßigkeit nicht wie die bisherigen Ästhetiker als wesentliche Eigenschaften der Schönheit angesehen. Burke erklärt nun der Symmetrie völlig den Krieg; weder sie noch die Proportion gehören der Schönheit als solcher an, sie finden sich in der Natur nicht, der Mensch nur hat die unglückliche Neigung, seine Ansichten in sie hineinzutragen. Er kann dafür kein besseres Exempel als die alte Gartenkunst bringen: „Weil die Menschen sahen, daß ihre Häuser regelmäßig am bequemsten waren, so übertrugen sie das auch in die Gärten, verwandelten die Bäume zu Pfeilern, Pyramiden und Obelisken, legten ihre Plätze in Drei- und Vierecken von genauer Symmetrie an; sie glaubten, wenn sie die Natur auch nicht nachahmten, sie doch zu verbessern und sie ihr eigenes Geschäft zu lehren. Endlich aber ist die Natur ihren Fesseln und ihrer Zucht entwachsen und unsere Gärtner sehen, daß mathematische Figuren kein treues Maß für Schönheit sind.“ Statt solcher

Mißverhältnisse findet nun Burke, daß „smoothness, sanfte Glätte die allbestimmende Eigenschaft der Schönheit sei, so sehr, daß er nichts Schönes kennt, was nicht zugleich „smooth“ ist. Burke hatte nicht umsonst an die Gartenkunst appelliert, um an ihr seine Theorie zu erläutern, sie am meisten hat den bestimmenden und zugleich verflachenden Einfluß seiner Ästhetik erfahren. Getreu dem Wortlaut Burkes „I do not find any natural object, that is angular and at the same time beautiful“, verwandte man so viel Mühe, wie früher auf die Anlage von Terrassen, nun darauf, um jeden Preis einen sanften Rasenteppich zu haben, der von einem wellenförmigen Gütel von Buschwerk und Bäumen umgeben war. Gerade Wege waren auf das Äußerste verpönt, das Wasser mußte in Schlangenlinien fließen. Fontainen waren so gänzlich verbannt, daß schon Horace Walpole wenigstens in Höfen und Plätzen wieder für sie plaidieren mußte. Mit den reich verzierten Wasserkünsten traf auch den Statuenschmuck, der unter dem Einfluß Italiens den alten Garten belebt hatte, der Bann. Ein einziges Motiv, das schon der alte Park ausgebildet hatte, fand jetzt im Landschaftsgarten gesteigerte Aufnahme, das war die Verwendung von Gebäuden aller Art. Gerade weil man sich den Garten nach den gleichen Principien wie das Gemälde des Landschaftsmalers entworfen dachte, konnte man ebensowenig wie dieser damals der Staffage entbehren. Im alten Garten war der Gebäudeschmuck, der sich aus der mittelalterlichen Laube und dem banquetinghouse der Renaissance entwickelt hatte, immer mehr oder minder ein Sammelpunkt der Geselligkeit oder ein Obdach vor Wetterunbill, jetzt aber kam nicht mehr der Besucher, sondern der Beschauer in Betracht. Diese Gebäude des neuen Gartens sollten nur als Staffage dienen und einem bestimmten Bilde eine bewußte Stimmung geben. Kein Motiv des englischen Landschaftsgartens bedarf so sehr einer psychologischen Erleuterung aus der Zeitan-schauung als diese bis zum törichtem Ungeschmack übertriebene Leidenschaft, den Park mit Gebäuden zu überfüllen. Mit Recht haben Gegner und Spötter immer wieder auf die Unnatur hingewiesen, in einem nordischen Garten chinesische Tempel, türkische Moscheen in Eintracht mit gothischen Ruinen und Einsiedeleien zu bringen. Zunächst machte sich hier äußerlich der chinesische Einfluß am lautesten geltend, doch wird er auch schon vor dem Siege des Landschaftsgartens auf den Barockgarten nach dieser Seite gewirkt haben. Und diesem äußeren Einfluß kam die wachsende Sentimentalität es 18. Jahrhunderts entgegen. Stimmung gab damals dem Leben Reiz und Schwung. Diese Stimmung aber war ein eigenartiges Gemisch aus Empfindung und Reflektion. Aus der Verbindung, die der Rationalismus mit dem Gefühlsüberschwang eingegangen, ist recht eigentlich die Sentimentalität entsprungen. Jeder Eindruck war sofort bereit, sich in Empfindung umzusetzen, doch mußte man sich fortwährend Rechenschaft und eine gewisse Rechtfertigung der Empfindung geben. Am leichtesten fand man dies in dem sogenannten erlebten Naturbilde. Es versteht sich für jeden Menschen des aus-

gehenden 18. Jahrhunderts von selbst, daß er beim Anblick einer Ruine melancholisch wird, daß ihm eine Einsiedelei zu schweigender Weltabgeschiedenheit, ein griechischer Tempel zu heiterer Lebenslust anregt, und wenn das noch nicht ausreichte, so half sicher eine auf diese Stimmung bezügliche Inschrift. Und das merkwürdigste dabei ist, daß man durchaus nicht einsam dazu sein brauchte, sondern auch in Gesellschaften solche gleiche Stimmungen hervorzurufen sicher war. Ein Garten, sagt Home, der Theoretiker dieses Gartenstiles, kann Empfindungen des Großen, Lieblichen, Muntern, Melancholischen, Wilden, ja des Wunderbaren erregen. Und wenn er auch vor Überladung mit Gebäuden warnt, so heißt er doch alle Mittel gut, die diese Eindrücke erhöhen, und verteidigt es sogar, daß Kent dürre Bäume in ein wildes Gartenbild pflanzte, eine Ausartung die von andern bald verspottet wurde.

Es ist kein Wunder, daß gerade die Dichter und Litteraten, die Träger dieser sentimentalen Stimmung, sich damals mit leidenschaftlicher Teilnahme dem Garten zuwandten; er war ihnen nicht nur wie früher den Dichtern Hintergrund, sondern selbst Gegenstand ihrer Werke. Shenstone hatte sich, wie vor ihm Pope, mit allen Kräften der praktischen Gärtnerei zugewand. Wie Twickenham für die erste Periode, so sind die Leasowes d. h. Hirtenfelder für die Mitte des Jahrhunderts ein viel bewundertes, oft geschildertes Beispiel des neuen Stils Addison schon hatte in seinem Essay die Frage aufgeworfen, ob man nicht durch sorgfällige Pflanzung ein ganzes Landgut in einen Park verwandeln könne. Shenstone hatte damit Ernst gemacht. Er hatte Kornfelder, Wiese, Wald, Pachtthof und Wohnung in ein großes Parkbild zusammengeschlossen und in dieser Richtung besonders zugleich durch einen geistreichen Essay viel gewirkt. Der einsamer Cowper fand in der Pflege seines Gartens immer wieder aufs Neue Heilung für seine zerrüttete Seele. Ein Buch seines großen Gedichtes *The Task* nannte er *The Garden*, indem er das Heil der Menschheit in der Arbeit in der Natur sieht Der beredete Lobredner des neuen Stils aber ist Mason in seinem langen Lehrgedicht „*The Garden*“, das nach dem Vorbilde der *Georgica* von philosophischen Erörterungen über die Grundprincipien zu genauesten praktischen Vorschlägen übergeht. Zu gleicher Zeit schrieb sein Freund Horace Walpole seinem viel genannten Essay „*On Gardening*“, der schon eine geschichtliche Darstellung der Anfänge der neuen Gartenkunst giebt. Walpole schließt mit dem hochmütigen Zweifel, ob dieser neue Gartenstil je etwas für das Ausland sein könne. Als aber Walpole seinen Essay 1785 veröffentlichte, nachdem er schon mehr als ein Jahrzehnt handschriftlich kursirt hatte, da hatte dieser Stil nicht nur in Deutschland und Frankreich Eingang gefunden, sondern England hatte schon wieder einen gewissen Teil des Einflusses von Frankreich zurückbekommen, wo 1769 Rousseaus *Nouvelle Héloïse* erschienen war. Allerdings geht der berühmte Garten, in den Héloïse den einstigen Geliebten St. Preux führt, jene köstliche Wildnis, die mit höchster Kunst jede Kunst, ja jede Arbeit des Menschen verbirgt, wiederum auf

Addison zurück. Dieser schildert in einem späteren Essay seines Spektators einen Wildnisgarten, wo die Blumen in ihrer natürlichen Umgebung in der Wiese und am Rand des Bächleins wachsen, wo den Vögeln ihre Freiheit gelassen wird, sich von den Früchten der Bäume zu nähren, die in scheinbar regellosen Gruppen, in verschiedenster Gattungen wachsen. Alles dies sind Züge, die Rousseau in so reichem Maße benutzt, daß mir eine Beeinflussung zweifellos scheint. Addison seinerseits scheint aber seine Anregung dem Garten Bacon entnommen zu haben, der hinter seinem Hauptgarten eine „heath“ anlegen läßt, wo Blumen in der Wiese auf kleinen Hügeln ohne Beete wachsen sollen. Dieser Gedanke ist in seiner ganzen Geschichte um so interessanter, als man gerade jetzt in England wieder solche „wildernis“ als erneute Errungenschaft der Gartenkunst anlegt. Rousseau hat dann noch die Freude gehabt, seine letzte Tage in einem solchen Garten nach seinem Sinne zu verbringen. Der Park zu Ermonville, der von seinem Freunde, dem Marquis de Girardin, ganz nach malerischen Prinzipien angelegt wurde, birgt auf der berühmten Pfaueninsel sein Grab. In Deutschland, so meinte Walpole, würden es vielleicht die kleinen Fürstenthümer sein, die Lust und Liebe haben sich Landschaftsgärten anzulegen. Und im Jahre 1785 waren nicht nur eine ganze Reihe von Versuchen in fürstlichen Gärten gemacht, sondern der erste deutsche Theoretiker dieses Stils der Kieler Philosophieprofessor Christian Hirschfeld war eben dabei, sein bänderreiches Buche „die Theorie der Gartenkunst“ herauszugeben, das nach dem Ausspruch Schillers und Göthes die Begeisterung für die Gartenkunst auf das höchste steigerte. Und ein kurzes Streiflicht lassen Sie mich noch zum Schluß auf die Thätigkeit unseres größten Dichters für die Gartenkunst werfen. Sie alle wissen, welches intensives Interesse sein allumfassender Geist auch der Gartenkunst zuwandte, der Weimarer Park und die Wahlverwandtschaften sind uns dafür die Zeugen. In einem reizenden kleinen Aufsatz, das Luisenfest, schildert uns Goethe die Anfänge des Parkes. Zu einem improvisierten Fest am Namenstage der Fürstin hatte man an den Ufern der Ilm eine kleine Einsiedelei errichtet. Mönche empfingen den Hof und bereiteten der Gesellschaft ein gelungenes Fest. An dies kleine Idyll haben sich nun alle weiteren Anlagen angeschlossen. Dieser äußere Anlaß aber war nur ein Symptom, Goethe erzählt, wie die fürstliche Familie in Folge des Brandes des Schlosses schlecht untergebracht auf dem Aufenthalt im Freien angewiesen war, und wie aus solchen fröhlichen Festen Stück für Stück der Park mit künstlichen Ruinen, Tempeln, Inschriften entstanden sei. So ganz aus dem Bedürfnis heraus ohne Gesamtplan nur von dem Gedanken ausgehend, der umgebenden Landschaft ihren idyllischen Charakter zu erhöhen, ist der Park entstanden; das Haus kam nicht in Betracht, es war anfangs garnicht da und wurde dann erst nachträglich in Verbindung mit dem Park gebracht. So ist der Weimarer Park in seiner ganzen Entwicklung vielleicht der reinsten Ausdruck des Gartengedankens jener Zeit, und uns darum heute von doppelter Werte, da Goethe es war, der diesem Gedanken

die schöne Form verliehen hat. Und was er hier praktisch gelernt hat, das hat er dann dichterisch in seinen Wahlverwandtschaften verwerthet. Hier schuf er den idealen Landschaftsgarten als den ruhig schönen Hintergrund für das tragische Geschick seiner Helden; diese den Boden verschönernde Thätigkeit mit dem Zwange zu objektiver Betrachtung giebt ihnen das Gegengewicht für den Sturm der Leidenschaften.

Nur die ersten Anfänge des malerischen Gartenstiles durfte ich Ihnen auseinandersetzen, seine Fehler habe ich kaum gestreift; aber zu schnell wuchs er im Bewußtsein des Sieges, als daß Jugendsünden nicht auch mit ihm groß geworden wären; kein Wunder, daß die Reaktion schnell einsetzte und in England besonders, wo man nichts Altes, was eine Culturmacht gewesen ist, ganz untergehen läßt. Schon am Ende des achtzehnten Jahrhunderts waren es die Aesthetiker und Antiquare, die wieder für den alten Garten in die Schanze traten, und nie hat im 19. Jahrhundert der Kampf ganz geschwiegen, wenn er auch erst wieder seit zwei Jahrzehnten, jetzt von den Architekten, mit verschärften Waffen geführt wird, so daß man wohl an einen zeitweiligen Sieg glauben könnte. Wirklich zur Herrschaft, so daß durch ihn der Eindruck der nordischen Gärten bedingt wird, wird der architektonische Stil kaum gelangen. Zu sehr ruht unser germanisches Naturempfinden in der specifisch nordischen Landschaft. Zu sehr ist der Landschafts-Garten mit dieser Naturempfindung zusammen groß geworden, aber wir wollen uns des Streites freuen, der die Kräfte rege macht und jede Gartenform vor ihren Auswüchsen, den architektonischen vor Verkünstelung, den malerischen von Langerweile bewahrt. Möchten Göthes Worte auch der Gartenkunst im hohen Sinne des Wortes zu Gute kommen

„Natur und Kunst sie scheinen sich zu fliehen  
Und haben sich, eh man es denkt, gefunden.  
Der Widerwille ist auch mir geschwunden  
Und beide scheinen gleich mich anzuziehn.“