

Bild 1: Reichsgartenschau Stuttgart 1939.
Der Adler in der Ehrenhalle des Reichsnährstandes.
Entwurf: Bildhauer Hedblom, Stuttgart. Entwurf der Ehrenhalle:
Architekt Gerhard Graubner, Stuttgart-Düsseldorf.
Foto: Ohler.

Reichsgartenschau 1939 im Mittelpunkt fachmännischer Kritik

Es geben nachfolgend Beurteilungen ab:

1. Gartengestalter G. N. Brandt, Kopenhagen
2. Gartengestalter W. Hübotter, Hannover
3. Landwirtschaftsrat Carl Wilczek,
Weihenstephan
4. Professor Alwin Seifert, München

Vorbemerkung der Schriftleitung:

Noch nach jeder deutschen Gartenbau-Ausstellung standen zustimmende und ablehnende Meinungen hierzu gegenüber. Die Hoffnung, daß nunmehr die gartenkünstlerischen Leistungen in Stuttgart zu der erforderlichen Gemeinsamkeit in den Auffassungen über das Dargebotene und Erstrebenswerte führen werden, hat sich allerdings in dem erwünschten Maße wieder nicht erfüllt.

Es wird und soll ja keineswegs ein Dogma oder Schema aufgestellt werden, dem nun möglichst nachzukommen wäre; wir brauchen den rastlos strebenden Künstler, seine persönliche Art und jede Rückständigkeit niederringende Kraft. Es muß aber auch einmal die Zeit kommen, wo all die bewährten Formen, welche kluge Gestalter entweder aus guter Tradition oder aus den Bedürfnissen und Anschauungen der Neuzeit sinnvoll entwickelten, für eine längere Epoche als allgemeines Formengut Geltung bekommen. Wie heute die Werke der Ingenieure, der Architekten und der Bildhauer — entsprungen aus wieder entdeckter Tradition und doch über diese hinausragend — im sicheren Hort des Dritten Reiches sich einer neuen Vollkommenheit nähern, so sollen auch die Gartengestalter endlich die schöpferische Ruhe und Sicherheit gewinnen, welche unbedingt zu einer sich lange Zeit bewährenden Gestaltungsweise gehören.

Wir brauchen das Einende, das allen Gemeinsame; trage jeder dazu bei, wo er nur kann.

In großen historischen Epochen schufen die Künstler, und mag sie der Schöpfer noch so begnadet haben, in dem gleichen Geist wie der einfachste Handwerker ihrer Zeit. Ueber jeder sich willig einordnenden Persönlichkeit hinweg waltete der Stil der Zeit, des Volkes, der Landschaft. Und das sind auch heute wieder die seelischen Größen, an denen unsere Aufgaben zu wachsen und zu reifen haben.

Zu den nachfolgenden, klar abwägenden Kritiken gibt es noch einseitige Besprechungen der Stuttgarter Schau. Doch diese müssen samt und sonders in den Papierkorb wandern. Es geht nicht an, daß man mit kunstrichterlicher Entrüstung lediglich Negatives aufstöbert und das Positive mit kernem Worte würdigt. Man muß sich dies ein für allemal abgewöhnen oder wir kommen niemals zusammen. Was zur Gewinnung der unerläßlichen Einheit in der Gestaltung mit Bezug auf Stuttgarts Schau angeführt werden muß, ist im nachfolgenden ausreichend besprochen. Das Positive der Reichsgartenschau 1939 ist mit Recht vor all das Gute der früheren Ausstellungen weitaus an die Spitze gestellt. Hoffentlich haben sich nur alle Fachleute an Ort und Stelle auch eingehend damit vertraut gemacht. Beherzigt man dieses und jenes, so kann es nicht schwer fallen, die innere und äußere Haltung der idealen deutschen Gartengestaltung klar vor Augen zu sehen. Der Blick in die Weite, die Bezugnehmung auf die Umwelt, das Freie und Beschwingte, das freudige Eingehen auf natürliche Geländereize und die handwerkliche Qualität sind ohne Zweifel in Stuttgart Triumph über die starren Ordnungssysteme aller früheren Ausstellungen. Dieser Triumph wäre voraussichtlich stellenweise zwar noch stärker ausgefallen, wenn man im Sinne der Gegebenheiten überall konsequent geblieben wäre und im Geiste des Ortes zu Ende gestaltet hätte.

Wo formal oder natürlich, wo architektonisch oder landschaftlich zu gestalten ist, sollte endlich weniger einer freien Meinung unterliegen; denn erprobte Gestaltungen müssen bleibende Geltung bekommen. Gerade durch die gelegentliche bewußte Umkehrung altbewährter Begriffe kann wieder eine Unsicherheit und ein neues „Formensuchen“ in dem großen Kreis weniger beständiger Gestalter einsetzen, was bei der Fülle ausgezeichnete Gestaltungsbeispiele auf der Stuttgarter Reichsgartenschau, zu all dem Guten was zuvor zu sehen war, nicht mehr von Nöten ist.

Berufskameraden, es gab sicher nie eine vielseitigere Lehrschau als in Stuttgart 1939. Hermann Mattern, Gerhard Graubner und die tüchtigen Kräfte, die ihnen unter der Bauleitung von Gartendirektor Bauer zur Seite standen, haben die Entwicklung unseres beruflichen Schaffens weiter stark vorangetrieben. Einer steht auf den Schultern des andern. Es gilt nur jeweils das Wesentliche zu sehen, von dem nicht einzelne, sondern die ganze Berufsgemeinschaft auszugehen hat, um dem zeitlos guten, allen gemeinsamen deutschen Garten zu dienen.

*

Gartengestalter G. N. Brandt, Kopenhagen:

Über die Stuttgarter Reichsgartenschau

Unter meinen Mitmenschen kann ich den Typus der „Fehlerfinder“ nicht vertragen. Gerade für diese und zur Klarstellung meiner Meinung über Hermann Matterns Stuttgarter Leistung schicke ich voraus, daß die 50 ha große Stuttgarter Schau die größte und in Beziehung auf Schönheiten reichhaltigste Gartenausstellung ist, die ich bisher gesehen habe. Erst wenn dieses die Leser jederzeit beachten, kann ich mich mit einigen kritischen Bemerkungen darüber äußern:

Eine durchgehende Haupteigenschaft der Ausstellung sind die oft erstaunlichen Mischungen und Nebeneinanderstellungen von gegensatzreichen Gartenelementen und Ausdrucksformen. Einzelne Teile werden nun als geschmacklos oder vorurteilslos, unpedantisch oder frech — je nach individueller Einstellung der Beschauer — bezeichnet. Was der eine raffiniert, pikant, spaßhaft, höchstens ein bißchen neckisch findet, ist für den anderen herausfordernd oder wenigstens leere Sensation.

Für den einen Besucher wirkt z. B. die pompöse Aufmachung der Wasserkünste als Hervorhebung der schönen Schlichtheit der umliegenden Gebäude; für andere hingegen beeinträchtigt sie diese, weil sie als zu verschiedenen Kulturkreisen zugehörig empfunden werden. Ebenso wirken das unbekümmerte Nebeneinanderstellen von „gewachsener“ und „geplanter“ Vegetation und die liberale Nähe von Wildflora und Gartenflora. Gärtnerisch hochgezüchtete Knollenbegonien erstaunen in natürlich-lockerer Gruppierung in landschaftlich gewellter Grasfläche, und quadratische Beeteinteilung auf gewelltem Boden



Bild 2: Reichsgartenschau Stuttgart 1939. Hausgarten mit abschließender Buchenlaube, von Gartengestalter Hermann Mattern. Ausführung: Arbeitsgemeinschaft der Landschaftsgärtner, Stuttgart. Foto: Mügler.



Bild 3: Reichsgartenschau Stuttgart 1939. Lichtung mit Pflanzengemeinschaften, die im Schatten gedeihen; vorwiegend Astilben und Farne. Entwurf: Gartengestalter Hermann Mattern. Ausführung: Gartenamt Stuttgart. Aufnahme aus dem 125 Seiten umfassenden Bildbericht „Das Erlebnis einer Landschaft“, bearbeitet von Dr. Erich Schlenker, Stuttgart. Foto: Mügler.



Bild 4: Reichsgartenschau Stuttgart 1939.

Federskizze zum Primelgarten von: Gartengestalter H. Mattern und Garteninspektor L. Jelitto, Stuttgart.

Zeichnung: Schönbohm.

(Primelgärtchen), das alles wirkt wenigstens ungewöhnlich. Dieses bewußte Durchbrechen von traditionellen Trennungslinien der Gartenkunst wird nie langweilig, und Traditionsbruch kann prinzipiell nie ein künstlerischer Fehler werden — wenn auch der Einzelfall natürlich mißlingen kann.

Auch ich habe, wie deutsche Kollegen, ein Photo von den streng architektonisch aufgereihten Wasserstrahlen aufgenommen, im Gegensatz zu den naturalistischen Uferbildungen der Wasserbecken — aber nicht als ein Gegenbeispiel. Ich will meinen Schülern dies als Beispiel zeigen, welch derber Schlag gegen die Tradition gelingen kann, wenn er von einem überlegenen Künstler geführt wird. Gleichzeitig will ich unbedingt vor Nachahmung warnen. Viele mögen nicht, daß Mattern hier die Behandlungsweise bewußt umgekehrt hat, das heißt: das fließende Wasser nach architektonischen Gesetzen verwertet und den festen Bassinrahmen in naturalistischen Stromlinien gestaltet. Das ist einigermaßen verständlich, aber es gibt auch andere, die den künstlerischen Wert des geistvollen Gegensatzes im nervösen Pulsen der schimmernden Wasserstrahlen und der

erhabenen Ruhe der sich sanft wellenden grünen Uferwiesen einzuschätzen wissen.

Hermann Mattern erinnert an gewisse Komponisten, die die traditionelle Tonfolge brechen durch eine Disharmonie, die in den Ohren des musikalischen Mittelstandes gelte — aber unter voller Kontrolle der Komponisten steht.

Man verlangt, daß eine Ausstellung durch Vorbilder auf das Volk der Gartenfreunde erzieherisch wirke und daß sie außerdem eine Repräsentation der gegenwärtigen deutschen Gartenkunst sei. Diesen Forderungen stehen allerdings grundsätzlich andere gegenüber; denn die Ausstellungen sollen auch für das große Publikum etwas Sensationelles darbieten und gleichzeitig noch den Fachmann und Züchter anregen.

Schöne Vorbilder sind es übrigens genug auf der Reichsgartenschau. Der anmutige kleine Garten von Valentien ist das Vorbildlichste in seiner Art, was ich je gesehen habe. Gleichzeitig war er durch seinen lyrischen Einschlag anregend für die Gartenkünstler und eine glänzende Repräsentation des hohen Standes der jetzigen deutschen Gartenkunst.

Bild 5: Reichsgartenschau Stuttgart 1939.



Die Wasserspiele bei der Hauptgaststätte mit Blick auf die Kleinsthäuser.

Entwurf der Wasserspiele: Gartengestalter Hermann Mattern, Potsdam-Bornim. Entwurf der Kleinsthäuser: Architekt Gerhard Graubner. Foto: Walz.

Gartengestalter W. Hübötter, Hannover:

Über die Stuttgarter Reichsgartenschau

Die Zwischenkriegszeit hat uns eine Reihe von Gartenbauausstellungen gebracht, über die jetzt eine gewisse Bilanz gezogen werden kann. Bei der nachfolgenden Betrachtung möchte ich die kleineren sogenannten Landesausstellungen, wie Landesausstellung Stuttgart 1925, Jadegea Hannover 1933, Darmstädter Ausstellung, Mainzer Rosenschau nicht mit in Betracht ziehen, sondern lediglich die großen Gartenausstellungen.

Am Anfang steht Dresden 1926, in der Gustav Allinger zum ersten Male eine ganz große Ausstellung nach seinem Willen und nach dem mit dem ersten Preis ausgezeichneten Entwurf zur Ausführung brachte. Man kann mit Fug und Recht sagen, daß bis auf die jetzige Stuttgarter Reichsgartenschau niemals in der Zwischenzeit eine Ausstellung mit so einheitlichem Willen zur Ausführung gekommen ist. Es ist hier unwesentlich, zu untersuchen, ob es richtig war, eine derartig stark axial betonte, auf einen großen Mittelpunkt, den

grünen Dom, eingerichtete Gestaltung innerhalb des großen lockeren Parkes zu machen oder ob eine gänzlich anders geartete Ausstellung sich der Umgebung einzuordnen hatte. Fest steht, daß die Art, wie diese Ausstellung gemacht wurde, so stark war, daß sie sich behaupten konnte und so große Anregungen hinterlassen hat, daß sie alle großen Ausstellungen bis auf Stuttgart 1939 beeinflusst hat. Liegnitz, Gruga I, Dresden 36, Düsseldorf und Gruga II, abgesehen von Pflanzen und Blumen, sind mehr oder weniger stark der gleichen Haltung. Daß sie in ihrer Wirkung hinter Dresden 1926 zurückstehen, liegt daran, daß die Führung entweder nicht so stark oder nicht einheitlich war. —

Im Zusammenhang mit all diesen Ausstellungen waren Wettbewerbe ausgeschrieben, und in keinem Fall wurde der erste Preisträger, wie bei Dresden 1926, verantwortlich mit der Gesamtleitung beauftragt, daher der mehr oder weniger uneinheitliche und oft gegensätzliche Ausdruck. Hervorragende Einzelleistungen standen neben ausgesprochenen Fehlleistungen.

Die Reichsgartenschau Stuttgart 1939 brachte nun am Ende dieser Periode wiederum eine Ausstellung, bei der die Verfasser voll verantwortlich vor ihrer Aufgabe standen. Sowohl Gartengestalter als auch Architekt haben in Stuttgart ihrem persönlichen Willen Ausdruck verliehen, und es ist zu bedauern, daß bei der Aufgabenstellung die Anlage eines großen Zoologischen Gartens mit eingeflochten werden mußte, die die Gesamtanlage außerordentlich stark beeinträchtigt hat. Erst kurz vor Eröffnung der Ausstellung wurde dieses Motiv fallengelassen. Wenn trotzdem die Ausstellung in Stuttgart ein derartig einheitliches Bild und geschlossene Haltung zeigt, so ist das m. E. ein Beweis für das Können der Verfasser.

Schon in seinem preisgekrönten Entwurf für die Gartenbauausstellung in München 1934, der leider nicht oder nur teilweise zur Ausführung kam, ging Mattern bewußt andere Wege der Ausstellungstechnik, indem er eine sogenannte stumme Führung und eine Reihe ausstellungswichtiger Dinge vorschlug, die dann in ihrer Gesamthaltung ein künstlerisch befriedigendes, einfaches Bild ergaben. Diesen Weg sind die Verfasser, Mattern und Graubner, auch in Stuttgart gegangen. Das außerordentlich bewegte Gelände, Höhenunterschiede bis zu 80 m innerhalb der Ausstellung, boten den Gestaltern Gelegenheit zu großer Mannigfaltigkeit. —

Ganz gleichgültig, wie man zu einzelnen Dingen stehen mag, es muß gesagt werden, daß es den Verfassern gelungen ist, trotz dieser verführerischen Mannigfaltigkeit und trotz des Grundmotivs „Tiergarten“ eine einheitliche und in ihrer künstlerischen Haltung vorbildliche Ausstellung zu schaffen. Selten ist auf



Bild 6: Reichsgartenschau Stuttgart 1939.

Blick aus der Staudenvergleichsschau auf das Gebiet der Kleinsthäuser.

Entwurf der Staudenvergleichsschau: Gartengestalter H. Mattern, Potsdam-Bornim.

Foto: Mügge.

Bild 7: Bei der Sitzterrasse am Mittelweg.

Die Rolljalousien boten bei schlechtem Wetter oder plötzlich einsetzendem Regen den erwünschten Unterstand in dem Gebiet oberhalb der Sommerblumenwiese.

Entwurf: Hermann Mattern, Potsdam-Bornim.

Foto: Ohler.



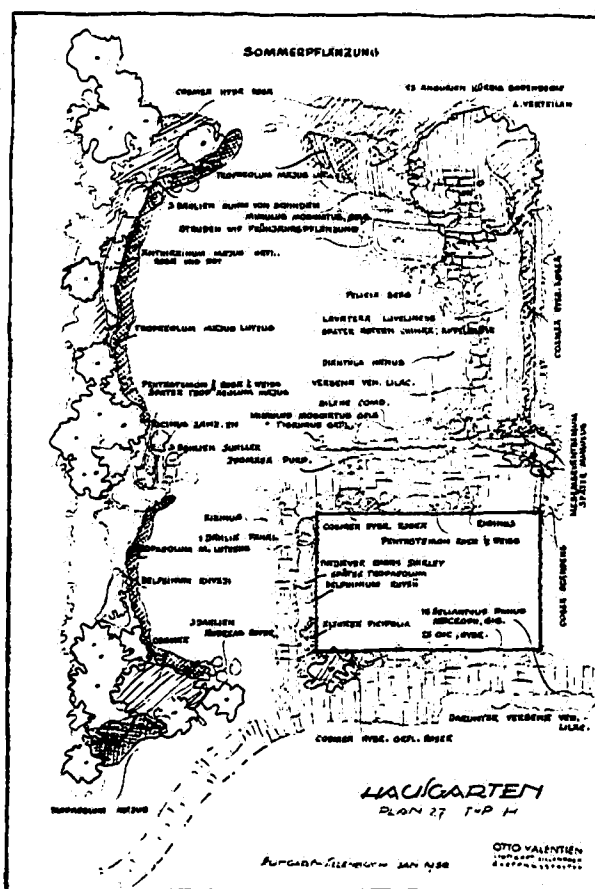
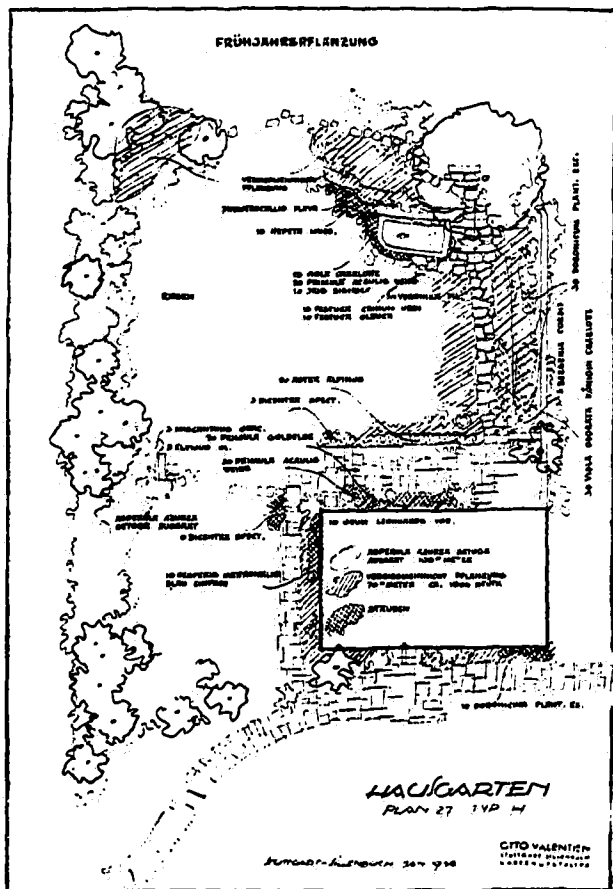


Bild 8 und 9: Reichsgartenschau Stuttgart 1939. Plan für die Frühjahrs- und Sommerbepflanzung eines Hausgartens von Gartengestalter Otto Valentien, Stuttgart.

Bild 10: Reichsgartenschau Stuttgart 1939. Rechts (innen): Der Garten des Kleinsthauses mit Steinbank, Vogeltränke und Vogelfutterhäuschen. Entwurf: Gartengestalter Otto Valentien, Stuttgart.

Bild 11: Reichsgartenschau Stuttgart 1939. Rechts (außen): Der Garten des Kleinsthauses. Entwurf: Gartengestalterin Herta Hammerbacher, Potsdam-Bornim. Aufnahmen aus dem 125 Seiten umfassenden Bildbericht von der Reichsgartenschau „Das Erlebnis einer Landschaft“, bearbeitet von Dr. Erich Schlenker, Stuttgart. Fotos: Mögler.



einer so großen Ausstellung die architektonische Haltung so einheitlich gewesen wie in Stuttgart, selten ist die große Verbindung dieser architektonischen Stützpunkte so gelungen wie in Stuttgart, und das ist bei einer so großen Schau das Wesentliche.

Es geht nicht an, daß man bei der Betrachtung einer solchen Leistung Einzeldinge herausgreift und sie nach besonders kritischer Art in ihre Einzelteile zerlegt und letzten Endes kein gutes Haar an ihnen läßt. Ich persönlich habe für die Art des Rosentales und der Wasserbecken mit den geschwungenen Ufer-

linien und für die Häufung der Springstrahlen kein Verständnis und würde es anders gemacht haben. Aber wenn man schon Einzeldinge aus dem Gesamten herausgreift, so muß man wiederum sagen, daß die Anlage der Wohngärten und ihre Beziehung zu den mit Obstbäumen bestandenen Flächen, die Erdplastik, der Friedhof, das Rosencafé selbst und Dahliengarten sowie die Mustergärtnerei so hervorragend und gekonnt sind, daß sie endlich für die Ausrichtung künstlerischer Gartenschauen maßgeblich sein sollten. Nebenher ist die Ausstellung voll von handwerklich ganz hervorragenden Einzelleistungen und gibt für die Ausführung der verantwortlichen Leitung unter Führung von Gartendirektor Bauer den Gärtnern, Arbeitern und Handwerkern bestes Zeugnis. — Abgesehen von Pflanzen und Blüten in Hamburg (wo Meding und Plomin ebenfalls eine ausgezeichnete Leistung in dieser Richtung vollbrachten) und Stuttgart, wüßte ich keine, woran man bei künftigen Gartenschauen anknüpfen könnte. Der Einfluß des Reichsnährstandes auf die künstlerische Gestaltung bei den Gartenschauen wäre in Zukunft zu überprüfen, damit nicht so unmögliche Pflanzenbilder und Pflanzenzusammenstellungen entstehen können wie bisher. Es ist künstlerisch nahezu unmöglich, sogenannte Gruppenpflanzungen oder Dahlienschauen so unterzubringen, daß sie jeden und nicht nur den Fachmann befriedigen, es sei denn, daß man wie Mattern in Stuttgart alles

mit einem Schleier weißer Cosmeen zudeckt. Hierfür hat wiederum in Stuttgart Mattern und seinerzeit auch in Hamburg Plomin das im Rahmen des Möglichen beste Beispiel gegeben. Ueber Rosenschauen sind schon des öfteren große Diskussionen entstanden. Meines Erachtens hat hier wiederum Meding und Plomin in Hamburg mit seinem Rosenhof bei sparsamster Verwendung des Materials eine Richtung gezeigt, die man verfolgen sollte. Allerdings hat man hier bewußt „Rosengärten“ gewollt — während man in Stuttgart eine Sortenvergleichsschau der Landesbauernschaft zeigte.

Zum Schluß wäre es interessant, zu untersuchen, ob es richtig ist, Reichsgartenschauen in dieser Art überhaupt in so kurzer Folge aufeinander zu veranstalten oder ob es nicht richtiger wäre, Reichsgartenschauen alle 10 Jahre und dazwischenliegend landschaftsgebundene Gartenschauen zu veranstalten, die den spezifischen Charakter der Landschaft und die besonderen Eigenheiten in pflanzenkultureller Beziehung zum Ausdruck bringen. Dieses um so mehr, als Deutschland so groß ist. Es würde dies auch dazu beitragen, in edlem Wettstreit der verschiedenen Landschaften die in jedem Gebiet verankerten Kräfte zur Entfaltung zu bringen. Es müßte reizvoll sein, im Osten oder im Süden des Reiches Gartenschauen aus dem Wesen des Landes entstehen zu lassen.

*

Landwirtschaftsrat Carl Wilczek, Weihenstephan:

Über die Stuttgarter Reichsgartenschau

Es ist unwesentlich, im Rahmen einer kurzen Betrachtung der Stuttgarter Reichsgartenschau die vorgeführten Leistungen für sich zu betrachten oder sie gar in gute und schlechte zu teilen; wesentlicher muß es sein, das Prinzip zu erkennen, das hier wirksam war, und das in weitestem Umfange unsere Gartenkunst überhaupt beherrscht.

1. Die Ausstellung erscheint mir als das Ergebnis einer noch nicht restlos überwundenen Epoche, die im menschlichen Werke lediglich den Ausdruck des Individuums sah, und die darum eine gewisse individualistische Hemmungslosigkeit an Stelle von volkstums- und landschaftsgegebenen Bindungen setzte. Eine solche Einstellung betrachtet den Garten herausgelöst aus seiner natürlichen Daseins- und Lebenssphäre — der Landschaft — und sieht in ihm, wie es liberalistischer Weltanschauung entspricht, ein restlos „privatisiertes“ Bodenstück. Einer solchen Einstellung ist die Natur nicht heilig, geheimnisvoll und ehrfurchtbeisend, sondern „interessant“. Ein Kreis von „Gartenästheten“ achtet wohl sorgfältig darauf, daß z. B. in ihren Wohnungen das einzelne sich der Gesamterscheinung einordnet, erkennt den Garten aber nicht als Teil in einem sinnvollen Zusammenhange der Landschaft und leugnet also damit, daß Gartengestaltung auch Landschaftsgestaltung sein muß. —

Heinrich Franke sagt im Vorwort zu einem Werke: „Ebenso wie die völkische Bewegung die geschichtlichen Ereignisse neu bewertet und danach einteilt, ob sie dem Volkstum und der Rasse nützlich oder schädlich gewesen sind, so wird man jetzt auch zum baugeschichtlichen Erbe eine andere Stellung einnehmen müssen wie bisher. Wer mithelfen will, den zu weit getriebenen Individualismus im Bauwesen zu bekämpfen und den Weg zu einer Gemeinschaftsstruktur anzubahnen, muß auch beim Rückblick die bauliche Leistung des Volkes selbst, das namenlose Schaffen ungezählter Geschlechter, deutlicher in das Gesichtsfeld rücken und zu den verborgenen Quellen des Entstehens hinabsteigen; er muß mit den Werken der bodenständigen Kräfte selbst unmittelbar Fühlung nehmen.“

Ich höre die Frage: „Was hat das mit Gartenkunst und der Stuttgarter Reichsgartenschau zu tun?“

Offenbar sehr viel: Die großen, tiefgehenden Erkenntnisse nationalsozialistischer Weltanschauung gelten nicht nur für eine Einzelercheinung, sondern für den ganzen Umkreis kultureller Arbeit; alle Kulturleistung kann nur als Einheit betrachtet werden; d. h.: auch der Garten als wichtiger Bestandteil deutscher Wohn- und Lebenskultur unterliegt den gleichen Gesetzen wie Kunst, Ethik und religiöse Vorstellungen und kann

sich also volkstums- oder blutsmäßigen Bindungen nicht entziehen.

Unsere Gartenkunst bietet leider noch immer ein Bild, wie es auf anderen Gebieten bereits mehr oder weniger verdrängt worden ist (Literatur, Malerei, Baukunst usw.), nämlich: das Bild eines „zu weit getriebenen Individualismus“ und beträchtlicher Ratlosigkeit.

Die Betrachtung der Geschichte zeigt, daß das Individuum immer nur Bedeutung hatte im Raume festliegender Bindungen, die durch Volkstumseigenart bestimmt sind, d. h. der echte Künstler war immer das Instrument des Blutes seines Volkes. So vermögen wir die deutschen Maler von den Italienern, Franzosen, Spaniern zu unterscheiden und bestimmen unter den deutschen leicht Niederländer, Rheinländer, Oberdeutsche usw.; wir vermögen trotz der einheitlichen inneren Haltung deutscher Gotik die niederdeutsche, rheinische, oberdeutsche usw. zu erkennen. Das gleiche gilt für den Garten historischer Zeiten. Sogar der formale Garten Frankreichs entwickelte in Deutschland landschaftsbedingte Variationen, d. h. Formen, die auch in ihrer völkisch bestimmten Haltung voneinander abweichen: Der niederländische (Hemsteede) und der niederdeutsche Barock-Garten (Herrenhausen). Sie sind großräumig, einfach in Teilung und Ordnung, frei von Pathos und schwanghafter Deklamation. — Der mitteldeutsche Barock-Garten umfaßt alle Anlagen von Pillnitz über Sedlitz nach Pommersfelden und Marquardsburg bis Veitshöchheim; Ins Gutbürgerliche gehend, unmonumental, reich an intimen Einzelheiten, meist unheillich und gartenmäßig. — Der bayerische Barock-Garten (Nymphenburg, Schleißheim): Stark und monumental, voll Schwung und Pathos im Raumeindruck (ich weiß, Girard war ein Franzose). — Auch die entsprechenden Formen des Ostens (Potsdam, Oliva) sind aus der Landschaft beweisbar.

Noch mehr gilt das aber für den Landschaftsgarten der großen Epoche im Anfang des 19. Jahrhunderts, für die Gärten von Sokell, Lenné und Pückler. — Das heißt also auch hier: Alle kulturelle Tat ist in ihrem Ausdruck und der inneren Haltung bestimmt durch Volkstum und Landschaft. Ebenso wie der Deutsche nur charakteristisch ist als Deutscher, der Franzose als solcher — und im einzelnen der Bayer als Bayer, wenn er die Züge seines Volkstums trägt —, so kann die Eigenart jeder kulturellen Tat nur leben aus der Eigenart des Volkstums und Raumes. Es gibt keinen internationalen „Charakter“, internationales Gesicht ist Charakterlosigkeit.



Bild 1 und 1a: „Der Garten in der Landschaft“. Aus: „Grundlagen und Grundbegriffe der deutschen Garten- und Landschaftsgestaltung“ von Carl Wilczek; Verlag Paul Parey, Berlin SW. Die Abb. 1 und 1a geben einen Begriff von den möglichen engen Beziehungen zwischen Landschaft und Garten: Landschaft der Wiltster-



marsch und ein Garten in dieser Landschaft. Mensch, Hans, Garten und Landschaft sind hier zur engsten Einheit verwachsen; sie umfaßt gleichermaßen Raumercheinung und Stimmungsinhalt. Die elementare Kraft der Gartenerscheinung wird nur unbedeutend gestört durch das „moderne“ Gartentor; hier war nicht der Bauer, sondern städtische Technik am Werke.



Bild 2: Aus einem Sondergarten der Reichsgartenschau Stuttgart von Gartengestalter Adolf Haag, Stuttgart.

Es ist wohl so, daß dieser Ausstellungsgarten „Natürlichkeit“, Naturnähe anstrebt. Zur Erreichung dieser geht er jedoch auf Irrwegen: Die Treppe versucht offenbar Naturnähe zu erreichen durch Naturförmigkeit, d. h. das Material behält seine naturgegebene Form und wird in einer Art verbaut, die den Eindruck des natürlichen Zufalls erwecken soll. Das ist der fundamentale Irrtum solcher Gartengestaltung: Eine Steintreppe im Garten ist nur als werkgerechte Arbeit, als sichtbares Menschenwerk, ja als Architektur denkbar; ihre Form ist nur dann wertvoll, wenn sie das Ergebnis planvollen, menschlichen Gestaltungswillens ist. Als Nachahmung natürlicher Zufallsbildung erweckt sie nur den Eindruck der Verspieltheit, den der Garten überhaupt in großem Umfange erweckt. Solche Dinge stehen auf der Stufe der schlechten „Naturholzmöbel“ und ähnlicher Spielereien, die dem Städter ein Ersatz für Natur sein sollen. Der unverbildete Mensch will in seiner Gestaltungsarbeit das tote Material beherrschen, weshalb seine Werke stets in einem gesunden Spannungsverhältnis zur Wirkungstendenz der pflanzlichen Umwelt stehen müssen. Es gibt keine Möglichkeit der Angleichung von Architekturen an die natürliche Umwelt durch Formgebung nach dem Muster natürlich-amorpher Zustände; das ist vielmehr technische und gestalterische Verwahrlosung und nicht Natürlichkeit.

Dem aber, was an sich Naturnähe (Landschaftsnähe) atmen sollte (der Pflanze, die gerade in der naturnahesten Form und Situation von einzigartiger Wirkung zu sein vermag), wird eine völlig fremde Tendenz verliehen, wodurch auch sie zur kraftlosen, spielerischen Erscheinung wird. Die Pflanzenauswahl erstreckt sich (nicht nur in



diesem Garten) in gewissem Umfange auf pflanzliche Abnormitäten und pathologische Formen (zwerge, bizarre, absurde, kriechende Krüppel-Formen etc.), auch auf durchaus fremde Gewächse. Wenn eine irregeleitete gärtnerische Arbeitsrichtung solche „Kretins“ für gartenwürdig erklärt, so ist das der größte Gärtnerirrtum aller Zeiten; denn unser Garten ist keine Abnormitäten-schau.

Es ist unverkennbar, daß in der Gartengestaltung solcher Art Einflüsse des japanischen Gartens wirksam sind. Der Vergleich mit Abb. 2a zeigt das deutlich wie auch der Ausspruch eines Gestalters: „Alle Kunst ist Andeutung“. Hier liegt der Irrtum: Japanische Gartenkunst (wie überhaupt ostasiatische Kunst) ist in hohem Maße „Andeutung“, weil der Ostasiate aus seiner weltanschaulichen Haltung heraus in seiner Kunst (wie im Leben) das Sichtbarwerden des Aktiven, Resoluten und des absoluten Ausdrucks ablehnt. So deuten einige, wie zufällig daliegende Steinplatten wechselnder Form und Art, die im einzelnen noch eine besondere Bedeutung haben (Reste asiatischer Urreligionen) nur ganz unklar einen Weg an. Die japanische Gartenkunst scheut Entschiedenheit, Symmetrie, Wiederholung, und so versinkt der japanische Garten in Formlosigkeit. Das deutsche Kunstwerk ist dagegen kraftvolle Vollendung und Wirklichkeit.

Bild 2a: Typischer japanischer Garten.

Und das ist der Hauptirrtum unserer Gartengestaltung: Die Gartenform unserer Zeit ist international geworden, insbesondere auch, was die Pflanzen anbetrifft (bezeichnend ist dafür eine gewisse Benennung für Stuttgart „Der Weltgarten“, die man allerdings positiv versteht).

Verstärkt wird dieser oben dargestellte Eindruck noch durch den (hoffe ich) verunglückten Ausspruch des an der Ausstellung führend beteiligten Gartengestalters: „Man kann alles machen, man muß es nur können!“ Nein! Wenn ein Künstler eine kulturelle Sendung erfüllen will, dann kann er nur in der Sprache seines Volkes reden.

2. Nicht nur die Ausstellung, sondern die Gartengestaltung unserer Zeit überhaupt erscheint weiter als das Ergebnis der Einstellung, daß der Gärtner wichtiger sei als der Garten; dazu: a) Der Gartengestalter sieht im Wohngarten nur das Ergebnis der gärtnerischen Arbeit, die gärtnerische Anlage. So sagt z. B. Camillo Schneider: „Das Wort Garten im ursprünglichen Sinne bezeichnet einen gegen die Umwelt abgeschlosse-

nen, einen unگریeten, eingegrenzten Platz, auf dem der Besitzer Pflanzenzucht treibt“. — Im Altnordischen bedeutet „gards“ Hauswesen, „gardr“ = Zaun, Gehege, Hofraum. Im Althochdeutschen bedeutet „gart“ Kreis. Wenn wir bedenken, daß die indogermanische Wurzel „ghord“ im griechischen Worte „Choros“ = Kreis, Einfriedigung, wie auch im römischen „Chorus“ erscheint, wenn wir wissen, daß der Raum um das Bauernhaus in manchen Gebieten Norddeutschlands bis ins späte Mittelalter Kreisform besaß, so ist wohl anzunehmen, daß es sich im Urbegriff „Garten“ nicht um eine technisch-sachliche Angelegenheit handelte, sondern um einen kultisch-rechtlichen Begriff. (Betrachte die Kultverwendung der Kreisform.) Dieser kultische Begriff des „Friedens“ um das Haus, der im Worte Einfriedigung erhalten blieb (indogermanisch: pri; germanisch: fri; altnordisch: fridr), hat die wechselnde Bedeutung von „frei, versöhnen, schonen, behüten, lieben“ (nach Kluge). Wie die alten Vorstellungen vom Garten beweisen, handelt es sich hier also nicht um den materiellen Inhalt oder eine tech-

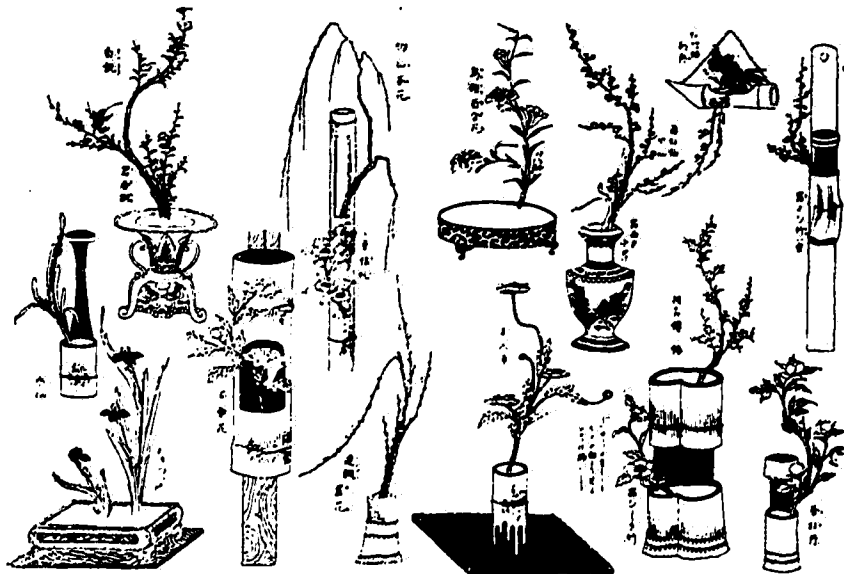
Bild 3: Hausgarten der Reichsgartenschau Stuttgart von Gartengestalter Otto Valentien, Stuttgart. Foto: Mögle.



Bild 3a: Darstellung der Pflanzenverwendung und Pflanzenzucht im japanischen Hans und Garten.

Der uns fremde, japanische Geist in den Gärten unserer Zeit äußert sich vornehmlich in Pflanzenauswahl und -behandlung. Dem Japaner ist die Pflanze, die Blume mit unpersönlicher Eigenart, mit abstrakt deutbarer Form von besonderem Werte (Abb. 3a). Er beobachtet die Absonderlichkeit ihrer Form, ihrer Linien und ihren Rhythmus, verändert sie in seinem Sinne, spreizt ihre Zweige, zwingt und verformt sie; denn die Form, und zwar die symbolisch deutbare Form, steht dem Japaner im Vordergrund des Interesses. Die Abb. 3 (Anstaltungsgarten) zeigt uns die Wirksamkeit dieses fremden Geistes im derzeitigen Garten in Deutschland: Ursache zur Pflanzung dieses seltsamen Gebildes (Rhns) war nicht Liebe zur Pflanze, sondern lediglich intellektuelles Interesse an der Form. Dem Deutschen dagegen ist sein Verhältnis zur Pflanze, zu Natur und Garten, nicht eine Sache des Intellekts, sondern durch seelische Bedürfnisse und Bindungen bestimmt, während der japanische Garten durchaus seelenlos und stimmunglos in unserem Sinne ist. — Der Respekt vor den kulturellen Leistungen anderer Völker sollte uns behüten, daß wir Dinge, die der weltanschaulichen Haltung des Japaners entsprechen und für ihn bedeutungsvoll sind, zu unserem Spielobjekt machen.

Gerade was die Pflanze anbetrifft und ihre Verwendung, ist die Anstellung ein Beweis dafür, daß der Gärtner sich wichtiger dünkt als der Garten; denn welche Gesichtspunkte bestimmten wohl die Pflanzenauswahl der sogenannten „Sommerblumenwiese“ und der Pflanzungen an den drei gestaffelten „Weihern“? Auch hier scheinen noch klare Begriffe und Vorstellungen zu fehlen, die gerade die Arbeitsgrundlage des Landschaftsgestalters sein müßten: Eine Blumenwiese ist das Ergebnis der Lebenskräfte einer besonderen Landschaftssituation, eine Lebensgemeinschaft. Das gilt ebenso für Uferbildungen, wie für Wald, Heide, Aue etc. Eine Steigerung solcher Bildungen ist unmöglich zu erreichen durch gärtnerische Züchtungen und gärtnerische Kulturgewächse; sie kann nur erfolgen aus den Bedingungen der Lebensgemeinschaft selbst, d. h. durch Vermehrung, Verdichtung ihres natürlichen Pflanzeninhaltes. Alles andere zerstört den starken Ausdruck der Einheit. — Gärtnerische Kulturpflanzen gehören aber auf Beete, wodurch sie ihre Landschaftsferne deutlich zum Ausdruck bringen; das ist bauerliche Praxis seit Jahrtausenden.



nische Funktion, sondern um das innere Verhältnis des Menschen zu diesem Landstück um sein Haus.

b) Rein gärtnerische Einstellung betrachtet die Pflanze isoliert aus ihren natürlichen Gemeinschaften und Zusammenhängen, steigert diese Isolierung und vermag darum die Landschaft und ihre natürlichen Erscheinungen nicht mehr als Einheit, als Ganzes zu betrachten und zu verstehen. Es steht also die Pflanze als „gärtnerisches Produkt“, darum also auch in pathologischen und sonstigen abnormen Formen im Vordergrund eines künstlich geweckten Garteninteresses, das oft zum öden Sammelinteresse wird und schließlich zu einem Zustande, wo der Gartenbesitzer die Pflanzen wie Briefmarken sammelt.

Inwiefern kann unser Garten nun aus Volkstum und Landschaft wiedergeboren werden?

Das Bild unserer Kulturlandschaften ist nicht ein Zufallsergebnis: Der Mensch unterliegt den Einflüssen seines Lebensraumes und wird, wenn seine seelische Grundhaltung auch blutsmäßig festliegt, von den Kräften seiner Landschaft mitgeformt (vgl. z. B.: Bauer, Waldbewohner, Gebirgler, Küstenbewohner, Städter usw.). Die so entstandene Eigenart muß sich natürlich wiederum bei der menschlichen Arbeit an der Landschaft selbst auswirken, wird also gleichsam wieder in die Landschaft zurückgestrahlt und zeigt sich im Hausbau, der Dorf- und Flurordnung, im Gartenverhältnis, in Walderhaltung und -vernichtung, in Wirtschaft und Kunst usw.; kurz: Mensch und Landschaft stehen in enger innerer Wechselbeziehung. Wir können wohl sagen: Die Landschaft lebt in der Seele der Menschen und die Seele der Menschen in der Landschaft.

Die Gärten, also unlösliche Bestandteile unserer Kulturlandschaften, müssen also bestimmt sein durch diese Beziehungen und durch die elementaren Naturgegebenheiten der Landschaften, und zwar handelt es sich hier nicht um die Einzelheiten, sondern zunächst um die Erreichung eines engen Raum- und Stimmungskontaktes der Gärten zu ihren Landschaften. Dieser wird erreicht durch: Eine Gestaltung im Sinne des deutschen Natur- und Gartenverhältnisses und nicht nach den Mustern japanischer oder sonstiger asiatischer Vorstellungen, auch nicht nach den Vorbildern des romanischen Südens;

die Betrachtung, daß die Gärten eine wesentliche Funktion in der Kulturlandschaft zu erfüllen haben, daß sie deren unlösliche Bestandteile und darum nur als landschaftswesentliche Gesamtbildungen tragbar sind; eine individualistische Einzelbehandlung der Gärten zerreißt solche Zusammenhänge;

Auswahl der Pflanzen (mit Ausnahme der Kulturpflanzen) nach den Gesichtspunkten der Bodenständigkeit (Seifert);

Geländegestaltung aus dem Landschaftscharakter; d. h. nicht nach einer gärtnerischen Normal- und Idealvorstellung von z. B. „natürlicher“ Gartenfläche (Wellen und Mulden);

Terrassenbildung und Herstellung von Einschnitten nicht nur als auf den Einzelgarten bezogene Erscheinungen, sondern als Gesamtbildung im Zusammenhang der Gärten aus den landschaftlichen Gegebenheiten; hierbei sind örtliche Uebungen, Materialien und Pflanzungen richtunggebend;

Beachtung von Art und Material des Wegbaues, der Einfriedigungen, des Gartenbeiwerks als landschaftsgebundene Erscheinungen.

Das sind alles aber nur kurze Andeutungen. Zur gegebenen Zeit wird der Verfasser auf diese Dinge ausführlich eingehen. Der innerste Sinn dieser Bemühungen ist deutsche Weltbetrachtung schlechtweg: „Es ist das allgemeine Gefühl für das Untergehen des Einzelnen im Ganzen, das Gefühl, daß jedes Wesen erst im Zusammenhange mit anderen, mit der ganzen Welt Sinn und Bedeutung haben könne“ (Heinrich Wölfflin).



Bild 4: Blick in das Rosental der Reichsgartenschau Stuttgart von Gartengestalter Hermann Mattern, Potsdam-Bornim.



Bild 4a: Blick in einen „Bauerngarten“. Die Abb. 4a zeigt, mit welcher Promptheit der ratlose Bauer, der Ausstellungs-„Vorbilder“ (wie überhaupt das städt. Vorbild) für Rat und ehrliche Hilfe nimmt, in seinem Garten reagiert. Und das ist es, was uns veranlassen sollte, nur mit dem größten Ernst an alle Fragen einer Garten-Ausstellung heranzugehen. Die leichtfertige Meinung, es handle sich doch nur um eine „Ausstellung“, wo Sensation und Propaganda die Hauptrolle spielen, ist ja schon eine Weile als Vergehen erkannt. Nicht das Interesse des Gärtners oder die persönliche Meinung des Gartengestalters darf hier im Vordergrund stehen, sondern nur das kulturelle Leben unseres Volkes.

Bild 1 und 1a: Photo Wagner, Erfurt;

Bild 2, 2a, 3a und 4a: Wilczek, Weihenstephan;

Bild 3 und 4: Mögler, Stuttgart.

Über die Stuttgarter Reichsgartenschau

„Nur soviel sei hier gesagt, daß ich meinen Berufsgenossen empfehlen möchte, nicht mit einer vorgefaßten Meinung an sie*) heranzutreten. Wer es von vornherein ablehnt, andere als die lehr- und schnlmäßig überlieferten Anschauungen über Gartenkunst gelten zu lassen — es gibt ja leider noch viel mehr solcher Leute unter denen, die sich Gartenkünstler nennen, als man denken sollte — dem ist nun einmal nicht zu helfen, er wird durch keine Erfahrungen aus seiner Rückständigkeit herausgehoben werden. Der soll aber auch lieber zu Hause bleiben anstatt Geld und Zeit zu einer zwecklosen Reise zu verschwenden.“
Schriftleiter C. Heicke in der „Gartenkunst“ 1907, S. 136.

Mit solchen und noch schärferen Worten bedenkt Heicke in einer sehr frischen Auseinandersetzung jene Kritiker an der Mannheimer Gartenausstellung 1907, die empört waren darüber, daß Laien und Dilettanten, nämlich Architekten wie Läger, Behrens und Muthesius und Maler wie Schultze-Naumburg, in die dem diplomierten Gärtner vorbehaltenen geheiligten Bezirke eingebrochen waren und unehörl. ja hochverräterische Forderungen und Vorbilder aufgestellt hatten. Jeder wird heute zugeben, daß Heicke damals den richtigen, nämlich den weiteren Gesichtskreis hatte und daß jene Mannheimer Revolution die Voraussetzungen schuf zu einer Entwicklung, die die deutsche Gartengestaltung in unseren Tagen in die vorderste Front der auf diesem Gebiet überhaupt tätigen Nationen stellte.

1939 schlug wieder die Empörung hohe Wellen, diesmal über einen Fachgenossen, der alles, was an architektonischer Gartengestaltung seit 1907 gelernt worden war, wieder über den Haufen zu werfen schien. Die Entrüstung der einen fand harte Worte, wie Kulturbolschewismus, undeutsch, asiatisch; die Begeisterung der Gegenseite war um so größer — triftige Gründe zu dem Versuch, den Dingen einmal auf den Grund zu gehen.

In der Tatsache, daß sowohl Gegner wie Freunde des in Stuttgart zur Erörterung Gestellten mich um eine freimütige Kritik baten, ist wohl das Vertrauen ausgedrückt, daß dieser Versuch so objektiv und sachlich unternommen wird, als es einem Zeitgenossen und an der Entwicklung der Gartengestaltung selbst Beteiligten nur möglich ist. Ob dabei wirklich Grundsätzliches, also Allgemeingültiges zutage kommt oder es doch nur bei einer persönlichen Ansicht bleibt, muß offen gelassen werden. Schließlich geht es doch um Dinge, mit denen jeder einzelne sich auseinandersetzen muß, allerdings ohne Voreingenommenheit und ohne Einengung des Urteils durch den engen Zaum des Herkommens, durch Schulmeinung oder gar durch Schlagworte.

Zunächst muß der gefährlichste Stein des Anstoßes weggeräumt werden: jener Gegensatz zwischen beamteten und freischaffenden Gartengestaltern, der ganz unnötig in die Auseinandersetzungen hineingetragen worden ist. Wir wollen eindeutig feststellen, daß es ausschließlich um die Leistung geht. Schon in zehn Jahren fragt bei irgendeiner künstlerischen Schöpfung niemand danach, ob ein Freischaffender oder ein Beamter ihr Urheber war, sondern nur danach, ob sie gut ist. Dabei darf jedoch nicht übersehen werden, daß der beamtete Gestalter es viel schwerer hat, die Grenzen des Hergebrachten und Gewohnten zu überspringen und Neuland aufzuzeigen. Schon deshalb ist das *Andenken Enckes* als des wohl größten Meisters der Gartenkunst der letzten Jahrzehnte ganz besonders hoch zu halten.

Sodann muß ich sagen, daß ich die Ausstellung nicht in allen Einzelheiten und leider nicht in verschiedenen Jahreszeiten gesehen habe. Mein Urteil beruht auf gründlichen und kritischen Rundgängen Ende Juli. Das Ergebnis schon des ersten aber war im Gegensatz zur Erwartung — man hatte mir vorher manches Schlimme erzählt und auch durch Bilder belegt — eine ganz große Freude und die unbedingte Anerkennung einer sehr großen künstlerischen, technischen und gärtnerischen Leistung. Alle Kritik kommt erst weit nach dieser ganz eindeutigen und ausdrücklichen Feststellung.

Was die Stuttgarter Ausstellung vor allen früheren so auszeichnet, das ist die beschwingte Leichtigkeit und Lockerheit

des ganzen weiten Gebietes, die es möglich macht, wirklich entspannt darin herumzugehen, sich an das zu halten, was einem gefällt und alles zu übersehen, was einem nicht behagt. Sicher ist diesem Vorzug in erster Linie der ganz ungewöhnliche Publikumserfolg zuzuschreiben, der ja kein Maßstab für die Höhe einer künstlerischen Leistung sein kann. Man sage nicht, das sei eine glückliche Eigenschaft des von der Stadt zur Verfügung gestellten Geländes. Denn was man heute sieht, mußte aus aufgelassenen Steinbrüchen und riesigen Hausmüllablagerungen erst geschaffen werden. Man hätte es ebensogut auf starre Achsen und Abgeschlossenheit ausrichten können, wie es Mattern auf Zwanglosigkeit und Fernblicke hin umgestaltete.

Der zweite Vorzug, den die Stuttgarter vor den bisherigen Gartenbauausstellungen voraus hat, ist die hohe künstlerische und handwerkliche Qualität alles Gebauten. Auch hier darf man nicht sagen, diese sei das Verdienst des Architekten Graubner und seiner Mitarbeiter. Es ist das Verdienst Matterns insofern, als er eben den richtigen Architekten mitgebracht und in bester Kameradschaft mit ihm gearbeitet hat. An dieser Kameradschaft fehlt es eben noch recht oft, und dem allein sind sonst manche Halbheiten und offenkundige Mißerfolge zuzuschreiben.

Bisher waren Ausstellungsgebäude fast ausschließlich eine Angelegenheit rein industriemäßigen Bauens mit dünnen Schnitt-hölzern, Gipsdielen, Faserplatten, Drahtziegelgewebe, Dachpappe, Zement und all diesen Fabrikzeugnissen höchst zweifelhaften Kulturwertes. Die Züricher Landesausstellung zeigte alle hier gegebenen Möglichkeiten. In Stuttgart wurde bewiesen, daß man große, helle Ausstellungshallen vielseitigster Verwendungsmöglichkeit auch vom Handwerk her aufbauen kann; diese Hallen, deren Gesicht von bester Steinmetz-, Zimmermanns- und Schmiedearbeit bestimmt ist, bedürfen keiner schmückenden oder verhüllenden Zutaten, sind auch leer schön und ein künstlerisch vollkommener Rahmen jeder Art Ausstellung.

Hier mag gleich eingeschaltet werden, daß die Bindekunstausstellung, die Ende Juli in der großen Halle aufgebaut war, Bilder von erlesenstem künstlerischen Geschmack bot, wie ich sie noch auf keiner Schau dieser Art gefunden habe.

Der außergewöhnlich schöne Hoheitsadler von Bildhauer Hedblom und Schmiedemeister Fromm mag mit der Gartenschau an sich nichts zu tun haben; daß man ihn dort sah, war aber eine große Freude.

Matterns Verdienst ist die handwerkliche Vollkommenheit aller Mauern im ganzen Ausstellungsgelände. Besonders bei einzelnen Hochbauten, wie der Waldkapelle und der Schutzhütte im Wildblumengarten, ist eine Meisterschaft des Mauerns mit Naturstein erreicht, der wir selbst aus den besten Zeiten der Steinmetzkunst nicht viele Beispiele an die Seite zu stellen haben. Nur wer sich selbst jahrelang um die Wiedererweckung echten Maurer- und Steinmetzhandwerksgeistes aus der völligen Verwahrlosung des letzten Jahrhunderts bemüht hat, kann ermessen, welch große Leistung vor allem in der richtigen Führung der Handwerksleute hier vorliegt. Das Erstaunlichste ist, daß alle Mauern, auch die der Kapelle und Schutzhütte, von Gärtnern aufgesetzt wurden.

Um gleich beim Gebauten zu bleiben: Die Wasserbecken sind nicht geglückt. Mögen sie auf mancher Ausstellung der letzten Jahre allzu starr und gewinkelt gewesen sein, in Stuttgart hat eine an und für sich erwünschte Lockerung zur Formlosigkeit geführt. Man kann nicht zwei Seiten eines Beckens gradlinig in Stein und die zwei anderen wellenförmig in Rasen ausführen. Geschnittener Rasen ist wie Stein ein künstlicher Baustoff, der nur in gebundener Form, nicht in naturnachahmender, verwendet werden kann. Deshalb hätte auch die vielleicht landschaftsgebundene Uferlinie der Stau-becken entweder nach Kreis- oder Rechteckformen umgestaltet oder aber mit einer richtigen Uferflora bepflanzt werden müssen. Mit dieser aber hätten sich die Springstrahlen in den Stauweihern schlecht vereinen lassen.

Mit Springstrahlen haben aber nicht nur Stuttgart, sondern auch Essen und Düsseldorf kein Glück gehabt. Auf der Pariser Weltausstellung 1937 gab es unter dem Trocadero auch schon

*) Die Mannheimer Gartenausstellung 1907.

die schrägen Wasserstrahlen wie im Eingangsbecken von Stuttgart; trotzdem sie dort 60 m weit sprangen, erinnerten sie doch viel mehr an Feuerspritzen als an Kunstformen. Und all die Unruhe und kleinlichen Kunststücke, die heute versucht werden, das nervöse Auf und Ab von Stuttgart wie die Glashausnachahmungen oder das wilde Durcheinander der großen Düsseldorfer Maschinenrie, von Himbeer- und Waldmeisterfärbungen ganz zu schweigen, können doch an den einmaligen Adel der Herrenhäuser Fontäne gar nicht heran. Neben dem senkrechten Springstrahl gibt es als Kunstformen des bewegten Wassers wohl nur noch die hauchdünne Glocke (wie in besonders schöner Art im Hintergrund der Freilichtbühne von Herrenhausen) und den Ueberfall über die Stauwand. Alle wirkliche Kunst ist sehr einfach, und im Garten muß sie es noch mehr sein wie auf anderen Gebieten.

Wir wollen aber nicht vergessen, daß sich in Essen noch viel verbogenere Wasserbecken seit 1929 unangefochten erhalten haben.

Und nun zum Gewachsenen, zum Gärtnerischem.

Da muß man sich zunächst einmal klar sein darüber, daß eine Gartenschau, die nur Vernünftiges zeigt, nur brauchbare Vorbilder für jedermann, nur dem Wesen des Gartens und der Pflanze Gemäßes, keine Ausstellungswirksamkeit hat. Sie fesselt nur den Fachmann, der überall seine verständige Meinung bestätigt findet. Zu einer richtigen, also wirkungsvollen und damit erfolgreichen Gartenausstellung gehören Uebertreibungen, entweder nach der Zahl (100 000 Rosen auf einem Beet! 300 000 ausgepflanzte Blumenzwiebeln! oder die Masserpflanzungen von Dresden 1936) oder nach der Form (der Zickzack von Stuttgart 1925, der Sargdeckel der Gruga 1929) oder nach Schlagworten („Der kommende Garten“, der durchaus keiner war) oder in Motiven irgendwelcher Art. Daß von Düsseldorf 1937 so wenig geredet wurde, hat letzten Endes seinen Grund darin, daß sie voll war von brauchbaren Vorbildern. Wenn von Stuttgart so viel geredet wird, dann müssen dort Uebertreibungen neuer Art sein. Und sie sind da als Schattenseiten jener Lockerheit, die ein so großer Vorzug dieser Ausstellung ist.

Zwei ganz besonders gelungene positive Leistungen, die ihr zu danken sind, mögen zuerst vermerkt werden. Da war ein Waldstück unterpflanzt nicht mit, sagen wir Gärtnerpflanzen — wie man das oft sieht und wobei immer Unmöglichkeiten entstehen, von denen etwa der Preißelbeerteppich unter Ulmen in Dresden eine Harmlosigkeit war —, sondern mit Gudelrebe aus einem echten Wald. Soziologisch vielleicht nicht ganz richtig (ich habe es nicht daraufhin angesehen und es handelt sich ja nicht um einen Schulgarten, sondern um eine Ausstellung), in der Wirkung aber ausgezeichnet; nur haben nicht viele darauf geachtet.

Die andere war die Bepflanzung der großen Schmuckbeetfläche mit *Salvia splendens*, *Verbena venosa* und *Ageratum* in der gefährlichsten Farbstellung — scharfrot und lila —, die man sich überhaupt denken kann. Man weiß, daß diese Dekorationspflanzen auf geordnete Beete gehören in irgendwie mathematisch faßbaren Formen. Hier waren sie in freier Anordnung flächenhaft zusammengesetzt zu einem schlechtweg meisterhaften Bild — das allerdings nur einem Meister und wohl nur auf einer Ausstellung erlaubt ist. Die Stauden- und Sommerblumenwiesen der letzten Jahre waren, genau genommen, eine künstlerische Unmöglichkeit, weil man mit Kulturpflanzen nicht Naturformen nachahmen kann. Gegen die Stuttgarter Schmuckfläche kann man nichts einwenden, weil an ein Naturvorbild gar nicht gedacht ist.



Reichsgartenschau Stuttgart 1939.
Oben: Gartenhaus in einem Wochenendgarten. Entwurf: Gartengestalter Otto Valentien, Stuttgart. Fotos: Mögler.



Mitte: Aus dem Garten eines Siedlungshauses. Entwurf: Gartengestalter Hermann Mattern, Potsdam-Bornim.
Unten: Beim Kleinsiedlerhaus. Hausentwurf: Architekt Görz, Wiesbaden. Gartenentwurf: H. Mattern, Potsdam-Bornim.

Anders ist das mit all den Staudenpflanzungen, die locker im Rasen verlaufen. Unsere Stauden — für Einjahresblumen gilt das gleiche — sind entweder hochgezüchtete Kulturpflanzen oder ausländisch, und wenn sie beides nicht sind, dann sind sie doch keine Wiesenblumen jener Arten (wie etwa der weiße Germer oder der gelbe Enzian auf den Almen), die auf einer gemähten oder abgeweideten Wiesenfläche allein stehen bleiben. Also gehören sie auf Beete, und das nicht nur aus künstlerischen, sondern auch aus praktischen Gründen. Wenigstens für die Stauden als den wichtigsten Werkstoff des deutschen Gartens müssen die Ausstellungen insoweit Vorbild sein, daß nicht in den Gartenfreunden die falsche Hoffnung erweckt wird, man könnte so romantisches Herauswachsen von Stauden aus gepflegtem Rasen auch zu Hause auf die Dauer haben. Für den Aufwand an Pfliegarbeit, der da mit der Zeit anfällt, ist auch der fanatischste Gartenmann nicht zu haben; schließlich walzt er eines Tages doch mit der Rasenmähdmaschine über die Herrlichkeit hinweg und stellt jene gerade Grenze zwischen Rasen und Stauden her, die im deutschen Bauerngarten seit einem Jahrtausend üblich ist.

Stauden locker in Rasen übergehen zu lassen, der nun einmal regelmäßig gemäht werden muß, gehört zum handwerklich und künstlerisch Schwersten, was es in der Gartengestaltung gibt. Am ehesten geht es noch bei Gehölzunterpflanzungen. In dem Zerfließen der Staudenbeete aber, wie es schon seit längerer Zeit Mode werden will und in Stuttgart die Ausstellung beherrschte, macht sich eine stadt- oder literaturgeborene Romantik Luft, die man bei Damen (ich habe nicht gesagt Frauen!) hingehen lassen mag, die aber zu einem richtigen Mannsbild nicht paßt. Sollte ich hier im Unrecht bleiben, so muß ich mich eben darauf zurückziehen, daß ich zu sehr Baumensch und häuerlicher Mensch bin, um hier mitzukönnen. Lockerheit über einer streng geordneten Grundhaltung ist Wunschbild und Ziel einer nach Vollkommenheit und zeitloser Geltung strebenden Gartengestaltung. Sprengung aller Gebundenheit oder gar Formlosigkeit als Grundsatz aber gleiten am unerreichten Höhepunkt vorbei und ab, auch wenn der Publikumserfolg zunächst unbezweifelbar groß ist, oder gerade deswegen.

Ein Beispiel: In dem „Rosental“ wird eine weichgeschwungene Wiesenmulde begrenzt von den Naturformen der alten Steinbruchwände. Ueber diesen sind formlos die vielen Rosen gepflanzt (hierzu nebenbei eine Frage: woher nimmt man die gepanzerten Gärtner, die diesen Stachelverhau pflegen sollen?), unter ihnen die ebenso formlos ausruhenden Staudenbeete. Hätte das Ganze nun nicht sehr gewonnen, wenn diese Staudenbeete als waagerechter Sockel auf etwa fußhohen, in rechteckigen Formen aufgesetzten Trockenmauern vor den Felswänden lägen? Es hätte einerseits dem Wesen der Stauden als hochgezüchtete Kulturpflanzen entsprochen, andererseits die Freiheit der Naturformen noch gesteigert und die gegenüberliegenden halbrunden Rosen-Steinbeete mit eingebunden.

Wohin dieser Weg der Lockerung und Auflösung bindender Gesetze führt, zeigt der Wildblumenhang. Als gärtnerische Leistung verdient er alle Hochachtung, als Ausstellungsexperiment mag er einmal hingehen, als Vorbild für „kommende“ Gärten muß er abgelehnt werden. Selbstverständlich haben wir heute einheimische Wildblumen auch in unseren Gärten, weil sie uns sowohl durch unser Leben in der Stadt wie durch die Ausräumung der Wirtschaftslandschaften zu Kultursteppen fremd und damit gartenwürdig geworden sind (während unsere Vorväter grundsätzlich nur heimatfremde Gewächse in ihren Gärten hatten!). Aber Disteln und Hundspetersilie begegnen uns schließlich doch noch so oft, daß sie nur einem völlig auf Asphalt Lebenden Natursatz sein können. Diese aber und ihre literarische Einstellung zu wirklichem Leben können keinerlei Rolle spielen in einem Volk, das ernsthaft zurück will zur Natur als der ewigen Quelle seines Seins.

So schwierig, gefährlich oder unmöglich eine ungebundene Auspflanzung bei Stauden und Sommerblumen ist, so sehr entspricht sie dem Wesen der Gehölze. Ihrer geschickten Anwendung verdanken die meisten Hausgärten der Stuttgarter Ausstellung ihre vorzügliche Wirkung, mehr noch

allerdings der Tatsache, daß es in Stuttgart endlich einmal gelungen ist, alle Architekten unter einen Hut zu bringen. Das ist schon ein gewaltiger Fortschritt gegenüber Düsseldorf, wo dasselbe versucht wurde, aber mangels einer straffen Führung kaum eine einheitliche Dachform durchzuhalten war; lieber machte einer — weil die guten schon die anderen hatten — ein schlechtes Gesims, eine schlechte Tür, nur um zu beweisen, daß er ein Besonderer (zu deutsch: Individualist) ist.

Sind im Hausgarten ungebunden ausgepflanzte Gehölze ein Mittel, das strenge Grundgerüst wohlätig aufzulockern, so gehören seine Wege zu dem Grundgerippe. Als häuerlich betonter Mensch will ich diese so zielstrebig und zweckentsprechend wie nur möglich, also gerade, haben und lehne die geschwungenen Kurven und Trittsteine japanischer Herkunft durchaus ab. Ein Weg ist eine möglichst glatte Fläche zu unbesorgtem Begehen, nicht aber eine holperige Gelegenheit zur Uebung im Eiertanz; ein Hausgarten ist zwar ein aus der Landschaft abgegrenztes und mit gärtnerischen Mitteln gesteigertes Stück Natur, in seinem begehren Teil aber ein Nutzraum, nicht ein Kultbild zum Zwecke philosophischer Meditationen wie ein buddhistischer Klostergarten. Wenn schon das Wort „asiatisch“ gebraucht werden soll, dann nicht für ein lastgeflochtenes Futterhäuschen — welches deutsche Sommerachtsfest ist ohne „asiatische“ Lampions denkbar? — oder eine mit Graphikeraugen gesehene Magnolie, sondern für jenen Gartentyp, den viele Gartenleute gar nicht mehr asiatisch empfinden: jene Miniaturlandschaften, wie sie Körting meisterhaft gekonnt hat oder wie sie Haag in technischer Vollkommenheit und in jeder Einzelheit geschmackvoll in Stuttgart zeigt.

Hand aufs Herz, verhält sich eine künstliche Felsenlandschaft zu einem richtigen Garten nicht ebenso wie eine Sitzgelegenheit aus knorrigen Naturholz-Eichenästen zu einer richtigen Bank? Gibt es für diese Gartenlandschäftchen überhaupt andere Quellen als entweder fremde, eben asiatische Vorbilder, oder jene Zeit, in der die Grenzen zwischen Literatur und Gartengestaltung ineinanderflossen? Selbstbewußte und künstlerisch starke Zeiten haben sie nicht gekannt; sie schufen sich eine nach Gesetzen geformte Umwelt. Kraftvolle Kunst hat mit der Sentimentalität, die hier durchkommt und um derentwillen diese Dinge so vielen Leuten gefallen, nichts zu tun. Sentimentalität ist der Gegenpol zu geschäftstüchtiger Nüchternheit — siehe die Angelsachsen und Yankees, die hierin Meister sind und eben deswegen keine Meister der Kunst.

Hätte man aber wirklich einmal das Glück, ein Haus und einen Garten auf echten Felsen zu bauen, dann würde man sich gerade aus Respekt vor echter Natur in der Bepflanzung dieser Felsen eine unerhörte Zurückhaltung auferlegen.

Mit diesen Betrachtungen sind wir schon über die Stuttgarter Ausstellung hinaus ins Allgemeine gekommen. Sie müssen aber auch einmal durchgedacht werden.

Es ist sehr verlockend, noch vom ganz Allgemeinen aus einen Rückblick auf die Reichsgartenschau in Stuttgart zu werfen und zu fragen, wie denn, in großen Zusammenhängen gesehen, die letzten Gartenausstellungen in der Geschichte unserer Zeit liegen. Da stellt es sich heraus, daß sie der Entwicklung stark nachhinken. Dresden 1926 und 1936, Essen 1929 und 1938 verkörpern in ihrer satten Fülle die ebenso satte und füllige und nicht recht deutsche Kommerzienratszeit der Vorkriegsjahre. In Stuttgart spiegelt sich die literarisch angehauchte individualistische Zeit vor 1933 wider. Die Gartenschau unserer Zeit der Zucht und der Kameradschaft ist noch nicht da. Aber Stuttgart steht ihr, trotz allem, näher wie Dresden und Essen. Düsseldorf kann man vielleicht als eine Vorstufe ansehen. Es wird aber noch manche solcher Stufen brauchen, bis der Anschluß an den Geist unserer Tage oder gar eine vorausschauende Führung erreicht ist. Die an diesen Stufen bauen, dürfen Hermann Mattern sehr dankbar sein, daß er Veraltetes weggeräumt und in der Lockerung vieles Verkrampten freie Luft zu neuem Gestalten geschaffen hat.

*



Bild 1:
Joachim Friedrich Stengels: Die Hoffassade der Saarbrücker Residenz mit dem Doppeladler-Balustradengitter auf dem Mittelpavillon.

Südwestdeutsche Gärten des Barock und der Romantik

In dem Vorwort seines ebenso genuß- wie lehrreichen Buches unter obigem Titel, herausgegeben von der

Buchgewerbehaus Aktiengesellschaft Saarbrücken

beginnt

Karl Lohmeyer

— der mit mehreren kunstgeschichtlichen Werken erfolgreiche Verfasser — mit dem Hinweis auf selten glückliche Funde von Schloß- und Gartengrundrissen, welche sowohl über die nassau-saarbrückischen Baukünste vor dem brutalen Zerstörungsfeldzug französischer Revolutionshorden Aufschluß geben, als auch mit dem gesamten Studien- und Arbeitsmaterial der tüchtigen saarländischen und pfälzischen Hofgärtnerfamilie der Köllner über die dazugehörigen Gartenanlagen endlich die klare Gesamtschau ermöglichten.

Die damit der Außerachtlassung nicht länger verfallene Bau- und Gartenkultur zur Zeit der Fürsten Wilhelm Heinrich und Ludwig von Nassau-Saarbrücken, insbesondere das Schaffen von 1739—1793, entwickelt Karl Lohmeyer mit der Wiedergabe einer sehr großen Zahl interessanter Entwürfe, Skizzen, Stiche und Gemälde, deren chronologische Ordnung das sorgfältigste Studium und Schildern der damals sehr engen Beziehungen von Kunst und Staatsrepräsentation, von Künstlertum und Mäzen auf dem politisch so bewegten Hintergrund der immer gefährdeten Saarpfalz bedingte. Dabei werden neben den Leistungen der genannten Hofgärtnerfamilie auch solche der verwandten Gärtnerdynastien Petri und Seckell überraschenderweise bekannt. „Als ein besonderer Reiz kam dann noch hinzu“, so schreibt der Verfasser voraus, „daß die Köllner neben ihren eigenen Gartenplänen und denen der Petri und Seckell auch Originalrisse für die südwestdeutschen Schloßbauten Joachim Friedrich Stengels (des rheinisch-fränkischen Barockarchitekten und Meisters aus der Schule des in Mainz am Hofe der Kurfürsten Lohbar von Schönborn wirkenden Maximilian von Welsch) und anderer Bauwerke in diesem Arbeitsmaterial überliefert oder dazu gesammelt hatten, um die sich ja einst ihre Gärten in einer Einheit zu legen hatten“. Glanzstücke dieser innerhalb 100 Jahren durch ihr Schaffen berühmt gewordenen Gärtnerfamilien waren zunächst die Residenzen Rappoltsweiler, Saarbrücken und Zweibrücken, woher dann später die Einflüsse über Schwetzingen selbst bis nach München ausstrahlten, so wie umgekehrt zuvor der große Bau- und Gartenarchitekt Maximilian von Welsch, mit der Favorite in Mainz, den Baumeister der Saarbrücker Residenz zu einer außergewöhnlichen Leistung angeregt hatte.

In drei Stammbäumen weist Karl Lohmeyer 37 verdienstvolle Hofgärtner aus den verwandten und verschwägerten Geschlechtern Köllner-Petri-Seckell nach, deren Ruhm mit Johann Arndt Köllner (1676—1742), einem Hannoveraner, anhebt. Dieser Zweibrücker Hofgärtner führte seinen Schwiegersonn Johann Ludwig I Petri (1714—1794) persönlich in die Kunst des großen Le Nôtre ein, während er seinen ältesten Sohn, Johann Ferdinand, auf sechs Jahre nach Paris zum Studium entsandte. Zwei Enkelinnen des alten Köllner heirateten in das Hofgärtnergeschlecht Sahl in Gotha und eine in die Gärtnerfamilie der Seckell ein, und zwar den Johann Georg Seckell (1725—1800), einen Vetter zum Vater von Friedrich Ludwig v. Seckell, des genialen, alle Leistungen innerhalb dieser großen Verwand-

schaft übertrumpfenden Repräsentanten deutscher Landschaftsgartenkunst.

Im Verlauf seiner Schilderungen offenbart Karl Lohmeyer besonderen Scharfblick im Bewerten der von romanischen Gartenformen zwar abgeleiteten, aber ins Rheinisch-Fränkische übersetzten Gestaltungsideen. Jene, dem französischen Gartenstil entlehnten Form- und Gestaltungselemente suchte man gerade im saarbrückischen Bauschaffen unter möglicher Abstimmung auf die Landschaft zu variieren und in typisch rheinfränkischer Freude an der Fülle rhythmischer Gestaltung zum Spiegelbild des eigenen vielgestaltigen Landes zu machen. So kam es hier zu eindrucksvollen Kombinationen ausgezeichneter Gartenpartien, deren Grundformen wohl auf die westliche Kunst zurückgehen, die sich aber gerade in ihren eigenartigen Beziehungen zur Landschaft wiederum als typisch deutsche erweisen. Wer die dem Buche entnommene Abbildung Nr. 3 in dieser Hinsicht aufmerksam betrachtet und mit anderen historischen Gartenschöpfungen, z. B. dem Renaissance-Garten am Schloß Heidelberg oder auch der barocken Favorite in Mainz, vergleicht, der wird es Karl Lohmeyer sehr zugute halten, daß er sich die Mühe machte, jene Eigenwerte herauszustellen, welche jedes echte deutsche Barockschaffen, sei es bau- oder Gartengestalterisch, den stärkeren Anlehnungen an Le Nôtres Grundrisschemen voraus hat. All jenen, artgemäßem Gestaltungsgefühl treuer gebliebenen deutschen Künstlern, welchen das Kunstdogma der Versailler Gärten im Grunde ihrer Seele fremd bleiben mußte, dürfte der italienische Renaissance-Garten mit seinen wenig ausgedehnten und zwanglos um die Architektur gruppierten Formgärten bei aller Wahrung und Erschließung auserwählter schöner Landschaft weit besser zugesagt haben. In deutschen Anlagen war selbst zur Zeit der Herrschaft des geometrischen Grundrisses, also unter dem stärksten Einfluß des französischen Stiles, die Ebene als „Riesenreißbrett“ nicht absolut Voraussetzung der Gestaltung; ein bewegtes Gelände blieb, wie das hier gezeigte wunderschöne Beispiel es beweist, gar oft geschätzt und die Einbeziehung reizvoller Landschaft wesentlich. Vom Standpunkt der deutschen Kunstgeschichte ist daher die nassauische Residenz an der Saar weit über den materiellen Aufwand von besonderem Wert und Rang unter den kulturellen Leistungen jener Zeit.



Bild 2: Die Saarbrücker Residenz nach einer Zeichnung von Emil Lukas.

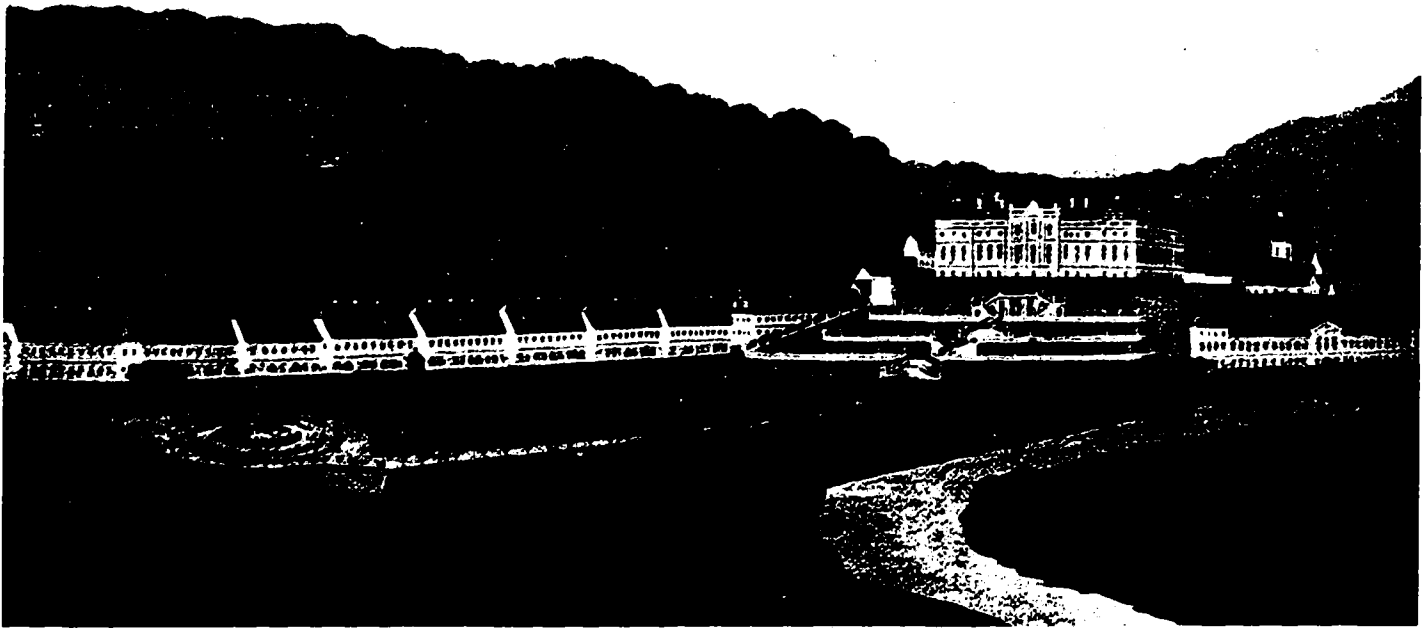


Bild 3: Die Saarbrücker Schloßanlage mit den Terrassen und Gärten. Im Hintergrund die Stadt, rechts unten die Saar. Teilausschnitt aus einem Gemälde um 1765.

Bild 3 bietet ein unübertreffliches Beispiel einer Einheit von Kunst und Natur, eines Zusammenklanges von Baukörpern, Gartenflächen und landschaftlichen Schönheiten, wie ihn also nicht nur die Meister der italienischen Renaissance, sondern auch deutsche Künstler — in Saarbrücken Joachim Friedrich Stengel — gefunden haben. Aus dieser Symphonie von Gewachsenem und Gebautem, angefangen vom umgeleiteten Flußlauf zu dem mit bergseitiger Terrassenanlage einseitig gerahmten Gartenparterre und dann entlang der abschließenden, langgestreckten Zeile von Bürgerhäusern nach den dafür um so betonter und steiler übereinandergesetzten Schloßterrassen hin, spricht eine Beherrschung und Ausnutzung der Geländegegebenheiten zugunsten des als Krone der Landschaft geradezu ideal placierten Schlosses, wie man es als Musterbeispiel einer Massenkombination kaum besser findet. Und doch wäre das Kräftepiel in diesem selten schönen Panorama kaum vollkommen, wenn nicht für den harmonischen Ausklang dieser monumentalen Anlage in den abseitigen Häusern der Stadt und da wiederum für eine schöne Nebendominante mit dem Kirchturm gesorgt worden wäre. Dieser barocke Kirchturm ist in Stellung und Form immer noch auffällig genug, um die Einfügung des repräsentativen Monumentalbaues in seine Umwelt nicht unvermittelt erscheinen zu lassen, andererseits doch wiederum so bescheiden, um mit dem imposanten Schloßbau nicht in Konkurrenz zu treten. Alles in allem, ein typisches Beispiel für den Geist und die Haltung im deutschen Barock, das sich bei aller Bescheidenheit in den Ausmaßen neben den maßlos übersteigerten, aber damit noch lange nicht seelenvolleren Leistungen Frankreichs jener Epoche sehr wohl behauptete. Kein Wunder, daß den neidischen Franzmännern diese aufblühende Kunst an der Saar ein Dorn im Auge war, die sie dann auch, kaum erstanden, mit dem Gejohle ihrer Revolutionsparole „Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit“ in Schutt und Asche legten.

War nun Joachim Friedrich Stengel der bedeutendste Barockarchitekt des nassau-saarbrückischen Kulturkreises, so war der bereits erwähnte Johann Ludwig Petri in Zweibrücken bei weitem der hervorragendste Gartenkünstler des Bereiches. Weniger sein hier wiedergegebener Riß für die Gartenanlage des Lustschlosses Jägersburg (Bild 5), in der für Le Nôtres Schaffen typischen Betonung der Mittelachse mit zweiteiligem Parterre, als vielmehr das große geschlossene Rund des Schwelzinger Schloßgartens demonstriert so recht die Eigenwilligkeit dieses Gartenkünstlers. Das Bild 5 bringt zwar schon in der linken Seitenpartie die damals gerade

florierende anglo-chinesische „Landschaftsmode“, mit der sich Petri, ob er wollte oder nicht, auseinandersetzen hatte. Allein Petri verstand es, diese modgemäß gewünschten kleingeistigen „Naturszenarien“ einem noch nicht aufgegebenen geradlinigen und großzügigen barocken Gesamtgefüge so einzuordnen und die Schnörkelwege derart in harmlosen Kurven zu halten, daß seine Experimente im „Uebergangsstil“ ein erträgliches Maß behalten. Er hatte die inzwischen im Ausland schon geschaffenen reinen Landschaftsgärten nicht gesehen, auch dürfte ihn der im Fluß befindliche Stützwandel wenig interessiert haben. Das die Uebergangszeit anschaulich herausstellende Werk Lohmeyers führt nichtsdestoweniger zur Erkenntnis, daß Johann Ludwig Petris bescheidene Konzessionen an den Geschmacks-wandel ein Anstoß für die junge Generation der Hofgärtnerdynastien Petri-Köllner-Sekell zum Streben nach jenem, der deutschen Seele gemäßerem Landschaftsgarten gewesen sind.

In seinem Werk stellt nun Karl Lohmeyer, entsprechend dem wiedergefundenen Arbeitsmaterial der Hofgärtnerfamilie Köllner, das Lebenswerk des Gartendirektors Friedrich Köllner (eines Sohnes des eingangs erwähnten Johann Arndt Köllner) in den Vordergrund. War bei seinem älteren Bruder, Ludwig Wilhelm Köllner, genau so wie bei Johann Ludwig Petri, immer noch die konstruktive architektonische Haltung des Barock für den Gartenbau bestimmend (eine feine Lösung von Ludwig Wilhelm Köllner stellt Bild 4 dar), so sehen wir Friedrich Köllner ganz im Uebergangsstil anglo-chinesischer Art. Dadurch kam es auch, daß dieser Mann vom Fürsten Ludwig, in dem Glauben, daß ein Hof der jeweiligen Mode etwas schuldet, dem älteren Bruder schließlich vorgezogen wurde. Unser heutiger, durch den Abstand gewonnene Ueberblick sieht hierin zwar den unvermeidbaren Gang der Entwicklung, befreunden jedoch kann man sich mit Friedrich Köllners nur kunstgeschichtlich interessanten Experimenten (Bild 6) jedoch nicht. Es war wohl die Verpassung einer Gelegenheit, als dieser Mann zu Studienzwecken sich in England aufhielt, und sich mit dem Kopieren jener „anglo-chinesischen“ Verfälschungen befaßte, die man im Zuge der Zeit an rein barocken Anlagen vornahm, um diese dem neugewonnenen Landschaftsgartenideal möglichst „anzupassen“.

Vielleicht war es sogar sein ausschließlicher Auftrag, dies zu tun, um später die seiner Obhut anvertrauten und im Zuge der Zeit abzuändernden Hofgärten so gut wie eben möglich um-modern zu können. Bei aller Berücksichtigung solcher Umstände lassen die in diesem Geiste von Friedrich Köllner geschaf-

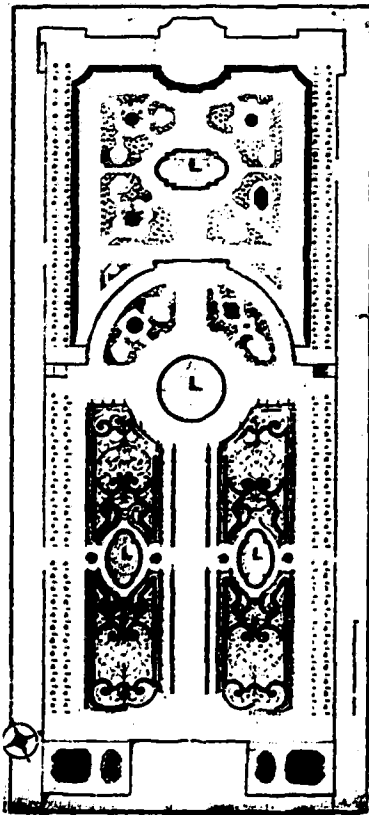


Bild 4:
Ludwig I. Wilhelm
Koellner: Plan für die
Gartennanlage am nassau-
weilburgischen Schloß in
Kirchheimbolanden.

Aus dem Werk „Südwestdeutsche Gärten des Barock
und der Romantik“ von Karl Lohmeyer. — Ver-
lag: Buchgewerbehäus Aktiengesell-
schaft, Saarbrücken.

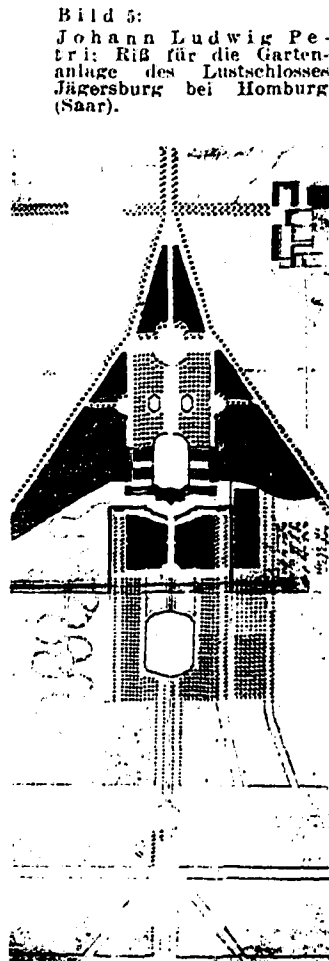


Bild 5:
Johann Ludwig Pe-
tri: Riß für die Garten-
anlage des Lustschlosses
Jägersburg bei Homburg
(Saar).

fenen Anlagen aber nirgendwo vermuten, daß er ein besonderes Talent besaß, womit er im Falle geringerer Bindungen hätte dem großen Bahnbrecher Sekell zuvorkommen können.

Immerhin führt Karl Lohmeyer Köllners diesbezügliche Garten-
gestaltungen für den Fürsten Ludwig von Nassau-Saarbrücken
mit als die ersten „anglo-chinesischen“ Ver-
suche auf deutschem Boden auf, zumal diese noch
vor Klein-Trianon und dem Park Monceau in dem etwa 1770
vollendeten Ludwigsberger Park Eingang fanden!

Wie recht hat Lohmeyer, wenn er schreibt: „daß die auf anglo-
chinesischer Gartenmode beruhende Durchbrechung aller archi-
tektonischen Gefühle dem alten Barockmeister Stengel wenig
gelegen haben kann, der wohl nur mit Kopfschütteln diese
Dammverschlingungen an Wegen beschen konnte, die sich von
1770 ab vor die festgefügte Terrassenanlage seines Lustschlö-
chens zu legen begannen, mit der er natürlich nichts mehr zu
tun hat. — Im Gegenteil, er hat sich dagegen gewehrt und mit
feinem Verständnis, wie es ihm nie verließ, durchgesetzt, daß
wenigstens die Umgebung des Hauses selbst architektonisch in
ihrem Gartenwesen ausgestaltet blieb, wohl und klar es erken-
nend, wie dieser neue Stil nie und nimmer sich unmittelbar
an eine Schloßarchitektur heranwagen dürfe“. — Eine derart
scharfe Verurteilung dieser über seine Begriffe hinausgehenden
Übergangsmode paßt ausgezeichnet zu den formvollendeten
Architekturen dieses genialen Baumeisters, auf den der Unter-
zeichnete daher gern jetzt noch einmal zurückkommt. Die Wahl
und das Wirken Friedrich Joachim Stengels als Saarbrücker
Hofbaumeister rechtfertigt seine ausführliche Würdigung: „Es
ist bezeichnend für den Fürsten Wilhelm Heinrich“, schreibt
Lohmeyer, „daß er sich trotz aller Beziehungen zum Westen

und aller Nähe der Grenze nicht, der Mode nach, einen fran-
zösischen Architekten und Gartenkünstler zum Ausführen seiner
Baupläne erwählte, ja daß ein solcher mit seinen Schloßbau-
vorschlägen bei ihm restlos durchfiel und er ganz auf diese
blühende rheinisch-fränkische Schule zurückgegriffen hat, die
er in seiner Jugend die Lande am Rhein verschönern sah“. Die
im Bild 1 dargestellte, wundervoll gegliederte Schloßfassade,
ihr belebender Wechsel in Geschoß- und Fensterhöhen, ihre
kaum merkbare Betonung des Hauptgeschosses sowie die fest-
liche Herausstellung des Mittelbaues als Unterstreichend der in
ihm enthaltenen Repräsentationsräume zeigt höchstes Feingefühl
für Gliederung und Proportion. Bei der klugen Beschränkung in
der Verwendung der Gestaltungsmittel fällt der Auftakt zu dem
mit einem Gitterwerk kunstvoll gezierten Balkon — als Zusam-
menfassung der drei Balkontüren des vornehmsten Raumes —
um so mehr ins Auge. Sinnvoll streben über dem querstreifigen
Untergeschoß die Säulen mit den tragenden Hermen zu dem
beherrschenden Altan, dessen betonte Plattform den schlank
zum Gesims aufstrebenden Pilastern die Standfläche vorstellt,
so abermals den Mittelraum unterstreichend. Es ist, als ob Sten-
gel auch das letzte Mittel architektonischer Steigerung demon-
strieren wollte, indem er die ringsum abschließende Dach-
balustrade im Mittelbau durchbricht und von einem betonten
Gesims überragen läßt, das außen die Plastiken Pallas und
Ceres bekrönt, welche die auffällige Vertikale der Außenpilaster
aufzunehmen und, wie das mit Allegorien umgebene fürstliche
Wappen über den beiden Innenpilastern es tut, zur Ruhe zu
bringen haben. Kurzum eine Fassadenlösung, die jeden Archi-
tekturstudierenden begeistern muß. Den Gartengestalter wird
natürlich die Gesamtansicht des Schlosses (Bild 2), mehr
interessieren. Sieht er doch an dieser streng im Stil errichteten
Bauanlage, wie die Vor- und Innenhöfe der repräsentativen
Barockbauten völlig freigehalten waren und höchstens zur
Unterstreichend der Symmetrie auf ungleichen Flächenerweite-
rungen und abseitigen Winkeln aufgerichtete Bäume als grüne
Wände Verwendung fanden. Eine Eigenheit, an die auch Franz
Hallbaum bei seiner Kritik über den fälschlicherweise mit
Rasenflächen und Fliederbüschen ausgefüllten Schwetzingen
Schloß-Vorhof vor Jahren einmal erinnerte.

Man sollte nun meinen, daß die Neuzeit mit den letzten über
die Franzoseneinbrüche hinübergeretteten Resten aus nassau-
saarbrückischer Glanzzeit pietätvoll umzugehen bestrebt war.
Ueberprüft man jedoch das von Karl Lohmeyer gesammelte
Bildmaterial und seine diesbezüglichen Feststellungen, so er-
fährt man in langer Folge von verständnisloser Beseitigung
und Verschandelung der ohnedies so zusammengesunkenen guten
alten Bautradition in neuerer Zeit. Selbstverständlich haben
auch die Maßgebenden nach dem Kriege ihre Schuldigkeit
getan. Jämmerlich der heutige Zustand einer ganzen Reihe einst
so ergötzlicher Terrassengärten, Gartenhäuser und Bürgerbau-
ten, zum Teil von Stengel persönlich entworfen. Manches wurde
noch vor einigen Jahren, als es schon in den Besitz der Stadt-
verwaltung übergegangen war, stumpfsinnig abgerissen und ist,
wie all das viele zuvor, ohne Gefühl für die schöne saar-
brückische Tradition, für immer verschwunden. Wenn man
z. B. die Abbildungen der Ueberbleibsel aus den herrschaftlichen
Gärten vornimmt, so sieht man sich den Trümmern eines Kul-
turzusammenbruchs gegenüber, wie er schlimmer kaum einer
Stadt im liberalistischen Zeitalter widerfahren ist und der in

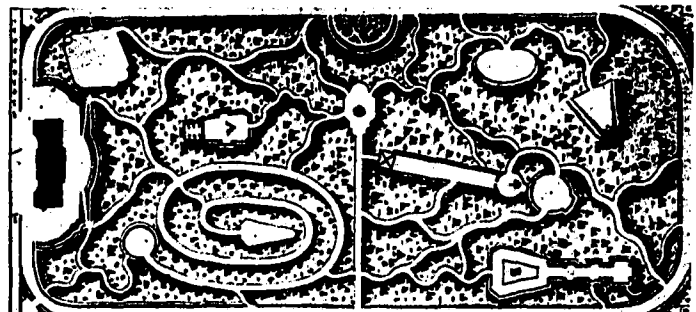


Bild 6:
Friedrich Koellner: Wohl spätere Phase der Lud-
wigsberger Tannenwaldplanung beim Schloßchen nach Art
der „anglo-chinesischen Übergangsmode“. Um 1769/70.



Bild 7

Ph. A. Leclerc: Das Schlößchen in Rohrbach bei Heidelberg mit seiner Gartenanlage. Typische Gestaltung im Geist des klassischen Landschaftsparks. Landschaft und Kunstwerk sind zu einer Einheit verschmolzen. Ohne die später wieder erstrebten „architektonischen“ Uebergänge steht das Haus wie zufällig und doch wohlherechnet im Parkbild.

dem heute geräumten Saarbrücken nach Friedensschluß mit noch weit größeren Austreibungen als sonstwo angegangen und so viel wie möglich wieder gutgemacht werden muß.

Ein zumeist übles Schicksal erlitt auch die stattliche Zahl der in der näheren und weiteren Umgebung der Saarmetropole für des Fürstenpaar und sein Gefolge angelegten Schloß- und Gartenanlagen. Mit Mühe und Not entging 1793 Fürst Ludwig der Gefangenschaft und dem sicheren Tod; aber hinter sich sah er zuerst sein Lustschloß Ludwigsberg, dann seine herrliche Residenz an der Saar und schließlich fast die ganze feudale Bau- und Gartenkunst des Landes in Schutt und Asche sinken. Der Durchbruch zum Landschaftsgarten, den Karl Lohmeyer durch einige ausgezeichnete Entwürfe und Bilder auch für das Saarland belegte, war gerade erfolgt. Der hier wiedergegebene Plan von Friedrich Ludwig von Sckell (Bild 8), welcher die Ludwigsberger Anlage aus dem von Friedrich Köllner vertretenen „Uebergangsstil“ in einen großzügigen Landschaftspark überführen sollte, ist Beweis genug. Der Plan vermittelt dem Leser die typische, durch und durch geläuterte Komposition süddeutscher Landschaftskunst. Hierzu bemerkt Karl Lohmeyer sehr treffend: „Sonst erfüllte Sckells Ludwigsberger Plan in geradezu idealer Weise eine der Hauptforderungen des neuen Landschaftsstiles, die der Unendlichkeit der Landschaft, in die ein Garten so gebettet sein mußte, daß sein Ende nirgends abzusehen war, sondern er überall mit der Landschaft verwuchs“. Aber der 7. Oktober des Jahres 1793 wurde dieser und anderen Gartenanlagen zum Verhängnis. Da zog des Vormittags ein Trupp französischer Kanoniere, zu denen ein starker Haufe Tirailleure und Sansculotten sich gesellt hatte, aus der Stadt Saarbrücken gegen den Ludwigsberg. „Da diese Kohorte mit Pechkränzen, Stroh und andern feuerfangenden Materialien

beladen war, konnte man ihre Absicht leicht erraten, ehe die vom Ludwigsberg auflodernde Flamme sie bekundete. So brachte die grande nation dem deutschen Saarland ihre „Kultur“, seinem Volk und Fürsten schwersten Schaden, weil es der angestammten Art treu geblieben und deutsche Haltung auch im künstlerischen Schaffen romanischer Kulturanmaßung entgegengesetzte. Auf unser Schaftensgebiet bezogen, ist gerade der vorerwähnte Plan von Sckell und eine Reihe anderer Bilder in den „Südwestdeutschen Gärten des Barock und der Romantik“ Beweis genug für jenen neuen Geist, welcher den über ein Jahrhundert herrschenden mehr oder weniger vom Westen inspirierten geometrischen Stil überwand. Mit insgesamt 150 Bildern in Lohmeyers Buch rollt dieser Wandel der Gestaltungsideen zwar nur für ein kleines Fürstentum vor den Augen des Lesers ab; aber da sowohl in der Weltanschauung wie auch in den Künsten sich überall der gleiche Gang der Entwicklung ergab, so hat das besprochene Buch über sein Gebiet hinaus für die deutsche Gesamtkultur große Bedeutung. Ob wir vom engeren Kulturkreis auf den gesamtdeutschen oder von diesem wiederum auf das behandelte Saarland unsere Gedanken spielen lassen, unbeachtet lokaler Besonderheiten begegnen wir überall denselben Zeichen der Zeit. Allein, erst über die Kenntnis möglichst vieler derart in sich geschlossener Landschafts- und Kulturräume führt der weite Weg zur Erkenntnis des Großen und des Ganzen.

Mappes.

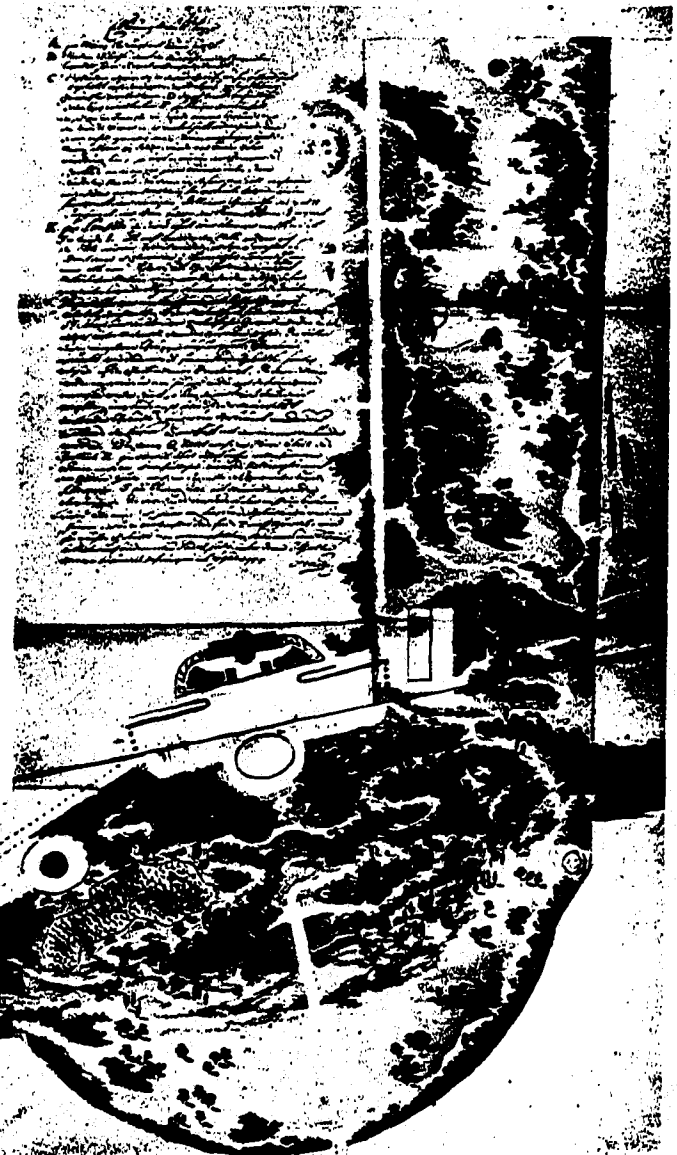


Bild 8: Friedrich Ludwig von Sckell: Originalplan für die Umänderung der Ludwigsberger Anlage am Schloß in einen Naturpark. Mit der Ausführung begonnen um 1789. Aus dem Werk „Südwestdeutsche Gärten des Barock und der Romantik“ von Karl Lohmeyer. Verlag: Buchgewerbehaus Aktiengesellschaft, Saarbrücken.