



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN


Der Tanz

Bie, Oscar

Berlin, 1906

Sanssouci

[urn:nbn:de:hbz:466:1-61112](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-61112)



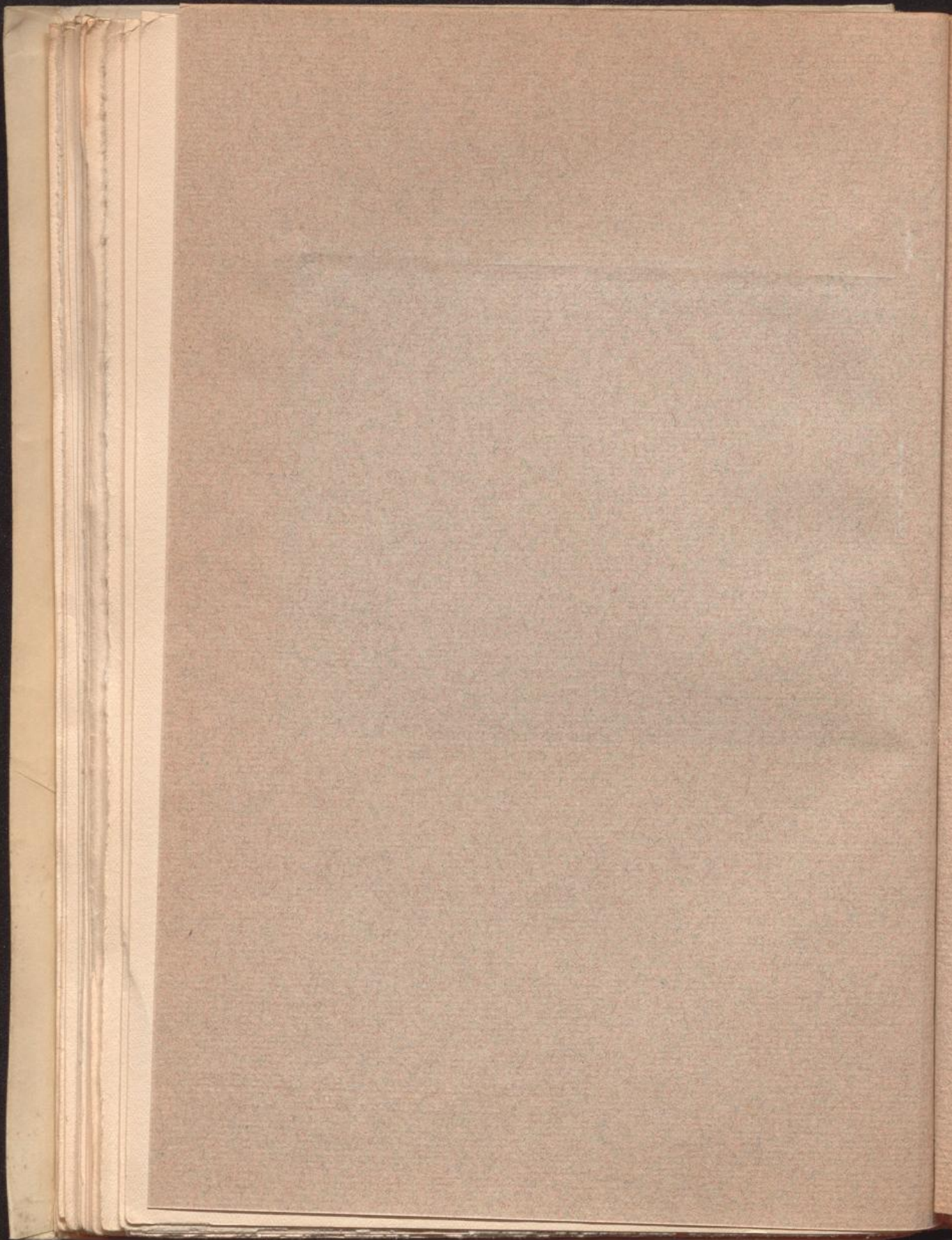
Die festliche Kunst, dem Wasser seinen Lauf vorzuschreiben und *Sanssouci* es in stilisierten Formen seiner Schwerkraft genügen zu lassen, ging mit der gesamten Renaissancekultur von Italien über Frankreich nach Deutschland, auf die grandiose Wilhelmshöhe, während England auch hier sich von den Extremen formaler Ästhetik fernhielt. Die Bassins, Amphitheater, Wasserpavillons und Treppen Italiens werden in Versailles, genau wie Italiens Gartenbau, nur erweitert, und in Sanssouci wird das letzte und bunte Musterbuch der fürstlichen Stile aufgelegt. Aber während die italienische Wasserkunst ihre vorzüglichsten Wirkungen aus der Benutzung des Gefälles zieht, muß man in Versailles und Sanssouci die Wassertreppen auf ganz kleine Erinnerungen an dieses Motiv reduzieren und künstliche Wege schaffen, um dem Wasser seine Fontänenkraft zu sichern. Gegen die Zweikilometer-Wassertreppe von Caserta ist die Wasserterrasse beim Dianabassin in Versailles nur eine künstliche Stilmachung und das Wassertreppchen im Potsdamer Paradiesgarten nur ein spätes, verhallendes Echo. Hier war das Terrain ein sanftes Hügelland, zwischen dem breite Seen und ein weiter Fluß standen. Fontänen waren nur ganz mit Kunstmitteln zu schaffen, und die hydraulische Wissenschaft mußte unheimliche Berechnungen mit Quadratwurzeln und schrecklich gemischten Gleichungen anstellen, um das Wasser in einen italienischen Stil hineinzuzwingen. Friedrich der Große arbeitet sein ganzes Leben daran, Sanssouci mit einer Wasserkunst zu zieren, die sich die Havelgegend nur unwillig gefallen läßt. Es ist die Tragödie einer letzten, spätgeborenen Renaissance. Eine einzige Stunde innerhalb dieser mühevollen Tage ist es dem König vergönnt, das Schauspiel einer kleinen aufsteigenden Fontäne zu haben, eine einzige Stunde gehorcht das Havelwasser den Anstrengungen nordischer Menschen, ihm ein italienisches Theater aufzuoktroyieren. Diese eine Stunde, in der Friedrich staunend vor der kleinen Bildergaleriefontäne sitzt, ist die bitterste Ironie, die es in der Geschichte der Wasserkunst gegeben hat. Er vergaß, daß er unten einen wundervollen Strom und märchenstille Seen besaß, an deren Ufern er alles Glück einer Wasserpoesie ohne jede Kosten, jeden Zwang genießen konnte. Er vergaß das heimische Wasser, wie er die heimische Sprache vergaß, weil er aus der Erziehung romanischen Fürstengeistes nicht mehr den Weg zur Natur fand. Lieber setzte er einen wahnsinnigen Apparat von Technikern und Baumeistern in Bewegung, um die Zierlichkeiten der Wasserkunst, die auf einem anderen Boden gewachsen war, auch seiner Residenz hinzuzufügen, lieber weinte er über die Unmöglichkeit, diese Wasserkunst durchzuführen. Es dauerte hundert Jahre, bis seine Ideen erfüllt wurden

— in einer Zeit, die reif gewesen wäre, sich von der Renaissance zu befreien. Man hatte gerechnet und gerechnet, man hatte alle Gleichungen zwischen Stundenzahl, Wasserverbrauch, Sprungöffnung und Sprunghöhe fertiggestellt. 1842 sitzt ein Nachkomme Friedrichs vor der in voller Pracht aufgehenden Fontäne, und reitende Boten bringen die Nachricht in das Wasserwerk, daß es endlich gelungen sei, eine Kunst dem nordischen Boden aufzudrängen, die dreihundert Jahre vorher ihre große Zeit gehabt hatte. Die moderne Technik hatte es ermöglicht, das Wasser höher zu heben, als seine Quelle war, der Traum des Caus hatte seine letzte und unglaublichste Erfüllung gefunden. Um einige Stunden lang, nur an einigen Tagen, das Schauspiel stilisierten Wassers zu genießen, arbeitete eine Pumpstation mit einem Reservoir. Man schämte sich der Pumpstation wie des Reservoirs. Das alte Wasserwerk hatte einen Kandelaber als Schornstein, das neue hat ein Minaret, und das Reservoir liegt hinter künstlichen Ruinen geborgen. So wird erst die Technik in Bewegung gesetzt und dann wieder versteckt, um den Traum italienischer Feste in einem Lande möglich zu machen, das für ein Paradies nordischer Wasserpoesie wie geschaffen schien.

Sanssouci ist nicht bloß für den Architekten und Gartenbaumeister, sondern auch für den Wasserkünstler die beste Geschichtsstunde. Er sieht hier alles vereinigt, was die kühle Wissenschaft einer späten Zeit als Erbe der Renaissance überkam, und er sieht zugleich die heimlichen Anfänge neuer Vorstellungsreihen, die auf eine veredelte Auffassung der alltäglichen Gegenwart hinzielen. Das Theater der Renaissancewasserkunst ist vollständig. Das Doppelschalenmotiv, das Wannemotiv und das Glockenmotiv wechseln in bunter Reihe. Speiende Löwen, blasende Tritone, schnaubende Rosse, alle Arten von Wassermasken, Statuensockel als Brunnen, Amphoren als Wasserquellen, Wasserschalen in der Hand von Danaiden, der vom Adler verfolgte Hirsch im Atrium, der speiende Faun in der Rosenlaube, die Fontänenbildwerke im Muschelsaal — es sind die unzählig oft wiederholten Wasserpoeime mit denselben Titeln, die die Renaissance um ihre Stilisierungen des flüssigen Elementes dichtete. In den großen Fontänen wird der Rekord der steigenden Wasserkraft erreicht, in den kleinen kreisenden, wie eine in der Lindenlaube des Paradiesgärtchens steht, wird die Turbinenkraft des Wassers verwertet. Zwischen Turbine, Glocke, Strahl, Kelch und Überlaufwasser sind alle Kombinationen vorhanden. In die malerischen Epochen der Wasserkunst träumen wir uns an der Quelle mit dem wasserholenden Mädchen im Marlygarten, an der Felsenquelle mit dem lechzenden Hirsch auf dem Weinberg. Noch einige Jahrzehnte weiter, und wir

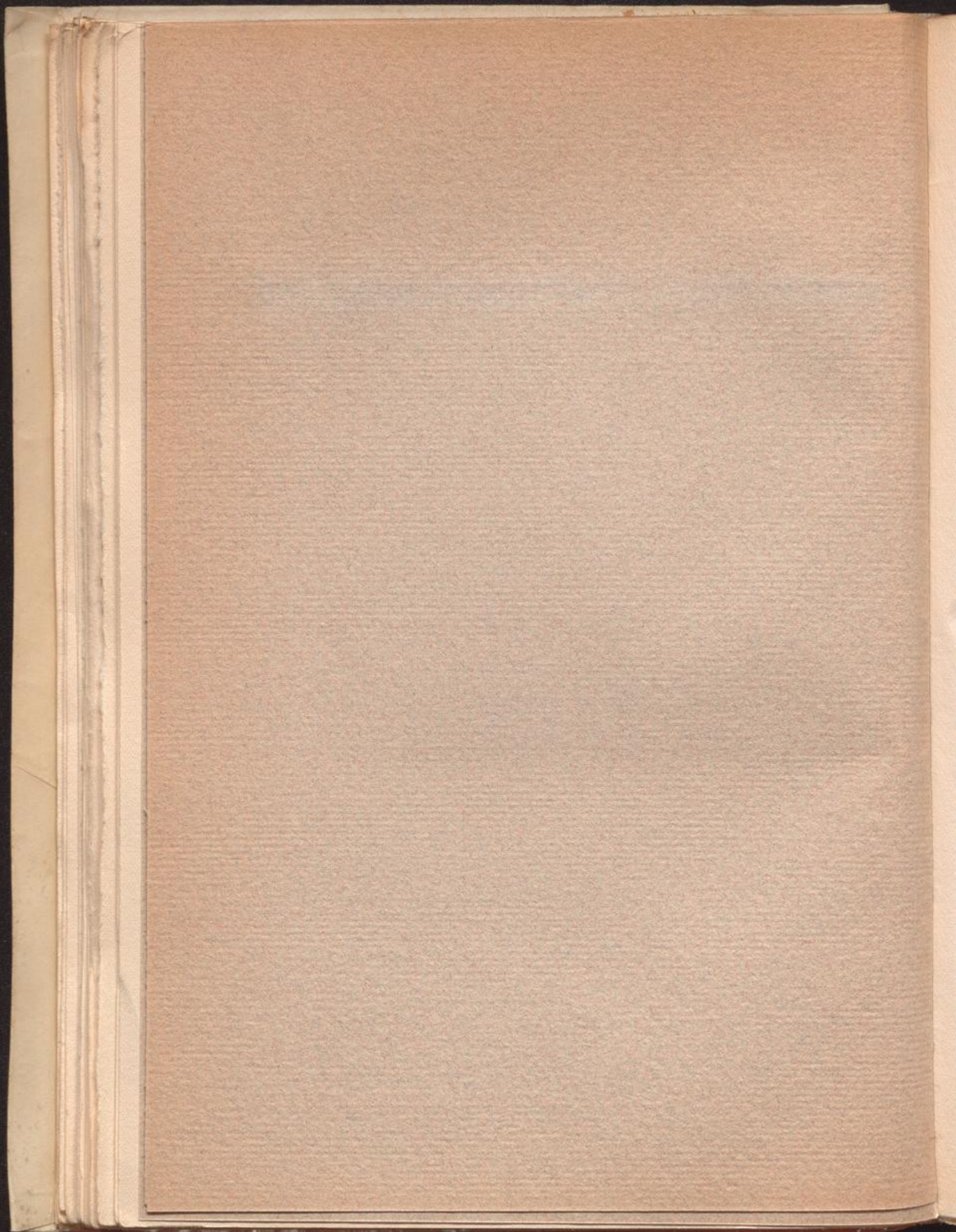


WASSERSCHERZE IN DER VILLA D'ESTE
NACH FALDA-VENTURINI





POTSDAM, SCHLOSS SANSSOUCI



verachten nicht bloß die regelmäßige Bassinform, sondern auch die illusionistische Plastik: die drei Strahlen beim Charlottenhof springen aus dem Rasen hervor. Daneben geht der Abflußgraben der Wasserkünste in die Havel. Er wird noch einmal zu römischen Bädern gezwungen und muß sich darauf als venetianischer Kanal maskieren, im übrigen aber läuft er still und friedlich, in idyllischen Windungen und unter reichlichem Baumschatten an abendlichen Bänken und weitem Rasen vorbei, seinem Ende zu, so nachdenklich, als erinnerte er sich der merkwürdigen Metamorphosen, die sein Wasser von der maurischen Hebestation über die französischen Künste bis zu dieser englischen Natur durchzumachen hatte.

Es läuft noch eine eigentümliche Stufenfolge zwischen der Erde, den Vegetabilien, dem Wasser, dem Feuer, die sich in ihrer Ökonomie, in ihren Kosten ausdrückt. Die Erde, zu Polygonen oder Terrassen stilisiert, hat ihre Unbeweglichkeit, ihre Dauerhaftigkeit. Der Baum begrenzt seine rhythmischen Zeiten nach Jahren. Das Wasser gehorcht den künstlichen Rhythmen bei vorhandenem Gefälle ohne bedeutende Störungen, in der Ebene verlangt es dauernde Hebearbeit, und jede seiner rhythmischen Stunden ist ein neues Opfer an Geld. Am verschwenderischsten gibt sich das Feuer, das stets nur künstlich erregt, stets nur künstlich bewegt wird, und dessen Kunst im Augenblick auffliegt, von vollen Händen gespendet. Je verteilter die Ausgaben sind, je konkreter der Geldwert, desto festlicher und luxuriöser empfinden wir den Moment des künstlichen Elementarschauspiels. In der Ebene gibt es kein noch so kleines Wassertheater, das nicht dauernde Ausgaben, eine laufende Rechnung darstellte. Die Stadtbrunnen, die Promenadenwasserfälle, die Fontänen der Gärten werden von der allgemeinen Leitung gespeist. Man spart und läßt das Wasser, das von der Kunst in rhythmische Wege geleitet ist, auch von der Wirtschaft in rhythmische Arbeits- und Ruheperioden disponieren. Es ist einer der wenigen Fälle, daß Künste beweglicher Stoffe, um ökonomisch zu bleiben, ihre Leistungen unterbrechen müssen. Dieser ökonomische Eingriff, der einen unkünstlerischen Rhythmus hervorruft, hat etwas Klägliches. Wenn der Mensch nicht mehr tanzt, weil er satt von der Lust ist, so ist seine Ruhe organisch, und die Pausen des Festes haben so wenig Armut wie irgend eine Müdigkeit nach dem Genuß. Wenn aber ein Naturelement pausieren muß, weil seine Regisseure sich von den Kosten erholen, so liegt darüber jener kalte Ton, jene versteinerte Rhythmuslosigkeit, die der Brunnen der d'Annunzioschen Jungfrauen vom Felsen zeigt, ein wasserloses, vertrocknetes, gestorbenes Stück Plastik, das sein Lebenselement, seine Bewegung, seine Himmelsspiegelungen seit Jahrzehnten vergessen hat.

*Wirtschaft und
Rhythmus*