

Gedanken zur Bildproblematik und zum Realitätscharakter des Landschaftsgartens

Die folgenden Überlegungen stellen einen Versuch dar, die Entwicklung des Landschaftsgartens einmal nicht stilgeschichtlich oder ikonographisch, sondern in einem Rezeptionsästhetischen Modell zu skizzieren. Diese Betrachtungsweise hatte mich schon beschäftigt¹, bevor der Begriff »Rezeptionsästhetik« durch Wolfgang Iser's Schriften² in unserem Fach heimisch geworden war. Seine Forderung, den »Anteil des Betrachters« am Kunstwerk stärker als bisher herauszuarbeiten, erscheint für den Landschaftsgarten geradezu zwingend, wenn man sich verdeutlicht, daß dieser als Kunstwerk überhaupt erst durch die Rezeptionsleistung des betrachtenden und reflektierenden Subjekts, gleichsam im Akt der Wahrnehmung, entsteht. Thema ist also das sich wandelnde Verhältnis von Bild und Betrachter in der Entwicklung des Landschaftsgartens. Dahinter steht die Frage nach der Veränderung seines Realitätscharakters³. Dieser ist keineswegs nur Akzidenz eines wie immer gearteten Bildsinns, sondern stets auch konstitutiver Teil desselben: *The medium is the message*.

Es ist unbestritten, daß der idealistische Bildbegriff die Ästhetik des Landschaftsgartens vorrangig bestimmt. Schon der Begriff der »Landschaft« bezeichnet im Gegensatz zu dem der »Natur« ein mit dem zivilisatorischen Bewußtsein der »Entfernung von der Natur«⁴ verbundenes Distanzerlebnis, das zugleich Selektion, Ordnung und Sinnggebung impliziert. Der Landschaftsgarten ist bekanntlich nicht Natur, sondern Natur wird im Medium des dreidimensionalen und begehbaren Bildes dargestellt. Immer wieder – von Joseph Spence (1752)⁵ bis zum Fürsten Hermann Pückler-Muskau (1834)⁶ – ist die Abfolge der Gartenbilder mit einer Gemäldegalerie verglichen worden. Der Landschaftsgarten unterscheidet sich jedoch von ihr dadurch, daß der Betrachter stets zugleich im Bild und außerhalb des Bildes ist. Aus dieser Spannung resultieren nicht nur die in der Gartentheorie immer wieder diskutierten ästhetischen Probleme des Landschaftsgartens, an ihr lassen sich auch die folgenden Stufen seiner Entwicklung festmachen:

I. Das Vorstellungsbild (*image*)

Wladimir Weidle⁷ hat einmal darauf hingewiesen, daß es dem Deutschen an einer Differenzierung des Bildbegriffs mangelt, wie wir sie etwa aus dem Französischen kennen: *image* und *tableau*, d. h. Vorstellungsbild und materielles Bild. Das Vorstellungsbild idealer Natur war in einer langen literarischen *topos*-Tradition verankert, die letztlich in der Antike wurzelt und mit der Malerei in Wechselwirkung stand: *ut pictura poesis*⁸. Wichtig ist in diesem Zusammenhang nur, daß die literarischen und bildkünstlerischen *topoi* von Horaz bis Milton und Thomson und von Claude Lorrain bis Ruisdael und Wilson im England des 18. Jahrhunderts bereits verankert waren, so daß sie für einen neuen, dem aufklärerischen Denken entspringenden Naturbegriff instrumentalisiert werden konnten.

Solche literarischen Vorstellungsbilder hatten jedoch anfangs in der gestaltenden Gartenkunst noch keinerlei Äquivalent. An gärtnerische Nachahmung im Sinne eines *tableaus* war noch nicht zu denken. Selbst wenn Shaftesbury in seinen »Charakteristicks« den Barockgarten als politisches Sinnbild höfischer Eitelkeit und Despotie mit einer Natur »with all the horrid graces of the wilderness itself« kontrastiert, steht dahinter noch keineswegs eine antizipierte Ästhetik des Malerischen, wie man lange meinte, sondern ein eher »emblematisches« Verständnis der gartenkünstlerischen Repräsentation von »unadorned nature«, das sich wohl an Einzelszenen aus italienischen Renaissancegärten orientierte⁹. Das Garten-Kunstwerk als ganzes ist auch für Shaftesbury nicht anders vorstellbar als in Form von Symmetrie und Proportion¹⁰.

II. Der Rahmen im Kopf

Bevor der Bilderrahmen in die Gartenkunst eingeführt wurde, entstand er im Kopf des Betrachters. Wir wissen zwar, daß schon Alexander Pope den Begriff »picturesque« bisweilen verwendete¹¹, jedoch noch nicht im Vorgriff auf Theorien des spä-

ten 18. Jahrhunderts, sondern in erster Linie mit Bezug auf die tradierten Bildmotive. Beschrieb Pope nun, was er sah, oder schuf er nur einen literarischen Überbau? Die Frage ist falsch gestellt, da das Sehen – durch die Brille der antiken Dichter oder der klassischen und zeitgenössischen Landschaftsmaler – stets bereits Interpretation des Vorgefundenen ist: Es gibt kein »innocent eye«, wie Gombrich formulierte¹².

Die Qualität des Bildhaften wurde zunächst in die Wirklichkeit hineinprojiziert oder vielmehr aus ihr herausgelesen. Joseph Addison hat in seinem Essay »Upon the Pleasures of the Imagination« (1712) die Dialektik des interpretativen Sehens beschrieben, wenn er feststellt, daß uns ein Kunstwerk um so mehr gefiele, je geglückter es die Natur nachahme, die Natur aber, je mehr sie einem Kunstwerk – spricht: Bild – ähnele¹³.

Symptom dieser bemerkenswerten Transformation von Natur in Kunst und vice versa ist die – seit den 1680er Jahren transportable – Camera obscura, deren lebendige Bilder Addison¹⁴ und Pope begeisterten: Die dreidimensionale Natur wird in der Flächenprojektion zum Bild, dem der Betrachter distanziert gegenübersteht. In der Idealität der Fläche gewinnt der gerahmte Bildausschnitt eine bisher ungeahnte Eigengesetzlichkeit¹⁵. Ein solcher Effekt ergab sich beispielsweise beim Blick auf die Themse mit den vorüberziehenden Schiffen aus Alexander Popes Grotte in Twickenham: »... on the walls of which all the objects of the River, Hills, Woods, and Boats, are forming a moving picture in their visible Radiations.«¹⁶ Die zum lebenden Bild erhobene Wirklichkeit öffnet sich der Reflexion und Assoziation. Der Blick durch den Rahmen – häufig aus einer Grotte – sollte zu einem der beliebtesten Motive der neuen Gartenkunst werden.

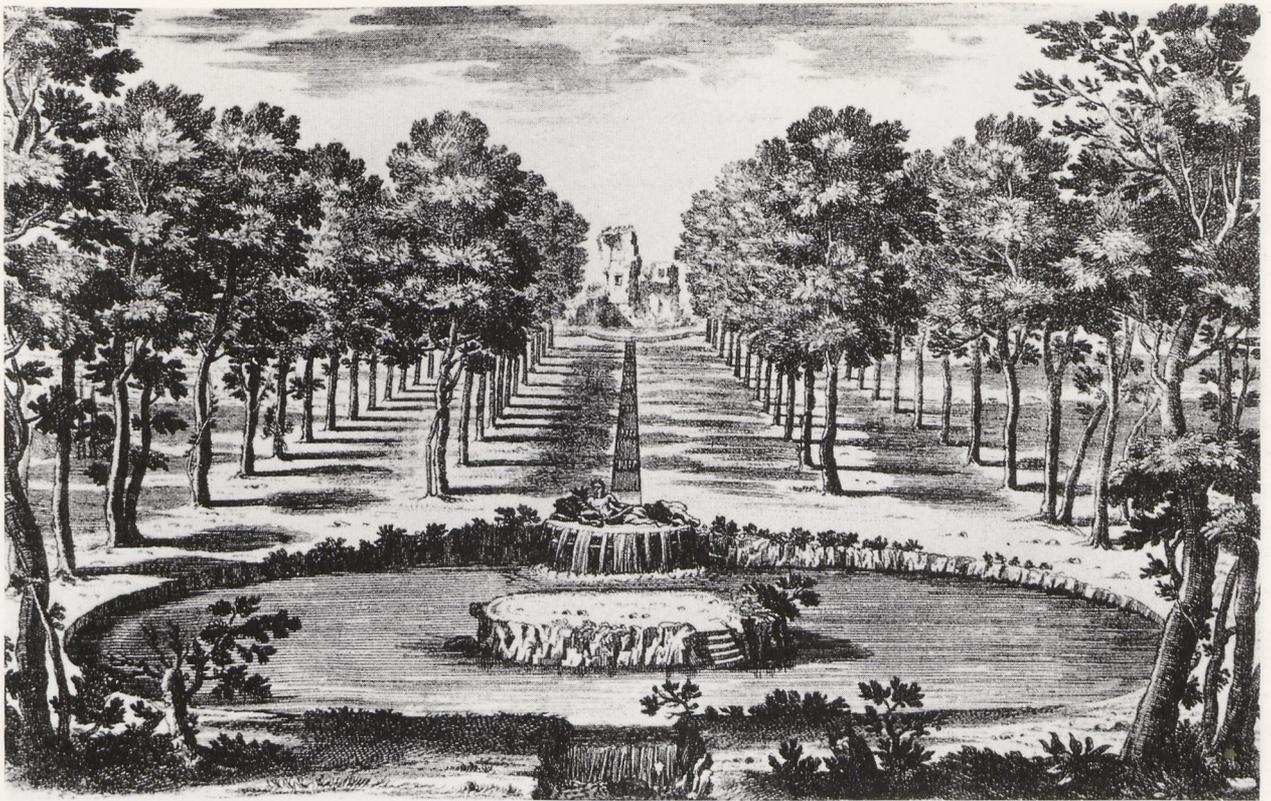
III. Bildraum und Existenzraum

Voraussetzung für die Einführung des Bildprinzips in die Gestaltung des Gartens war die Ausgrenzung eines künstlerischen Bildraumes vom realen Existenzraum des Betrachters. John Dixon Hunt hat in seinem neuen Buch »Garden and Grove« sehr überzeugend gezeigt, wie sehr Lord Burlingtons Chiswick Gardens und andere frühe Beispiele des Übergangsstiles noch von den Einflüssen des italienischen Renaissance- und Barockgartens bestimmt waren¹⁷. Sie unterscheiden sich – wenn auch nur graduell – durch eine veränderte Struktur der Rezeption: durch die gesteigert bühnenhafte Präsen-

tion der garden-ornaments, die Ausgrenzung künstlicher Bildräume im Sinne der Guckkasten-Szenographie. Der ehemals homogene barocke Achsenraum zerfällt über dem irregulärem Grundriß in einzelne geschlossene Splitterräume. Sie werden zur Bühne für jene ornamental buildings, deren abbildenden Staffage-Charakter schon John Macky in einer frühen Beschreibung von Chiswick herausstrich: »Every walk terminates with some little Building, one with a Heathen Temple, for instance the Pantheon, another a little Villa ... another walk terminates with a Portico, in imitation of Covent Garden Church, etc.«¹⁸

Hier liegt der entscheidende Unterschied der Patte d'oise in Chiswick vom vielzitierten Vorbild, Palladios Teatro Olimpico in Vicenza: Was dort Architekturrahmen der dramatischen Handlung war, wird hier zum Proszenium eines Auftritts der Architektur, die sich selbst darstellt. Sicher darf man das szenische Arrangement der Barockgärten nicht unterschätzen. Den Wandel im Vergleich zum barocken Point-de-Vue-Prinzip belegt jedoch etwa Batty Langleys Adaption einer Partie der Villa Doria Pamphili in seinen »New Principles of Gardening« (Abb. 1, 1728): Aus der barocken Schauwand der Architektur-Fontana im Hintergrund ist eine theatrale Ruinenimitation geworden, die auch materialiter wie eine Bühnendekoration aus Leinwand und Gips herzustellen sei. Sie funktioniert nicht mehr als allegorisch verschlüsselter »Ort«, sondern als Abbild einer realen Szenerie, auch wenn sie den vanitas-Charakter beibehält. Dazu gibt Langley eine Anleitung zum zweidimensionalen Sehen: Man müsse den Entwurf durch ein aufgerolltes Papier und nur mit einem Auge – wie durch ein Fernrohr – betrachten¹⁹. Theater und Garten hatten seit jeher in engem Konnex gestanden. S. Lang (1974)²⁰ hat den Einfluß der Bühne auf den Landschaftsgarten, nicht zuletzt über die Bühnentalentwürfe von Serlio bis zu Inigo Jones und James Thornhill herausgearbeitet, die im 17. Jahrhundert solche Szenerien antizipierten und dem Burlington-Kreis vorlagen²¹. Die aus dem Theater übernommene »Scena per angolo« sollte bald die Bildregie des Landschaftsgartens durchgängig beherrschen.

Was bedeutet dies aber für den Rezipienten? Den raschen Wechsel der Schauplätze, den die im 17. Jahrhundert in England eingeführte offene Bühnenumwandlung ermöglichte²², besorgt auf der Simultan-Bühne des Gartens der Parkwanderer selbst. Der Anteil des Betrachters heißt: Kinästhesie und Imagination. Er wechselt im Schlendern ständig zwischen



1 Batty Langley: Gartenszene mit Ruine (1728)

den Realitätsebenen. Eben noch bewegt er sich auf klar umrissenen Wegen zwischen den Szenen, im nächsten Moment schon überschreitet er eine »ästhetische Grenze«, um den Begriff von Ernst Michalski²³ aufzugreifen. Dabei verwandelt sich sein Existenzraum in einen virtuellen Bildraum, erstarrt der Bewegungsablauf zu einem festumrissenen szenischen tableau, das als Schlüsselreiz ganze Assoziationsketten auslösen kann und soll²⁴.

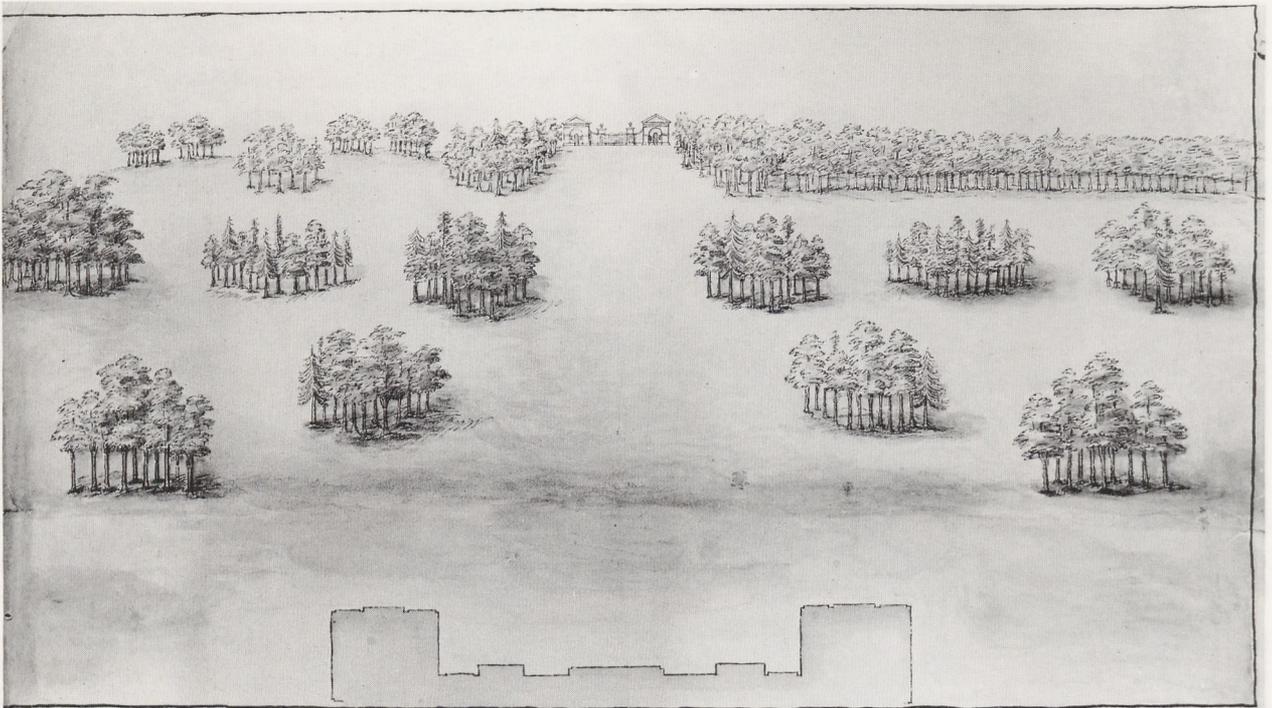
IV. Malerische Gestaltungsprinzipien

Ungeachtet der überzogenen Rolle eines Claude Lorrain der Gartenkunst, die Horace Walpole in seinen »Observations on modern gardening« (um 1770) William Kent zusprach²⁵, bleibt unbestritten, daß Kent die malerische Gestaltung der Gartenbilder entscheidend vorantrieb. Die wichtigsten Neuerungen der dreißiger und vierziger Jahre: Beseitigung der letzten tektonischen Relikte des Barockgartens und Homogenisierung von Garten und freier Natur.

Damit wurde – wie Henry Home es ausdrückte – der unendliche Freiraum in den Garten hineingeholt und gleichsam zur Leinwand, auf die es durch die Komposition mit Massen (sprich Pflanzungen

und Architekturen) ein Gemälde zu malen gelte²⁶. Raum ist also nicht mehr wie im Barockgarten ein aus der Masse ausgeschnittener Raumkörper, sondern die a priori gegebene Dimension des Unendlichen, die gestaltet und als atmosphärische Leere sogar bewußt veranschaulicht wird. Kritische Form dieser Wandlung der künstlerischen Raumanschauung ist Kents Erfindung der später von »Capability« Brown so häufig verwendeten »clumps« in seinem Entwurf für Holkham (Abb. 2, etwa 1736)²⁷, auch wenn dieser in seiner Regelmäßigkeit noch wie das Negativ eines barocken Planschemas erscheinen mag. Darüber hinaus zeigen viele von Kents Entwurfszeichnungen²⁸, daß er vom szenischen Arrangement begrenzter Raumbühnen noch nicht ganz loskam.

Kent, von Haus aus Maler, verfeinerte jedoch die Instrumente bildhafter Gestaltung, was sich eher aus den schriftlichen Quellen als aus dem heute stark veränderten Bestand folgern läßt. Der Bildausschnitt wird definiert durch rahmende Repoussoirs, meist Baumgruppen oder Solitäre; entsprechend dem Pope'schen Rezept »you may distance things by darkening them« kommen in Farbe und Maßstab perspektivische Tiefenwirkungen zur Anwendung; die Gesamtkomposition der Massen und die



2 William Kent: Pflanzentwurf für Holkham (ca. 1736)

Wirkung von Licht und Schatten werden stärker ausbalanciert; die gestaffelten Bildgründe werden herausgearbeitet und Distanzschranken zwischen Betrachter und Bildwelt aufgebaut: Wasser, undulating ground, Baumkulissen, Bauwerke. In gleitenden Übergängen wird im Gegenzug der Garten entgrenzt, von den fernen »Prospects« jenseits des HaHa bis zum Nahraum des Betrachters²⁹. Jetzt erst gewinnt die Kategorie des Pittoresken jene sensualistische Komponente, die sich schon in Jonathan Richardsons *Kunstreflexionen* (1722) angekündigt hatte: »A connoisseur sees beauties in pictures and drawings which to common eyes are invisible, he learns by these to see such in nature, in the exquisite forms and colors, the fine effects of lights, shadows and reflections...«³⁰

Kents Naturalisierung führt zum Paradoxon, daß Existenzraum und künstlerischer Bildraum einerseits zwar homogener, ja fast völlig identisch, geworden sind, andererseits aber die subjektive Distanz- und Selektionsleistung des Parkwanderers, der sich durch die virtuellen Parkbilder hindurchbewegt, noch höhere Anforderungen an seine Imaginationsfähigkeit stellt. Er sieht – vorausgesetzt er weiß, was er sieht – Abbilder längst bildlich oder literarisch formulierter Vor-Bilder aus heterogenen Bildwelten, die ihrerseits auf Urbilder verweisen – ein ganzes Assoziationsfeld der Kunstgeschichte, dessen Entschlüsselung der Kennerschaft und Bil-

dung bedarf: »We ... can represent them to our minds either as copies or as originals« – so hatte Addison den aktiven Anteil des Betrachters beim Wahrnehmen der zum tableau transformierten Naturausschnitte beschrieben³¹.

V. *Abbild und Vorbild*

Eine bisher nur unzureichend beantwortete Frage in diesem Zusammenhang ist die nach dem Verhältnis der Gartenbilder zu konkreten Vorbildern der Landschaftsmalerei, d.h. nach dem mimetischen Verhältnis beider Kunstgattungen. Es ist hinlänglich bekannt, daß die mediterran geprägte Ideallandschaft einerseits, d.h. die mythischen und historischen Bildungslandschaften der antiken Welt, und die nordische Landschaft der Niederländer andererseits, den relevanten Fundus von Motiven und Versatzstücken für die Gartenszenen bereitstellten.

Ferner scheint überzeugend, wie es Malcolm Kellsall für Stourhead gezeigt hat³², daß sich in dieser Polarität der Süden und der Norden, Götterwelt und Christentum, Klassik und Gotik, Mythos und Geschichte, Vergangenheit und Gegenwart zu programmatischen Gegenbildern formten, die einen aktuellen und politischen Sinnhorizont umschlossen³³. Eine solche polare Programmatik finden wir nicht nur in Stourhead, sondern etwa auch in Hubert Roberts *Ermenonville*, wo explizit für die nörd-



3 Alexandre de Laborde nach Hubert Robert: Tivoli-Szene in Méréville (1808)

liche Partie auf die niederländische Flachlandschaft eines van Goyen, für die südliche auf Claude Lorrain Bezug genommen wird³⁴. In der Kombination sublimer und klassisch-schöner Szenen wird sie geradezu zur Regel.

Dreidimensionale Kopien bestimmter tableaux im strengen Sinne sind jedoch selten nachweisbar. So scheint etwa der Wasserfall im Englischen Garten zu München (1814) tatsächlich nach einem Vorbild Ruisdaels gestaltet zu sein. Wenn Sckell sich in seinen Beschreibungen auf »Klaude und sein Liber veritatis« beruft³⁵, wiederholt er jedoch in erster Linie einen altbekannten topos der Gartentheorie. Selbst die berühmte Hauptansicht von Stourhead, die von Kenneth Woodbridge auf Claudes Gemälde »Aeneas in Delos« (1672) bezogen wurde³⁶, entspringt keineswegs einer einheitlichen Planung, sondern wurde sukzessive über einen Zeitraum von zwanzig Jahren zusammengesetzt. Filippo Juvarras Bühnensentwurf für Iphigenie (um 1713)³⁷ liegt als Leitbild ebenso nahe wie manche Veduten Caspar von Wittels, die damals über den Burlington-Kreis nach England kamen³⁸.

Im Falle des Malers Hubert Robert, der Ermenonville, Betz und Méréville gestaltete, läßt sich eine relativ enger Bezug zwischen Urbild, Abbild und

Gartenbild erkennen: Die Situation des Sibyllen-Tempels von Méréville (Abb. 3) schien nicht direkt vom Urbild in Tivoli inspiriert zu sein, sondern von dessen Ansicht aus Claudes Liber Veritatis³⁹. In unmittelbarem Zusammenhang mit dieser Bildtradition steht übrigens auch die Hauptvedute des Eisenstädter Schloßparks von Charles de Moreau, der sich an Méréville orientiert haben dürfte. Günter Herzog hat in seinem kürzlich erschienenen Buch über »Hubert Robert und das Bild im Garten« (1989) nachweisen können, daß Robert die Szenen zunächst in einer Serie von Gemälden konzipiert hat, also tatsächlich vom zwei- zum dreidimensionalen tableau übergang. Unter rezeptionsästhetischem Aspekt analysiert Herzog das »Bild im Garten« als Quintessenz jener neuen Bildgattungen der Epoche, denen zufolge der Betrachter zunehmend nicht nur psychisch, sondern auch physisch in das Bild hineingezogen wurde⁴⁰. Ein Beispiel dafür sind die wechselnden Beleuchtungseffekte des Dioramas, die etwa Humphry Repton für seine Gartentheorie 1803 fruchtbar machte⁴¹(Abb. 4).



4 Humphry Repton: Nachtszene aus den »Observations...« (1803)

VI. *Jenseits des Rahmens*

Die Frage nach objektivierbaren Rezepten der Bildstrategie hat die Gartentheorie bekanntlich immer wieder beschäftigt, nicht zuletzt den deutschen Theoretiker Hirschfeld, der 1776 eine eigenständige Abhandlung »Über die Verwandtschaft der Gartenkunst und der Malerey« veröffentlichte⁴². Einen Höhepunkt bildet die eher akademische Diskussion um die autonome Ästhetik des Pittoresken in den 1790er Jahren⁴³.

Bekannt ist aber auch, daß die Rolle der Landschaftsgärtnerei als Schwesterkunst der Malerei bald auf zunehmende Skepsis gerade seitens der philosophischen Ästhetik stieß, die aus dem scheinbar unaufhebbaren Widerspruch von Natur und Kunst, Wirklichkeit und Bild, resultierte: Theoretisch mußte sich ein Garten einer ununterbrochenen, d.h. unendlichen Vielzahl potentieller Bilder annähern können. Doch weil das praktisch unmöglich ist, war in Form des um 1740 aufkommenden belt-walks die Führungslinie entstanden, die die Bildsequenzen unter ästhetischen und semantischen Kriterien strukturierte⁴⁴. Was aber geschieht »dazwischen«, wo bildmäßige Wirkungen nicht erzielt werden können und der Betrachter auf seinen Existenzraum zurückgeworfen ist? Auf diese Frage der Ganzheit ist die

Gartentheorie nur selten eingegangen: Friedrich Ludwig von Sckell räumt die Schwierigkeit bildmäßiger Gestaltung ein, wenn er zugibt, daß man sich ja nicht wie in der Malerei »nur nach einem Standpunkt zu richten« habe⁴⁵. Schiller sah in der Unterordnung der Gartenkunst unter die Gesetze der Malerei gar ihr Scheitern, weil »der verjüngte Maßstab, der der letzteren zustatten kommt, auf eine Kunst nicht wohl angewendet werden kann, die Natur durch sich selbst repräsentiert.«⁴⁶ Ähnlich urteilt Hegel in seiner Ästhetik⁴⁷.

Schon um 1760 wird in England die Problematik des Landschaftsgartentableaus erkannt. Darauf deuten die Argumente von Edmund Burke⁴⁸, Henry Home⁴⁹ und vor allem Thomas Whately, die die sensualistische Wirkungsästhetik begründen. Whately fordert eine unmittelbare Wirkung der gestalteten Landschaft auf die Sinne, ohne Mithilfe von »emblematical buildings« und »free from the details of an Allegory«⁵⁰. Ähnlich erwartet Hirschfeld 1780 von den Gartenbildern die »Erregung angenehmer Empfindungen«, indem die Szene »unmittelbar die Sinne ergreift...ohne sie erst durch Hilfe der Wiedererkennungskraft wahrnehmen zu lassen«⁵¹.

Die neue Gefühlsästhetik bedeutet nichts anderes, als daß die Distanz zwischen Betrachter und Bild aufgehoben werden soll. Der Rezipient soll

gleichsam den Rahmen durchbrechen und sich jenen sinnlichen Empfindungen hingeben, die ihm die imaginäre Welt jenseits des Rahmens verspricht, wenn er ganz in sie eintaucht. Daß dies genau zu dem Zeitpunkt geschieht, als der Landschaftsgarten seine politische und elitäre Programmatik zu verlieren beginnt und sich an ein neues, breites Publikum wendet, ist sicherlich kein Zufall.

Die entsprechende Stil-Stufe vertreten die zahlreichen und auf den ersten Blick etwas schematisch wirkenden Gärten Lancelot Browns und insbesondere seiner Schüler in den 1760er-80er Jahren⁵². Bei näherem Hinsehen zeigt sich gerade in Browns Schöpfungen eine neue und hohe Sensibilität für den Umgang mit Raum, Massen, Farb- und Lichteffekten. Kennzeichnend für den Brown'schen Stil erscheint, daß der Betrachter sich nicht mehr vom Idealbild der Natur distanzieren, sie also gar nicht mehr als Bild wahrnehmen, kann. Nachweisbar ist, daß Brown mit Staffagen – bislang stets wichtigster Akzent eines Gartenbildes – sehr sparsam umging, daß politische und literarische Bezugsebenen aufgegeben werden. Der Maßstab seiner gewaltigen Wiesenmulden, Serpentinenseen und Waldstücke sprengt die Dimensionen einer Vedute, nichts läßt sich mehr auf einen einzigen Betrachterstandpunkt zusammenziehen, alles erscheint als – wenn auch gesteigerte – aber doch: Natur. Gerade das hat ihm den Vorwurf William Chambers' in der »Dissertation on oriental gardening« (1772) eingetragen, man wisse gar nicht mehr, ob man sich in einem kostspieligen Kunstwerk bewege oder auf freier Flur⁵³.

Ganz ähnlich verhält es sich mit den entgegengesetzten Konzepten von Chambers. Auch bei ihm wird der Garten – wenngleich ein bewußtes Kunstgebilde und überhäuft mit szenischen Attraktionen – zu einem Erlebnisraum, aus dem sich der Betrachter kaum noch distanzieren kann. Vor allem die berühmten theoretischen Anweisungen in seiner »Dissertation« deuten darauf hin, daß es ihm nicht mehr um einzelne identifizierbare Bilder geht, sondern um ein theatralisches Gesamtkunstwerk. Chambers' concept-art bezieht Musik, Geräusche, Gerüche, Geschmack, künstlichen Regen, Gewitter und Vulkanausbrüche, sogar Elektro-Schocks (also in der Zeit ablaufende Inszenierungen) in das exaltierte Parkerlebnis ein. Das höfische Spektakel wird bekanntlich von seinen Kritikern, etwa William Mason und Horace Walpole⁵⁴, zurückgewiesen, die an der Idee der »moral gardens«, d.h. an der unauflösbaren Relation von ästhetischem Bildwert und höhe-

rem Bildsinn, festhalten: »Were ever rising landscapes given only to gaze on? No! for higher Ends, to lead the intellectual mind«, hatte 1757 Edward Barnard in seinem Gedicht »The entertainment of the garden« gefordert⁵⁵.

VII. Der Panoramablick

Symptomatisch für die Wirklichkeitsdimension der Gärten um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert wird der Panoramablick: Der Betrachter findet sich innerhalb des Bildes, also jenseits des Rahmens, in einer unentrinnbaren Bildwirklichkeit eingeschlossen, wo immer er auch hinblickt. Der Panoramablick übersteigt den natürlichen Bildausschnitt des menschlichen Blickwinkels wie eine unendliche Weitwinkelaufnahme, will eine Totalität wiedergeben, suggeriert Eigenbewegung. Das jedenfalls ist die Wirkungsweise des 1787 patentierten Bildmediums⁵⁶: Entscheidend für die Illusion ist, daß nicht nur im horizontalen Rundblick, sondern auch nach oben und unten die Grenzen des Blickfeldes kassiert sind. Es darf keinen Rahmen und somit auch keine Distanz geben, und doch bleibt das Bild als ganzes unberührbar. Es ist interessant, daß der Panoramablick nun häufiger nicht nur die bildliche Wiedergabe von Gärten beeinflusst, sondern offensichtlich auch ihrem gewandelten Realitätscharakter entspricht (Abb. 5).

Der Betrachter und sein ausgeweitetes Blickfeld – man denke an die ungewohnten Bildperspektiven Caspar David Friedrichs – werden in jenen Jahren thematisiert als völlig neues, fast schmerzliches Bilderlebnis, wie es Kleist in seiner berühmten Rezension des »Mönches am Meer« mit der Metapher umschrieben hat »... als wenn einem die Augenlider weggeschnitten wären ...«⁵⁷. Wie der Betrachter im Bild Friedrichs ist auch der Parkwanderer der suggestiven Bildwirklichkeit des umgebenden Landschaftsgartens ganz ausgesetzt. Es ist folgerichtig, daß in diesem Entwicklungsstadium die Gartenbauten die spielerisch-unsolide und miniaturhafte Dimension von Staffagen abgelegt haben. Ihr neuer Realitätsanspruch manifestiert sich in Monumentalität, archäologischer Genauigkeit und nicht zuletzt in historischer Wahrscheinlichkeit⁵⁸. Vom spielerischen Bildzeichen steigert sich die Mittelalterstaffage im Wörlitzer Gotischen Haus (1769/89) und in der Kasseler Löwenburg (1793/1801) zum temporären Refugium und zur Begräbnisstätte, schließlich in Laxenburg und explizit in Muskau in den 1830er Jahren zu einer geschichtlichen »Fiktion«, wie



5 Hermann Pückler-Muskau: Panoramaansicht in Muskau (1834)

Fürst Pückler es ausdrückte⁵⁹. Was von weitem als Bildzeichen fungiert, behauptet sich aus der Nähe als Gegenwelt, die mit der Wirklichkeit außerhalb der Gartengrenzen in Konkurrenz tritt.

VIII. *Das Utopische und das Romantische*

Die idealistische Forderung, daß die Kunst ins Leben übergehen solle, findet sich, um nur ein Beispiel zu nennen, 1808 in Schellings Gründungsschrift der Bayerischen Akademie der bildenden Künste⁶⁰. Der Anspruch auf Kongruenz von Idee und Wirklichkeit impliziert aber auch die Alternative, daß umgekehrt das Leben in die Kunst übergehe. Beide Kehrseiten derselben Medaille bestimmen den Realitätscharakter des Landschaftsgartens in den nachfolgenden Entwicklungsstufen.

In Frankreich stellen die sogenannten »Revolutionsarchitekten« den utopischen Anspruch an Architektur und Gartenkunst, das Ideal einer neuen freien Gesellschaft nicht mehr nur darzustellen, sondern in die Wirklichkeit umzusetzen. Ledoux entwickelt seine Idealstadt Chaux aus der Konzeption des Landschaftsgartens heraus – ein genetischer Zusammenhang, auf den als erster Johannes Langner hingewiesen hat⁶¹. Was dort nur Verweis auf einen idealen Sinnhorizont war, sollte in Chaux Realität werden. Einen derartigen, vom physiokratischen Denken beeinflussten Zugriff auf die Wirklichkeit hat Horace Walpole mißbilligend in einem Zusatz seines »Essays on modern Gardening« (um 1782) kommentiert: »Ich habe einen tiefsinnigen Traktat neueren Datums gelesen [vermutlich den Traktat Girardins⁶²], in dem der Autor ... versucht, seine Landsleute sogar bei der Befriedigung ihres kostspieligen Hobbys zu wohltätigen Projekten zu bewegen. Er schlägt vor, die Landschaftsgärtnerei mit Nächstenliebe zu kombinieren und jeden Schritt auf dem Rundgang zu einem Akt der Großherzig-

keit und humanen Gesittung zu machen. Anstatt, daß er seine Lieblingsecken mit einem heidnischen Tempel, einer chinesischen Pagode, einem gotischen Turm oder einer Scheinbrücke verziert, soll er am ersten Rastplatz eine Schule, ein wenig weiter eine Akademie, dahinter eine Fabrik und am Ende des Parks ein Krankenhaus errichten ... es würde wohl nicht viel mehr kosten, auch ein Parlamentsgebäude und einen Friedhof zu stiften.«⁶³

Von diesem Realitätsanspruch zehren noch die philanthropischen Projekte des aufgeklärten Absolutismus. Ihr Adressat ist immer die Gesellschaft, nicht der einzelne. Gerade für die Entstehung des Volksparks, wie ihn Hirschfeld propagierte und Sckell zusammen mit Graf Rumford nach 1789 im Münchner Englischen Garten⁶⁴ zuerst verwirklichte, galt die Forderung der Akademie. Das Bild schöner Natur soll zum festlichen Lebensraum aller Stände werden, sein ethischer Anspruch auch die politischen Widersprüche und Spannungen aufheben. Hier im Park erfüllt König Max I. Joseph von Gottes Gnaden, wenn er vom Parkwächter beim Blumenpflücken überrascht wird, seine schwierige Doppelrolle, zugleich nur erster Bürger seines Staates zu sein⁶⁵. August Hennings trieb den Idealismus auf die Spitze, als er angesichts des terreur der Französischen Revolution hoffte: »Wohl möglich ist es also, daß, indem der politische Reformvergebens daran arbeitet, eine Revolution in der Denkart der Menschen zu wirken, unvermerkt die schöne Gartenkunst eine gänzliche Reform in den Gesinnungen und in den Vorstellungen der Menschen wirken wird.«⁶⁶

Der umgekehrte Fall, die romantische Einbildung des Lebens ins Kunstwerk, scheint für das 19. Jahrhundert gleichermaßen charakteristisch. Hier geht es eher um die Perspektive des einzelnen, der seine privaten Mythologien – in scharfem Kontrast zur Alltagswirklichkeit – ins Werk setzt: von William

Beckford, dem Dandy auf Fonthill Abbey, bis zu Ludwig II. und seinen sogenannten Märchen-Schlössern. Fürst Pückler hat den Vorgang der Romantisierung sehr genau charakterisiert, wenn er umschreibt, wie die politisch überholte Standesherrschaft Muskau vermittle der Gartenkunst in ein »nur vom Horizont umschlossenes Kunstwerk« – also in ein fiktives Panorama – transformiert und als verklärtes Bild »des Lebens unserer Familie oder vaterländischer Aristokratie« bewahrt werden solle. Eben weil die altertümliche Produktionsform der alten Neissemühlen angesichts der industriellen Revolution sich ihrem Ende näherte, fange sie als Gartenbild an, »ein neues poetisches und romantisches Interesse« zu gewinnen, das man bis jetzt Maschinen und Konstitutionen noch schwer abgewinnen könne⁶⁷.

IX. Die Welt als Garten

Natürlich läßt sich eine exakte Unterscheidung romantischer und utopischer Gartenwelten nicht aufrecht erhalten, der Prozeß der Transformation von Wirklichkeit umfaßt zwangsläufig beide Tendenzen. Sicher ist jedoch, daß der Landschaftsgarten in diesem Prozeß seine Grenzen als künstlerisch gestalteter Wirklichkeits-Ausschnitt sprengt. Schon Brown und Chambers wollten durch ästhetische Aufschmückung und künstliche Ausdeutung weiträumiger Landschaften die Welt zum Garten erheben. Der Fürst von Anhalt-Dessau verwandelte sein Fürstentum durch miteinander verbundene Parks und agrikulturelle Meliorationsmaßnahmen in ein »Gartenreich«⁶⁸, auf das sich noch Friedrich Wilhelm IV. beim Konzept von Lennés Landschaftsgürtel um Potsdam bezog: »Der Herzog von Dessau hat aus seinem Lande einen großen Garten gemacht, das kann ich ihm nicht nachmachen, dazu ist mein Land zu groß. Aber aus der Umgebung von Berlin und Potsdam könnte ich nach und nach einen Garten machen ...«, schrieb der Kronprinz⁶⁹. Die entgrenzten Bildfolgen der Potsdamer Gartenlandschaft spiegeln das restaurative herrscherliche Selbstverständnis Friedrich Wilhelms IV., das sich unter dem Druck bürgerlicher Macht- und Mitbestimmungsansprüche in eine poetische, Vergangenheit und Gegenwart, Fiktion und Realität verklammernde Bildwelt flüchtete – letztlich eine Version des alten königlichen Spiels mit der Welt als Garten⁷⁰.

Jörg Traeger hat in seinem Buch »Der Weg nach Walhalla« (1987) den Prozeß romantischer und utopischer

Entgrenzungen beschrieben, der aus dem Gartenrundgang eine »Bildungsreise« durch historische Räume und Zeiten werden läßt: Die Walhalla, ursprünglich einmal für den Englischen Garten in München vorgesehen, emanzipiert sich als Prototyp des Nationaldenkmals aus der Maßstäblichkeit der Gartenvedute und wird zum Monument in einer ikonologisch ausdeutbaren »Denkmalandschaft«⁷¹. Der Stilpluralismus der Staffagebauten und die künstliche Natur als Stadtgrün beginnen das Bild der Städte zu bestimmen. Umgekehrt gerinnt aus dem Blickwinkel der neuen Grün- und Grenzzüge der Kontur des geschlossenen Stadtbildes – gerade im Moment expandierender Auflösung – zur romantischen Vedute. Wie soll der Betrachter, der in dieser Welt nicht mehr nur lustwandelt, sondern lebt, die Realitätsebenen noch auseinanderhalten können?

X. Der Garten im Garten

Wenn Gabriel Thouin in einem Projekt von 1820 Versailles, dieses Symbol des Ancien régime, in einen utopischen Landschaftsparkgürtel einbetten will, der alle Orte und Zivilisationsstufen der Welt enthalten sollte⁷², so manifestiert sich darin die Vertauschbarkeit der Realitätsebenen: Das historische Versailles mitsamt seinem gigantischen Barockgarten könnte ebensogut nur als bildliche Fiktion, die fingierte Natur des Landschaftsgartens hingegen als Realität gedeutet werden.

Die Genese des Gartens im Garten kann sicher aus dem Überleben formaler Strukturen innerhalb des französischen jardin anglo-chinois abgeleitet werden⁷³. Aber der Neoformalismus im Inneren gewinnt mit der Entgrenzung der Gartenwelt nach außen jene täuschende Selbstverständlichkeit, die auch Humphry Repton mit seiner Forderung nach architekturbezogener Gestaltung und Abgrenzung des Pleasure-grounds rund um das Herrenhaus propagiert hatte⁷⁴. Wo der Landschaftsgarten zu einer sekundären Welt wird, muß dem historisierenden Bauwerk erneut der formale Garten im Sinne einer »ausgedehnten Wohnung« und als bewußter »Gegenstand der Kunst« (Pückler) zugeordnet sein.

Der gemischte Stil des fortschreitenden 19. Jahrhunderts (Abb. 6) signalisiert, wie Erika Schmidt gezeigt hat, weniger den Verfall des Landschaftsgartens, als den Aufstieg der formalen Gartenkunst⁷⁵. Nur ist dieser Prozeß, zumindest für die erste Hälfte des Jahrhunderts, in den Kategorien einer autonomen Stilgeschichte allein noch nicht erschöpfend be-

Anmerkungen

- 1 Der Garten als Bild - das Bild des Gartens. Zum Englischen Garten in München, in: *Auss.Kat. Münchner Landschaftsmalerei 1800-1850*, München 1979, S. 160-172; *Der Landschaftsgarten*, München 1980; *Englische Gärten in Deutschland. Bemerkungen zu Modifikationen ihrer Ikonologie*, in: »Sind Briten hier?« *Relations between British and Continental Art 1680-1880* (Hrsg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte), München 1981, S. 97-126; *Der englische Landsitz 1715-1760. Symbol eines liberalen Weltentwurfs*, Mittenwald 1982; *Vom Landschaftsgarten zur Gartenlandschaft - Peter Joseph Lenné und seine Parkschöpfungen in Berlin und Potsdam*, in: *Auss.Kat. Berlin durch die Blume oder Kraut und Rüben - Gartenkunst in der Mark Brandenburg*, Berlin 1985, S. 137-147; *Der Landschaftsgarten. Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik*, Köln 1989.
- 2 Wolfgang Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, Mittenwald 1983; Ders. (Hrsg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985.
- 3 Dagobert Frey, *Der Realitätscharakter des Kunstwerks*, in: Ders., *Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie*, Darmstadt (1946), 1972².
- 4 Oskar Bätschmann, *Landschaftsmalerei 1750-1920*, Köln 1989.
- 5 J.M. Osborn (Hrsg.), *Joseph Spence. Observations, Anecdotes, and Characters of Books and Men*, Oxford 1966, Nr. 1134.
- 6 Hermann Fürst Pückler-Muskau, *Andeutungen über Landschaftsgärtnerei*, Stuttgart (1834), Reprint 1977, S. 26.
- 7 Wladimir Weidle, *L'oeuvre d'art et l'objet esthétique*, in: *Pepragmena tu 4. Diethnus syedrin aisthetikes*, Athen 1960, S. 608ff.
- 8 Vgl. Elizabeth Manwaring, *Italian Landscape in Eighteenth Century England. A Study chiefly on the Influence of Claude Lorrain and Salvator Rosa on English Taste 1700-1800* (New York 1925), London 1965². Edward Malins, *English Landscaping and Literature 1660-1840*, London 1966; Maren Sophie Røstvig, *The happy Man, Studies in the Metamorphoses of a classical Ideal 1600-1700*, Oxford/Oslo 1954; R. Paulson, *The poetic Garden*, in: Ders., *Emblem and Expression. Meaning in English Art of the Eighteenth Century*, London 1975; S. Ross, *Ut Hortus Poesis - Gardening and her sister arts in Eighteenth Century England*, in: *British Journal of Aesthetics* 25.1, 1985.
- 9 Shaftesbury (1709), zit. nach John Dixon Hunt und Peter Willis, *The Genius of the Place. The English Landscape Garden 1620-1820*, London 1975, S. 122ff.; David Leatherbarrow, *Character, Geometry and Perspective: the Third Earl of Shaftesbury's Principles of Garden Design*, in: *Journal of Garden History* 4, 1984; John Dixon Hunt, *Garden and Grove. The Italian Renaissance Garden in the English Imagination: 1600-1750*, London 1986, S. 182f. Hunt argumentiert gegen eine zu »teleologische« Interpretation der Gartenquellen im Sinne Walpoles.
- 10 »... with all those Symmetrys which silently express a reigning Order, Peace, Harmony and Beauty«. Shaftesbury, *Tagebucheintragung unter »self«*, zit. nach C.F. Weiser, *Shaftesbury und das deutsche Geistesleben*, Leipzig/Berlin 1916, S. 162.
- 11 Hierzu begriffsgeschichtlich unkritisch: Morris R. Brownell, *Alexander Pope and the Arts of Georgian England*, Oxford 1978, S. 73.
- 12 E.H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Representation*, London 1960.
- 13 In: *Spectator*, Nr. 411-421.
- 14 *Spectator*, Nr. 414: »The prettiest landscape I ever saw, was one drawn on the walls of a dark room, which stood opposite on one side of a navigable river, and on the other to a park. The experiment is very common in optics [alluding to the representations of nature produced by the camera obscura in a darkened room]. Here you might discover the waves and fluctuations of the water in strong and proper colours, with the picture of a ship entering at one end, and sailing by degrees through the whole piece. On the otherthere appeared the green shadows of trees, waving to and fro with the wind, and herds of deer among them in miniature, leaping about upon the wall ...«
- 15 Theodor Hetzer, *Über das Verhältnis der Malerei zur Architektur*, in: Ders., *Aufsätze und Vorträge*, Leipzig 1956, Bd.II, S. 178.
- 16 Alexander Pope an Edward Blount, 2. Juni 1725. Zit. nach Maynard Mack, *The Garden and the City. Retirement and Politics in the Later Poetry of Pope*, Toronto/Buffalo/London 1967, S. 44.
- 17 John Dixon Hunt, *Garden and Grove, The Italian Renaissance Garden in the English Imagination 1600-1750*, London/Melbourne 1986.
- 18 John Macky, *A Journey through England (1724)*, zit. nach Jacques Carré, *Lord Burlington's Garden at Chiswick*, in: *Journal of Garden History*, 1/3, 1973, S. 24.
- 19 John Dixon Hunt (1986, wie Anm. 17), S. 193. Batty Langley, *New Principles of Gardening*, London 1728, Reprint Farnborough 1972, Anmerkungen zu Abbildungen 15, 19-21.
- 20 S. Lang, *The Genesis of the English Landscape Garden*, in: Nikolaus Pevsner (Hrsg.), *The Picturesque Garden and its Influence outside the British Isles*, Washington D.C. 1974.
- 21 1) Einführung der Staffagen als verkleinerte Nachbildungen von Monumentalbauten, die auf dem Theater seit Serlio den Ort und die Stimmung der Handlungswelt definierten, sowie der von Galli-Bibiena entwickelten *scena per angolo*.
2) Ihre subjektive Erscheinung wird wichtiger als ihre objektive Substanz. Nicht selten fehlt die dritte Dimension (eyecatcher).
3) Ihr Maßstab wird irrational. Lord Bathurst reflektiert 1732 über seine Burgstaffage »Alfreds Hall«, die den Parkbesucher in die Rolle der Riesen aus Gullivers Reisen versetze (d.h. gemessen am Bauwerk wird der Mensch zum Riesen, orientiert man sich hingegen an der natürlichen Größe des Menschen, so schrumpft die Burg zur Zwergenbehausung).
- 22 R. Southern, *Changeable Scenery: Its Origin and Development in the British Theatre*, London 1952.
- 23 Ernst Michalski, *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*, Berlin 1932, S. 10.

- 24 H.F. Clark, *Eighteenth Century Elysiums, The Role of Association in the Landscape Movement*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* VI, 1943.
- 25 Horace Walpole, Reprint u.d.T. »The History of the modern Taste in Gardening«, New York/London 1982.
- 26 Zit. nach Franz Hallbaum, *Der Landschaftsgarten. Sein Entstehen und seine Einführung in Deutschland unter Friedrich Ludwig von Sckell 1750-1823*, München 1927, S. 48.
- 27 Holkham Hall Library.
- 28 Zu Kent zuletzt: Michael Wilson, William Kent, Architect, Designer, Painter, Gardener, 1685-1748, London 1984; John Dixon Hunt, William Kent. Landscape Garden Designer, London 1987.
- 29 »When a building, or other object, has been once viewed from its proper point, the foot should never travel to it by the same path, which the eye has travelled before«, empfahl Shenstone 1763. William Shenstone, *Unconnected Thought on Gardening*, in: *Works ...*, Bd. II, London 1768², S. 116.
- 30 Jonathan Richardson, *An Account of the Statues and BasReliefs, Drawings and Pictures in Italy, France etc.*, London 1722, zit. nach H.F. Clark, *The English Landscape Garden*, London 1948, S. 9.
- 31 *Spectator* 414 (1712).
- 32 Malcolm Kelsall, *The Iconography of Stourhead*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 46, 1983, S. 133-143.
- 33 Vgl. Karin Stempel, *Geschichtsbilder im frühen englischen Garten. Fields of Remembrance - Gardens of Delight*, Münster 1982; Adrian von Buttlar (1982 - wie Anm. 1).
- 34 Stanislas de Girardin, *Promenade ou Itinéraire des jardins d'Ermenonville ...*, Paris 1788.
- 35 Friedrich Ludwig von Sckell, *Beiträge zur Bildenden Gartenkunst*, München 1818.
- 36 Vgl. Kenneth Woodbridge, *Landscape and Antiquity. Aspects of English Culture at Stourhead (1718-1838)*, Oxford 1971.
- 37 S. Lang (1974, wie Anm. 20).
- 38 Adrian von Buttlar (1982, wie Anm. 1), S. 81ff.
- 39 Adrian von Buttlar (1989, wie Anm. 1), S. 120ff.
- 40 Günter Herzog, Hubert Robert und das Bild im Garten, Worms 1989.
- 41 *Observations on the Theory and Practice of Landscape-Gardening*, London 1803.
- 42 In: *Gothaisches Magazin der Künste und Wissenschaften* I.1, Gotha 1776. Vgl. auch ders., *Theorie der Gartenkunst*, Leipzig 1779-85, Reprint Hildesheim/New York 1986².
- 43 Vgl. Christopher Hussey, *The Picturesque. Studies in a Point of View*, London (1927), 1980³; David Watkin, *The English Vision. The Picturesque in Architecture, Landscape and Design*, London 1982; Malcolm Andrews, *The Search of the Picturesque. Landscape Aesthetics and Tourism in Britain 1760-1800*, Aldershot 1987.
- 44 In William Shenstones Leasowes wurden erstmals deutliche Regieanweisungen gegeben, indem die optimalen Betrachterstandpunkte durch Ruhesitze festgelegt, die entsprechenden Naturbilder durch literarische Zitate erläutert sind. Vgl. William Shenstone, *Unconnected Thoughts on Gardening*, in: *Works in Prose and Verse*, Bd. II, London 1764. Reprint: New York/London 1982. Zur allegorischen Funktion des belt-
- walk vgl. Max F. Schultz, *The Circuit Walk of the Eighteenth-Century Landscape-Garden and the Pilgrim's circuitous Progress*, in: *Eighteenth-Century Studies* Bd. 15, 1981/82.
- 45 Friedrich Ludwig von Sckell, *Beiträge zur Bildenden Gartenkunst*, München 1818.
- 46 Rezension »Über den Gartenkalender auf das Jahr 1795«, in: *Schillers Werke*, Bd. XXII, Weimar 1943, S. 285ff.
- 47 Ästhetik, III. Teil, 3. Kapitel, 3 c: »In solch einem Park ... soll nun alles die Freiheit der Natur selber beibehalten, während es doch andererseits künstlich gemacht und bearbeitet und von einer vorhandenen Gegend bedingt ist, wodurch ein Zwiespalt hereinkommt, der keine vollständige Lösung findet.«
- 48 Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, London 1757.
- 49 Henry Home (Lord Kames), *Elements of Criticism*, Edinburgh 1762.
- 50 Thomas Whately, *Observations on modern Gardening*, Dublin 1770. Zit. nach John Dixon Hunt/ Peter Willis, *The Genius of the Place*, London 1975, S. 38.
- 51 C.C.L. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Bd. III, Leipzig 1780, S. 155ff.
- 52 Vgl. Dorothy Stroud, *Capability Brown* (1950), London 1975.
- 53 William Chambers, *A Dissertation on Oriental Gardening*, London 1772, S. V.
- 54 [William Mason], *An Heroic Epistle to Sir William Chambers, Knight of the Polar-Star*, London 1773, Reprint zusammen mit der »Dissertation«, Farnborough 1972.
- 55 Zit. nach Elizabeth Manwaring (1965² - wie Anm. 8), S. 166.
- 56 Zum Panorama vgl. Stephan Oettermann, *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt/M. 1980; Gustav Solar, *Das Panorama und seine Vorentwicklung bis zu Hans Conrad Escher von der Linth*, Zürich 1979. Auf den Zusammenhang mit der Gartenkunst verweist Günter Herzog (1989 - wie Anm. 40), S. 136f.
- 57 Heinrich von Kleist, in »*Berliner Abendblätter*« (1810), zit. nach Herbert von Einem, *Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik 1760-1840*, München 1978, S. 97.
- 58 Vgl. Richard Payne Knight in seinem Gedicht »The Landscape« (1794): »No poor Baalbec dwindled to the eye and Paestum's fanes with columns six feet high, such buildings english nature must reject ...« (zit. nach Christopher Hussey 1927 - wie Anm. 43, S. 169).
- 59 Hermann Fürst. Pückler-Muskau, *Andeutungen über Landschaftsgärtnerei*, Stuttgart 1834, Neuausgabe 1977, S. 85. Zu Laxenburg zuletzt Geza Hajós, *Romantische Gärten der Aufklärung. Englische Landschaftskultur des 18. Jahrhunderts in und um Wien*, Wien/Köln 1989.
- 60 *Konstitution der Kgl. Akademie der Bildenden Künste*, München 1808, S. 1.
- 61 C.N. Ledoux, *L'architecture considerée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation*, Paris 1804. Vgl. Johannes Langner, *Ledoux und die »fabriques«*. Voraussetzungen der Revolutionsarchitektur im Landschaftsgarten, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 26, 1963.

- 62 R.L. Marquis de Girardin, *De la Composition des Paysages sur le Terrain ou Moyens d'embellir la Nature autour des Habitations. En y joignant l'Agréable et l'Utile*, Genf/Paris 1777, Reprint New York/London 1982.
- 63 Horace Walpole, *Essay on modern Gardening*, in: *Anecdotes of Painting*, London 1862, Bd. III, S. 798f.
- 64 Zuletzt: 200 Jahre Englischer Garten München 1789-1989. Offizielle Festschrift zusammengestellt von P. v. Freyberg, München o.J. (1989).
- 65 Stahlstich von J. Pötzenhammer, in: Theodor Dombart, *Der Englische Garten zu München*, München 1972, S. 160.
- 66 August Hennings, *Über Baummahlerei*, *Garten-Inschriften, Clumps und Amerikanische Anpflanzungen*, in: *Der Genius der Zeit*, Bd. 10 (1797), zit. nach Siegm. Gerndt, *Idealisierte Natur, Die literarische Kontroverse um den Landschaftsgarten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts in Deutschland*, Sigmaringen 1981, S. 116.
- 67 *Andeutungen über Landschaftsgärtnerei* (1834, wie Anm. 59), S. 84 : »Euer ist jetzt das Geld und die Macht - laßt dem armen ausgedienten Adel seine Poesie, das Einzige, was ihm übrig bleibt.«
- 68 Vgl. Erhard Hirsch, *Dessau-Wörlitz, Zierde und Inbegriff des 18. Jahrhunderts*, Leipzig/München 1985.
- 69 Zit. nach Ludwig Dehio, *Friedrich Wilhelm IV. von Preußen ein Baukünstler der Romantik*, München 1961, S. 87.
- 70 Zuletzt: Harri Günther, Peter Joseph Lenné, *Gärten, Parke, Landschaften*, Stuttgart 1985; Adrian von Buttlar (1985 - wie Anm. 1); Peter Joseph Lenné, *Volks-park und Arkadien*. *Auss.Kat.* (Hrsg. von Florian von Buttlar), Berlin 1989.
- 71 Jörg Traeger, *Der Weg nach Walhalla. Denkmallandschaft und Bildungsreise im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1987, S. 110ff.
- 72 Gabriel Thouin, *Plans raisonnés de toutes les espèces de jardins*, Paris 1820, Taf. 25. Vgl. Adrian von Buttlar (1980, 1985, 1989 - wie Anm. 1); Günter Herzog (1989 - wie Anm. 40), S. 17ff.
- 73 Erste Beispiele etwa in Chambers' *Kew Gardens am chinesischen Vogelhaus* (1762) und im *Parc Monceau Carmontelles* (1779).
- 74 Humphry Repton, *Observations on the Theory and Practice of Landscape Gardening*, London 1803, 1805².
- 75 Erika Schmidt, »Abwechslung im Geschmack«, *Raubildung und Pflanzenverwendung beim Stadtparkentwurf, Deutschland im 19. Jahrhundert* (= Beiträge zur räumlichen Planung Nr.7 des Instituts für Grünplanung und Gartenarchitektur Universität Hannover), Hannover 1984.
- 76 Vgl. Lucius Griesebach, *Schinkel als Maler*, in: Karl Friedrich Schinkel, *Auss.Kat.*, Berlin 1981, S. 46-62; Adrian von Buttlar (1985 - wie Anm. 1).