

Originalveröffentlichung in: *Zweite, Armin (Hrsg.): Münchner Landschaftsmalerei 1800 - 1850 : 8. März - 20. Mai 1979 ; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, München 1979, S. 160-172 ; Abb. S. 207-218*

Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2022),

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007781>

Der Garten als Bild – das Bild des Gartens

Zum Englischen Garten in München

Mit den kurfürstlichen Gärten der Schlösser Nymphenburg, Schleißheim und Fürstenried hatte die barocke Gartenkunst in München ihre Blüte erlebt. Außerhalb der Stadt, doch in Sichtweite und achsialen Bezug gelegen, stellten diese Residenz- und Lustschlösser Ableger höfischen Lebens auf dem Lande dar, deren Anlagen in den Privatgärten des höheren und niederen Adels nachgeahmt wurden.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts begann die Polarität der noch bis 1791 vom Festungswerk ganz umgürteten Stadt und des ungeordnet ländlichen, nur von den geometrischen Figuren solcher Parks und Jagdreviere hin und wieder durchsetzten Umlandes allmählich zu schwinden: Die rasch wachsende Haupt- und Residenzstadt quoll über ihre Mauern hinaus, die Natur umgekehrt drang als ein Element städtebaulicher Planung in den urbanen Bereich ein; nun aber nicht mehr als in Geometrie und Tektonik erstarrter barocker Ordnungsentwurf, sondern in freier Entfaltung eines idealisierten Naturbildes, das Aufklärung und Liberalismus – ein gänzlich neues Naturgefühl – verkörperte, als »demokratisches Grün«.¹ Friedrich Ludwig Sckell (1750–1823) fiel dabei – sowohl als Gartenkünstler als auch durch seine Mitwirkung am Generalplan zur Stadterweiterung von 1808 – eine herausragende Rolle zu. Neben den aus dem Generalplan folgenden Projekten und der Umgestaltung des Nymphenburger Schloßparks (ab 1801) liegt sein wichtigster Beitrag zur Münchener Landschaftskunst in der künstlerischen Konzeption des »Theodorparks« oder »Englischen Gartens« (ab 1789), der als erster öffentlicher Volkspark des Kontinents für Erholung, Vergnügen und »sittliche Bildung« des anonymen Stadtbürgers geschaffen wurde und zugleich – in allmählicher Staffelung zur Freinatur der nördlichen Peripherie überleitend – dem städtischen Wachstum neue Konturen zu geben vermochte.

Im Rahmen des Ausstellungsthemas kommt dem Englischen Garten zweifache Bedeutung zu: Zum einen als wichtiges Beispiel der neuen Gartenkunst, die sich als Schwesternkunst der Malerei verstand und ideale Natur in dreidimensionalen, begehbaren »Bildern« zu realisieren suchte (I), zum anderen

als naheliegende Motivsammlung der Münchner Landschaftsmaler, die ihrerseits die bildhaft vorgeformte Gartenszenerie in mehr oder minder freie Veduten und Naturstudien zurückübersetzten – ein Vorgang, an dem sich exemplarisch der Wandel zu einer unmittelbaren Naturerfahrung ablesen läßt (II).

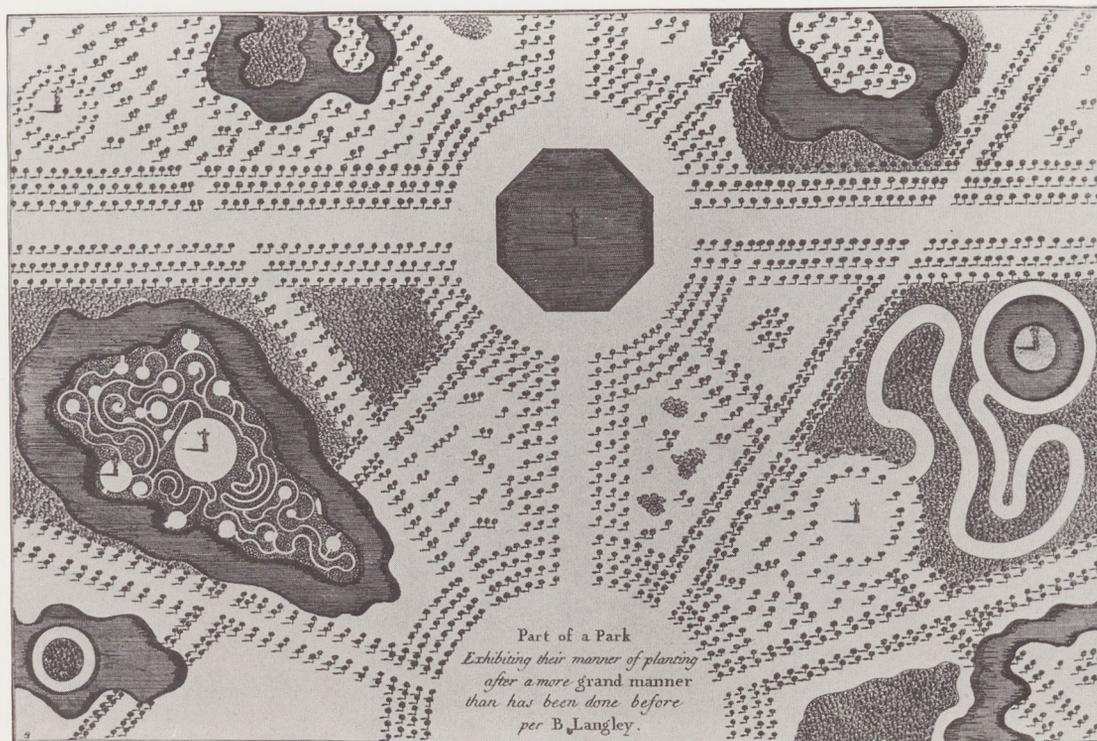
I. Sinn und Ästhetik des neuen landschaftlichen Gartenstils waren das Resultat eines geistesgeschichtlichen und sozialen Wandlungsprozesses, der seit der »Glorreichen Revolution« (1688) von England ausging und nach und nach den ganzen Kontinent erfaßte. Wenn die Engländer dem geometrischen, architektonisch reglementierten Barockgarten, der als mathematisch-rationale Verkörperung kosmischer Gesetzmäßigkeit das Paradiesbild hartnäckig besetzt hielt, das Ideal einer freien, »ungekünstelt« erscheinenden Natur gegenüberstellten, dann, weil sich darin eine neue Ordnungstypologie – das Paradies des Liberalismus – manifestierte. Die hierarchische Ordnung des Barock, die sich in den von Le Nôtre (1613–1700) für Ludwig XIV in Versailles geschaffenen Gärten im Rahmen einer umfassenden Ikonologie zur Allegorie auf das Gottkönigtum des absoluten Monarchen gesteigert hatte (und entsprechend von den Fürsten Europas nachgeahmt wurde), wich einem liberalen Ordo-Denken, das allem Seienden das seiner Individualität Gemäße – Freiheit in dem durch die Natur selbst gesetzten Rahmen – zugestehen wollte. Wie Freiheit naturrechtlich begründet wurde, so konnte die unverfälschte Natur nun zum Freiheitssymbol werden. Der englische Philosoph Shaftesbury (1671–1713) formulierte eine liberale Ethik, die naturreligiösen Traditionen neuen Ausdruck verlieh: Nicht aus der Bibel, sondern in der tausendfachen Vielgestaltigkeit der Natur offenbare sich Gott jener »schönen Seele«, die Gefühl und Vernunft vollkommen in sich versöhnt habe. Damit wurde der Naturempfindung ein neuer – zunächst der Vernunft gleichrangiger, später allein dominanter – Wert beigegeben und der ethische Anspruch der neuen

Gartenkunst begründet. Der Einfluß dieser deistischen Ästhetik Shaftesburys auf die englische Dichtung, die französische Aufklärung und Rousseau sowie auf die deutsche Epoche der Empfindsamkeit bis hin zu Goethe ist kaum zu überschätzen. Überall wurde der neue Gartentypus übernommen, wo man – etwa im Geiste der allerorten entstehenden freimaurerischen Logen – das liberale Humanitätsideal vertrat. Die ikonographischen Programme der ersten Landschaftsgärten, die zwischen 1715 und 1740 auf den Landsitzen und Villen aufgeklärter Grundbesitzer, Aristokraten, Dichter und Kaufleute bei London entstanden, bestätigen, daß Natur hier primär als Medium einer politisch-sittlichen Aussage verstanden wurde.²

Doch wie ließ sich Natur mit natürlichen Mitteln nachahmen? Die ersten Versuche, die Gartenkunst von den Zwängen des Tektonisch-Geometrischen zu einer nur ihr eigenen Gesetzmäßigkeit zu befreien, ihr im System der Künste einen eigenständigen Platz zuzuweisen, konnten die seit Alexander Pope's »Epistel an Burlington« (1731) immer wieder erhobene Forderung, die Natur selbst in Form des »genius loci« müsse zur schaffenden Gartenkünstlerin werden, deren Befehle es nur auszuführen gälte, nicht einlösen. Bei der Suche nach einem natürlichen Gartenstil hatte schon 1685 der englische Diplomat Sir William Temple vor der Imitation des irre-

gulären chinesischen »Sharawaggi« gewarnt (eine dem Zen-Prinzip ähnliche, auf meditativer Einfühlung beruhende Gestaltung), weil die Mentalität der Chinesen von der unseren »so weit entfernt ist wie ihr Land«.³ Das »Sharawaggi« in den Gärten des Dichters Pope bei Twickenham, des Dilettanten-Architekten Lord Burlington in Chiswick und des Politikers Viscount Cobham in Stowe/Buckinghamshire (alle ab ca. 1718) stellt sich mit den sauber geschlängelten Serpentinwegen, der zaghaften Aufgabe des Pflanzenbeschnitts und den asymmetrischen, aber im Detail noch geometrischen Formationen tatsächlich zunächst eher als Negation der barocken Ordnung dar. Der europäischen Mentalität entsprach weniger meditative Einfühlung als vielmehr der Entwurf eines idealen Naturbildes, das den Gartenraum in eine Reihe dreidimensionaler Veduten auflöste und somit eine vom Malerischen bestimmte Stilbildung ermöglichte.

William Kent (1684–1748) gelang der Durchbruch zu primär bildhafter Gestaltung. Für ihn glich – wie Horace Walpole 1772 schrieb – das unbearbeitete Grundstück einer Leinwand, auf die es ein Gemälde zu malen gälte. War der Barockgarten durch Variationen eines vorgegebenen dreidimensionalen Koordinatensystems gekennzeichnet, in dem Form und Zwischenraum gleichberechtigt aufeinander bezogen waren, so



Mißglücktes »Sharawaggi«: Projekt von Batty Langley aus »New Principles of Gardening«, London 1728



Der Garten als Bild: Stowe (Buckinghamshire).
Gegend am gotischen »Tempel der Freiheit« (1741)

komponierte Kent erstmalig mit Massen im unendlichen Freiraum, mit Leere, Licht, Schatten, Farbperspektive und rahmenden Repoussoirs.

Vorbilder freier, ins Ideale gesteigerter und auf ein vergangenes Arkadien vorausweisender Natur suchte man, eingestimmt durch die poetischen »Bilder« John Miltons⁴, in den antiken Landschaftsgemälden Claude Lorrains (1600–1682), Salvator Rosas (1615–1673), Nicholas und Gaspard Poussins (1593–1665, 1615–1675), später, als das Malerische zu einem Selbstwert geworden war, auch bei den Niederländern des 17. Jahrhunderts.

Bei der Umsetzung dreidimensionaler Wirklichkeit in tableauartig gestaltete Ansichten hat die Bühne eine wichtige Mittlerrolle eingenommen⁵, waren doch hier in ihrer zeitlichen Abfolge wechselnde Szenen vorgegeben, wie sie sich nun im Garten synchron verwirklichen ließen. Auch die für den Landschaftsgarten charakteristischen Architekturstaffagen unterschiedlichen Stils, die Assoziationen an jene mythische Zeiten, historischen Epochen und exotische Länder heraufbeschwören sollten, an die der frühe Liberalismus anknüpfen zu können glaubte, hatten im Bühnenbild ihren Ursprung. Architektur, auf Fernsicht berechnet und bisweilen zur Zweidimensionalität einer Schaufassade reduziert, wurde zur Abbeviatur einer utopischen Vergangenheit und zugleich zum Stimmungsträger einer Szenerie, die ihrerseits Sinn und Ausdruck der Bauwerke interpretierte.

Bildwert und Bedeutungswert der Gartenveduten waren aber häufig noch auf literarische Weise verknüpft: William Shenstone, der den Begriff »landskap-gardener« (Landschaftsbildgärtner) aufbrachte, fixierte auf den sanft schwingenden Wegen seines Horaz nachempfundenen Landgutes The Lea-sowes (ab 1743) in genau festgelegter Folge die optimalen Betrachterstandpunkte durch Ruhesitze mit Inschriften und Versen, die auf den gewünschten Stimmungswert der Szenen anspielten.

Natur im Landschaftsgarten war somit in Dichtung, Malerei und Geschichte reflektierte Natur, die den Betrachter zwar zu einem neuen Daseinsgefühl »stimmen« sollte, dabei aber umfassende, fast elitäre Bildung voraussetzte.

Mit der sensualistischen Ästhetik Edmund Burkes (1756)⁶ wurde die unmittelbar sinnliche Wirkung der in den Gärten evozierten Stimmungen (sensations) auf die Seelenkräfte (passions) herausgearbeitet und zum Programm erhoben. Die klassisch abgeklärten, von literarischer Assoziation befreiten Gartenbilder des berühmten Landschaftsgärtners »Capability« Brown (1715–1783), auf die man in Deutschland nach 1800 zurückgreifen sollte, waren Ausdruck der Burkeschen Theorie. William Chambers (1726–1796), Browns Gegenspieler, führte diese Gefühlsästhetik in seiner »Dissertation on Oriental Gardening« (1772) durch die Fülle und drastische Exotik seiner Szenen ad absurdum.

Er fordert in seinem berühmt gewordenen, aber auch belächelten Traktat Gärten des »Terrors« und der »Melancholie«: In ausgebrannten Ruinen sollen halbverhungerte wilde Tiere hausen, aus unterirdischen Grüften sind die Todesschreie Gefolterter zu hören, während der Parkbesucher mit künstlichen Erdbeben, Elektroschocks und maschinellen Regengüssen malträtiert wird, bevor ihm hübsche tartarische Mädchen in durchsichtigen Gewändern exotische Früchte servieren. Hier ging Gartentheorie unmittelbar in die literarische Gattung des frühromantischen Schauerromans über, während der ursprüngliche Sinngehalt des Landschaftsgartens mehr und mehr verblaßte.

In Deutschland verbanden sich naturreligiöse Empfindsamkeit (Naturgarten »Bethlehem« im Riesengebirge, ab 1717), englisch beeinflusste Idylldichtung und das höfische Eremiten- und Schäferspiel des Rokoko (Eremitage Bayreuth, ab 1715) etwa in den 1760er Jahren mit der Theorie und Praxis englischer Gartenkunst. Das bezeugen beispielsweise die Reisen des aufgeklärten Prinzen Leopold von Anhalt-Dessau mit seinem Gärtner Eysenbeck nach England (1763/64), denen dann die Anlage des ersten »richtigen« englischen Gartens auf Schloß Wörlitz bei Dessau folgte.

Wo aber – wie in Deutschland – das Ancien régime noch allgegenwärtig war, konnte es zu Widersprüchen zwischen der liberalen Symbolform und dem Bedürfnis nach überkommener herrscherlicher Repräsentation kommen. Das wird auch in der Einleitung zu C. C. L. Hirschfelds umfassender »Theorie der Gartenkunst« (1779–85) spürbar, wenn er feststellt, daß der Landschaftsgarten zwar das Resultat der »großen republikanischen Bestrebungen des Geistes« sei, zugleich aber »am unmittelbarsten das Vergnügen der Fürsten und des Adels« betreffe.

Hirschfeld fordert als formalen (und wohl auch politischen) Kompromiß einen »Mittelweg« zwischen der geordneten Hierarchie der Franzosen und der liberalen Unordnung der Engländer: »Läßt sich nicht eine Manier ausdenken, die deutsch genug ist, um diesen Namen anzunehmen?«⁷

Eine Möglichkeit in diesem Sinne war die Verschmelzung der gegensätzlichen Prinzipien, wie Sckell sie zuerst in Schwetzingen und am überzeugendsten später in Nymphenburg verwirklicht hat, indem er das barocke, vom Schloßbau ausstrahlende Achsensystem bestehen ließ. Die andere Möglichkeit einer »deutschen Lösung«, die den politischen Verhältnissen in Bayern Rechnung trug, bestand darin, die ursprüngliche pluralistische Szenenvielfalt, die Graf Rumford für den Englischen Garten in München forderte, zugunsten eines monumental-klassischen Stiles zurückzudrängen und die liberale Leitidee auf diese Weise mit den staatspolitisch-repräsentativen Ansprüchen des neuen aufgeklärten Absolutismus zu versöhnen.

Als Friedrich Ludwig Sckell⁸ im Jahr 1789 von Kurfürst Karl Theodor zur Beratung über einen Volkspark nach München geholt wurde, sah er sich vor einer ganz neuartigen Aufgabe. Der Sohn eines Hofgärtners in Schwetzingen war noch im Stil der Franzosen geschult, 1773 auf höchste Order des damals in Mannheim residierenden Kurfürsten zuerst nach Versailles(!) geschickt, um erst von dort nach England weiterzureisen. Hier besuchte er die berühmtesten Landsitze und Parkanlagen und machte die Bekanntschaft der beiden gegensätzlichen Großmeister der Gartenkunst Brown und Chambers. Nach seiner Rückkehr 1776 begann Sckell mit der Erweiterung des Schwetzingener Schloßparks im »neuen Stil«. War dieser Residenzpark auch in begrenztem Maße der Öffentlichkeit zugänglich, so stellte der neuanzulegende »Theodorpark« in München doch ein Novum dar, weil erstmalig der englische Landschaftsstil ganz bewußt für eine öffentliche städtische Parkanlage eingesetzt werden sollte.

Dem genius loci folgend: Sckell mit dem von ihm erfundenen Holzstecken bei der Anlage eines Weges. Aus »Beiträge zur Bildenden Gartenkunst«, München 1818

Die Idee des öffentlichen Volksparks hatte schon Hirschfeld vertreten (1779). Aber während er vornehmlich »die Verhütung aller Unordnung unter der vermischten Menge« im Auge hatte und »gerade Alleen« forderte, weil sie »die Aufsicht der Polizey, die an solchen Plätzen oft unentbehrlich ist, erleichtern«,⁹ war in München die moralisch-sittliche Wirkung der *freien* Natur von Anfang an Programm: Der Park sollte, wie Sckell rückblickend in seinen »Beiträgen zur bildenden Gartenkunst« (1818) schrieb, zum »traulichen und geselligen Umgang und Annäherung aller Stände dienen, die sich hier im Schooße der schönen Natur begegnen«. ¹⁰ Benjamin Thompson, der spätere Reichsgraf Rumford (1753–1814), der als geistiger Vater der Anlage gelten darf, formulierte noch deutlicher: »Mein Werk soll nicht bloß einem Stande, sondern dem ganzen Volke zugute kommen.«¹¹



Diese Betonung der liberalen Leitidee verweist darauf, daß die Anlage des Englischen Gartens bis zu einem gewissen Grade auch als Reaktion auf die Ereignisse der Französischen Revolution anzusehen ist. Ursprünglich plante Karl Theodor, der sich durchaus noch als absolutistischer Herrscher verstand, in den Isarauen westlich des alten Hirschangerwaldes Schrebergärten für das Militär, und zwar nach dem Mannheimer Vorbild »dem Modell einer Festung« gleichend. Schon diese Idee war von dem 1784 nach München gekommenen Rumford – Leibadjutant des Kurfürsten, Militär, Physiker, Minister, Sozialreformer – ausgegangen und muß im Zusammenhang seiner Reform des Heereswesens gesehen werden: Nützliche Freizeitbeschäftigung der Soldaten sollte sich hier ebenso wie in der geplanten Vieharzneischule, der Baumschule, der Schweizerei und der Ackerbauschule, mit planvoller Naturerkenntnis verbinden. Rumford, der die Kartoffel in Bayern einführte, den »Bettel tilgte« und die nach ihm benannte Armensuppe erfand, war es aber auch, der gleich nach der Gründung der Militärgartenkommission (1. Juli 1789) die Erweiterung des Projektes um einen Volkspark vorschlug: Nach dem Bastillesturm (14. Juli) fürchtete der gebürtige Amerikaner, der auf Seiten Englands im amerikanischen Unabhängigkeitskrieg eine durchaus zwiespältige Schlüsselrolle gespielt hatte¹², Unwillen und Aufruhr unter Militär und Bevölkerung, zumal der Kurfürst in München nicht übermäßig beliebt war. Bereits am 7. August 1789 zeichnete der aus Schwetzingen als künstlerischer Berater hinzugezogene Sckell mit einem eigens von ihm erfundenen Holzstecken »in der Natur selbst den ersten Weg«, jene ausschwingende Südkurve, die heute etwa vom Prinz-Carl-Palais zum Chinesischen Turm hinführt. Die geometrisch gegliederten Militärgärten, die sich auf der Fläche der jetzigen Reit- oder Schönfeldwiese bis zur Veterinärklinik hinzogen, wurden bereits zwischen 1799 und 1802 dem Landschaftspark integriert.

Die Arbeiten in dem etwa 1 km langen und 250 m breiten Areal nahmen einen sehr raschen Fortgang¹³, weil die bestehende Flora des uralten herzoglichen Jagdreviers weitgehend einbezogen werden konnte. Der vom Geometer Adrian von Riedl 1790 fertiggestellte Isardamm entwässerte die häufig überschwemmte Aulandschaft, die sich bis zur westlichen Uferböschung an der heutigen Königinstraße erstreckte, und ermöglichte eine klare Fassung der Stadtbäche. In dem fruchtbaren Boden konnten Tausende von bereits hochgewachsenen Bäumen aus den Baumschulen von Freising, Biburg und Schwetzingen angepflanzt werden. Die wasserundurchlässige Flinzschiefer in etwa 1 m Tiefe bedingte ein vorzeitiges Altern der Bäume, so daß heute nur wenige aus der Gründungszeit des Parks überleben; allerdings versucht man, im Sinne der ursprünglichen Konzeption nachzupflanzen.

Von Anfang an wurde die natürliche Gliederung des Geländes in drei, später in vier immer ländlicher werdende Abschnitte akzentuiert: Einmal der weite gartenmäßige Wiesenbereich vom Nordostzipfel des Hofgartens bis zum Ende der Schönfeldvorstadt, zunächst noch durch die Militärgärten an die Stadt angebunden, zweitens der nun regulierte Hirschangerwald, der sich quer von der Isar zur gegenüberliegenden Aulseite hinzieht und zum Zentrum mit den wichtigsten Gartenstaffagen wurde, und drittens die großzügig-freie Feldlandschaft vor dem Dorfe Schwabing, im Sinne einer »ornamented farm« angelegt, wo dann im nördlichen Bereich nach 1800 der später noch einmal erweiterte Kleinhesseloher See entstand. Schließlich noch weiter nördlich die sogenannte »Hirschau«. Sogar nachts wurde bei künstlicher Beleuchtung an dem Park gearbeitet mit dem Erfolg, daß schon im Mai 1790 eine Besichtigungsfahrt des Kurfürsten stattfinden konnte. Damals oder wenig später waren auch die wichtigsten architektonischen Akzente fertiggestellt, so der Chinesische Turm nach dem Vorbild in Kew Gardens (1789/90, 1952 wieder aufgebaut) vom Münchner Baumeister Joseph Frey, weiter südlich, wo sich heute die halbkreisförmige Marmorbank Ludwigs I. befindet, der Vorgängerbau des Monopteros, ein offener hölzerner Rundtempel in der dorischen Ordnung mit einer Statue des Apoll (1790/91), im Norden schließlich das ehemalige Militärcasino im palladianischen Klassizismus, bald Rumfordsaal genannt (1791 von Lechner). Mit der Eröffnung der Chinesischen Wirtschaft (ebenfalls von Lechner ursprünglich als Holzbau errichtet) wurde am 1. April 1792 der Park der Öffentlichkeit übergeben.

Gerade den heute zum Teil verschwundenen prägenden Staffagen, die bis zum Weggang Rumfords aus München (1798) noch um zahlreiche Brücken, gotische und chinesische Kioske, Denkmäler für den Schweizer Idyllendichter Salomon Gessner (1730–1788) und – bei Lebzeiten! – für Rumford selbst (von F. J. Schwanthaler 1795/96), das »Dianabad«, die Wirtschaft »Tivoli«, den »Oha«-Tempel und ein Amphitheater vermehrt worden waren, stand Sckell, der den Fortgang der Arbeiten vorerst nur aus der Ferne seiner badischen Ämter überwachen konnte, kritisch gegenüber. Sie gingen vornehmlich auf Rumfords Vorstellungen zurück, und Sckells Kompetenzen waren diesen wohl untergeordnet: Das französische Lobgedicht eines Monsieur Crux »Vers sur le Jardin Anglais en Munic« (1803) nennt nicht einmal seinen Namen.¹⁴ Nach der Übernahme der Hofgartenintendanz und seiner Übersiedlung nach München 1804 wollte Sckell jedoch – dies ist in seiner Denkschrift zur grundsätzlichen Überarbeitung des Parks von 1807¹⁵ festgehalten – alle nicht-klassischen Bauten – auch den Chinesischen Turm – wieder abreißen lassen.

Man darf dafür zwei Gründe vermuten, zum einen den Stilwandel in Sckells gartenkünstlerischer Arbeit in den drei Jahrzehnten seit Schwetzingen¹⁶, zum anderen die zunehmende Spannung zwischen dem von Rumford favorisierten Volksgartencharakter und dem neuen monarchischen Selbst- und Staatsverständnis unter Karl Theodors Nachfolger und (seit 1806) erstem bayrischen König Maximilian I. Joseph und Kronprinz Ludwig, welches einen monumentaleren und ernsthafteren Stimmungswert erforderte.

Sckell hatte sich inzwischen von der Kleinteiligkeit der Schwetzingener Szenenfolge mit ihren zahlreichen exotischen Bauwerken und Ruinen, die noch den Einfluß Sir William Chambers' spiegeln, entfernt. Der in England ausgefochtene Streit, ob der erwünschte Stimmungswert eines Gartens assoziativ über Staffagen, Monumente und Inschriften vermittelt werden, oder primär aus dem sinnlichen Ausdruckscharakter des Gartenbildes selbst resultieren sollte¹⁷, war auch ihm zur Stilfrage geworden. In München realisierte er einen großflächigen, gern als »klassisch« (Hallbaum) bezeichneten Landschaftsstil, der in der weichen, abgerundeten und ausbalancierten Sequenz seiner Naturbilder eine größere Anlehnung an Sckells anderen englischen Lehrmeister, Lancelot Brown, verrät.

Anstelle szenischer Überraschungseffekte wurde nun die bildliche Wirkung der Natur selbst durch sorgfältige Auswahl, Farbzusammenstellung und verdichtete Komposition mit unterschiedlichen Gehölzen erhöht. Trotz der großen Substanzverluste kann man beispielsweise noch sehen, wie durch einzelne Rotbuchen und andere Dunkelfarben die Tiefenwirkung der zurückschwingenden Randbepflanzungen gesteigert ist. In der Weite der offenen Wiesengründe komponierte Sckell – ähnlich wie Brown – mit sanfter Terrainmodulation und den noch gut erkennbaren gemischten Rundpflanzungen (clumps), wobei durch Bäche und Buschwerk gestaffelte Schneisen Durchblicke und Fernprospekte eröffnen. Dabei spielte das ferne »Bild der Stadt« immer eine wichtige Rolle: »Damit man die Stadt München im Vordergrund und den ehrwürdigen Wald Hirschanger im Hintergrund . . . als malerische Bilder recht oft gesehen hätte«¹⁸, begründet Sckell seine Wegführung, die – dem weiten Naturraum angemessen – großzügiger geworden ist. Zu den Privatbauten der Schönfeldvorstadt, die schon nach der Order Rumfords (1795) auf ihren »bildlichen Wert« zu prüfen waren, bemerkt Sckell 1807: »Die einförmige lange Reihe von Bürgerhäusern – Schönfeld genannt – tragen eben nur wenig zum Pittoresken der Anlage bei: sie werden daher künftig zwischen Gruppen hoher Bäume durchschimmern . . .«¹⁹ Auch beabsichtigte er nun, eine öffnende Schneise durch den Hirschangerwald auf die

Schwabinger Wiesen und den Kleinhesselohrer See zu legen, »damit das Auge in die inneren Teile eindringen und die ganze Tiefe der Anlage bemessen könne«.²⁰ Die Aufgabe blieb dabei stets die Transformation dreidimensional gestalteter Wirklichkeit in »ländliche Bilder«: Wie Wiese, Buschwerk und Baumgruppen sich in einem imaginären Rahmen zu schön proportionierten und gestaffelten Vorder-, Mittel- und Hintergründen fügen sollten, wie kräftige Repoussoirs den Ausschnitt bestimmen, Lichteinfall, Farbe und Wechsel im Umriß Perspektive erzeugen, die »schöne Wellenlinie« (Hogarth) der Bäche, Wege und Konturen Bewegung und Architekturstaffagen und Denkmäler Stimmung suggerieren könnten. Das war durchaus auch für Sckell nicht immer unproblematisch, weil man sich ja nicht wie in der Tafelmalerei »nur nach einem Standpunkt zu richten«²¹ hatte. Es galt dabei auch, dem von Chambers gegen Brown seinerzeit erhobenen Vorwurf auszuweichen, daß dessen Gärten der gemeinen Freinatur bis zur Unkenntlichkeit angeglichen seien. Der Garten muß sich vielmehr stets als Kunstwerk ausweisen, indem hier Natur »in ihrem festlichen Gewande erscheint, in welchem sie außer dieser Grenzen nicht mehr gesehen wird«.²² Statt bloßer Nachahmung fordert Sckell die Steigerung des Natürlichen ins Ideale und verweist auf Claude Lorrain, Poussin und Ruisdael – altbekannte Leitbilder der Gartentheorie. Es wäre falsch, nach direkter Nachahmung dieser Künstler in den Gartenveduten zu suchen. Atmosphärisch aber kann die spannungsvolle Weite der Sckell'schen Szenerie, insbesondere bei tiefstehender, »goldener« Sonne, sehr wohl an »Klaude und sein Liber Veritatis« erinnern, während der große Wasserfall an der Kreuzung der Stadtbäche Ähnlichkeiten mit den damals besonders geschätzten romantischen Szenen Ruisdaels oder Everdingens aufweist.

Mit der Abklärung des Stiles zu monumentaler Weite und klassischer Harmonie ging eine kaum merkliche Änderung der ursprünglich mit dem Park verknüpften geistigen und politischen Intentionen einher, die sich insbesondere vom Denkmälerprogramm aus rekonstruieren läßt.

Im Gegensatz zu der spielerischen Allegorie, die den hölzernen Apollo des dorischen Tempels auf den Kurfürst Karl Theodor bezogen hatte, verband sich jetzt im wachsenden Geist der Freiheitskriege monarchisches Selbstverständnis in der für das frühe 19. Jahrhundert eigentümlichen Weise mit dem Staats- und Nationalgedanken. Unter König Max Joseph, aufgeklärtem Reformier, Freimaurer und Gartenfreund, wurde der sittliche Bildungswert des Gartenkunstwerks – zumindest versuchsweise – in die staatspolitische Sphäre gehoben. Sckell, der den Vergnügungscharakter weitgehend eliminieren wollte, rechnet einen englischen Volkspark nun »mit unter die

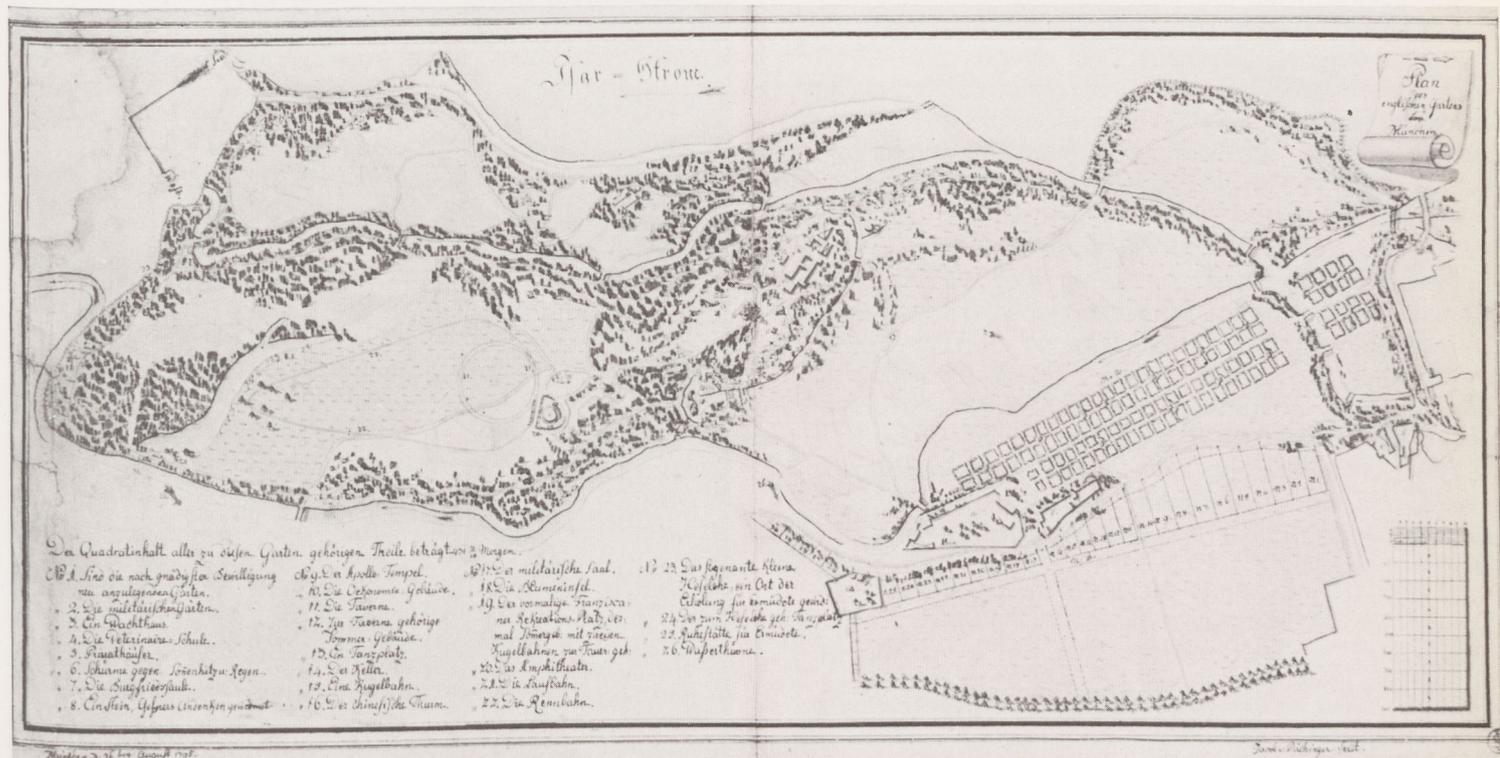
allernöthigsten der bildenden Kunstanstalten einer humanen und weisen Regierung«. ²³ Und der Logenbruder Kultusminister Graf Morawitzky, der 1803 die von Schwanthaler geschaffene Statue des »Harmlos-Antinous« am Parkeingang unweit des Prinz-Carl-Palais stiftete, betonte den pädagogischen Freizeitwert des Parks mit der Mahnung, nach »harmlosem« Wandel »gestärkt zu jeder Pflicht« zurückzukehren.

Im Gegensatz zu Hirschfeld, der noch die Säkularisation des Denkmals in den Gärten weitgehend ablehnte und überkommene Allegorien verteidigte, »wengleich sie nicht weniger verbraucht sind« ²⁴, forderte Sckell ausdrücklich Denkmäler, welche »ein wichtiges vaterländisches Verdienst, eine glückliche Nationalbegebenheit darstellen«. ²⁵ Tatsächlich sollte auf einer Insel im Kleinhesseloher See ein »Denkmal der großen vaterländischen Ereignisse« entstehen. ²⁶ Und sicherlich ist es kein Zufall, daß Kronprinz Ludwig für sein seit 1807 gehegtes Projekt einer nationalen Ehrenhalle Walhalla, aus dem später sowohl die Walhalla bei Regensburg als auch die Bavaria hervorgehen sollten, 1811 eigenhändig auf Sckells Plan einen Standort im zu erweiternden nördlichen Teil des Englischen Gartens markierte, der nach 1799 von Frhr. von Werneck dem Park hinzugewonnen war. Damals lagen Karl von Fischers erste Walhallaprojekte bereits vor (Kat. Nr. 35, 36).

Schon 1807 war im großen Gesamtplan Sckells (Kat. Nr. 4) etwas nordwestlich vom heutigen Monopteros ein Rundbau vorgesehen, der den gesamten südlichen Parkbereich architektonisch akzentuieren sollte. Sckell dachte hier an ein Pantheon mit doppelter korinthischer Säulenordnung, »den würdigsten Regenten Bayerns gewidmet«. ²⁷ Der Halbkreis ihrer Büsten sollte die Statue des regierenden Königs umgeben, ein Gedanke, der mit entgegengesetzter Sinnggebung erstmals 1734 im Park von Lord Cobham in Stowe/Buckinghamshire verwirklicht worden war: Dort waren im halbkreisförmigen Tempel der »Edlen Briten« die Repräsentanten liberalen, anti-despotischen Denkens vereint und mit den Porträtbüsten des oppositionellen Cobham-Kreises im nahen »Freundschaftstempel« in Bezug gesetzt worden. Hier hingegen wäre ein solches Arrangement von herrscherlicher Selbstdarstellung vereinnahmt, das schlichte Denkmal zum affirmativen Staatsmonument gesteigert worden. Der Plan wurde – wie die anderen – nicht ausgeführt. Jedoch verbanden sich Relikte dieses Projektes mit einem anderen, das Sckell ebenfalls 1807 vorlegte, als es um den Anschluß der Eingangszone an den Hofgarten ging.

Ein Volksgarten für alle Stände:

Plan des Englischen Gartens mit den Militärgärten von Jakob v. Dichinger, 1795



Nach dem Bau des Palais Salabert (Prinz Carl Palais) durch Karl v. Fischer (1803) war die ohnehin unbefriedigende Entrée-Situation noch komplizierter geworden (Kat. Nr. 5). Sckell suchte nun nach dem Tod des Ministers Salabert dessen Gartenanlagen in den Park zu integrieren und das gegenüberliegende Bürgerhaus Orff abzureißen, damit »der große königliche (!) Garten . . . endlich mit der Residenz einmal verbunden werden« könne. In der Blickschneise vom »Königlichen Palaste« aus sollte »ein großes Bild« entstehen, indem sich im »Vordergrund eine starke Anhöhe« zeigte, auf der sich »ein griechischer Tempel, der alten Tugend geweiht« erheben würde.²⁸

Anhöhe und Tempel entstanden erst Jahre später unter Ludwig I. weiter nördlich, unweit der Stelle, die Sckell für sein Pantheon der bayerischen Regenten vorgesehen hatte. Leo von Klenze erbaute den Monopteros mit der gartentechnischen Hilfe des Sckell-Sohnes Carl August 1837. Anstelle des damals abgerissenen Apollotempels entstand die Steinbank in Exedraform, gleichfalls nach Klenzes Entwurf auf Veranlassung König Ludwigs.

Der Monopteros war aber nicht der »alten Tugend« geweiht und auch nicht allen »würdigen Regenten« Bayerns, sondern nur den beiden Auftraggebern der Anlage, Kurfürst Karl Theodor und König Max Joseph.

Hieran zeigt sich, daß die Aufgabe des Monumentaldenkmalns sich schon wieder ganz aus dem Zusammenhang des Gartenkunstwerks gelöst hatte: Die Walhalla (1830–42) beanspruchte ihren Platz in einer historischen Landschaft, mit der sie zu einem ästhetischen und symbolischen Ensemble²⁹ zusammenwuchs, die Bavaria (1843–53) entstand als autonomes Monument an der Stadtperipherie, nur noch begleitet von einem Hain, der ihr ganz untergeordnet und »auf keinen Fall« (Klenze) ein englischer Garten sein sollte.

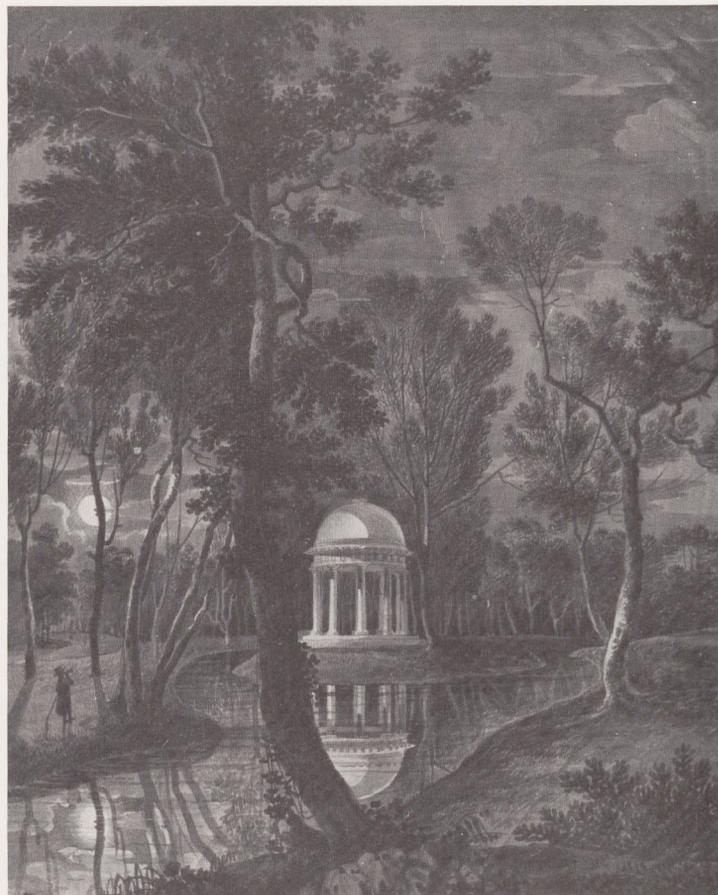
Zugleich wurde der Englische Garten selbst auf seine bloße Gartenfunktion reduziert. Die Widmungen des Gedenksteinnes im Monopteros, der Steinbank Ludwigs I. (Hier, wo Ihr waltet, da war einst Wald nur und Sumpf), sowie der Denkmäler für den im Vorjahr verstorbenen Sckell (1824) und seinen zwischenzeitlichen Amtsvorgänger Freiherrn von Werneck (1838) weisen nicht mehr in die Sphären allgemeiner Moralität und staatspolitischer Ideale, sondern nurmehr auf den Park als bereits historisch gewordenes – wenngleich bis heute lebendiges – Kunstwerk.

Die Nachtstimmung der Gartenvedute wurde nach dem Vorbild klassischer Landschaftsmalerei gesteigert: Vorbereitende Tuschzeichnung zur Aquatintaradiierung von Simon Gassner, 1790 (vgl. Kat. Nr. 13)

II.

Der als Bildersequenz konzipierte Garten ließ sich im Gegensatz zum barocken Park in Grundriß und Vogelschau nicht mehr adäquat abbilden. Ihm entsprach vielmehr die Rückübersetzung der bildhaft gestalteten Gartenwirklichkeit in die Zweidimensionalität malerischer Veduten. Die vornehmlich zwischen 1790 und 1835 entstandenen Ansichten der berühmtesten »Parthien« im Englischen Garten besitzen wegen der naturgegebenen Instabilität des Gartenkunstwerks heute für uns Quellenwert; jedoch muß man sie über den primären Zweck mehr oder minder getreuer Wirklichkeitsschilderung hinaus als Kunstwerke würdigen, die ein spezifisches Stadium der im Werden begriffenen Münchener Landschafterschule repräsentieren: Ein von den Bildschemata der klassischen Ideallandschaften Poussins und Claude Lorrains wie auch von niederländischer Schulung sich befreiendes Interesse an der Naturwirklichkeit, das etwas unglücklich als »Realismus« bezeichnet worden ist.³⁰

Wenngleich sich in diesen kleinformatigen, oft skizzenhaften Blättern das ganze Spannungsfeld zwischen ausklingender



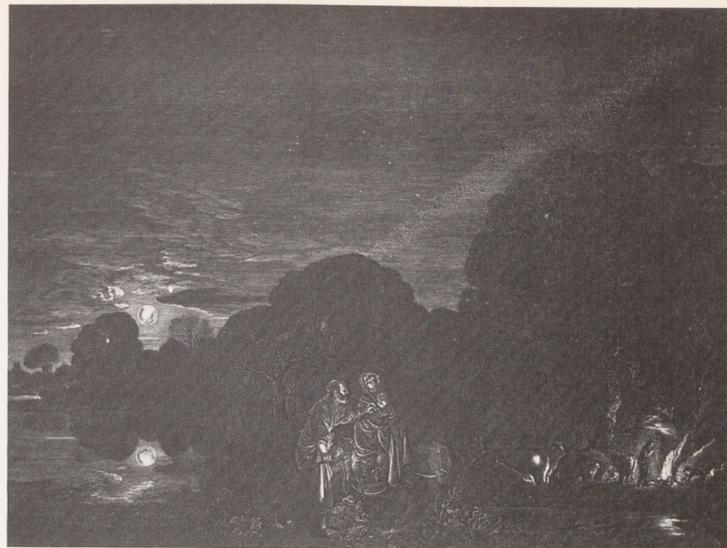
Rokokoidylle und romantischer Stimmungslandschaft spiegelt, ist der Begriff Realismus doch immerhin in dem Sinne vertretbar, daß sie fast ausnahmslos direkt vor der Natur entstanden sind. »Nach der Natur gezeichnet . . .« lautet nun vielfach die Beschriftung und Darstellungen zeichnender Künstler im Park sind keine Seltenheit.³¹ Dem entsprechen die Techniken: Bleistiftzeichnung und Skizze in Kreide, vor allem aber die lavierte Feder- oder Pinselzeichnung und das Aquarell, nur von Dillis sind auch Ölskizzen auf Papier bekannt; Umsetzung der Naturstudien schließlich in die graphischen Techniken Kupferstich, Kaltnadelradierung, Aquatinta, Lithographie und Stahlstich.

Von einem Stadium innerhalb der Landschaftsbewegung kann man sprechen, weil auffallend viele Blätter Frühwerke und erste Etüden von Künstlern sind, die sich später größeren Aufgaben stellten. Nur Dillis ist dem Thema »Englischer Garten« bis zu seinem Tode treu geblieben. Die phasenhafte Zuwendung zum Parkmotiv ist kein Zufall: Die bildhaft arrangierte Parknatur bot sich als vermittelndes Genre zwischen dem herkömmlichen Atelierbild und der malerischen Bewältigung der Freinatur an. Immer wieder werden die gleichen, von Sckell vorformulierten, charakteristischen Parkszenen und Motive gewählt. Allein vom Thema »Apollotempel« her ließe sich schon eine Stilgeschichte der Gartenvedute skizzieren.

Manchmal, insbesondere bei graphischen Blättern Gassners, Warnbergers und Lebschées dominiert der Zweck, die neuen Sehenswürdigkeiten bildlich zu vermitteln. Sie waren für Gartenführer, Reisebücher und als Souvenir gedacht. Wo den Ansichten von Parkszenen im Bewußtsein der Zeitgenossen noch die allverständliche Identität fehlte, wurden als Wahrzeichen die Türme der Frauenkirche oder die Kuppel der Theatinerkirche ohne Rücksicht auf topographische Richtigkeit eingefügt.³²

Den Erinnerungsveduten stehen viel freiere Gartenimpressionen gegenüber, die in das mikrokosmische Eigenleben der Natur einzudringen und in ihrer skizzenhaften Deutung von Farbe, Form und Licht, verbunden mit der malerischen Auflösung des Gegenständlichen, weit ins 19. Jahrhundert vor auszugreifen scheinen.

Die ersten Ansichten des Gartens – Partien am Chinesischen Turm (1790/91) – sind anonym, noch ganz auf das Merkwürdige der exotischen Bauten gerichtet, die ihrerseits die Vegetation im Sinne der Gartentheorie ins Chinesische uminterpretieren (Kat. Nr. 22, 23). Von 1790 stammt aber bereits auch das große Aquatintablatt vom Apollotempel, das der Maler und Stecher Simon Gassner seinem Gönner, dem bekannten Münchener Buchhändler Strobl, widmete. Dies ist nun nicht,



Hendrick Goudt nach Adam Elsheimer: Flucht nach Ägypten, Radierung von 1613.

wie die Legende weiß, bei Mondenschein im noch abgesperrten Park entstanden³³, sondern war im ersten Zustand als Tagesszene mit großer Staffage konzipiert (Kat. Nr. 12, 13). Die Umwandlung in präromantische Nachtstimmung (nach vorbereitender Skizze in der SGS, München) ist nicht ohne den Einfluß von Elsheimers berühmter »Flucht nach Ägypten« zu denken, die zwar erst 1806 in die Münchener Galerie kam, Gassner aber durch den Stich Hendrick Goudts (1613) bekannt gewesen sein dürfte. Stand hier auch noch ein Meisterwerk aus den Anfängen barocker Landschaftsmalerei Pate, so doch nur, um der Wirklichkeitsaufnahme besondere Stimmung zu verleihen. Entsprechend schrieb ein Zeitgenosse im »Baierischen Landbot«: »Gewis wird dieses erste Beyspiel unsere jungen Künstler aufmerksam machen, und sie werden sich bey dem Studium des Lebens, das in diesem Theodorpark so überaus kräftig ist, weit besser befinden, als bey dem Kopiren auch der allerbesten Gemälde.«³⁴

Die meisten Veduten aus den neunziger Jahren stammen von den sogenannten »Entdeckern der Münchener Landschaft«³⁵ Johann Georg v. Dillis (geb. 1759), seinem jüngeren Bruder Cantius (geb. 1779), dem gemeinsamen Freund Simon Warnberger (geb. 1769) und den gleichaltrigen Johann Jakob Dornier d. J. und Max Joseph Wagenbauer (geb. 1775), beide ebenso wie Dillis Schüler des älteren Dornier (1741–1813). Georg v. Dillis, seit 1790 Inspektor der Galerie am Hofgarten und seit 1822 Zentral-Galerie-Direktor und erster Leiter der Pinakothek (1836), stand unter der direkten Protektion des Grafen Rumford und schuf auf dessen Veranlassung in den

frühen neunziger Jahren neben den bekannten Veduten der oberbayerischen Landschaft auch zwei Aquarellansichten aus dem Englischen Garten. Die ganze Serie erschien nach der Jahrhundertwende in Form kolorierter Umrißradierungen von Simon Warnberger in Mannheim (Kat. Nr. 24, 30). Auf die stilistische Umformung durch Warnberger, die etwas schematische und überzogene Farbgebung, hat schon H. Höhn (1909)³⁶ hingewiesen.

Von Dillis' freier, unbefangener Handschrift zeugen aber bereits die beiden frühen, zwar von Ruisdael inspirierten, aber im Englischen Garten an Ort und Stelle radierten Blätter eines modernden Baumstammes und einer Weide am Bach (1793, Kat. Nr. 39).³⁷

In dem schönen Aquarell des Apollotempels (um 1800) hat Dillis sich ganz von der Konvention befreit. In lockeren, weißen Grund aussparenden und farblich sehr nuancierten Pinselstrichen löst er das Motiv zur bloßen Lichterscheinung auf – ähnlich in der kleinen Studie eines Anglers am Wasserfall (Kat. Nr. 17, 45).

In den späteren zahlreichen Kreideskizzen der zwanziger und dreißiger Jahre ist die Unmittelbarkeit und malerische Tonigkeit der Linie noch gesteigert. Mehr und mehr setzt sich die Erkenntnis durch, daß Dillis gerade in seinen Skizzen und Aquarellen wohl die fortschrittlichste Position der Münchener Landschaftsmalerei vertrat, indem er parallel zur Entwicklung in England und Frankreich, Prinzipien der impressionistischen plein-air-Malerei antizipierte: » . . . den entscheidenden Schritt weg von der linearen Gegenstandsbindung der Farbe hin zu ihrer Entfaltung im Malgrund hat Georg v. Dillis getan, der in seinen Bildern weitgehend auf das kompositorische Gerüst linear strukturierter Ordnungen verzichtet . . .«³⁸ Im Gegensatz dazu der jüngere Bruder Cantius, dessen sorgfältig tupfende Pinselmanier noch schülerhafte Befangenheit verrät.

Stilistisch verwandt sind die Arbeiten des Freundes Warnberger (Johann Georg hat ihn und Cantius oft gemeinsam gezeichnet, Kat. Nr. 82). Von ihm stammt das kleine Aquarell, das Kurfürst Karl Theodor beim Ausritt im Englischen Garten darstellen soll (Kat. Nr. 1).

Bei Warnberger findet man eine sichere, aber im Linienduktus noch recht schematische Zeichnung, dazu ein buntfarbiges, nicht selten süßliches Lokalkolorit, in dem ein durchdringendes Gelbgrün vorherrscht. Die sauber durchgeführten Veduten – vor der Akademieausbildung (1800) entstanden – sind noch ganz im eleganten Ton der Rokokoidylle aufgefaßt, so etwa die Darstellung des Apollotempels und die große Ansicht mit dem Amphitheater und der graziös-dekorativen Figurenstaffage im Vordergrund (Kat. Nr. 16, 31).

Während von Max Joseph Wagenbauer lediglich das kleine Aquarell der »X-Brücke« bekannt geworden ist, das die für seine Frühzeit charakteristische, wenig differenzierende blaugrüne Farbigkeit aufweist³⁹, gibt es von Dorner d. J. mehrere Parkstudien. Hervorzuheben ist die Baumstudie der Münchner Privatsammlung und das Aquarell vom Apollotempel (1795), das der gerade Zwanzigjährige als eine seiner ersten freien Arbeiten schuf, und das eine von getreuer Vedutenhaftigkeit sich lösende, ins Poetisch-Phantastische zielende Variation des beliebten Motivs darstellt (Kat. Nr. 37, 14). Mit Heinrich Adam (1787–1862), Carl August Lebschée (1800–1877) und Gustav Wilhelm Kraus (1804–1852) wandte sich eine jüngere Künstlergeneration dem Gartenthema zu. Ihr Naturerlebnis hat einen anderen, schon biedermeierlichen Klang. Das zeigt sich deutlich an Adams betont romantischer Nachtszene am Wasserfall (Kat. Nr. 46): Allein die Art, wie die Rückenfigur dem Naturschauspiel nurmehr als stimmungsuchender Parktourist prosaisch gegenübersteht – nicht mehr selbstverständlich von der Natur besitzergreifend wie die Figuren Gassners und Warnbergers oder in natürlichem Einklang mit ihr wie bei Dillis, aber auch wiederum nicht mit dem tragischen Pathos der Isoliertheit im Sinne Caspar David Friedrichs – verrät den Umschlag des Romantischen in harmlose Sentimentalität.

Die hier dargestellte Trennung von Objekt und subjektivem Erleben kommt nun auch in der Motivauffassung selbst zum Ausdruck: In Gustav Kraus' Ansicht des Apollotempels (1824) – einer Vedute des Zwanzigjährigen – ist die bekannte Szene erstmals als treuliche Wiedergabe der gepflegten Parklandschaft in der klaren Helligkeit eines Frühlingmorgens identifizierbar; der Tempel hat seine geheimnisvolle Dimension verloren und ist zu dem geworden, was er tatsächlich ist: eine hölzerne Gartenstaffage (Kat. Nr. 18). Die zahllosen Stadtveduten dieses bekannten Lithographen – in Folgen mit Titeln wie »Münchener Vergißmeinnicht« oder »Souvenir de Munic« erschienen – waren für eine breite bürgerliche Käufer-schicht bestimmt, der es in erster Linie auf unverfälschte Wirklichkeitsnähe ankam.⁴⁰ Ähnlich verhält es sich mit Lebschée, dessen Aquatintaradierungen hier erstmals mit ihren Aquarellvorlagen vereinigt wurden: Eine künstlerisch überaus versierte Umsetzung von Farb- und Lichtwerten in die malerischen Abstufungen der Ätztechnik, zugleich aber eine Reduktion des Gartenthemas auf die »Objektivität« des wirklich Gegebenen.

Es vollzog sich damit der gleiche Prozeß, der den Realitätscharakter des Parkes im Bewußtsein der Zeit selbst verwandelt hatte. Als das Gartenkunstwerk zur historisch gewordenen Erholungslandschaft schrumpfte, konnte es auch nur

noch in dieser Dimension dargestellt werden. Die Parkvedute, die den ersten Schritt zu einer neuen, freieren Naturerfahrung markiert hatte, sollte somit rasch an Bedeutung verlieren. In den Stahlstichen und den lithographischen Darstellungen nach 1840 ist kein künstlerischer Anspruch mehr spürbar. Aber das tägliche Leben und Treiben im Englischen Garten beweist, daß seine alte utopische Dimension heute in nie geahntem Ausmaß wieder aktuell geworden ist. In manchem Augenblick hat es den Anschein, als sei sie sogar von der Wirklichkeit schon eingeholt: Die Menschen sind nicht mehr nur lustwandelnde Betrachter, sondern haben vom »liberalen Paradies« Besitz ergriffen und bestimmen seine Nutzung – ganz im Sinne aktuellster Gartentheorie⁴¹ – in ungenierter, dem Alltag geborgter Freiheit.



Blick auf den Monopteros im Englischen Garten, Sommer 1978.
Foto: Michael Brix

Anmerkungen:

- 1 Günther Grzimek, Gedanken zur Stadt- und Landschaftsarchitektur seit Friedrich Ludwig von Sckell, München 1973 (Rede des Gestalters der Olympiaanlagen anlässlich der Verleihung des Sckell-Ringes und der Ausstellung »Demokratisches Grün – vom Schloßpark zum Volkspark zur Erholungslandschaft« Bayer. Akademie d. Schönen Künste 1973).
- 2 Adrian v. Buttlar, Der Englische Landsitz 1715–60 – Symbol eines liberalen Weltentwurfs, Diss. München 1977, ersch. 1979.
- 3 Sir William Temple, Upon the Gardens of Epicurus (1685).
- 4 John Milton (1608–1674), Paradise Lost (Das verlorene Paradies) 1667/74.
- 5 Susi Lang, The Genesis of the English Landscapegarden, in N. Pevsner (Hrsg.), The Picturesque Garden and its Influence outside the British Isles. Washington DC 1974.
- 6 Edmund Burke (1730–97), Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful, 1756.
- 7 C. C. L. Hirschfeld (1742–92), Theorie der Gartenkunst, Leipzig 1779–85, Bd. I, S. 5, S. XI, S. 73. Vgl. Wolfgang Schepers, C. C. L. Hirschfelds Theorie der Gartenkunst (1775–1785) und die Frage des »deutschen Gartens«, in: Park und Garten im 18. Jahrhundert, Heidelberg 1978, S. 83ff.
- 8 Die vollständigste Sckell-Monografie enthält noch immer F. Hallbaum, Der Landschaftsgarten – Sein Entstehen und seine Einführung in Deutschland durch Friedrich Ludwig v. Sckell, München 1927.
- 9 Hirschfeld, 1779, Bd. I; S. 141 u. Bd. V; S. 69.
- 10 Friedrich Ludwig v. Sckell (1750–1823), Beiträge zur bildenden Gartenkunst – Für angehende Gartenkünstler und Gartenliebhaber, München 1818, S. 217.
- 11 zit. nach Theodor Dombart, Der Englische Garten zu München, München 1972, S. 187.
- 12 Egon Larsen, Graf Rumford – Ein Amerikaner in München, München 1961.
- 13 Die ausführlichste Geschichte des Englischen Gartens verdanken wir Theodor Dombart (1884–1969), Der Englische Garten zu München, München 1972.
- 14 Theodor Dombart, Französischer Lobgesang von 1803 auf den Englischen Garten, in Schönes altes München (hrsg. vom Kreis der Freunde Alt-Münchens), München 1965, S. 47–65.
- 15 F. L. v. Sckell, Denkschrift über den Englischen Garten zu Plan A und B vom 6. 3. 1807, Archiv des Finanzministeriums, im Folgenden zitiert nach M. Wanetschek, Die Grünanlagen in der Stadtplanung Münchens 1790–1860, Miscellanea Bavarica Monacensia, Bd. 35, 1971.
- 16 dazu vgl. Hallbaum, 1927, und Dieter Hennebo, Alfred Hoffmann, Geschichte der Deutschen Gartenkunst, Bd. III, Hamburg 1963.
- 17 John Dixon Hunt, Emblem and Expression in the 18. century Landscape Garden. In: Eighteenth Century Studies, VI, 1971, S. 294–317.
- 18 zit. nach Hallbaum, 1927, S. 191.
- 19 F. L. v. Sckell, Begleitschreiben zur Denkschrift, zit. nach Wanetschek, 1971, S. 24.
- 20 zit. nach Hallbaum, 1927, S. 201.
- 21 F. L. v. Sckell, Beiträge . . . , 1818, S. 50.
- 22 F. L. v. Sckell, Beiträge . . . , 1818, S. 1 ff.
- 23 F. L. v. Sckell, Denkschrift, 1807.
- 24 C. C. L. Hirschfeld, Theorie der Gartenkunst, Bd. III, S. 131. Patriotische Denkmäler politischen Charakters sind nach Hirschfeld »schicklicher auf öffentlichen Plätzen, um die Schlösser der Regenten« (III, S. 132).
- 25 F. L. v. Sckell, Beiträge . . . , 1818, S. 221.
- 26 Hallbaum, 1927, S. 210.
- 27 Hallbaum, 1927, S. 220.
- 28 F. L. v. Sckell, Denkschrift, 1807.
- 29 Jörg Traeger, Die Walhalla und ihre Landschaft. In: FAZ, Nr. 114 vom 3. 6. 1978.
- 30 Heinrich Höhn, Studien zur Entwicklung der Münchener Landschaftsmalerei vom Ende des 18. und vom Anfang des 19. Jhs., Straßburg 1909. Rudolf Oldenbourg, Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert, 1. Teil, München 1922.
- 31 s. die Blätter von Gassner, Warnberger, G. W. Kraus
- 32 so bei Gassner, und insbesondere Warnbergers Panorama mit Amphitheater, 1795.
- 33 Dombart, 1972, S. 85.
- 34 Der bairische Landbot, Nr. 29 vom 20. Feb. 1791, zit. n. Dombart 1972.
- 35 J. G. Wolf, Die Entdeckung der Münchener Landschaft, München 1921, und Richard Messerer, J. G. Dillis – Ein Entdecker der Münchener Landschaft. In: Dombart, 1972.
- 36 H. Höhn, 1909, S. 70f.
- 37 G. K. Nagler, Die Monogrammistin, Bd. II, Leipzig 1860, Nr. 2837; 5 u. 6.
- 38 Rolf Wedewer, Landschaftsmalerei zwischen Traum und Wirklichkeit, Köln 1978, S. 110.
- 39 Barbara Heine, Max Joseph Wagenbauer, Oberbayerisches Archiv. 95. Band, München 1972.
- 40 Christine Pressler, Gustav Kraus, München 1977.
- 41 Günther Grzimek, 1973, S. 13 (Anm. 1). Grzimek, der Gestalter der Münchner Olympianlagen, betont, daß mit dem formalen Anknüpfen an die Gartenkunst Sckells die Darstellung Deutschlands als eines »toleranten, freiheitlichen Landes« intendiert sei. Im Gegensatz zum Landschaftsgarten des 18. Jhs., der durch seine Vedutenbildung dem Besucher seinen Platz als kontemplierender Beschauer anweise, komme es in den neuen Anlagen darauf an, daß alle Nutzungen »vom Besucher selbst bestimmt werden«.

Der Landschaftsgarten, im 18. Jahrhundert in England entwickelt, wird in München ab 1789 durch Kurfürst Karl Theodor angelegt. Die gestaltete Landschaft spiegelt das Verhältnis des aufkommenden Bürgertums zur Natur wider. Die Landschaft in der Umgebung der Stadt wird durch Kultivierung Teil des urbanen Lebensraumes. Diese neue Natursicht war für die Blüte der Landschaftsmalerei in München von initialer Bedeutung.



1

1 Simon Warnberger

Kurfürst Karl Theodor reitet im Englischen Garten
Aq., Feder, 19,8:14,7

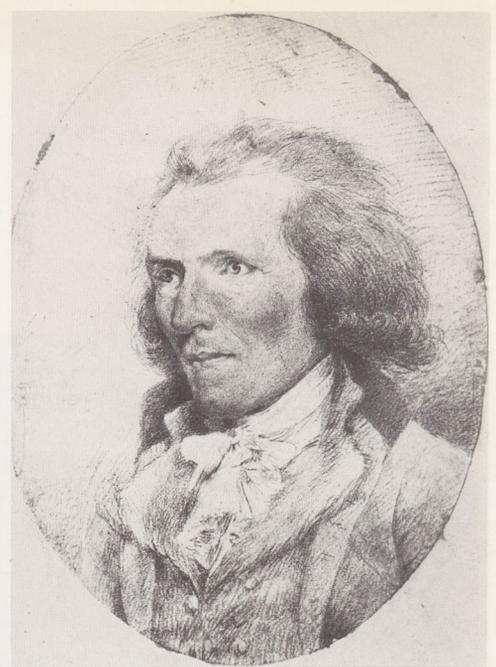
Bez. r. o.: »S. Warnberger 1798«

München, MSTM, Inv. Nr. MS I/1361

Der Reiter wird im Maillingerkatalog als Kurfürst
Karl Theodor bezeichnet. Der vom traditionellen

Reiterstandbild übernommene Darstellungstypus spricht dafür. Allerdings müßte es sich um ein sehr idealisiertes Bildnis des Kurfürsten handeln, der 1798 – ein Jahr vor seinem Tod – im 65. Lebensjahr stand. Simon Warnberger war vielleicht schon damals – erwiesenermaßen aber ab dem Jahre 1800 – »Churfürstlicher Zeichner und Kupferstecher«.

A. B.



2

2 Johann Georg v. Dillis

Brustbild Graf Rumford, um 1790/92
Farbige Kreiden, teilweise aquarelliert (oval),
16,8:12,8

München, SGS, Inv. Nr. 24 514

Graf Rumford, der Initiator des Englischen Gartens, war zugleich Förderer des jungen Theologen und Malers J. G. von Dillis und veranlaßte ihn in den frühen neunziger Jahren, mehrere Veduten der oberbayerischen Landschaft sowie zwei Aufnahmen des Englischen Gartens anzufertigen. Die Serie wurde um 1805 von Simon Warnberger gestochen und koloriert. Dillis war auch Zeichenlehrer von Rumfords Tochter Sally. Ein fast gleiches Kreide-Porträt befindet sich in der Maillinger-Sammlung im Stadtmuseum.

Literatur:

Lessing, 1951, S. 25. – Ausst. Kat. Dillis, München 1959/60, Nr. 68. – E. Larsen, 1961. – Ausst. Kat. Bayern. Kunst und Kultur, München 1972, Nr. 1532.

A. B.



3 Franz Augustin Palme

Skell, Rumford und Karl Theodor bei der Anlage des Englischen Gartens, um 1866

Kreide, 32,5:45,5

Bez. verso von fremder Hand: »Franz Augustin Palme 1809 Rochlitz – 18. München, Karl Theodor besieht mit Rumford die Anlage des englischen Gartens, Vorstudie zu dem (geänderten) Gemälde im alten Nationalmuseum« München, Privatslg.

Die Vorzeichnung zu dem Wandgemälde im heutigen Völkerkundemuseum (1867) zeigt in der Mitte den Kurfürsten, rechts Graf Rumford und links in untertäniger Gebärde (die im ausgeführten Bild gemildert wurde) Skell, der den Aufrißplan für den Chinesischen Turm vorzeigt: In Wirklichkeit aber war es, der 1807 für den Abriß des Turmes eintrat. Rechts der Turm im Bau, links Arbeiter beim Erdaushub, dahinter die Silhouette Münchens. Im Gemälde sind diese Details weggelassen, nur der Chinesische Turm verweist noch auf den Ort des Geschehens. Auch sind die Pläne, die Skell hält, vom Betrachter weggewendet.

Literatur:

Dombart, 1972, S. 36 f.

A. B.

4 Friedrich Ludwig v. Sckell

Plan B des eigentlichen Englischen Garten bei München, Projekt 1807

Feder, laviert, 68:210

Bez. r. o.: »Sckell 1807«, darüber von fremder Hand: »Plan B des eigentlichen Englischengarten bei München, auf welchem die seit 1804, durch gegenwärtige Hofgarten-Intendanz, bewirkte neue Anlagen, mit den künftigen Aenderungen und weiteren Verschönerungen, dargestellt, und durch eine beiliegende Beschreibung erläutert worden sind.«

München, Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen

Der vorliegende Plan B enthält die meisten der von Sckell in seiner Denkschrift beabsichtigten Änderungen: Vergrößerung und Ausgestaltung des Kleinhesselhoher Sees (vgl. Rickauers Plan von 1806), Konzentration und Monumentalisierung der Bepflanzung, Rodung einer Nord-Südschneise durch den Hirschangerwald. Das geplante Pantheon der Bayerischen Regenten (Ziffer 51) ist deutlich zu erkennen, ebenso, daß der Chinesische Turm nordwestlich der Chinesischen Wirtenschaft (Ziffer 83), das Amphitheater nordöstlich der Vieharzschule und der Elevegarten unweit des Palais Salabert nicht mehr eingezeichnet sind. – Ein ähnlicher Plan Sckells, etwa aus der gleichen Zeit, umfaßt auch Teile der Hirschau und des Biedersteingebietes (publiziert bei Hallbaum, 1927, S. 198f.)



3

Literatur:

W. Zimmermann, Die Königlichen Gärten Oberbayerns, Berlin 1903. – Hallbaum, 1927, S. 199ff. – Hennebo/Hoffmann, Bd. 3, 1963, S. 192. – Dombart, 1972, S. 152ff.

A. B.

5 Johann Jakob Dorner d. J.

Eingang zum Englischen Garten mit Palais Salabert, um 1810, Abb. S. 210

Feder, laviert, 17,5:24,5

München, MStM, Inv. Nr. Z(A2) 270 a

Der alte Zugang zum Englischen Garten vom Hofgarten her. In der Mitte die Südseite des Palais Salabert (1803 von Karl v. Fischer erbaut, heute Prinz Carl Palais), rechts das Haus Orff, das Sckell 1807 zugunsten einer Blickschneise zur Residenz abreißen lassen wollte, dazwischen die sog.

»Harmlos«-Statue von F. J. Schwanthaler, die Kultusminister Graf Morawitzky 1803 gestiftet hatte.

Literatur:

Hederer, 1960, S. 15.

A. B.

6 Johann Baptist Kuhn

Prinz-Carl-Palais, München, 1840

Aqu., 15,6:21,9

Bez. l. u.: »JBK«

Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Inv. Nr. P. K. I 553–81

Das Blatt zeigt das Prinz-Carl-Palais am Eingang zum Englischen Garten als Parkvilla. Der Bau war 1803–11 von Karl v. Fischer errichtet worden. 1890 wurde er zum Ausgangspunkt der dritten Münchner Monumentalstraße, der Prinzregentenstraße. Durch den Bau des »Haus der Deutschen Kunst« wurde das Palais vom Englischen Garten abgetrennt, durch den Ausbau des »Altstadtrings« vollständig isoliert.

Literatur:

Mus. Kat. Karlsruhe 1978, Staatliche Kunsthalle, Nr. 2131, S. 341.

(Siehe Vgl. S. 430/431)

H. F.



5



8



7

7 Johann Jakob Dorner d.J.

Blick aus dem Englischen Garten auf Theatinerkirche und Palais Salabert

Blei, 21:26

Bez. r. o. mit Tinte: »München«, r. u. Dorners Monogramm

München, Privatbes.

Von der Kreuzung der Stadtbäche am Wasserfall aus gesehen.

A. B.

8 Simon Warnberger

Blick aus dem Englischen Garten auf die Stadt, vor 1800

Aqu., Feder, 16,1:25,5

Bez. verso von fremder Hand: »Warnberger« München, MStM, Inv. Nr. B 36/06

Die Vedute ist vom südlichen Ende des Englischen Gartens, etwa vom Blickpunkt des heutigen »Haus der Kunst« aufgenommen. Rechts hinter dem Buschwerk befand sich der sog. Elevegarten. Hinter den Hofgartenarkaden sieht man den Hofgarten, dahinter die alte Residenzfassade. Rechts vorne wurde später das Palais Salabert (Prinz Carl Palais) erbaut.

A. B.

9 J. Carl Schleich, nach v. Rickauer

Der Englische Garten bey München, Plan mit einer Vedute nach der Zeichnung von J. J. Dornier d. J., 1806

Kupferstich, 32,8:48

Bez. r. u. in d. Platte: »Gestochen in München von J. Carl Schleich Königl. bairischen topographischen Kupferstecher«, l. u.: »Aufgenommen durch den Ober Lieutenant von Rickauer 1806«

München, MStM, Inv. Nr. MS I/2653

Der Plan zeigt den Zustand vor den Erweiterungs- und Änderungsvorschlägen Skells (1807). Der Kleinhesseloher See ist noch in seiner ersten Form dargestellt, die Erweiterung Wernecks zur Hirschau wird deutlich. Am Palais Salabert (Prinz Carl Palais) ist vom Militärgartenprojekt noch der

sechseckige »Elevengarten« zu sehen. Die Vedute zeigt den Blick etwa vom heutigen Monopteros auf die Stadt, insbesondere auf die Bürgerpalais der Schönfeldvorstadt, die Skell später zu pflanzen ließ.

Literatur:

Hallbaum, 1927, S. 187. – Hennebo/Hoffmann, Bd. 3, 1963, S. 193. – Dombart, 1972, S. 184.

10 Johann Georg v. Dillis

Blick über den Englischen Garten auf die Theatinerkirche

Blei, Feder, 28,6:35

Bez. auf Untersatzblatt von fremder Hand:

»G. v. Dillis, engl. Garten«

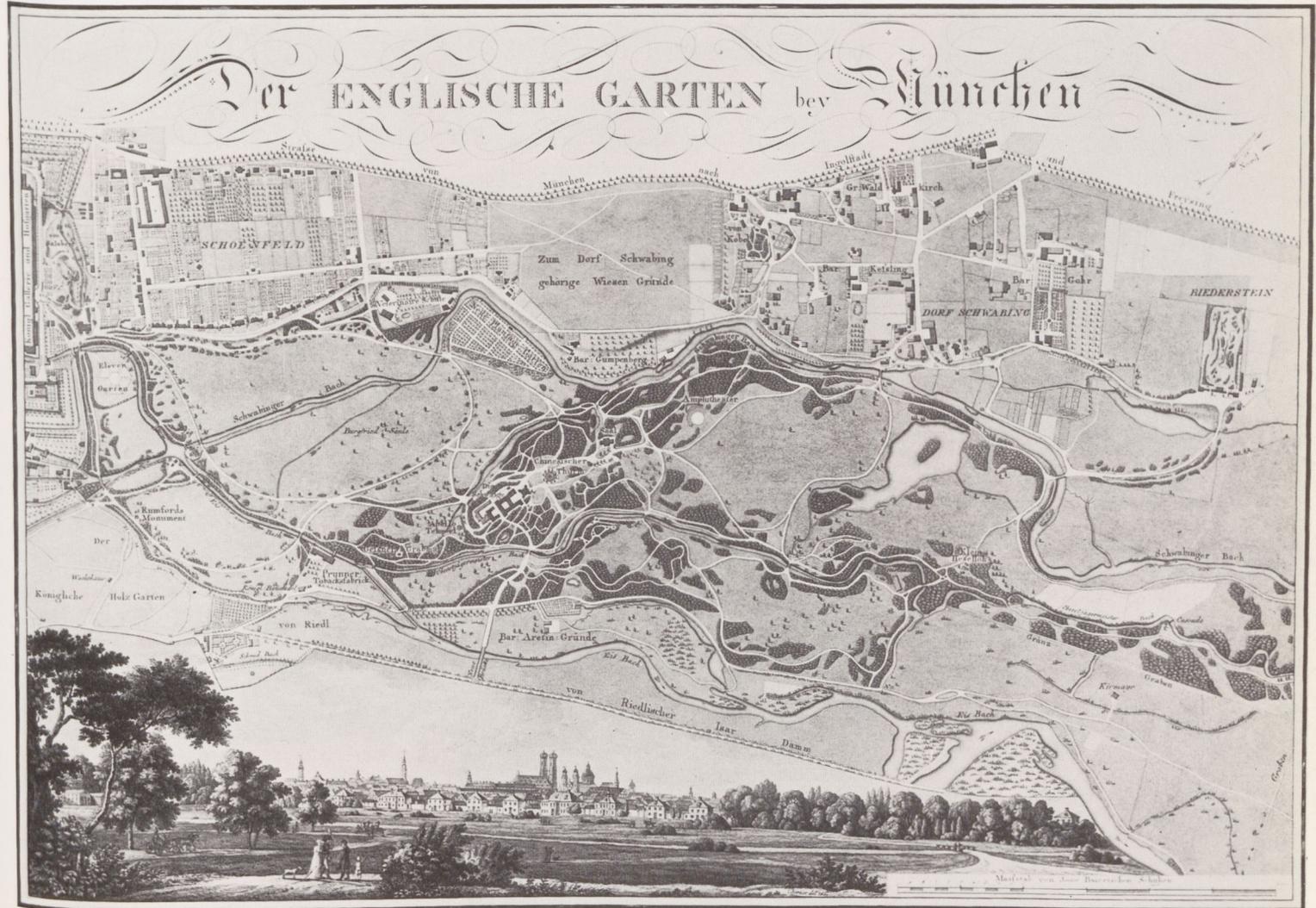
München, Privatbes.

Die Lokalisierung des Blickpunktes ist nicht eindeutig. Die leicht erhöhte Sicht spricht dafür, daß die Zeichnung vom jenseitigen Isarufer bei Bogenhausen aufgenommen sein könnte.

A. B.

A. B.

9



11 Johann Georg v. Dillis

Das Gessner-Denkmal im Englischen Garten, 1804
Feder und Pinsel, Sepia laviert, weiß gehöht, (oval)
13,5:10,8

Bez. u. Mitte: »G. D. f. 1804«

München, MStM, Inv. Nr. MS IV/206

Das Denkmal für den Schweizer Idyllendichter Salomon Gessner (1730–1788) wurde von Graf Rumford 1793 nahe beim Apollotempel als Nachbildung des Züricher Gessnerdenkmals errichtet, 1838 entfernt, 1933 renoviert beim Oekonomiegelände am Chinesischen Turm wieder aufgestellt. Seit Kriegsende ist es endgültig zerstört.

Literatur:

Dombart, 1972, S. 125 ff.

A. B.



12 Simon Gassner

Apollotempel im Englischen Garten, 1790
Aquatintaradierung (1. Zustand, am Ort als Sepia-
zeichnung registriert), 38,5:33,2

Bez. r. u. in d. Platte: »SG 1790«, und von fremder
Hand: »München, Rotunde im engl. Garten . . .
117c«

München, Historischer Verein von Oberbayern,
Stadtarchiv, Inv. Nr. 22/23

Der Apollotempel, das Motiv der folgenden Blätter,
ist nach Plänen des Hofkriegsrates J. B. Lechner
1789/90 entstanden und war bei der Besichtigungs-
fahrt des Kurfürsten noch nicht ganz vollendet.
Die Holzstatue des Apollo, gedacht als Allegorie
auf den Kurfürsten Karl Theodor, war erst
1791 fertiggestellt. Das hölzerne Bauwerk hat bis
1837 gestanden und wurde dann durch Klenzes
Monopterosbau ersetzt. Auf seinem Fundament
errichtete Klenze die halbkreisförmige Steinbank
– ein Geschenk Ludwigs I.

A. B.

13 Simon Gassner

Apollotempel im Englischen Garten – Nachtszene
Aquatintaradierung (endgültiger Zustand), 50:36,1

Bez. r. u. im Bild: »SG 1790«, in d. Platte: »Nach-
der Natur gezeichnet und geätzt von Simon Gassner
in München 1790. Die Gegend des dorischen
Tempels in dem neu angelegten englischen Garten
oder Theodorspark zu München. Gewidmet seinem
Freunde Johann Baptist Strobl. Von Simon
Gassner«

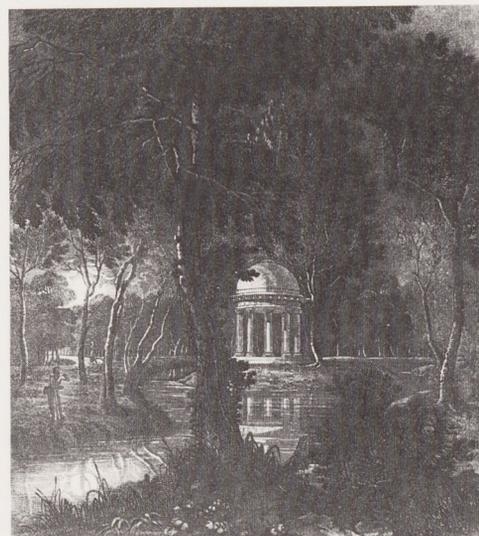
München, MStM, Slg. Proebst, Nr. 90

Eine lavierte Federzeichnung mit der gleichen
Nachtszene befindet sich in der Staatlichen Graphi-
schen Sammlung München.

Literatur: Dombart, 1972, S. 85 ff.

A. B.

13



14 Johann Jakob Dörner d.J.

Apollotempel im Englischen Garten, 1795
Feder und Aqu., 28:23,5

Bez. l. u.: »J. Dörner d. Jüngere nach Natur.
1795«

München, MStM, Inv. Nr. MS I/1277

15 Simon Warnberger

Am Apollotempel, vor 1800

Sepia, Feder laviert, 28,8:18,5
München, SGS, Inv. Nr. 31 546

Pendant zu Warnbergers Zeichnung »Figuren vor
Chinesischer Brücke«. Vielleicht handelt es sich
bei den Staffagefiguren um die drei Malerfreunde
J. G. v. Dillis (stehend mit Skizzenbuch), Cantius
Dillis (rechts zuschauend) und Warnberger selbst
(sitzend mit Zeichenblock). Alle drei haben den
Apollotempel dargestellt. Vom älteren Dillis gibt es
mehrere Skizzen, die Cantius und Warnberger in
einem Park zeigen.

Literatur:

Dombart, 1972, S. 101.

A. B.

16 Simon Warnberger

Apollotempel im Englischen Garten, 1795

Aqu., Feder, 24,5:25,6

Bez. l. u.: »S. Warnberger del: 1795«

München, MStM, Inv. Nr. B 58/05

17 Johann Georg v. Dillis

Apollotempel im Englischen Garten, um 1800

Aqu., Blei, Feder, 27:41,4

München, Privatbes.

Literatur:

Ausst. Kat., Goethezeit, München 1958, Nr. 16. –
Ausst. Kat., Dillis, München 1959/60, Nr. 95. –
Larsen, 1961, S. 128 f. – Dombart, 1972, S. 291. –
Ausst. Kat., Bayern, Kunst und Kultur, München
1972, Nr. 1535.

18 Gustav Wilhelm Kraus

Der hölzerne Apollotempel im Englischen Garten,
1824

Aqu. über Feder in Braun, 23,3:36,5

München, MStM, Inv. Nr. MS I/1798

Literatur:

Dombart, 1972, S. 57. – Pressler, 1977, Nr. 16.

19 Carl August Lebschée

Apollotempel im Englischen Garten, um 1835

Blei, aquarelliert, 13,6:17,6

München, MStM, Inv. Nr. MS IV/1073

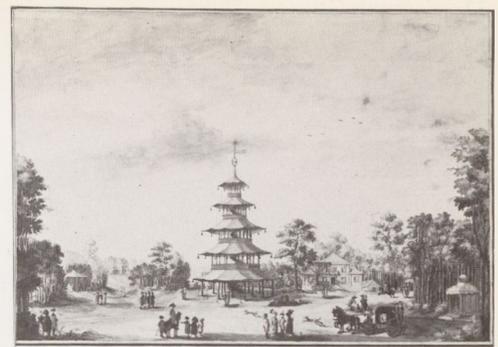
Vorzeichnung für das Aquatintablatt von 1835.



17



18



22

20 Carl August Lebschée

Apollotempel im Englischen Garten, um 1835

Aquatintaradierung, 16:20,8

Bez. u. M. in d. Platte: »Nach der Natur gezeichnet:

u: geätzt von C. Lebschée«, u. l.: »bey Hermann u: Barth in München.«

München, MStM, Inv. Nr. MS II/189

Literatur:

Hallbaum, 1927, S. 191.

21 Leo v. Klenze

Entwurf der Steinbank im Englischen Garten, um 1837/38

Feder, 32:50

Bez. l. o.: Maßangaben und Monogramm

München, SGS, Inv. Nr. 21 964

Die halbkreisförmige Steinbank ließ Ludwig I. auf dem Fundament des um 1837 abgerissenen Apollotempels errichten. Die hier angedeutete Phantom-Inschrift mit griechischen Lettern lautet: »Hier, wo ihr waltet, da war sonst Wald nur und Sumpf.«

Literatur:

Hederer, 1964, S. 322.

22 Unbekannter Künstler

Gegend am Chinesischen Turm, um 1790

Aqu., 31:38,5

Bez. u. in Tusche: »Prospect Des neu erbauten Chinesischen Lustpalais, wie sich solcher von der Mitternacht samt allen in der Wald Curte befindlichen Lusthäusern praesentiert.«

München, Privatbes.

Literatur:

Larsen, 1961, S. 64.

23 Unbekannter Künstler

Chinesischer Turm mit Wirtschaft und Rumfordsaal, 1791

Radierung, 18,4:30

Bez. in d. Platte u. Mitte: »Eine Lage des neuen Parks in München 1791«

München, Privatbes.

Literatur:

Dombart, 1972, S. 112.

24 Simon Warnberger (nach Dillis)

Am Chinesischen Turm, nach 1800

Kolorierte Radierung, 36:46

Bez. in d. Platte: »Zweite Aussicht im englischen Garten bey München . . . Nr. 8«, [Titel auch frz.]; »S. Warnberger sc., Mannheim bey Dom. Artaria«

München, SGS, Inv. Nr. 1915:68

Literatur:

Höhn, 1909, S. 70. – Larsen, 1961, S. 96f. – Dombart, 1972, S. 81.

25 Johann Georg v. Dillis

Englischer Garten mit Rumfordsaal, um 1810

Feder, laviert, 22:30

Bez. l. u.: »G. v. D.«

München, MStM, Slg. Proebst, Nr. 2461

26 Simon Klotz

Rumfordsaal im Englischen Garten, 1820

Aqu. und Feder, 11,5:17,2

Bez. l. u.: »S. Klotz«, verso: »Klotz fec. 1820«

München, MStM, Inv. Nr. MS I/1284

Ein fast identisches Blatt von Simon Klotz befindet sich in der Sammlung Winterstein.

Literatur:

Dombart, 1972, S. 108.

27 Johann Georg v. Dillis

Blick vom Chinesischen Turm nach Norden

Feder, 23,5:37

Bez. von fremder Hand auf Untersatzpapier:

»G. v. Dillis, Aussicht vom Chinesischen Turm«
München, Privatbes.

Im Vordergrund links der Rumfordsaal, im Hintergrund der Turm der Ursulakirche in Schwabing, heute St. Sylvester.

Literatur: Dombart, 1972, S. 155.

**28 Simon Gassner
oder Johann Michael Mettenleiter**

Am Entenbach nahe dem Chinesischen Turm, vor 1800

Pinsel in Grau, farbig laviert, 30:43

München, SGS, Inv. Nr. 32 114

Literatur:

Dombart, 1972, S. 70.

29 Simon Warnberger

Figuren vor der Chinesischen Brücke, vor 1800

Feder, laviert, 26,7:17,8

München, Privatbes.

Pendant zu Warnbergers Zeichnung »Am Apollotempel«.

30 Simon Warnberger (nach Dillis)

Chinesische Brücke im Englischen Garten, nach 1800

Kolorierte Radierung, 33,5:44,5

Bez. in d. Platte u. Mitte: »Erste Aussicht im Englischen Garten bey München . . . Nr. 7«, [Titel auch frz.]; »S. Warnberger sc. – Mannheim bey Dom Artaria«

München, SGS, Inv. Nr. 1965:17

Literatur:

Höhn, 1909, S. 70f. – Hallbaum, 1927, S. 201. – Ausst. Kat., Dillis, München 1959/60, S. 12. – Dombart, 1972, S. 69.

31 Simon Warnberger

Englischer Garten mit Amphitheater, 1795

Gouache, 35,5:51,2

Bez. verso: »S. Warnberger nach d. Natur gezeichnet 1795«

München, Privatbes.

Im Vordergrund der Vedute ein bewirtschaftetes Feld, wie es dem Charakter der »ornamented farm« entspricht. Im Hintergrund links der Chinesische Turm, der Rumfordsaal und rechts das Amphitheater, 1793 für Freiluftveranstaltungen errichtet und bis ins frühe 19. Jh. hinein intakt.

Darüber in topographisch unkorrekter Lage die Wahrzeichen Münchens, der Turm des Alten Peter, Frauen- und Theatinerkirche.

Literatur:

Larsen, 1961. – Dombart, 1972, S. 122. A. B.

32 Carl August Lebschée

Kleinhesseloher See mit Sckell-Denkmal, um 1835

Blei, laviert, 13,5:17,6

Bez. von fremder Hand: »Lebschée«

München, Privatslg.

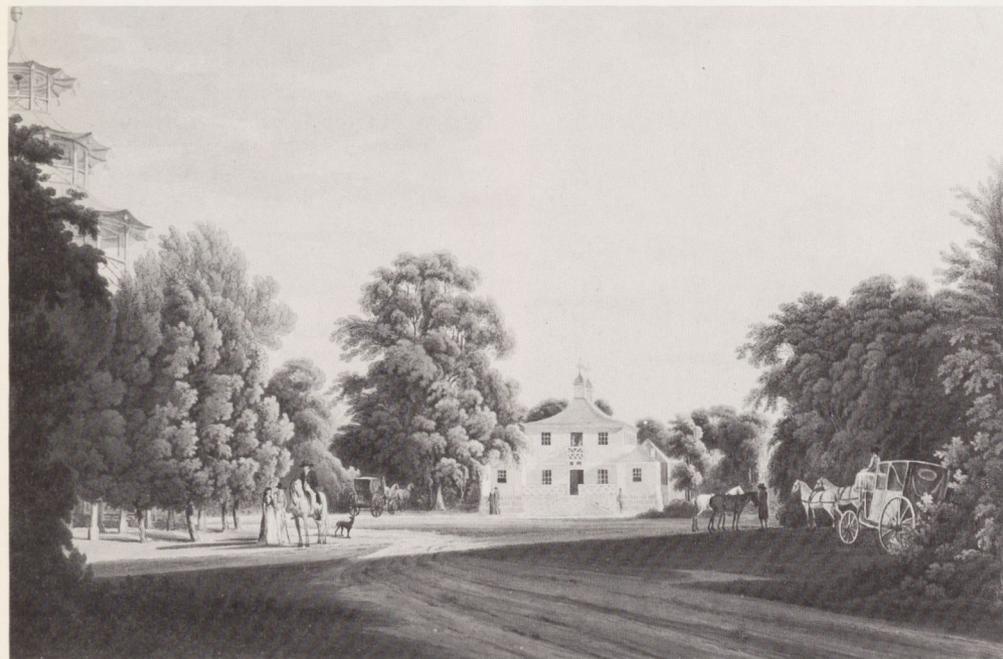
Vorlage für die Aquatintaradierung von 1835.

33 Carl August Lebschée

Kleinhesseloher See mit Blick auf München

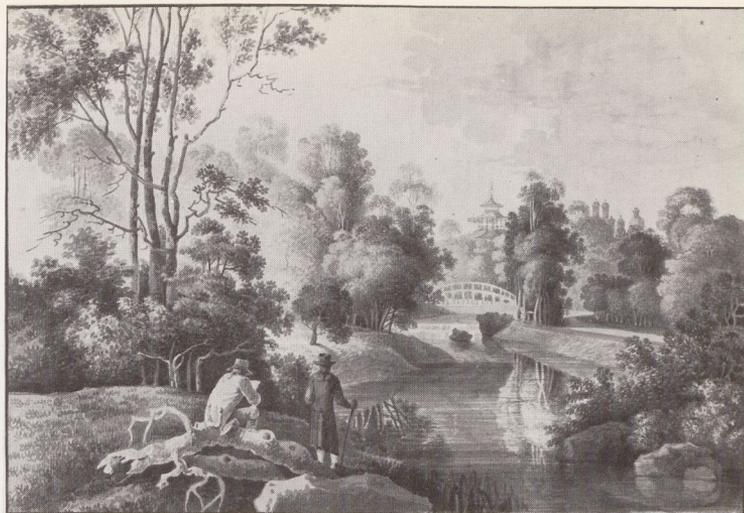
Blei, laviert, 13,7:17,5

München, Privatslg.





26



28



31

34 Carl August Lebschée

Sckells Monument im Englischen Garten, um 1835
Aquatintaradierung, 17,5:20,5

Bez. u. Mitte in d. Platte: »Nach der Natur gezeich-
u: geätzt von C. Lebschée«, u. l.: »bey Hermann u:
Barth in München«

München, MStM, Inv. Nr. MS II/189

Aus Sckells Todesjahr 1823 stammt Leo von Klen-
zes Entwurf für ein Sckell-Denkmal, das ein Jahr
später von Ernst von Bandel (1800–1876), dem
Schöpfer des Hermannsdenkmals im Teutoburger
Wald, in veränderter Form ausgeführt wurde: An-
stelle einer monumentalen Sckell-Büste wurde ein
Pinienzapfen als Bekrönung gewählt. Die vier
Frauengestalten verkörpern die Jahreszeiten. Das
Denkmal ist eine Stiftung König Max Josephs. Es
wurde, wie Lebschées Ansichten zeigen, von einer
wirkungsvollen Baumkulisse hinterfangen, wobei
Spiegelung und Fernsicht einkalkuliert werden.

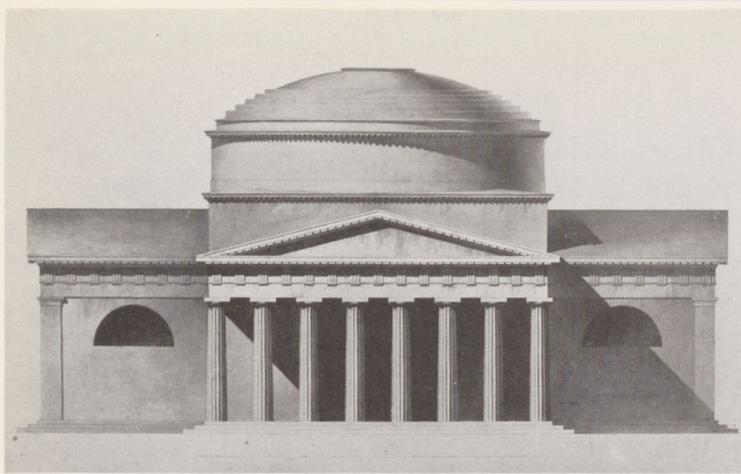
Literatur:

Hallbaum, 1927, S. 209. – Dombart, 1972, S. 181 f.

A. B.

34





35

35 Karl v. Fischer

Walhalla Projekt I, Frontalansicht, 1809

Feder, Tusche laviert, 61,7:100

Bez.: »Fischer archit. 1809«

München, Architektursammlung der Technischen Universität, Inv. Nr. 1969/48

Der Gedanke, dem »Andenken der großen Teutschen« ein Monument zu stiften, beschäftigte den Kronprinzen Ludwig schon seit 1807. Damals wurden die ersten Büsten in Auftrag gegeben. In Kenntnis der Fischer-Entwürfe schrieb Ludwig 1810 an Galerieinspektor von Dillis: »Solche Eichen wie hier möchte ich bei W(alhalla)«. Schon damals bedachte er die landschaftliche Umgebung des Denkmals und markierte dann eigenhändig 1811 in seinem Plan Sckells (Staatsbibl. München, Cod. iconogr. 178 m) ihren zukünftigen Standpunkt im westlichen Randgebiet der Hirschau mit der Bemerkung: »Auf die Stelle . . . die vorzüglichste der Gegend . . . kömmt Walhalla.« Der Wettbewerb wurde dann erst 1814 ausgeschrieben, der Grundstein für Klenzes Bau bei Donaustauf schließlich 1830 gelegt (vgl. Kat. Nr. 315).

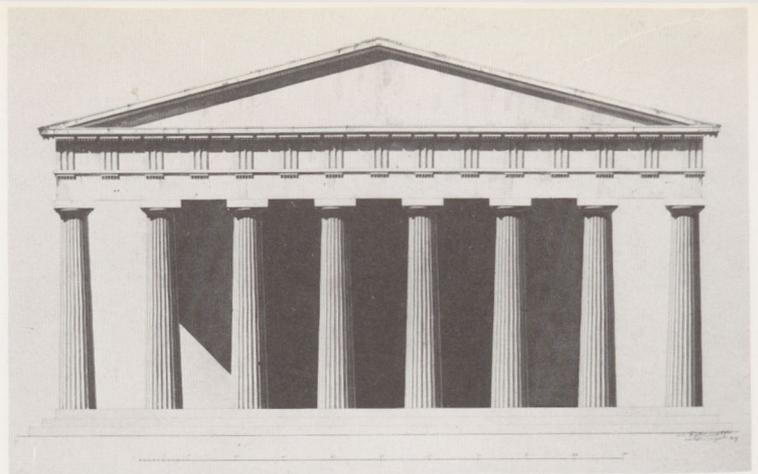
In seinem ersten Plan versucht Fischer, den klassischen griechischen Tempel mit dem römischen Pantheon zu verbinden, sein zweiter Entwurf zeigt einen reinen dorischen Tempel im Sinne des Parthenon, wie er dann ähnlich von Klenze realisiert wurde.

Literatur:

Hallbaum, 1927, S. 220. – Hederer, 1960, S. 97 ff.

– Dombart, 1972, S. 178 ff.

A. B.



36

36 Karl v. Fischer

Walhalla Projekt II, Frontalansicht, 1809

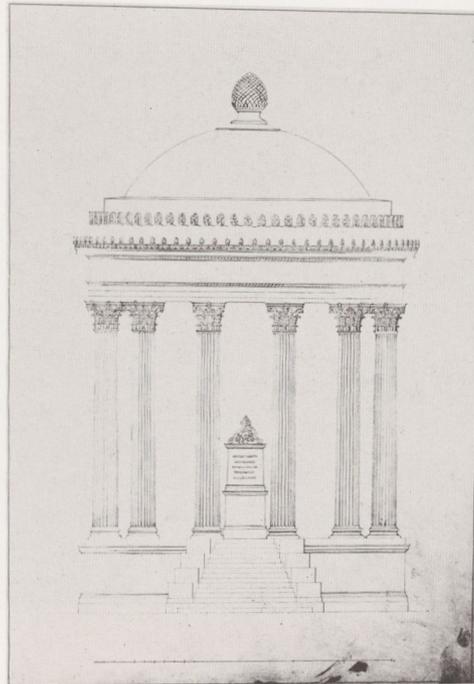
Feder, Tusche laviert, 63,4:100

Bez. r. u.: »Carlo Fischer . . . 1809«

München, Architektursammlung der Technischen Universität, Inv. Nr. 1969/51

Literatur:

Hederer, 1960, S. 97 ff.



40

37 Johann Jakob Dörner d.J.

Baumgruppe im Englischen Garten

Blei, Aqu., 23,5:30

Bez. l. u.: »Dörner pinx.«, r. u.: »München Theodors Park«

Verso: Ländliche Szene, Bleiskizze
München, Privatbes.

38 Cantius Dillis

Baumgruppe im Englischen Garten, 1796

Pinself in Braun, 15,5:14

Bez. r. o.: »KD«, verso: »31t. May 1796 im englischen Garten a Munic«
München, Privatbes.

39 Johann Georg v. Dillis

Zwei Blatt Baumstudien aus dem Englischen Garten, 1793

Kaltnadelradierung, 19:26

Bez. in d. Platte: »1793«

München, MStM, Inv. Nr. MS I/2379

Literatur:

Nagler, Monogrammisten II, 1860, Nr. 2837. –

Höhn, 1909, S. 74. – Lessing, 1951, S. 13. – Ausst. Kat., Dillis, München 1959/60, Nr. 227.

40 Leo v. Klenze

Entwurf für einen Monopteros

Feder, 51,2:36,5

München, SGS, Inv. Nr. 26 677

Bei Hederer ist das Blatt nur als »Monopteros-Entwurf« ausgewiesen. Nicht eindeutig ist, ob es sich um eine Vorstudie zum Monopteros im Englischen Garten oder zu dem späteren Bau Klenzes in Nymphenburg (1864/65) handelt.

Literatur:

Hederer, 1964, S. 319–21, 356 f.

A. B.

41 Carl August Lebschée

Das Rumford-Denkmal im Englischen Garten, um 1835

Aquatintaradierung, 20,5:17

Bez. in d. Platte: »Nach der Natur gezeich: u: geätzt von C. Lebschée. Bey Hermann u: Barth in München«

München, MStM, Inv. Nr. MS II/189

Literatur:

Hallbaum, 1927, S. 197. – Dombart, 1972, S. 131.

42 Franz Jakob Schwanthaler

Entwurf zum Rumford-Denkmal, um 1795

Feder, laviert, 35,5:23,9

München, MStM, Inv. Nr. B 129/24

Das Denkmal wurde in der Ausführung leicht verändert. A. Hubers Deutung der linken Figur als Athena kann nicht überzeugen. Am Rautenschild wird klar, daß es sich um Bavaria handelt, die von Abundantia mit dem Füllhorn (eine Anspielung auf Rumfords Wirken) bei der Hand genommen wird. Im Vordergrund eine allegorische Darstellung der Isar, dahinter München; beides heute nicht mehr erkennbar. Auf der anderen Seite des Denkmals das Reliefporträt des Grafen. – Das Denkmal wurde von Freunden Rumfords 1795 gestiftet als dieser in London war und muß im Frühjahr 1796 fertig gewesen sein, denn im gleichen Sommer wurde es schon von Warnberger gestochen. Die Inschriften lauten:

»Ihm

der das schmaehlichste öffentliche Übel,
den Müssiggang und Bettel tilgte,
der Armen Hilf, Erwerb und Sitten,
der vaterlaendischen Jugend
so manche Bildungsanstalt gab.
Lustwandler geh'
und sinne nach, ihm gleich zu sein
an Geist und Tat
und uns
an Dank!«

unter der allegorischen Darstellung:

»Lustwandler steh!

Dank staerket den Genuss.

Ein schoepferischer Wink Carl Theodors.

Vom Menschenfreund Rumford

mit Geist, Gefühl und Lieb' gefasst,

hat diese ehemals oede Gegend

in das, was du nun um dich siehst,

veredelt.«

Literatur:

A. Huber, F. J. Schwanthaler 1780–1820, Diss.

München, 1973. – Ausst. Kat., Reichersberg am

Inn 1974, Die Bildhauerfamilie Schwanthaler,

Nr. 291.

A. B.



41

43 Simon Warnberger

Das Rumford-Denkmal im Englischen Garten, 1796
Radierung, 23:29

Bez. in d. Platte: »Denkmal des Grafen Rumford im englischen Garten . . . erste Ansicht No. 3, S. Warnberger del: et sculp: Monachi 1796«
München, SGS, Inv. Nr. 97 744

Literatur:

Dombart, 1965, S. 47–67. – ders., 1972, S. 128.

44 Carl August Lebschée

Das Rumford-Denkmal im Englischen Garten, um 1835.

Blei, aquarelliert, 17,8:13,6

München, MStM, Inv. Nr. MS IV/1072

Vorlage für das Aquatintablatt von 1835.

45 Johann Georg v. Dillis

Angler am Wasserfall im Englischen Garten

Blei, Aqu., 10,5:17

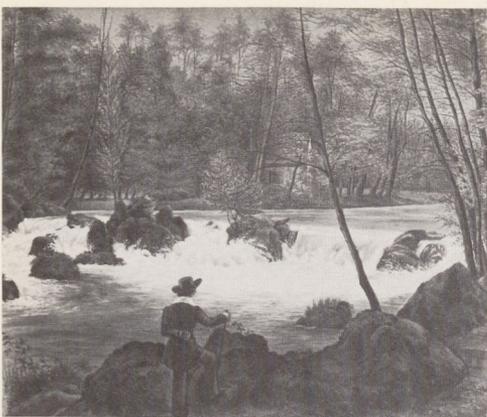
München, Privatbes.

Der Wasserfall an der Kreuzung von Schwabinger- und Eisbach wurde 1807 von Skell projektiert und 1814/15 nach einem Modell Friedrich Gärtners ausgeführt. Die Ansichten vom Wasserfall sind alle etwa aus dem gleichen Blickwinkel aufgenommen. Bei Adam und Kraus ist auf der gegenüberliegenden Seite das sog. »Brunnhäusl« zu erkennen. (Vgl. Kat. Nr. 46, 47)

A. B.



45



46 Heinrich Adam

Nachtszene am Großen Wasserfall im Englischen Garten, um 1820

Tusche, weiß gehöht auf grünem Papier, 28,2:33
 Bez. verso: »Hr. Adam f. (Engl. Garten beim Brunnenhaus)«
 München, Privatbes.

47 Gustav Wilhelm Kraus

Zeichner am Wasserfall im Englischen Garten, um 1835

Blei, weiß gehöht, 28,5:33,5
 Bez. verso: »München – Parthie aus dem engl. Garten beim Brunnenhäuschen«
 München, Privatbes.
 Literatur: Dombart, 1972, S. 171.

48 Max Joseph Wagenbauer

Die X-Brücke im Englischen Garten, um 1800/02

Feder, Aqu., 12,8:17,7
 München, Privatbes.
 Die sog. »X-Brücke«, benannt nach der Balustradenführung, gehörte zu den ersten, schon im Frühjahr 1790 fertiggestellten Gartenbrücken. Sie befand sich unweit der heutigen Prinzregentenstraße und bildete einen Zugang zum Park.

Literatur:
 Heine, 1972, Nr. 21.

A. B.

46

48

