

Adrian von Buttlar

Schauplatz Landschaftsgarten? Arkadisches und Utopisches im Hintergrund

Das Ambiente dient im Porträt seit jeher als repräsentatives Dekor, Seelenspiegel oder Stimmungsträger. In Fürstenporträts der Renaissance, so etwa in Piero della Francescas Doppelpor­trät des Herzogpaares von Urbino¹, ist die sorgsam stilisierte umbrische Landschaft mit allen Spuren der Zivilisation als Territorium im politischen Sinne zum Attribut des Herzogpaares geworden.² Wenn Dürer das Voralpenland als Fensteraus­blick in seinem Selbstporträt³ von 1498 wiedergibt, bezeugt er seine Bildungsreisen nach Italien und seinen neuen geistigen und gesellschaftlichen Status als Künstler und *gentiluomo*.⁴ Der Spaziergang der Familie Rubens im Garten ihres Antwerpener Hauses ist gleichermaßen eine Liebesgartenallegorie und ein genrehaftes Familienporträt, das den Wohlstand und nahezu herrschaftlichen Habitus des international gefragten Künstlers dokumentiert (Abb. 39).⁵

Diese Funktion von Landschaft, mehr oder minder konkret Stand, Status und Territorium der Porträtierten zu vermitteln, ändert sich auch im 18. Jahrhundert trotz einer deutlichen Ausweitung der landschaftlichen Hintergründe nicht grundsätzlich. Das gilt vor allem für die genrehaften *conversation pieces*, in denen die Akteure fast zur Staffage geschrumpft scheinen: Thomas Gainsboroughs berühmtes Bildnis des Robert Andrew und seiner Gattin inmitten ihrer Gutslandschaft (Abb. 40), Arthur Devis' *Lord und Lady Strickland im Park von Boynton Hall* oder Johann Zoffanys *Mr. und Mrs. Garrick beim Tee*⁶ bzw. am Shakespeare-Tempel (Abb. 41) in ihrem von „Capability“ Brown angelegten Landschaftsgarten in Hampton an der Themse spiegeln gesellschaftliche Stellung, Besitzstand und nicht zuletzt Professionen und Passionen der Dargestellten wider. Darüber hinaus aber, wie schon Dagobert Frey bemerkte, vermitteln sie auch ein neues und spezifisch englisches Naturgefühl, das sich in seinem entspannt-natürlichen Habitus von der eher höfischen Anmutung des französischen Porträts unter freiem Himmel, erst recht von der Atmosphäre der *fête galante* unterscheiden und kulturgeschichtlich verorten lässt.⁷

Die beliebten Hintergründe und Schauplätze der englischen Porträts des 18. Jahrhunderts – Landsitze, Gärten, Parks und Gutslandschaften – rekurrieren zumeist auf eine bereits ästhetisch überformte Natur und Ökonomie, die aus der so genannten „Gartenrevolution“, der programmatischen Überwindung des architekto-

nisch-geometrischen Barockgartens durch den naturnachahmenden Landschaftsgarten in der ersten Jahrhunderthälfte, hervorgegangen war. Im Gegensatz zu den allgegenwärtigen Vorbildern der englischen Porträtkunst, den weiterhin einflussreichen Bildnis­schemata Anthonis van Dycks, dem je nach Bildfunktion und Stand der Dargestellten ein Repertoire von bühnenhaften Architekturfragmenten, Draperien und Naturausschnitten zur Verfügung stand, ist freie Natur nun nicht mehr nur abstrakte Formel. Die Schauplätze erfüllen mit ihrer wachsenden Präsenz im Bild vielmehr eine Doppelfunktion, indem sie neben der individuellen Identifikation des Ortes die generelle Repräsentation einer neuen, Adel und Bürger­tum verschleifenden „privaten“ und „natürlichen“ Lebensform ermöglichen. Zugrunde liegt ihnen der freiheitlich-aufgeklärte Wertehorizont der neuen Auftraggeberschicht, die seit den Bürgerkriegen des 17. Jahrhunderts zur herrschenden Klasse Englands, der ersten konstitutionellen Monarchie Europas, aufgestiegen war.⁸ Die domestizierte, kultur- und kunstgeschichtlich aufgeladene „Natur“ des Landschaftsgartens bildete eine ideale Kulisse für die Selbstdarstellung der englischen Oberschicht, die sich nicht mehr über konventionelle Rollen und herkömmliche Attribute des Adels, sondern über das neue, auf der aufgeklärten Natur- und Moralphilosophie fußende Bildungsideal definieren wollte. Das gilt insbesondere für die Porträts der Kinder, in denen die landschaftlichen Schauplätze das gesamte Spannungsfeld zwischen der wilden, unberührten Natur – Shaftesburys „unadorned nature in her primitive state“⁹ – und den veredelten, arkadisch-utopischen Naturbildern der Landschaftsgärten reflektieren.

Noch bevor sich eine eigenständige englische Schule der Landschaftsmalerei entwickeln konnte, setzen sich englische Moralphilosophen und Dichter ab dem frühen 18. Jahrhundert mit diesem neuen Naturverständnis auseinander. Anschaulich wurde es vor allem in der naturnachahmenden Gartenkunst, wie sie etwa ab 1720 auf den Villen und Landsitzen der antihöfischen Oppositionellen im Umkreis Londons entwickelt wurde. Der Landsitz übernahm im Rückgriff auf die klassische Villenideologie der Antike und der Renaissance die Rolle eines idealen Gegenortes zur „korrupten“, von Habgier und Laster beherrschten höfischen Residenz und Metropole London. Er wurde trotz seiner scheinbar retrospek-



Abb. 39
 Peter Paul Rubens, *Rubens und seine zweite Frau im Garten*, 1631,
 Bayerische Staatsgemäldesammlungen,
 Alte Pinakothek, München

tiven idyllischen Bildwelt zum zukunftsweisenden, einen neuen gesellschaftlichen Status legitimierenden „Symbol eines liberalen Weltentwurfs“¹⁰: Die politische Abkehr vom Vorbild des französischen Absolutismus auf dem Weg zur konstitutionell-parlamentarischen Monarchie fand ihre Entsprechung in der Abkehr von der formalen Hierarchie und Symmetrie des repräsentativen barocken Fürstengartens zugunsten „natürlicher“ Mannigfaltigkeit, Unregelmäßigkeit, Ursprünglichkeit und Individualität der englischen Gärten und Landschaftsparks. All dies waren Werte, mit denen sich im antihöfischen literarisch-politischen Diskurs der oppositionellen „Country-Party“ ein neues Freiheitspathos verband.

Der Philosoph Lord Shaftesbury hatte schon in seinem berühmten Hymnus an die Natur (1709) deren „Urzustand“ („where neither Art, nor the Conceit or Caprice of Man has spoil'd their genuine Order, by breaking in upon that primitive State“) der gekünstelten Scheinwelt der barocken Gärten vorgezogen. Hierarchie, Symmetrie und die Ausrichtung auf einen einzigen Ausgangspunkt der perspektivisch geordneten Gartenräume identifizierte man mit dem verhassten französischen Absolutismus unter Ludwig XIV.: Fürstliche Laune habe diese erfunden und höfische Sklaverei und Abhängigkeit halte sie am Leben.¹¹ Joseph Addison beschrieb 1710 in der *Moralischen Wochenschrift* „The Tatler“ ein südliches Alpental, in dem jede Blume in ihrer eigentümlichen Schönheit blühe, ohne in regelmäßige Parterres und Rabatten eingepfercht zu sein. Dieses Naturparadies erklärte er zum Wohnort der Göttin der Freiheit.¹² Joseph Spence schließlich überlieferte den Ausspruch des Dichters

Alexander Pope, der mit seiner Villa in Twickenham zu den Protagonisten der landschaftlichen Gartenkunst gehörte, ein Baum sei ein edleres Objekt als ein Fürst in seinem Krönungsornat.¹³ James Thomson, der Dichter der berühmten „Jahreszeiten“, besang in seinem *Politepos* „Liberty“ (1736) den Weg, den die konstitutionelle Freiheit von Griechenland über Rom in die oberitalienischen Stadtrepubliken der Renaissance, über Venedig, die Schweiz und Holland ins moderne England genommen habe, um nun auf den britischen Inseln als naturgemäße Herrschafts- und Gesellschaftsform eine neue ökonomische und kulturelle Blütezeit hervorzubringen.¹⁴

Auch auf dem Höhepunkt seiner Entwicklung um 1770 sind die naturnachahmenden Kunstformen des Landschaftsgartens – nun allerdings im Gegensatz zu Shaftesburys ursprünglicher naturreligiöser Sehnsucht nach völlig unberührter Wildnis – mit der zivilisatorischen Errungenschaft der britischen Verfassung verglichen worden. William Mason besingt beispielsweise in seinem Lehrgedicht „The English Garden“ (1772) den sich dem naturgegebenen Terrain serpentinenförmig anpassenden Gartenpfad („liberal though limited, restrain'd though free“) als Symbol konstitutioneller Freiheit („you emblem pure of legal liberty“).¹⁵ Noch in der Theorie des Landschaftsgärtners Humphrey Repton (1806) wird der Englische Garten – jetzt in Verteidigung gegen das politisch gefährliche Rousseausche Theorem des „edlen Wilden“ – mit der englischen Verfassung verglichen, die den glücklichen Mittelweg zwischen der gesetzlosen Freiheit der Unzivilisierten und den Zwängen einer despotischen Willkürherrschaft darstelle.¹⁶



Abb. 40
 Thomas Gainsborough,
 Robert Andrews und seine Frau, 1750,
 The National Gallery, London.
 Bought with contributions from the
 Pilgrim Trust, the National Art Collec-
 tions Fund, Associated Television Ltd.,
 and Mr. and Mrs. W. W. Spooner, 1960



Abb. 41
 Johann Zoffány, Mr. und Mrs. Garrick am
 Shakespeare-Tempel in Hampton, 1762,
 Yale Center for British Art, Paul Mellon
 Collection

Die radikalste Lesart setzte Politik und Natur sogar gleich. Manche Sympathisanten der Französischen Revolution behaupteten, die Natur sei „republikanisch“ (so Joseph Rückert 1799), eine These, die jedoch die auf geschulte ästhetische Empfindung und elitäre Bildung berechnete Bildwelt des Landschaftsgartens zu sprengen drohte.¹⁷

Nicht nur das politische Verständnis des Landschaftsgartens, sondern auch sein ästhetisches Potenzial wurde diskutiert. Die Grenzen der Landschaftsgärtnerei als künstlerischer Gattung lagen im Konzept der Nachahmung und idealen Steigerung von Natur über das Medium des Bildes. Landschaftsmalerei und Gartenkunst definierten sich als Schwesternkünste. Die Versuche, etwa im Sinne der uralten chinesischen Gartenkunst, aus meditativer Anschauung der Naturformen und ihrer symbolischen Bedeutung ein autono-

mes Gestaltungsprinzip zu entwickeln, waren letztlich zum Scheitern verurteilt, wie der Chinakenner Sir William Temple schon 1685 voraussagte: die angenehme künstliche Unordnung des chinesischen Gartens (das so genannte „Sharawadgi“) entspringe der völlig anderen Mentalität eines Volkes „[...] whose way of Thinking seems to lie as wide of ours as their Country does.“¹⁸ Der westlichen Mentalität entsprach stattdessen das denkende Anschauen und anschauliche Denken in Bildern, das zuerst zur Dekonstruktion der barocken Ordnung und schließlich zur Transformation des Gartens in dreidimensionale, begehbare „Gemälde“ führte: schon 1752 bezeichnete Joseph Spence den Garten als „picture gallery“¹⁹, deren optimale Rezeption durch eine sorgsam kalkulierte Wegführung und ideale Betrachterstandpunkte festgelegt war.²⁰

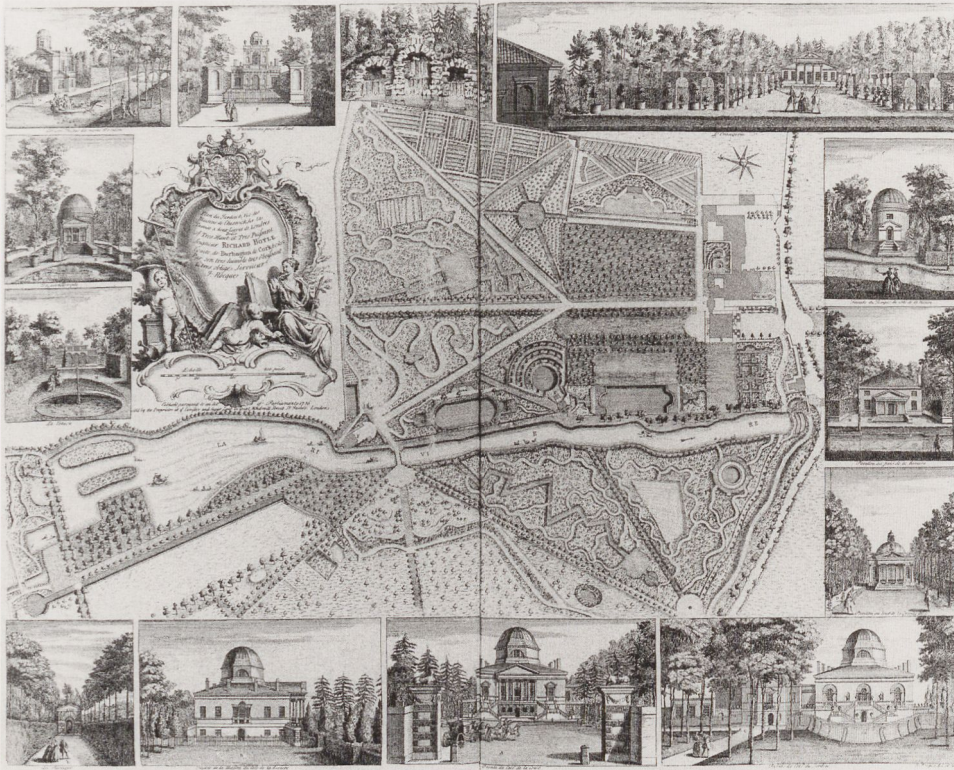


Abb. 42
Chiswick-Villa, Plan von John Rocque,
aus: „Vitruvius Britannicus“, Bd. IV.1, 1739,
Privatarchiv des Autors

Die Stilentwicklung des frühen Landschaftsgartens entfaltet das malerische Prinzip der „picture gallery“ mit verblüffender Folgerichtigkeit von den ersten, noch stark durch formale räumliche Strukturen geprägten Experimenten um 1720 bis zum ästhetisch ausgeklügelten Triumph des Pittoresken am Ende des 18. Jahrhunderts. Ging es in Alexander Popes Garten in Twickenham und in Lord Burlingtons Garten in Chiswick bei London (Abb. 42), die zwischen 1716 und 1730 entstanden, um die Steigerung von Irregularität und Mannigfaltigkeit und um die effektvolle Inszenierung überraschender Ausblicke und Architekturen, so entwickelte der Maler und Gartenarchitekt William Kent (1684–1748) in den 1730er Jahren unter Verzicht auf Richtschnur, Senkblei, Baum- und Heckenschnitt erstmals räumlich fließende Landschaftskompositionen, die sich an der idealen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts orientierten. Im freien Raum werde mit Pflanzen, Erdbewegungen und Staffagebauten nun wie auf einer Leinwand komponiert, bemerkt Horace Walpole 1770. Nicholas Poussin, Claude Lorrain und Gaspar Dughet lieferten die Vorbilder für die Ideallandschaften der klassisch-mediterranen Welt mit ihren arkadischen Naturmotiven und antikisierenden Architekturfragmenten, die Niederländer August van Everdingen und Jakob van Ruisdael Beispiele für erhabene, durch schroffe Felsen, Schluchten, Wasserfälle und bizarre Koniferen, aber auch durch Eichen- und Buchenhaine, „gotische“ Kapellen, Burgruinen oder altgermanische Hünengräber geprägte „nordische“ Szenerien.²¹ Beide für die Gestaltung von Landschaftsgärten maßgeblichen Topografien verbinden sich nicht

nur mit ästhetischen Werten, sondern auch mit den durch die Staffagearchitekturen und durch charakteristische Pflanzenverwendung untermauerten Bildverweisen auf die konkurrierenden mythischen Erzählungen und historischen Genealogien des Südens und des Nordens: Auf der einen Seite die Autorität der klassischen Antike, die es nach den tradierten kunsttheoretischen Regeln nachzuahmen und anzueignen galt, wie Pope in seinem Lehrgedicht „Epistel an Lord Burlington“ (1731)²² gefordert hatte: Die arkadisch-elysischen Bildtraditionen aus Dichtung und Malerei, nacherlebt auf der *grand tour* der englischen Italien-Touristen des 18. Jahrhunderts, standen Pate für zahlreiche klassische Gartenbilder: „[...] solche Szenen, eingegraben in Erinnerung bring heim nach England. Gib dort den Motiven heimische Formen, um wenn Natur die Mittel hat für Katarakte, Felsen, Schattenzonen, manch neues Tivoli zu schaffen“, empfahl William Mason in seinem Lehrgedicht 1772 (Abb. 43).²³

Dem wurden auf der anderen Seite im patriotischen Rückgriff auf die eigene englische – in Deutschland auch auf die deutsche – Nationalgeschichte Szenen nordischer Landschaft entgegengestellt, die auf den gemeinsamen „altsächsischen“ Ursprung verwiesen (Abb. 44).²⁴ Die scheinbare Dichotomie zwischen Griechen und Goten, Römern und Germanen, zwischen Antike und Mittelalter, Klassik und Romantik, Kunst und Natur war in der utopischen Memoriallandschaft des Landschaftsgartens spielerisch aufgehoben.

Ein Exemplum der regelrechten Verschmelzung klassisch-arkadischer Bildtradition und nationaler Landschaftscharakteristik



Abb. 43
 William Woollett, *Klassische Szene in Kew Gardens*, aus: William Chambers, *Plans, Elevations and Perspective Views Of The Gardens And Buildings At Kew in Surry [...]*, London 1763, Privatarchiv des Autors

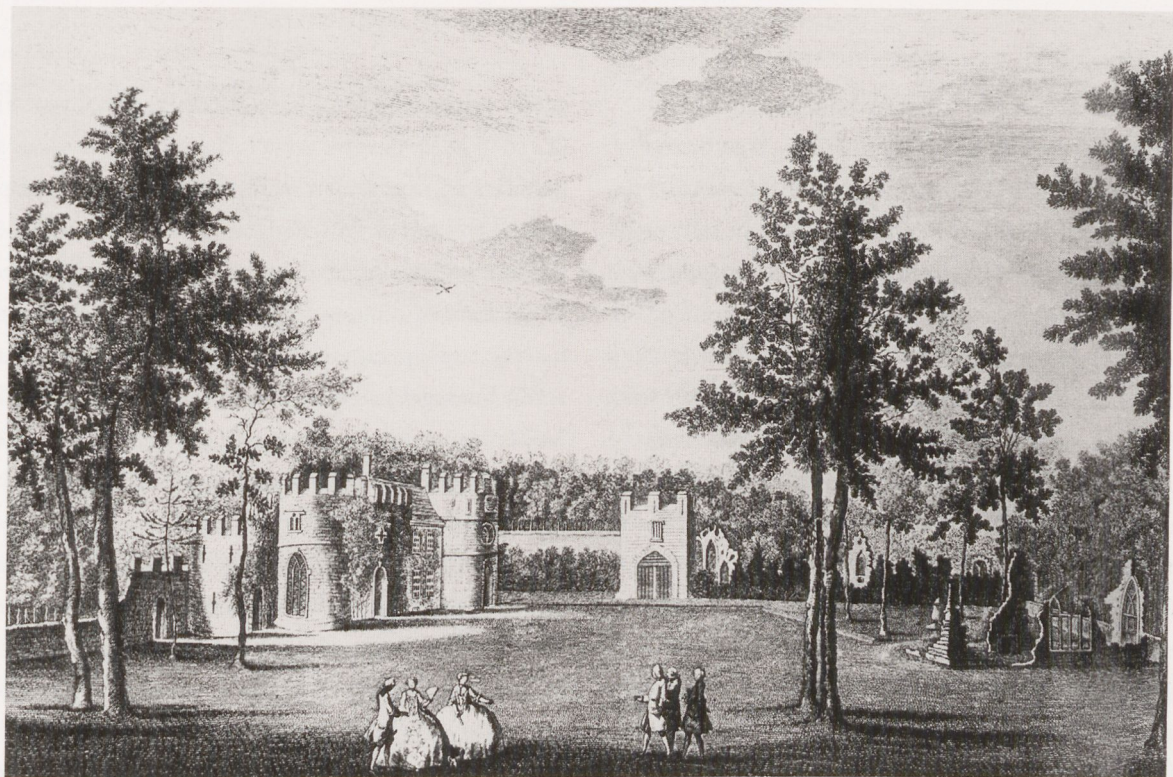


Abb. 44
 Thomas Robins, „Alfred's Hall“, Cirencester – die älteste Burgenstaffage (1721) im Landschaftsgarten von Lord Bathurst, 1763, Privatarchiv des Autors



Geschmack
Gout



Geschmack
Gout

Abb. 45 a/b
Daniel Chodowiecki, *Der Geschmack*,
aus der Stichfolge: „Natürliche und affectirte
Handlungen des Lebens“, 1778/79,
Privatarchiv des Autors

stellt die von Joseph Addison schon 1712 im „Spectator“ propagierte Idee der gartenkünstlerisch aufgeschmückten „ornamented farm“ dar, derzufolge die Ökonomie der englischen Gutslandschaft zum ästhetischen Gartenbild nobilitiert wurde, um dann seinerseits zum beliebten Schauplatz und Hintergrund von Porträts der neu-reichen Großgrundbesitzer zu avancieren (Abb. 40).²⁵ Über England hinaus wirkte Addisons Konzept, das Schöne mit dem Nützlichen zu verbinden, das auch in mitteldeutschen Naturgärten wie Schwöbber und Harbke ab der Mitte des 18. Jahrhunderts umgesetzt wurde, bis in die Landesverschönerung und Forstästhetik des späten 18. und des 19. Jahrhunderts fort, etwa auf den Holsteinischen Gütern, im Wörlitzer Gartenreich oder in den großräumlichen Planungen Peter Joseph Lennés und Hermann Fürst Pücklers.²⁶

Spätestens um 1760 war der Landschaftsgarten zur herrschenden Mode und zum „englischen Exportartikel“ (John Gage) für den Kontinent avanciert, wo er freilich in jedem Rezeptions- und Funktionszusammenhang unterschiedliche Varianten ausbildete.²⁷ In England selbst polarisierte sich etwa zu diesem Zeitpunkt die sensualistische Gartenästhetik im Sinne der soeben erschienenen Theorie vom Schönen und Erhabenen Edmund Burkes²⁸ – einerseits in die naturnahe und eher abstrakte „Gartengrammatik“ des

ersten professionellen Gartenarchitekten, „Capability“ Brown (1716–1783), der mit serpentinenförmigen Seen, sanft moduliertem Terrain und seinen majestätischen Baumgruppen („clumps“) weite Landstriche Mittelenglands in eine kontinuierliche Parklandschaft verwandelte, und andererseits in die „Erlebnispark“ seines Widersachers William Chambers (1723–1796), dessen Königlicher Garten zu Kew mit seinen zahlreichen spektakulären und exotischen Staffagebauten durch die prächtige Publikation (1763) zum Mustertypus des so genannten „jardin anglo-chinois“ und zum Vorbild zahlreicher fürstlicher Landschaftsgärten auf dem Kontinent wurde.²⁹

Der fortschrittliche Geist der Aufklärung und das traditionelle Bedürfnis nach Repräsentation und höfischen Lustbarkeiten im Sinne des Ancien Régime verbanden sich nach Chambers' Vorbild nicht nur in französischen Gärten wie Marie Antoinettes Petit Trianon zu Versailles, wo das „einfache Landleben“ als höfisches Spiel idealisiert wurde, oder dem reich mit exotischen Szenen ausgestatteten Park Monceau des Duc de Chartres in Paris, sondern auch in vielen aufwendigen deutschen Fürstengärten – beispielsweise Schwetzingen (Kurfürst Carl Theodor), Kassel-Wilhelmshöhe (Landgrafen Friedrich II. und Wilhelm IX.) oder Hohenheim bei Stuttgart (Herzog Carl Eugen von Württemberg). Hier wurde der



Abb. 46
 Wilhelm Hartkopf (nach Christian F. R. Lisiewsky, um 1769),
 Fürstin Louise von Anhalt-Dessau, 1911, Kulturstiftung DessauWörlitz



Abb. 47
 Wilhelm Hartkopf (nach Anton von Maron, um 1766), Leopold III.
 Friedrich Franz von Anhalt-Dessau, 1911 (?), Kulturstiftung DessauWörlitz

Grundgedanke des Landschaftsgartens durch die noch immer absolutistischen Herrschaftsformen in Dienst genommen. Es waren jedoch, wie Horace Walpole in seiner ersten modernen Gartenkunstgeschichte (1770) prophezeite, eher die „little princes of Germany“³⁰, die dem eigentlichen, dem liberalen und gleichsam „bürgerlichen“ Geist der englischen „Gartenrevolution“ mit kunst- und staatsreformerischem Elan zum Durchbruch verhelfen, etwa Fürst Leopold Friedrich Franz III. von Anhalt-Dessau, der ab 1766 über fast ein halbes Jahrhundert sein Herrschaftsgebiet in ein einziges „Gartenreich“ verwandelte, Großherzog Carl August von Sachsen-Weimar und Goethe, die seit den frühen 1770er Jahren das Weimarer Ilmtal und die Anlagen von Tiefurt landschaftsgärtnerisch ausgestalteten, oder Herzog Ernst II. von Sachsen-Gotha mit der Anlage des bedeutenden Gothaer Schlossgartens.³¹ Die verschönerte Natur der Gärten diente im Umkreis der aufgeklärten Höfe – am prägnantesten im Dessau-Wörlitzer „Gartenreich“ – auch der Belehrung und der ästhetischen und sittlichen Vervollkommnung der Untertanen und wurde somit empfindsames Erziehungs- und

Staatsprogramm. Es ist bekannt, dass die Dessauer Gärten für die Schüler des von Fürst Franz gegründeten Reformgymnasiums Philanthropin als anschauliches Unterrichtsmaterial genutzt wurden.³² Daniel Chodowiecki hat in seiner Stichfolge *Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens* (1778/79) den Paradigmenwechsel vom höfisch-theatralischen zum „natürlichen“ bürgerlichen Habitus und den entsprechenden Wandel des Natur- und Gartenverständnisses illustriert (Abb. 45 a/b).³³

So verwundert es nicht, dass sich das Anhaltinische Fürstenpaar im Festsaal vor der Kulisse des Wörlitzer Schlossparks in ungewöhnlicher Positur darstellen ließ (Abb. 46, 47). Ein letzter Gestus der Repräsentation – der auf dem Sockel abgelegte Hermelin – verblasst hinter der Seelenschilderung der Fürstin Louise, deren melancholischer Habitus mit dem großen klaren Spiegel des Wörlitzer Schlossteichs korrespondiert. Der für seine starken erotischen Passionen bekannte Fürst Leopold Friedrich Franz wendet sich hingegen einem wilden Waldstück des Parks zu – ein altbekannter Topos, der schon in den Hexen- und Teufelsszenen Hans

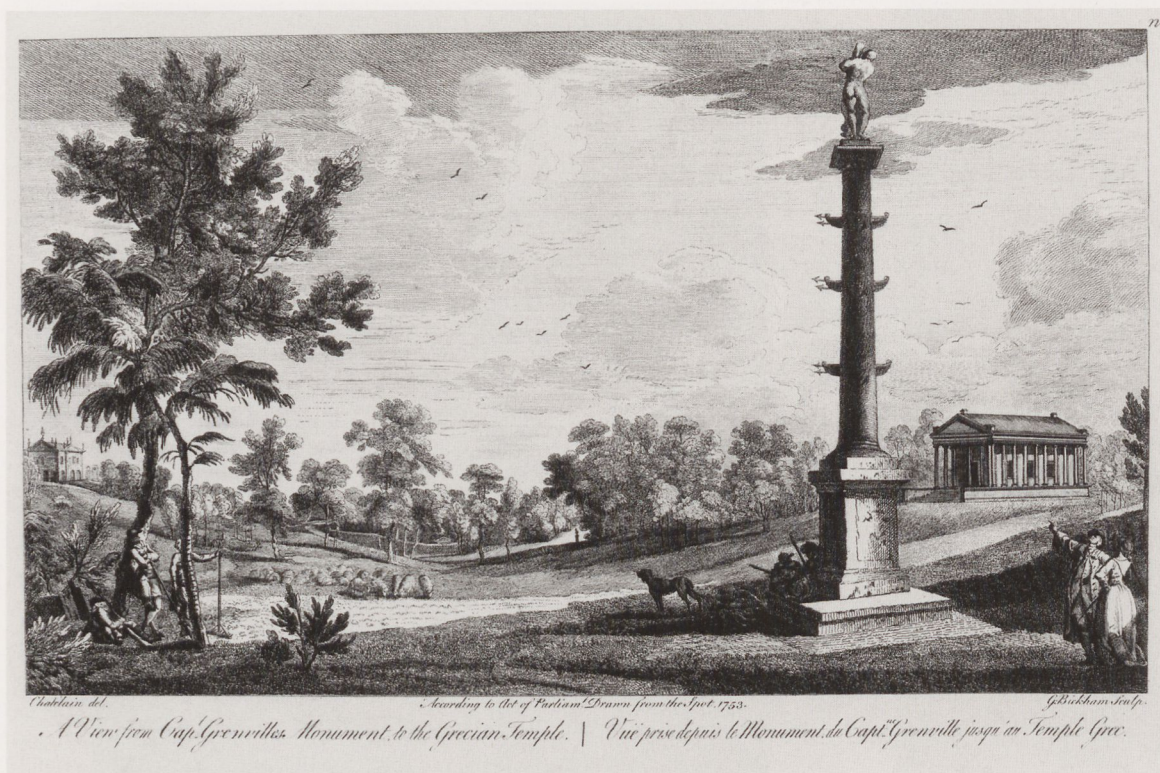


Abb. 48
George Bickham, Das „Griechische Tal“
mit dem Griechischen Tempel und der
Grenville-Säule im Landschaftspark Stowe,
Buckinghamshire, 1753, Privatarchiv des
Autors

Baldung Griens das Reich ungezügelter Lust signalisierte. Allerdings gibt der Hintergrund den Blick auf Ruinenfragmente klassischer Tempel und damit auf Gesittung und Veredelung der menschlichen Triebkräfte frei – und diesem Spannungsfeld zwischen roher Natur und veredelnder Kultur waren zahlreiche Szenen des Wörlitzer Parkprogramms gewidmet.³⁴

Kehren wir somit zu den bildnerischen „Schauplätzen“ und zu unserer Ausgangsfrage nach dem Zusammenhang zwischen landschaftlichem Ambiente und den Dargestellten in den Porträts zurück.

Angesichts der höchst komplexen, hier nur knapp skizzierten Typologien und Ideenhorizonte des Landschaftsgartens fällt es schwer, die dargestellten Naturszenarien in den in der Ausstellung gezeigten Kinderporträts eindeutig zu klassifizieren und zu deuten.

Dennoch wird angesichts des intensiven englischen Garten- und Naturdiskurses auszuschließen sein, dass es sich in den Bildnissen des 18. Jahrhunderts ausschließlich um eine unreflektierte Fortschreibung traditioneller Architektur- und Naturformeln aus den Vorbildern des 17. Jahrhunderts, etwa Van Dycks oder Lelys, handelt, wenngleich die abstrakte Erzeugung von Stimmungswerten immer wieder zu Recht hervorgehoben wird.³⁵ Vielmehr fallen subtile Unterschiede ins Auge: So zeigt etwa Gainsboroughs Porträt von John und Henry Truman-Villebois (Kat. 10) die beiden ein Kartenhaus bauenden Knaben nicht einfach vor der Würdeform klassischer Säulen im Kontrast zu freier Natur wie in Van Dycks Bildnis der *Balbi-Kinder* (Kat. 2), sondern auf den Stufen eines Gartentempels, der – ähnlich wie der so genannte „Griechische

Tempel“ in Stowe, in ein künstlich gestaltetes Tal eingebettet scheint (Abb. 48). Ähnlich weisen William Beechey's *Kinder von Sir Francis Ford* (Kat. 17), Francis Cotes' Bildnis von Lewis Cage (Kat. 6), Thomas Lawrence's *Kinder des Ayscoghe Boucherett* (Kat. 19) oder Tischbeins Gruppenbildnis der *Kinder des Herzogs Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach* (Kat. 18) einen parkartig gestalteten Landschaftshintergrund auf. – Im Gegensatz etwa zu Winterhalters Porträt von Prinz Alfred und Prinzessin Helena (Kat. 27), deren Rolle über die schottische Tracht und die erhabene schottische Landschaft deutlich im Sinne des politischen Territoriums definiert wird.

Am Ende stellt sich die Frage, ob selbst noch die nahsichtigen Naturhintergründe, die eine scheinbar ungestaltete „Wildnis“ als Spiegel unverdorbener, natürlich-kindlicher Vitalität – gleichsam einen paradiesischen Unschuldstopos – reproduzieren, wie etwa in Gainsboroughs Bildnis der *Marsham-Kinder* (Kat. 11), ohne die ästhetischen Erfahrungen der Landschaftsgärtnerei und die damit verbundenen Diskurse über die differenzierten Bedeutungen der verschiedenen Erscheinungsformen von Natur überhaupt denkbar wären?

Im Vergleich zu Peter Lelys *Jungem Mann als Hirten* (Kat. 3) bildet die Naturszene hier nämlich einen wirklichen Schauplatz für das Spiel der Kinder, der an heimliche Verstecke abseits der zivilisierten Parkpartien erinnert.

Dass gerade die Schauplätze, die Übergänge zwischen der künstlich gestalteten und der natürlich gewachsenen Natur verkör-



Abb. 49

Simon Warnberger, *Der Englische Garten in München, am Apollotempel, um 1800*, Federzeichnung, Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv. Nr. 31546 Z

pern, zur Reflexion über den pädagogischen Prozess der Veredelung und Bildung der menschlichen Natur anregen, lässt sich etwa am Beispiel des aufgeklärten Münchner Jesuiten und Malers Johann Georg von Dillis (1759–1841) zeigen, der zu den hervorragenden Adepten englischer Landschaftsauffassung und Aquarellkunst in Deutschland zählt. Für ihn und die damals entstehende Münchner Malerschule stellte der neue Englische Garten in München ein zur freien Landschaftsmalerei überleitendes Experimentierfeld dar.³⁶ Sein Freund Simon Warnberger erfasste die Kontemplation seitens der Künstlerfreunde und thematisierte sogar das Zeichnen vor der malerisch verschönerten Natur. Hier, am alten Monopteros jenseits des Eisbachs, entstanden in den 1790er Jahren Zeichnungen und Aquarelle, die nicht nur die Parklandschaft, sondern auch ihre heilsame Wirkung auf den freien, kultivierten Bürger wiedergeben (Abb. 49).³⁷ Genau so war die gesellschaftliche Funktion des ersten „demokratischen Grüns“ gemeint, das 1789 angesichts der bedrohlichen Revolution in Frankreich von Dillis Mentor, Minister Graf Rumford, dem Kurfürsten Karl Theodor abgerungen wurde. Den Forderungen des Kieler Gartentheoretikers Christian Cay Lorenz Hirschfeld folgend, entstand außerhalb der alten Stadttore nach dem Entwurf Friedrich Ludwig von Sckells (1750–1823) in München der erste öffentliche Volkspark Europas, der nicht zuletzt

„zum traulichen und geselligen Umgang und Annäherung aller Stände dienen sollte.“ Natur erschien hier, sanft in die freien Isaraue des Hirschanglers überleitend, in „ihrem festlichen Gewande, in welchem sie außer dieser Grenzen nicht mehr gesehen wird.“³⁸ Auf die erhebende pädagogische Wirkung des Naturerlebnisses weist seit 1804 eine Inschrift an der Antinous-Statue nahe des Eingangs hin: „Harmlos wandelt hier, dann kehret gestärkt zu jeder Pflicht zurück“.³⁹ Der Plöner Amtmann August von Hennings hoffte sogar: „Wohl möglich ist es also, dass, indem der politische Reformvergebers daran arbeitet, eine Revolution in der Denkart der Menschen zu wirken, die schöne Gartenkunst eine gänzliche Reform in den Gesinnungen und Vorstellungen der Menschen wirken wird“.⁴⁰ Er legitimiert mit seinem Hinweis auf den pädagogischen Einfluss des Naturerlebnisses auf die ästhetisch-sittliche Bildung des Menschen unseren Versuch, die landschaftlichen Hintergründe gerade in der Gattung des Kinderporträts auf ideale und utopische Bedeutungsperspektiven zu befragen.

- 1 1472/73, Uffizien, Florenz.
- 2 Vgl. Nils Büttner, *Geschichte der Landschaftsmalerei*, München 2006, S. 51–57; Ronald Lightbown, *Piero della Francesca*, New York/London/Paris 1992, S. 228–244.
- 3 1498, Prado, Madrid.
- 4 So schon Wilhelm Waetzoldt, *Dürer und seine Zeit*, London 1938, S. 35.
- 5 Vgl. Ursula Härting, „Rubens' Garten in Antwerpen“, in: *Gärten und Höfe der Rubenszeit*, (Ausst.-Kat.) Gustav-Lübcke-Museum, Hamm; Landesmuseum, Mainz; München 2000, S. 59–66.
- 6 Trustees of the 5th Earl of Durham's Picture Settlement. Vgl. dazu *Zwei Jahrhunderte Englische Malerei – Britische Kunst in Europa 1680–1880*, (Ausst.-Kat.) Haus der Kunst, München; München 1979, S. 141 ff.
- 7 Dagobert Frey, *Englisches Wesen im Spiegel seiner Kunst*, Stuttgart/Berlin 1942, S. 278 ff. und S. 322 ff. Zur englischen Natur- und Natürlichkeitsauffassung im Porträt vgl. u. a. Andrea Kluxen, *Das Ende des Standesporträts – Die Bedeutung der englischen Malerei für das deutsche Porträt 1760–1848*, München 1989, S. 78 ff.
- 8 Vgl. John Barrell, „The public prospect and the private view: the politics of taste in eighteenth-century Britain“, in: *Landscape, natural beauty and the arts*, hrsg. von Salim Kemal/Ivan Gaskell, Cambridge 1993, S. 81–102.
- 9 A. A. Cooper, 3rd Earl of Shaftesbury, zit. nach: John Dixon Hunt/Peter Willis (Hg.), *The Genius of the Place – The English Landscape Garden 1660–1800*, London 1975, S. 124, sowie aus: Shaftesbury, „Miscellaneous Reflections“ (1711), in: Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, Bd. 3, London 1727, S. 173.
- 10 Adrian von Buttlar, *Der englische Landsitz 1715–1760. Symbol eines liberalen Weltentwurfs*, Mittenwald 1982; Adrian von Buttlar, *Der Landschaftsgarten. Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik*, Köln 1989; vgl. Ulrich Müller, *Klassischer Geschmack und gotische Tugend – Der englische Landsitz Rousham*, Worms 1998.
- 11 Shaftesbury, „Miscellaneous Reflections“ (wie Anm. 9).
- 12 So schrieb Joseph Addison in *The Tatler*, Nr. 161 vom 18./20. April 1710.
- 13 „A tree is a nobler object than a Prince in his coronation robes“, zit. nach: James M. Osborn (Hg.), *Joseph Spence. Observations, Anecdotes and Characters of Books and Men Collected from Conversation*, Oxford 1966, Nr. 616.
- 14 James Thomson, „Liberty“ (1736), in: ders., *Works*, Bd. 2, London 1750 (dt.: Leipzig 1779).
- 15 Aus der Ausgabe von 1783, zit. nach Buttlar 1982 (wie Anm. 10), S. 143.
- 16 Humphrey Repton, *An Inquiry into the Changes of Taste in Landscape Gardening*, London 1806 [Reprint Farnborough 1969], S. 12.
- 17 Dazu vgl. Michael Gamper, „Die Natur ist republikanisch“ – Zu den ästhetischen, anthropologischen und politischen Konzepten der deutschen Gartenliteratur im 18. Jahrhundert, Würzburg 1998; Hans Christian Harten/Elke Harten, *Die Versöhnung mit der Natur – Gärten, Freiheitsbäume, republikanische Wälder, heilige Berge und Tugendparks in der Französischen Revolution*, Hamburg 1989.
- 18 William Temple, „Upon the Gardens of Epicurus“ (1685), zit. nach Hunt/Willis 1975 (wie Anm. 9), S. 96–99.
- 19 Joseph Spence, zit. nach Osborn 1966 (wie Anm. 13), Nr. 1134.
- 20 Zur Transformation der künstlerischen Gattungen vgl. Buttlar 1982 (wie Anm. 10), S. 18, S. 63–75 und Buttlar 1989 (wie Anm. 10), S. 14–17; Adrian von Buttlar, „Gedanken zur Bildproblematik und zum Realitätscharakter des Landschaftsgartens“, in: *Die Gartenkunst*, Nr. 1/1990, S. 7–17.
- 21 Horace Walpole, „Essay On Modern Gardening“, in: *Anecdotes of Painting*, Bd. 4, London 1771; zur Polarisierung der Landschaftscharaktere vgl. Adrian von Buttlar, „Bilder des Südens – Bilder des Nordens – Zu einer Topologie des Landschaftsgartens“, in: *Die Gartenkunst*, Nr. 2/2003, S. 221–231.
- 22 Alexander Pope, *An Epistle to Lord Burlington* (1731), in: Hunt/Willis 1975 (wie Anm. 9), S. 211 ff. Zu Pope vgl. Maynard Mack, *The Garden and the City – Retirement and Politics in the later Poetry of Pope 1731–1743*, Toronto/Buffalo/London 1969.
- 23 Übersetzung des Autors. Zum Bildmotiv des Tivoli-Tempels vgl. Christopher Thacker, „The Temple of the Sybil“, in: *Park und Garten im 18. Jahrhundert*, Heidelberg 1978, S. 29–35.
- 24 Vgl. Adrian von Buttlar, „Das ‚Nationale‘ als Thema der Gartenkunst des 18. und frühen 19. Jahrhunderts“, in: Landeshauptstadt Stuttgart, Kulturamt (Hg.), *Zum Naturbegriff der Gegenwart*, 2 Bde., Stuttgart 1994, hier Bd. 1, S. 327–350, sowie neu abgedruckt in: *Gartenkultur und nationale Identität. Strategien nationaler und regionaler Identitätsstiftung in der deutschen Gartenkultur*, hrsg. von Gert Gröning/Uwe Schneider, Worms 2001, S. 21–34; Buttlar 2003 (wie Anm. 21), S. 221–231; zur Ableitung der altsächsisch-germanischen Legitimation vgl. Michael Niedermeier, „Germanen im Garten. ‚Altdeutsche Heldengräber‘, ‚Gotische‘ Denkmäler und die patriotische Gedächtniskultur“, in: Jost Hermand/Michael Niedermeier, *Revolutio Germanica. Die Sehnsucht nach der alten Freiheit der Germanen 1750–1820*, Frankfurt a. M. 2002, S. 21–116.
- 25 Vgl. Ulf Küster, „Überlegungen zu Joseph Addisons Essay vom 25. Juni 1712 im ‚Spectator‘ und Thomas Gainsboroughs Gemälde ‚Mr. and Mrs. Andrews‘“, in: *Der imaginierte Garten*, hrsg. von Günter Oesterle/Harald Tausch, Göttingen 2001, S. 229–238.
- 26 Vgl. zu den Naturgärten Marcus Köhler, *Frühe Landschaftsgärten in Russland und Deutschland. Johann Busch als Mentor eines neuen Stils*, Berlin 2003. Schon lange vor Heinrich von Salischs Werk über die Forstästhetik von 1885 spielte bereits die von C. C. L. Hirschfeld propagierte ästhetische Einbeziehung der Wald- und Holzwirtschaft bei der Verschönerung der Gutslandschaften eine wichtige Rolle; vgl. Adrian von Buttlar, „Historische Gärten in Schleswig-Holstein – Funktion, Gestalt, Entwicklung“, in: *Historische Gärten in Schleswig-Holstein*, hrsg. von Adrian von Buttlar/Margita Marion Meyer, Heide 1998, S. 40–44.
- 27 Vgl. John Gage, „Der Landschaftsgarten als sichtbarer Exportartikel“, in: *Zwei Jahrhunderte Englische Malerei – Britische Kunst in Europa 1680–1880*, (Ausst.-Kat.) Haus der Kunst, München; München 1979, S. 117–162; Adrian von Buttlar, „Englische Gärten in Deutschland. Bemerkungen zu Modifikationen ihrer Ikonologie“, in: „Sind Briten hier?“ *Relations between British and Continental Art 1680–1880*, München 1981, S. 97–126; Hans Körner, „Natur im Konvexspiegel. Gainsboroughs Bild der Landschaft“, in: *Aufsätze zur Kunstgeschichte – Festschrift für Hermann Bauer zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Karl Möseneder, Hildesheim/Zürich/New York 1991, S. 291–303.

- 28 Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London 1757 (dt.: *Untersuchung über den Ursprung unserer Begriffe des Schönen und Erhabenen*, Riga 1773).
- 29 Zu Brown und Chambers zusammenfassend siehe Adrian von Buttlar 1989 (wie Anm. 10), S. 58–71; Adrian von Buttlar, „Chinoiserien in deutschen Gärten des 18. Jahrhunderts“, in: *Sir William Chambers und der Englisch-chinesische Garten in Europa*, Ostfildern-Ruit 1997, Bd. 2, S. 65–76. William Chambers, *Plans, Elevations, Sections and Perspective Views of the Gardens and Buildings at Kew in Surrey [...]*, London 1763, und William Chambers, *Dissertation on Oriental Gardening*, London 1772 (dt.: *Über die orientalische Gartenkunst*, Gotha 1775).
- 30 Horace Walpole, „On modern gardening“ (1770), in: ders., *Anecdotes of Painting*, Bd. 3, London 1862, S. 811.
- 31 Im Gegensatz zum Wörlitzer „Gartenreich“ und zu den Weimarer Anlagen wurde der Gothaer Schlossgarten, dem 2007 eine Ausstellung auf Schloss Friedenstein gewidmet sein wird, erst neuerdings gründlicher erforscht; vgl. dazu Michael Niedermeier, *Erinnerungslandschaft und Geheimwissen* (unveröffentlichte Habilitationsschrift TU Berlin), S. 260–544.
- 32 Vgl. Anette Froesch, *Das Luisium bei Dessau – Gestalt und Funktion eines fürstlichen Landsitzes im Zeitalter der Empfindsamkeit*, München 2002, S. 57.
- 33 Zur Ableitung und Bedeutung der Stichfolge vgl. Werner Busch, *Das sentimentalische Bild*, München 1993, S. 293–326.
- 34 Beide Kopien im Festsaal des Wörlitzer Schlosses von Wilhelm Hartkopf (1862–1918) ersetzen die Originale von Christian F. R. Lisiewsky bzw. Anton von Maron aus den 1760er Jahren; freundlicher Hinweis von Wolfgang Savelsberg. Zur Erotik im Wörlitzer Gartenprogramm vgl. Niedermeier (wie Anm. 31), S. 171–259.
- 35 Auf die Abkehr von einer „noch als Besitz ausgewiesenen Landschaft“ zugunsten einer abstrakten künstlerischen Korrespondenz zwischen Figur und Natur durch die Farbe verweist auch Bettina Gockel, *Kunst und Politik der Farbe – Gainsboroughs Porträtmalerei*, Berlin 1999, S. 52.
- 36 Vgl. Adrian von Buttlar, „Der Garten als Bild – Das Bild des Gartens. Zum Englischen Garten in München“, in: *Münchner Landschaftsmalerei 1800–1850*, (Ausst.-Kat.) Städtische Galerie im Lenbachhaus, München; München 1979, S. 160–173, S. 207–218.
- 37 Vgl. Buttlar 1989 (wie Anm. 10), Abb. 132, S. 198.
- 38 Friedrich Ludwig von Sckell, *Beiträge zur bildenden Gartenkunst – Für angehende Gartenkünstler und Gartenliebhaber*, München 1818, S. 217 und S. 1 ff.
- 39 Vgl. Adrian von Buttlar, „Vom Landschaftsgarten zum Volkspark. Der Englische Garten in München“, in: *Viktorianisches England in deutscher Perspektive*, hrsg. von Adolf M. Birke/Kurt Kluxen, München/New York/London/Paris 1983, S. 133–145.
- 40 Aus August von Hennings, „Über Baummahlerei, Garten Inschriften, Clumps und Amerikanische Anpflanzungen“, in: *Genius der Zeit*, Bd. 10, 1. Stück, Altona 1797, S. 140.