

*Adrian von Buttlar*

## Vom Landschaftsgarten zum Volkspark

### Der englische Garten in München

Der Titel des Vortrages<sup>1</sup> scheint vom Standpunkt der Logik etwas unscharf: „Landschaftsgarten“ ist in erster Linie eine künstlerisch-formale Kategorie, „Volkspark“ eine soziologische. Daß und in welcher Weise beide Kategorien dennoch eng zusammenhängen, möchte ich am Englischen Garten in München exemplarisch demonstrieren. Dieser gilt als erster ausgesprochener Volkspark, nicht nur auf dem Kontinent.

Im ersten Teil soll der Park kurz in seiner historischen Entwicklung vorgestellt werden, um gleichzeitig einige Grundprinzipien der Landschaftsgartenkunst zu rekapitulieren, die damals – im Jahre 1789 – schon über ein halbes Jahrhundert alt war.

Im zweiten Teil geht es darum, im Rekurs auf Ursprünge und Modifikationen des Landschaftsgartens, das Verhältnis von Form und Funktion – wiederum beispielhaft – zu skizzieren. Der im Münchener Englischen Garten sukzessive nach 1804/07 realisierte sog. „klassische Gartenstil“ Sckells<sup>2</sup> kann als Manifestation einer neuen Gartenikonologie interpretiert werden, in der sich die politischen und weltanschaulichen Reformideen nach der Erhebung Bayerns zum Königreich widerspiegeln.

Man muß sich vor dem Fehlschluß hüten, der barocke Park sei künstlich, der Landschaftsgarten „natürlich“. In der Nachahmung von Natur verfährt man eher noch künstlicher und berechnender als in den bisherigen Konzepten der Gartentheorie: Die Versöhnung von Kunst und Natur in einer neuen Kunstgattung hat die Theoretiker der Gartenkunst über ein Jahrhundert lang immer wieder beschäftigt.

In der „Gartenrevolution“ zeigt sich nicht nur ein neues, individuelles auf Anschauung und Einfühlung gerichtetes Naturgefühl, sondern sie ist selbst Teil der großen geistigen und gesellschaftlichen Revolution des 18. Jahrhunderts. Malerei, Dichtung und Architektur ver-

<sup>1</sup> Der Lichtbildervortrag wurde in verschiedenen Varianten in München (1980), Ulm (1980), Salzburg (1981) und Zürich (1981) vorgetragen und für die vorliegende Publikation um einige Passagen gekürzt. Vgl. *A. v. Buttlar*, *Der Garten als Bild – das Bild des Gartens. Zum Englischen Garten in München*, in: *Münchener Landschaftsmalerei 1800-1850. Kat. Ausstellung der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München 1979*, S. 160-172, 207-218; *Der Landschaftsgarten, München 1980*; *Englische Gärten in Deutschland. Bemerkungen zu Modifikationen ihrer Ikonologie*, in: „Sind Briten hier?“ *Relations between British and Continental Art 1680-1880*, München 1981, S. 97-126; *Der englische Landsitz 1715-1760. Symbol eines liberalen Weltentwurfs*, Mittenwald 1982.

<sup>2</sup> Zu Sckell vgl. *F. Hallbaum*, *Der Landschaftsgarten. Sein Entstehen und seine Einführung in Deutschland unter Friedrich Ludwig von Sckell*, München 1927.

einigen sich im Garten zu einem neuen Gesamtkunstwerk, das dem Typus der barock-absolutistischen Schloß- und Parkanlagen formal und ideell bewußt entgegengesetzt wird.

## I.

Verantwortlich für die Anlage des Englischen Gartens in München<sup>3</sup> war Kurfürst Carl Theodor, ein kunstsinnig fortschrittlich, politisch aber noch absolutistisch denkender Herrscher, der das alte herzogliche Jagdgebiet der Isarauen für die Parklandschaft zur Verfügung stellte. Im Februar 1789 waren zunächst Militärgärten geplant, Schrebergärten für die Soldaten zum Zwecke nützlicher Freizeitbeschäftigung.

Eigentlicher Initiator der Volksgartenidee war der aufgeklärte Amerikaner Benjamin Thompson, später Graf Rumford<sup>4</sup>, der über England nach München gekommen war und hier als Minister fortschrittlich auf vielen Gebieten wirkte. Rumford riet zum Volksgartenprojekt, weil er unter dem Eindruck der Französischen Revolution auch Aufruhr in München fürchtete, zumal der aus der Pfalz übersiedelte Kurfürst beim Volk nicht übermäßig beliebt war.

Vier Wochen nach dem Sturm auf die Bastille rang sich der Kurfürst zu dem Dekret durch, „den hiesigen Hirschanger zur allgemeinen Ergötzung für dero Residenzstadt München herstellen zu lassen und diese schönste Anlage der Natur dem Publikum in ihren Erholungsstunden nicht länger vorzuenthalten“<sup>5</sup>.

Das Neue an dieser Verfügung lag darin, daß man nicht — wie schon in England — vorhandene Residenzparke öffentlich zugänglich machen wollte, sondern den Park eigens zu diesem Zweck plante, der, wie Rumford schrieb, nicht nur einem Stande, sondern dem ganzen Volke zugute kommen sollte<sup>6</sup>.

Aus Schwetzingen wurde der dortige, im landschaftlichen Gartenstil bereits erfahrene Hofgärtner Friedrich Ludwig von Sckell zur Beratung hinzugezogen, aber die Direktive lag doch bis zu Rumfords Weggang aus München 1798 bei diesem selbst.

Einer der frühen Pläne von 1795<sup>7</sup> zeigt das sich in Nord-Süd-Richtung erstreckende Gelände mit dem Hirschangerwald im Zentrum. Das moorige Terrain war durch einen Damm von der Isar abgeschnitten worden; im Südwesten auf der späteren „Reitwiese“ an der Königinstraße sind noch die um 1800 wieder beseitigten parzellierten Schrebergärten der Soldaten zu sehen.

Schon 1790 wurde nach dem Vorbild von Kew Gardens in London (1762) ein Chinesischer Turm von Ingenieur Joseph Frey errichtet, dazu eine chinesische Wirtschaft. Am 25. Mai dieses Jahres besichtigte der Kurfürst auf einer Rundfahrt erstmals den Park, in dem sogar nachts tausende von hochgewachsenen Bäumen aus den Baumschulen Freising, Bi-

<sup>3</sup> Zum Englischen Garten in München vgl. *Th. Dombart*, Der Englische Garten in München, München 1972.

<sup>4</sup> Zu Rumford vgl. *E. Larsen*, Graf Rumford — Ein Amerikaner in München, München 1961.

<sup>5</sup> *Dombart*, a.a.O., S. 34 (13. August 1789).

<sup>6</sup> *Ebd.*, S. 187.

<sup>7</sup> Von Jakob von Dichinger, München (Privatbesitz), Münchner Landschaftsmalerei, a.a.O., Abb. S. 167.

burg und Schwetzingen angepflanzt worden waren, wobei der Hirschanger selbst mit einbezogen wurde.

Ein Grundprinzip des Landschaftsgartens drückt sich schon darin aus, nicht von der *tabula rasa* der gerodeten und planierten Flächen auszugehen, sondern den „genius loci“, den vorhandenen Bestand in seiner besonderen Charakteristik, zum Ausgangspunkt zu machen.

Die schmückenden Bauten, wie der Chinesische Turm, das klassisch palladianische Casino Lechners (Rumford Saal) und die gotischen Kioske haben im Gegensatz zu den barocken Gartenpavillons keine dominant-gliedernde Funktion mehr, sondern sollen sich als „ornamental architecture“ in das Naturbild einordnen. Architektur als Bildgegenstand kleidet sich im Rückgriff auf historische Wunschzeiten in verschiedene Stilgewänder (imitiert klassische, chinesische, mittelalterliche, maurische und andere Stile) — ein Vorgang von weitreichender Bedeutung für die Entstehung des Stilpluralismus im 19. Jahrhundert.

Die bildhafte Distanzierung und modellhafte Verkleinerung solcher Architekturen, die sich selbst darstellen, um Assoziationen an ideale Orte und Zeiten zu wecken, bestimmte Stimmungen zu erzeugen, hat ihren Ursprung in der barocken Theaterszenerie<sup>8</sup>.

Tatsächlich aber mußte die Kluft zwischen dem gestalteten Naturbild und dem intendierten Bildsinn anfänglich noch durch literarische „Auslöser“, Zitate aus der Tradition der antiken und modernen Natur- und Idyllendichtung, aus der Moral- und Naturphilosophie, überbrückt werden. Ein Beispiel dafür ist das 1793 errichtete Denkmal für den großen Schweizer Idylliker Salomon Gessner, das der Imagination des poetischen *locus amoenus* dienen sollte.

Rumford selbst war schon 1796, kurz vor seinem Abschied von München, ein Denkmal im Park gesetzt worden. Die Ehrung großer Männer zu Lebzeiten als Beispiele tugendhafter Gesinnung und fortschrittlichen Wirkens, war Jahrzehnte zuvor — wie alle Innovationen der Landschaftsgartenkunst — in England aufgekommen. Sie steht in der Tradition der „*uomini illustri*“ der Renaissance, bezieht aber verstärkt Vorbilder der Gegenwart, also Lebende, ein<sup>9</sup>. Hier liegt eine Wurzel für den Denkmalkultus des 19. Jahrhunderts. Die didaktische Absicht eines solchen Denkmals kommt in der Inschrift zum Ausdruck, die auf die sozialen Reformen Rumfords anspielt und den Wanderer zur Nachahmung des guten Beispiels auffordert.

Mit dem Nachfolger Carl Theodors, Kurfürst Max IV. Joseph, nachmalig erster König von Bayern, und seinen Ministern zog 1799 ein neuer Geist in München ein, der sich auch auf den Park auswirken sollte. Rumfords Ideen wurden nun im Sinn einer aufgeklärten Staatsreform ins Große gewendet. Man berief 1804 Skell als Hofgartenintendant nach München, der damit allein verantwortlicher Gestalter wurde.

<sup>8</sup> Zuerst S. Lang, *The Genesis of the English Landscape Garden*, in: N. Pevsner (Hrsg.), *The Picturesque Garden and its Influence outside the British Isles*, Washington D. C. 1974.

<sup>9</sup> Vgl. v. Buttlar, „The sacred band“. Zur politischen Ikonographie der neuen „*uomini illustri*“, in: *Der englische Landsitz*, a.a.O., S. 157-160.

1807 legte Skell ein Plangutachten<sup>10</sup> vor, das eine gänzlich neue Gestaltungsphase dokumentiert. In zwei zugehörigen Plänen läßt sich der 1804 übernommene Zustand mit den schon durchgeführten und noch geplanten Veränderungen vergleichen: Auffällig ist eine formale Straffung in weichen gerundeten Großformen anstelle der kleinteiligen Kompartimentbildung. Alle Überraschungseffekte und Verspieltheiten weichen einer Konzentration und Monumentalisierung der Szenen, die sich dem Betrachter als ausbalancierte Sequenz idealer Naturbilder darstellen sollten.

Generell sollte die Szenenfülle reduziert werden, vor allem durch Abbau vieler Staffagen: Kioske, Brücken und Denkmäler, sogar der beliebte Chinesische Turm, sollten abgerissen werden. Skell ließ auch in seiner Theorie nur klassische, dem landschaftlichen Großraum angemessene Bauwerke gelten<sup>11</sup>. Tatsächlich wurde deren Zahl reduziert, volkstümliche Einrichtungen, wie das hölzerne Amphitheater, verschwanden aus dem Park.

Skell projektierte eine monumentale Schneise durch den Hirschangerwald (die allerdings nicht ausgeführt wurde), damit „das Auge in die inneren Teile eindringen und die ganze Tiefe der Anlage bemessen könne<sup>12</sup>“. Skell arbeitet bei der Ausgestaltung der Freiflächen nun mit sanfter Terrainmodulation (undulating ground) und großen, im Umriß geschlossenen Baumgruppen, die noch heute gut erkennbar sind, um den Maßstab und damit den Natureindruck zu steigern. Diese sogenannten „clumps“, die er von seinem englischen Vorbild, dem berühmten Landschaftsgärtner Lancelot Brown, übernommen hatte, waren ein hervorragendes Mittel der Bildregie, Freiflächen zu gliedern und den Blick im Sinne eines Repoussoirs zu begrenzen, da man sich ja bei der Vedutenbildung — wie Skell schrieb — nicht nur wie in der Malerei „nach einem Standpunkt zu richten habe<sup>13</sup>“.

Wichtiger werden nun auch die ausgewählten Fernblicke (prospects) auf die Wahrzeichen und die Silhouette der Stadt. Die Stadt sollte selbst als schönes und geschlossenes Panorama in das Gartenbild einbezogen werden, bezeichnenderweise zu einem Zeitpunkt, als die alten Befestigungen gerade geschleift worden waren und das rasche Wachstum über die alten Grenzen hinaus die Identität des Stadtbildes zu bedrohen begann. Es fällt auf, daß im Vergleich zu den Gartendarstellungen um 1800 die neue Schöpfungsvorstadt an der Königinstraße durch einen Baumgürtel (belt) zugepflanzt ist. Auch damit wird einem Kriterium der Landschaftsgartenkunst Rechnung getragen, nämlich der Verbergung der Gartengrenze zugunsten erhöhter Bildillusion.

Wasser darf im Garten nur in natürlicher Form vorkommen. Aber auch in diesem Punkt entscheidende Veränderungen durch Skell: Er hat die Bachläufe bereinigt und in großen Formen geführt. Hinter der Serpentine des Schwabinger Bachs steht eine geschlossene ästhetische Theorie. Die Serpentiniform hat als Inbegriff einer naturkonformen Bewegung die gerade Linie abgelöst. Die ersten Schlängelwege im Stile eines Batty Langley

<sup>10</sup> F. L. v. Skell, Bericht vom 6. März 1807, München Finanzministerium, Akt München, Engl. Garten. Die zugehörigen Pläne in der Bayer. Verwaltung der Staatl. Schlösser, Gärten und Seen. Vgl. Münchner Landschaftsmalerei, a.a.O., Nr. 4, S. 208 f.; vgl. auch M. Wanetschek, Die Grünanlagen in der Stadtplanung Münchens, München 1971 (= Miscellanea Bavarica Monascensia 35).

<sup>11</sup> F. L. v. Skell, Beiträge zur bildenden Gartenkunst — Für angehende Gartenkünstler und Gartenliebhaber, München 1818.

<sup>12</sup> Denkschrift vom 6. März 1807, a.a.O.

<sup>13</sup> F. L. v. Skell, Beiträge ..., a.a.O., S. 50.

(1728)<sup>14</sup> waren schon durch William Hogarth in seiner „Analysis of Beauty“ (1753) zur sanft geschwungenen „Schönheitslinie“ veredelt worden, die noch Schiller als vorbildlich ansah, weil sich kein Punkt angeben lasse, in dem sich ihre Richtung ändert.

Skells romantische Szene des großen Wasserfalls an der Kreuzung der beiden Stadtbäche, der sich an die niederländische Landschaftsmalerei etwa Ruisdaels oder Everdingens anlehnt, zeigt hingegen Einflüsse der Ästhetik des schaurig-Erhabenen und des Pittoresken, wie sie im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts dominiert hatten.

Der Kleinhesseloher See (entstanden 1804 und dann 1811 wesentlich vergrößert) repräsentiert als spiegelnd-stehendes Gewässer eine dritte Möglichkeit des Wassers. Der See mit sanft schwingenden Uferlinien hat die barocken Bassins und Kanäle abgelöst. Inseln und Randbepflanzungen bieten eine Fülle kontrastvoller, malerischer und stets belebt-wechselnder Bilder. Die Uferlinie — so forderte die Gartentheorie — muß als Gürtelweg (belt-walk) so geführt sein, daß sich mit stetem Richtungswechsel immer wieder überraschende Veduten dem Blick öffnen.

Skell hat in seinem Gutachten von 1807 auch einen künstlichen Hügel geplant, eine Anhöhe, auf der sich ein klassischer, der Alten Tugend geweihter Rundtempel, von der Stadt aus weit sichtbar, erheben sollte, „von Bäumen überschattet und von hunderten mannbarer Jugend bevölkert“<sup>15</sup>. 1822 übernahm diesen Gedanken Kronprinz Ludwig, aber erst 1836/37 wurde der Monopteros von Leo von Klenze errichtet. Seit Vanbrughs Monopteros in Stowe/Buckinghamshire (1719) war der Typus des offenen, überkuppelten Gartentempels weit verbreitet<sup>16</sup>. Kronprinz Ludwig wünschte für den Bau im Englischen Garten die Anwendung der antiken Polychromie<sup>17</sup>, und Klenze hat ihn entsprechend als Exemplum einer archäologischen Rekonstruktion aufgefaßt und den Entwurf als Musterbeispiel an das Royal Institute of British Architects in London geschickt.

Anhöhe und Tempel repräsentieren das Bild einer klassischen Ideallandschaft, wie sie aus den Gemälden der idealistischen Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts vertraut waren. Skell selbst verweist auf Claude Lorrain, Poussin und Dughet und greift damit altbekannte Leitbilder der englischen Gartentheorie wieder auf. In den dreidimensionalen, begehbaren „Bildern“ des Gartens entstand so eine gesteigerte Natur, „welche in ihrem festlichen Gewande erscheint, in welchem sie außer dieser Grenzen nicht mehr gesehen wird“, wie Skell in seinen „Beiträgen zur bildenden Gartenkunst“ schrieb<sup>18</sup>. Immer wieder findet man in frühen Gartenveduten<sup>19</sup> die jungen Münchner Landschaftsmaler — etwa Simon Warnberger und die Brüder Dillis — mit dem Zeichenstift vor der bildhaft arrangierten Parkszenarie: Aber Bild wovon? Wie ist Skells Neugestaltung im Hinblick auf die Funktion eines Volksparks zu verstehen? Um diese Frage zu klären, muß man kurz auf die ursprüngliche Bedeutungsdimensionen des Landschaftsgartens in England und das Problem seiner Rezeption auf dem Kontinent zurückblicken.

<sup>14</sup> B. Langley, *New Principles of Gardening*, London 1728.

<sup>15</sup> Skell, *Denkschrift 1807*, a.a.O.

<sup>16</sup> Zum Monopteros vgl. I. Weibezahn, *Geschichte und Funktion des Monopteros*, Hildesheim/New York 1975.

<sup>17</sup> Klenze, *Memorabilien zum Jahr 1822*, *Klenzeana I*, 1, Bayer. Staatsbibliothek.

<sup>18</sup> F. L. v. Skell, *Beiträge ...*, a.a.O., S. 1 ff.

<sup>19</sup> Vgl. Münchner Landschaftsmalerei, a.a.O., insbesondere Katalogteil.

## II.

In England war zu Beginn des 18. Jahrhunderts der Landschaftsstil aus einem frühliberalen, oppositionellen und antiabsolutistischen Bewußtsein<sup>20</sup> erwachsen. Der im Bürgerkrieg des 17. Jahrhunderts entstandene Freiheitsbegriff war unlösbar mit der neuen — deistisch geprägten — Naturästhetik verbunden. Wie Freiheit aus dem Naturrecht begründet wurde, konnte unverfälschte Natur nun zum Freiheitssymbol werden. So erhob sich schon früh Kritik am hierarchisch-tektonisch gegliederten Barockgarten als dem „Garten des Königs“<sup>21</sup>. Wo Natur ihrem Wesen entfremdet schien wie dort, galt ihre Reglementierung fortan als Symbol politischer Unterdrückung und Willkür. Gartenkritik erweist sich in starkem Maße als Gesellschaftskritik. Mit seinem Spott über die „eitle formale Spielerei fürstlicher Gärten“ begründete insbesondere der Philosoph Shaftesbury 1709 eine lang gültige Argumentationskette: „Fürstliche Laune hat all das erfunden, und höfische Sklaverei und Abhängigkeit hält es am Leben“<sup>22</sup>. Von Shaftesbury über Addison, Pope, Swift bis hin zu William Mason, Horace Walpole und Humphrey Repton galt die offene Gestaltungsform des Landschaftsgartens als Ausdruck eines neuen freiheitlichen Gesellschaftsideals und als Analogie zur liberalen britischen Verfassung.

Auf den englischen Landsitzen bildete sich entsprechend eine liberale Gartenikonologie heraus, für die Lord Cobhams Landschaftspark in Stowe/Buckinghamshire sicher das populärste Beispiel<sup>23</sup> ist. Daß den englischen Landschaftsgärten aber generell dieser politische Bedeutungswert beigemessen wurde, zeigt der Protest, als um 1760 Sir William Chambers in Kew Gardens bei London die liberale Symbolform erstmals im großen Stile für die Interessen des Hofes adaptierte. Er öffnete in seiner „Dissertation on oriental Gardening“ (1772)<sup>24</sup> nicht nur der Rückkehr betont artifiziieller Gestaltungsmittel das Tor, sondern propagierte sogar die Orientierung an den Kaiserlichen Gärten in Peking mit dem Charakter eines Miniaturstaates.

Die „Stadt im Garten“ (urbs in rure) mitsamt ihrem höfisch-zeremoniellen Rollenspiel galt den Liberalen als Spielzeug des Despoten, nicht weit vom allegorischen Gartenstaat der barocken Fürsten entfernt. Der deutsche Gartentheoretiker Hirschfeld übersetzte 1789 Horace Walpoles Kritik an diesem chinesischen Vorbild:

„Innerhalb dieses phantastischen Paradieses liegt eine viereckte, an jeder Seite eine Meile lange Stadt. Hier stellen die Verschnittenen (Eunuchen) des Hofes Kaufleute und Handwerker aller Art vor, ja bringen sogar vorsätzlich, zu seiner Kaiserlichen Majestät hohem Vergnügen, jede Kunst des Betrugs an ... um ihn auf die Art mit dem Lärmen und Gewühl der Hauptstadt zu unterhalten ... Hier spielt seine Majestät auch den Ackerbau ... Die Verschnittenen säen, erndten und fahren, was sie geerntet, in seiner Gegenwart ein, und seine

<sup>20</sup> Zum geschichtlichen Hintergrund vgl. K. Kluxen, Das Problem der politischen Opposition. Entwicklung und Wesen der englischen Zweiparteienpolitik im 18. Jahrhundert, Freiburg 1956. Vgl. auch Der englische Landsitz, a.a.O.

<sup>21</sup> Vgl. Th. Finckenstaedt, Der Garten des Königs, in: Probleme der Kunstwissenschaft II, Berlin 1966.

<sup>22</sup> Shaftesbury, Miscellaneous Reflections, in: Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times..., (1709), London 1727, S. 137, Übersetzung d. Autors.

<sup>23</sup> Zum Gartenprogramm von Stowe: C. B. Clarke, Grecian Taste and Gothic Virtue. Lord Cobham's Gardening Programme and its Iconography, in: Apollo 97, 1973.

<sup>24</sup> franz. Ausgabe 1772, deutsch/Gotha 1775, Reprint Farnborough 1972.

Majestät geht wieder nach Peking zurück, überzeugt, daß sie auf dem Lande gewesen sey ...<sup>25</sup>“

Alle Epitheta der zeitgenössischen Despotismusdebatte<sup>26</sup> sind in Walpoles Beschreibung enthalten: Die Diskrepanz zwischen höfischem Zeremoniell und Realität, die Täuschung und der Betrug des theatralischen Schauspiels und die Selbsttäuschung des Despoten, der das fiktive Rollenspiel nicht mehr von der Wirklichkeit unterscheiden kann.

Vor allem dieser Idee der *urbs in rure*, mit der Chambers besonders in Frankreich großen Anklang fand, wo sie im arkadischen Rollenspiel des ländlichen Idealdörfchens (*hameau*) wieder auflebte, galt die Kritik Walpoles an Chambers in seiner „Heroic Epistle“<sup>27</sup> (1773), da doch gerade die Stadt die Zielrichtung der liberalen Gartenideologie darstellte, der Garten deshalb als symbolischer „Gegenort“ unverdorben und seinem Wesen nach antihöfisch bleiben mußte. „The Gardens of Kien Long transplanted into England were made to contain the Court“ schrieb J. Dallaway im Hinblick auf die Korruption der Landschaftsgartenidee in Chambers' Kew Gardens und seine artifizielle Staffagenfülle. Ähnlich äußert sich Hirschfeld über die beliebten „hameaus“, in denen die Gesellschaft des Ancien Régime naturnahes Leben spielte: „Dem Franzosen folgt gleichsam die Stadt aufs Land nach“<sup>28</sup>.

Eine ähnliche Perversion des ursprünglichen Sinngehaltes des englischen Gartenstils war in Deutschland zu erwarten, wo die meisten Höfe noch ganz der Lebenswelt des Ancien Régime verhaftet waren. Tatsächlich folgten die meisten dem Chambers-Modell von Kew Gardens, das durch eine aufwendige Publikation 1763<sup>29</sup> große Popularität gewann. Nur wenige aufgeklärte Fürsten, etwa in Weimar und Wörlitz, übernahmen den Landschaftsgarten mit seinen ursprünglichen geistig-politischen Intentionen.

Auch in den Ende der achtziger Jahre fertiggestellten Schwetzingen Anlagen Carl Theodors war Chambers für Sckell noch der Ausgangspunkt gewesen. Sckell hatte Chambers in seiner Ausbildungszeit 1773–76 in England persönlich kennengelernt und Kew Gardens genauestens studiert. Wie einen Gürtel legte er die neue „englische Partie“ um den erst kurz zuvor vollendeten Barockgarten seines Vorgängers Petri. Thematisch aber wird hier nirgends die aufklärerische Dimension des Landschaftsgartens aktualisiert, statt der Philosophen regieren noch die Götter. So kritisiert Hirschfeld den Landschaftsgarten von Schwetzingen noch im Sinne des französischen *jardin anglo-chinois*: „Überall erblickt man Kunst, Pracht und Kosten, aber desto weniger Geschmack ... Ist es nicht gespielt, mit Erfindung sowohl als mit Geld“<sup>30</sup>“

Von dieser Ausgangsposition ist auch der Englische Garten in München zu sehen. Formal entstammte er in seiner ersten Phase noch der höfischen Chambers-Tradition, und tat-

<sup>25</sup> C. C. L. Hirschfeld, Taschenbuch für Gartenfreunde auf das Jahr 1789, Braunschweig o. J., S. 165 f.

<sup>26</sup> Vgl. W. Adam, Der Fürst des Wintergartens. Zur Despotismusdebatte und Gartentheorie im 18. Jahrhundert, in: Park und Garten im 18. Jahrhundert. Heidelberg 1978.

<sup>27</sup> W. Mason, An Heroic Epistle to Sir William Chambers, Knight of the Polar Star..., London 1773 u. ff. Reprint in: W. Chambers, Dissertation..., Farnborough 1972.

<sup>28</sup> C. C. L. Hirschfeld, Theorie der Gartenkunst, Leipzig 1779-85, Bd. II, S. 265.

<sup>29</sup> W. Chambers, Plans, Elevations, Sections and Perspective Views of the Gardens and Buildings at Kew, London 1763.

<sup>30</sup> C. C. L. Hirschfeld, Theorie..., a.a.O., Bd. V, S. 344 f.

sächlich diene er dem Kurfürsten zunächst teilweise noch als höfisches Ambiente, wie frühe Festivitäten dort bezeugen<sup>31</sup>. Von Anfang an aber gab es unvermittelt daneben die sozialpolitische Absicht des Volksgartens, die sich in volkstümlichen Einrichtungen wie der Chinesischen Wirtschaft und dem Freilichttheater manifestierte. Sie wurde dann durch die progressiven Bildungsabsichten des Grafen Rumford bereichert. Es ist bezeichnend, daß gerade die für den Landschaftsgarten charakteristische ideelle Dimension von der Münchner Bevölkerung anfänglich nur zögernd angenommen wurde.

Gegen die immer wieder diskutierte Frage, wozu denn eine solche idealisierte Parknatur eigentlich nütze sei, ergriff schon 1791 ein Engagierter im Bayerischen Landbot die Feder: „Diese Frage, welche so oft und fast allgemein wiederholt wurde, hat meinen ehemaligen Stolz ein Bayer zu sein, ungemein gedemütigt; denn weder ein Athenienser noch ein Römer, weder ein Pariser noch ein Londoner, ja kein Bürger eines Staates, wo auf Geschmack und Bildung Ansprüche gemacht werden, würde sich jemals eine solche Frage haben in den Sinn kommen lassen ... Öffentliche Prachtgebäude, Theater, Gallerien, Gärten etc. erhielten von jeher ihren entscheidenden Wert von der Wirkung, die sie auf den Geist und die Denkungsart der Menschen, die unter dem beständigen Anblicke und Genuß solcher Kunstwerke aufwachsen, hervorgebracht haben<sup>32</sup>“.

August Hennings hat wohl am deutlichsten damals die idealistische Einschätzung der Gartenkunst als Politikersatz formuliert: „Wohl möglich ist es also, daß, indem der politische Reformvergebers daran arbeitet, eine Revolution in der Denkart der Menschen zu wirken, unvermerkt die schöne Gartenkunst eine gänzliche Reform in den Gesinnungen und in den Vorstellungen der Menschen wirken wird.“, schrieb er 1797, als sich die negativen Komponenten der Französischen Revolution abgezeichnet hatten, in der Zeitschrift „Genius der Zeit“<sup>33</sup>.

Ueingelöst blieb dieser Anspruch gerade im Englischen Garten, weil volkstümliches Vergnügen — die Münchner schätzten vor allem den Biergarten am Chinesischen Turm — und empfindsame Bildungsintention noch unversöhnt auseinanderklafften, mußte doch den meisten die ästhetische und literarische Vorbildung zum Verständnis der idealen Naturbilder, der Denkmäler und Inschriften, ihrer politisch-philosophischen Assoziationsfelder fehlen.

Das elitäre Selbstverständnis der reichen englischen Lords, Besitzbürger und Literaten, die auf ihren Landsitzen seit 1720 den Landschaftsgarten eingeführt hatten, setzte eine auf „esthetic preparation“, Bildung und Kennerschaft, beruhende Wahrnehmung voraus. Mit der Ausbreitung des Landschaftsgartenstils und seiner Öffnung für alle Stände mußte diese Schranke fallen, wie schon Thomas Whately in seiner Gartentheorie forderte, als er schrieb, daß die Naturbilder ganz unmittelbar auf die Sinne wirken mußten, „free from the detail of an allegory“<sup>34</sup>. Diese Forderung war Ausdruck der sensualistischen Ästhetik, die ab der Jahrhundertmitte an Boden gewann und auch die großen Parklandschaften des englischen Landschaftsgärtners Capability Brown prägte.

<sup>31</sup> Im Sommer 1792 fand das erste Hoffest nahe des Chinesischen Turmes statt. *Dombart*, a.a.O., S. 90.

<sup>32</sup> Der Baierische Landbot vom 20. Februar 1791, Nr. 29, S. 229 ff.

<sup>33</sup> A. Hennings, Über Baummahlerei, Garten Inschriften, Clumps und Amerikanische Anpflanzungen, in: *Genius der Zeit*, 10. Bd. 1. Stück, Altona 1797.

<sup>34</sup> *Th. Whately, Observations on modern Gardening*, Dublin 1770.



Es galt also bei Skells Überarbeitung, sich zum einen auf die wahre Funktion eines Volksparks zurückzubedenken, wie sie schon Hirschfeld in seiner Gartentheorie definiert hatte, andererseits eine ihr angemessene formale Sprache zu finden, die in ihrer unmittelbaren Wirkung auf das Gemüt des Betrachters wirksam und allgemeinverständlich war.

Hirschfeld<sup>35</sup> hatte sich immer wieder bemüht gezeigt, die ästhetischen und ideologischen Widersprüche des Landschaftsgartenstils zu seiner Anwendung in Deutschland im Geiste des aufgeklärten Absolutismus zu versöhnen und einen spezifisch deutschen „Mittelweg“ zwischen der „Unnatur“ des französischen (despotischen) Barockgartens und der „sklavischen Nachahmung“ der (liberalen) Briten zu finden. „Läßt sich nicht eine Manier ausdenken, die deutsch genug ist, diesen Namen anzunehmen?“ Die Forderung nach „Gärten mit dem Gepräge des deutschen Genies“<sup>36</sup> spiegelt das erwachende Nationalbewußtsein. Unter diesem gemeinsamen Dach sollte das fortschrittliche bürgerliche Interesse und das monarchische Selbst- und Staatsverständnis, sollten der „Garten der Freiheit“<sup>37</sup> und der „Garten des Königs“ identisch werden.

Deshalb galt Hirschfelds besonderes Augenmerk der Idee des öffentlichen Volksgartens als einem „neuen und fruchtbaren Feld für die patriotische Gartenkunst“, wo es zur Aufhebung der gesellschaftlichen Spannungen im Anblick der schönen Natur kommen sollte: „Die verschiedenen Stände gewinnen, indem sie sich hier mehr einander nähern, auf der einen Seite an anständiger Sittsamkeit ... und auf der anderen an herablassender Freundlichkeit“<sup>38</sup>. Schon 1773 meinte er, die Anlage von solchen Gärten auf öffentliche Kosten sei die Aufgabe einer „gesunden Staatskunst“. Skell nennt den Volksgarten Jahrzehnte später eine der „allernützlichsten Kunstanstalten einer humanen und weisen Regierung“<sup>39</sup>.

Dieses Streben nach Versöhnung der Gegensätze zeigt sich auch in der Doppelrolle, die der König Max I. Joseph nun spielen soll: Zugleich imperialer Herrscher mit allen traditionellen Insignien der Macht und als Garant der Verfassung Friedensfürst wie in Rauchs Denkmal am Max-Joseph-Platz, aber auch Gleicher unter Gleichen, naturliebender Gartenfreund, der 1815 beim verbotenen Blumenpflücken im Englischen Garten vom Parkwächter erappt wird — eine Begebenheit, die Pötzenhammer in einem Stahlstich festgehalten hat<sup>40</sup>.

Die von Hirschfeld geforderte Versöhnung der Gartenstile, die zugleich eine Synthese ihrer politischen Bedeutungswerte darstellt, hat Skell nach 1804 in zwei unterschiedliche Richtungen entwickelt: Im königlichen Schloßpark Nymphenburg, nach Kobell noch der „garstige Versaillische Bankert“, indem er das barocke Gartenschema naturalisierte und damit liberalisierte, ohne die formale Grundstruktur der Achsenführung ganz aufzugeben, die nach Racknitz (1792) „einen über andere erhabenen Besitzer an(kündigt)“<sup>41</sup>.

<sup>35</sup> Zu Hirschfeld vgl. *W. Schepers*, Hirschfelds Theorie der Gartenkunst 1779-1785, Worms 1980.

<sup>36</sup> C. C. L. Hirschfeld, *Theorie...*, a.a.O., Bd. I, S. 73.

<sup>37</sup> Vgl. hierzu auch *S. Gerndt*, Idealisierte Natur. Die literarische Kontroverse um den Landschaftsgarten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, Stuttgart 1980.

<sup>38</sup> C. C. L. Hirschfeld, *Theorie...*, a.a.O., Bd. V, S. 69 f.

<sup>39</sup> *F. L. v. Skell*, *Beiträge...*, a.a.O., S. 218.

<sup>40</sup> Abgebildet bei *Dombart*, a.a.O., S. 160.

<sup>41</sup> Gedanken über die ehemals gewöhnlichen regelmäßigen französischen Gärten..., in: *W. G. Becker* (Hg.), Taschenbuch für Gartenfreunde, Leipzig 1795, S. 47 u. 52.

Im Englischen Garten als Volkspark hingegen, indem er die Kleinteiligkeit und Szenenfülle zugunsten der freien Naturformen aufgab und zu monumentalen Naturbildern von königlichem Format steigerte, sie zugleich von ihren spezifisch ästhetisch-literarischen Voraussetzungen emanzipierte: Überraschungseffekte und arkadisch-exotisches Spiel im Sinne des höfischen Chambers-Stils wurden in gleicher Weise überwunden wie der künstlerisch unvermittelte Appell an höhere Bildung und Empfindsamkeit, denn Sckells Naturbilder sprechen eine unmittelbare, alle Sinne umgreifende Sprache. Dies zumindest war seine Intention bei der Hinwendung zu den in einer regelrechten „Gartengrammatik“ systematisierten Naturformen Browns: Zu den charakteristischen „clumps“, den sanft schwingenden Weg- und Uferlinien der Hogarth'schen Schönheitslinie, dem belebenden „undulating ground“ mit dem stattlichen Hügel im Zentrum, den weiten offenen Flächen im Kontrast zum geschlossenen Kontur des Hirschangerwaldes, dem ruhigen silbernen Spiegel des Hesselohrer Sees.

Genau diese Elemente, nämlich „prächtige Wälder, majestätische Massen von Gruppen, weite Öffnungen, große helle Seen, Aussichten in reiche Landschaften, edle Anhöhen und Tempel“ sind nach Hirschfeld<sup>42</sup> vornehmlich für die Gärten der Könige und Fürsten bestimmt, die sich durch „Pracht und Größe“ vor denen des Adels und der Bürger auszeichnen sollten. Hirschfeld überträgt also die traditionelle standesanalogue Decorumslehre, wie wir sie aus der Architekturtheorie kennen, auf den Landschaftsgarten selbst, ja er gibt sogar eine Liste der Bäume und Gewächse, die die Natur „durch die Pracht ihrer Höhe und ihres Aussehens für die Gärten der Fürsten besonders auszuzeichnen“ scheine.

Indem Sckell diesen fürstlichen Stil — „Natur in ihrem festlichen Gewande, in welchem sie außer dieser Grenzen nicht mehr gesehen wird“ — in den Volksgarten einbringt, werden beide Sphären verschmolzen. Es ist deshalb kein Widerspruch mehr, wenn Sckell in seiner anfänglich zitierten Denkschrift gleichzeitig vom „Volksgarten“ und — nicht juristisch, sondern metaphorisch — vom „königlichen Garten“ spricht, den es stadtplanerisch mit der Residenz zu verbinden gelte.

Ein ähnlicher Wandel kennzeichnet das Programm der Parkbauten. Den Chinesischen Turm hat Sckell zwar aufgrund seiner Beliebtheit beim Publikum nicht opfern können, wie er es 1807 plante, aber er forderte für die Gartendenkmäler eine gleichsam zeitfreie klassische Idealität, die sich über die bloßen Staffagefunktionen erheben sollte. In seinem Plan ist ein Pantheon der „würdigsten bayerischen Regenten“ eingefügt, in dem inhaltlich die Spannung zwischen Vergangenheit und Zukunft, die die frühen Landschaftsgärten in England charakterisiert, zugunsten einer affirmativen Glorifikation der Gegenwart aufgehoben worden wäre: Die Statuen der bedeutendsten Wittelsbacher sollten das Denkmal Max Josephs umrahmen. Am Hesselohrer See war auf einer Insel ein Denkmal der „großen vaterländischen Ereignisse“ geplant. Solche Ideen fanden ihre Fortsetzung in dem Wunsch des Kronprinzen, seine Walhalla als Pantheon der großen „Teutschen“ im nördlichen Teil des Englischen Gartens zu errichten. All dies wurde jedoch nicht verwirklicht.

Es ist nur konsequent, daß die künstlerische Aufgabe des Nationaldenkmals<sup>43</sup>, weil sie den Maßstab der künstlichen Gartennatur sprengte, sich aus dem Gartenzusammenhang

<sup>42</sup> C. C. L. Hirschfeld, *Theorie...*, a.a.O., Bd. V, S. 28.

<sup>43</sup> Zu diesem Problem grundlegend *Th. Nipperdey*, Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert, in: *Historische Zeitschrift*, Bd. 206, 1968.

emanzipierte. Die Walhalla entstand erst Jahrzehnte später in der geschichtsträchtigen Donaulandschaft, also in einem landschaftlichen Ambiente, wie es in der Romantik mit Vorliebe als Träger ikonologischer Werte typisiert wurde<sup>44</sup>.

Durch die allmählich erfolgende Ausstoßung der politisch-pädagogischen Zielsetzung wurde das Kunstwerk des Englischen Gartens gleichsam auf seine pragmatischen Funktionen zurückgeschraubt. Der Monopteros von 1837 war weder — wie beabsichtigt — der „Alten Tugend“ geweiht, noch den „würdigsten Regenten“ Bayerns, sondern nurmehr den beiden Stiftern der Parkanlage, Kurfürst Carl Theodor und König Max Joseph. Seine Widmunginschrift, wie auch die der 1837 von Klenze erbauten steinernen Exedra (Hier, wo Ihr wallet, war sonst Wald nur und Sumpf), verweist nicht mehr unmittelbar in die Sphären aufgeklärter staatspolitischer Ideale, sondern hat die Genesis des Gartenkunstwerks als Kulturleistung zum Gegenstand. Noch deutlicher interpretieren die Denkmäler für die Gartendirektoren Werneck und Sckell (1823) den Park als bereits historisches — wenngleich bis heute lebendiges — Kunstwerk.

Die Konstellation, aus der durch die Annäherung von Bildungsethos und Ästhetik, Gartenkunst und Politik, die Landschaftsgartenidee in die des Volksparks transformiert werden konnte, war von relativ kurzer Dauer. Nicht zufällig im Herbst des Jahres 1848 fiel dem amerikanischen Landschaftsgärtner Andrew Jackson Downing die neuerliche Kluft zwischen politischer Wirklichkeit und kulturellem Idealismus auf, als er von den Volksparks in Frankreich und Deutschland, namentlich vom Englischen Garten in München, berichtete: „You will be surprised to hear me say, that the French and Germans — difficult as they find it to be republican in a political sense — are practically far more so... I am thinking of public parks and gardens. There is truly a democracy in that, worth imitating in our more professedly democratic country<sup>45</sup>“.

Sicherlich sind in den eigentlichen Stadtparks<sup>46</sup> der Mitte und der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts große, vor allem auch stadtplanerische Leistungen gelungen. Aber die darstellende Funktion der Gartennatur unter dem Primat eines idealistischen Bildbegriffs trat doch zunehmend hinter rein sozialhygienischen Forderungen zurück. Der im privaten Bereich der Landsitze entwickelte umfassend moralisch politische Anspruch der Gartenrevolution begann sich schon in dem Augenblick zu überleben, als er „öffentlich“ wurde, d. h. als der Volkspark als eigenständiger Typus etabliert war.

<sup>44</sup> Hierzu J. Traeger (Hrsg.), Die Walhalla, Idee, Architektur, Landschaft, Regensburg 1979.

<sup>45</sup> A. J. Downing, in: „The Horticulturist“, Oct. 1848. Zit. nach F. L. Olmsted jr., Th. Kimball, Frederick Law Olmsted (1928), Cambridge/Mass. 1973.

<sup>46</sup> Vgl. hierzu die ausgezeichnete Arbeit von D. Nehring, Stadtparkanlagen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des Landschaftsgartens, (= Geschichte des Stadtgrüns, Bd. 4), Hannover, Berlin 1979.