UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0001

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0002

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0003

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

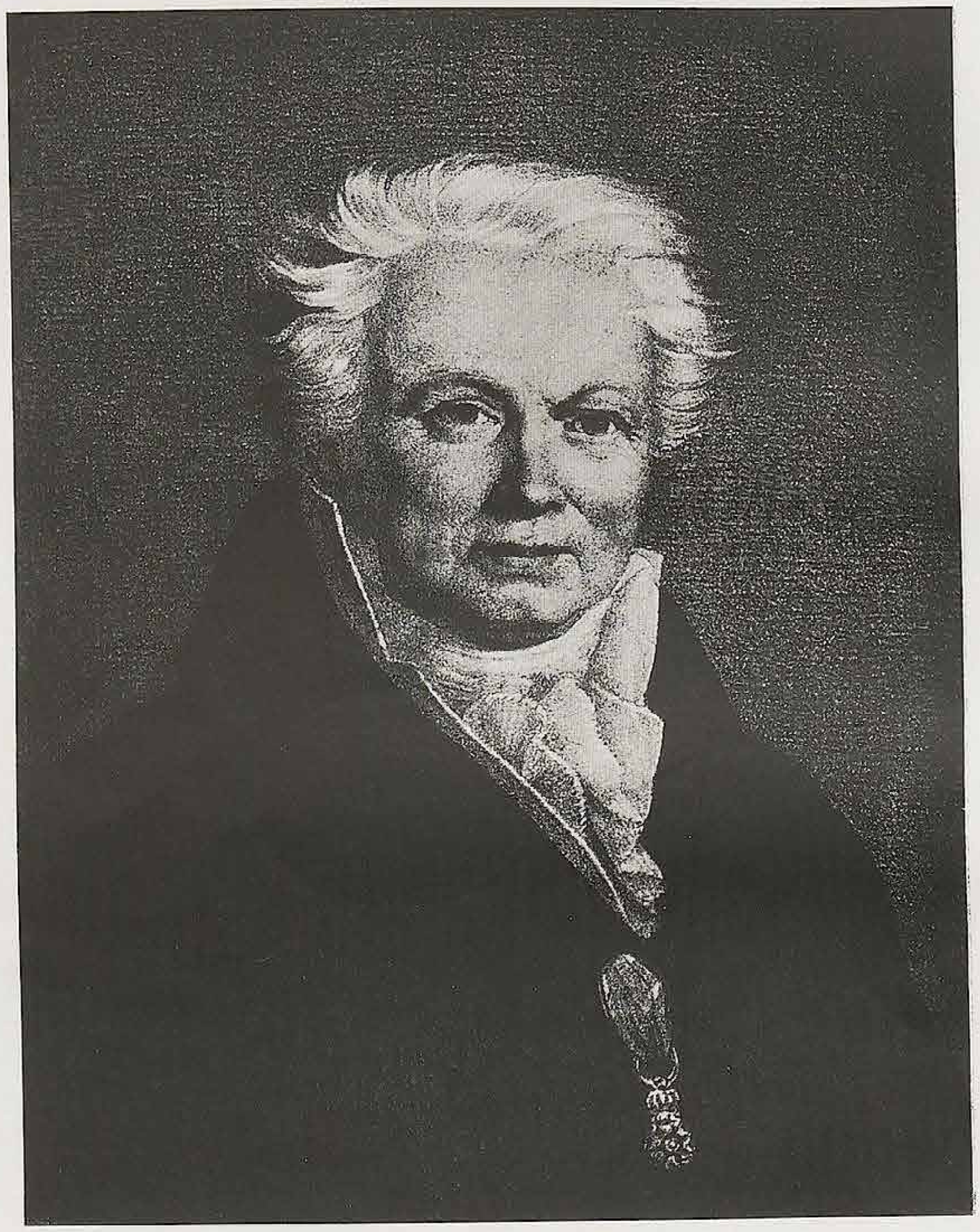
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0004

FRANZ HALLBAUM

DER LANDSCHAFTSGARTEN

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0005



FRIEDRICH LUDWIG VON SCKELL
1750—1823

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0006

1927/1840

DER
LANDSCHAFTSGARTEN

SEIN ENTSTEHEN UND SEINE EINFÜHRUNG IN DEUTSCHLAND DURCH FRIEDRICH LUDWIG VON SCKELL

1750—1823

VON

FRANZ HALLBAUM

MIT 126 ABBILDUNGEN

1927

HUGO SCHMIDT VERLAG / MÜNCHEN

K
6383 1

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0007

Universitäts-
Bibliothek
Heidelberg

COPYRIGHT 1927 BY HUGO SCHMIDT VERLAG, MÜNCHEN
ALLE RECHTE, INSBESONDERE DAS DER ÜBERSETZUNG
UND AN DEN ABBILDUNGEN VORBEHALTEN

FRANZ HALLBAUM HUGO SCHMIDT

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0008

MEINEN ELTERN

IN DANKBARKEIT

ZUGEEIGNET

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0009

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0010

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

Vorwort 5

Einleitung 7

I. ALLGEMEINER TEIL

1. Das Wesen des Landschaftsgartens .. .. 11—54

Das Formproblem 11

Das weltanschauliche Problem 20

Das Problem des Künstlerischen 39

2. Die Entwicklung des Landschaftsgartens .. .. 55—98

Der naturalistische Stil 59

Der vorromantisch-sentimentale Stil 68

Der klassische Stil 78

Die Romantik 88

II. MONOGRAPHISCHER TEIL

Friedrich Ludwig v. Sckell, sein Leben und seine Werke

Biographie 99

Die Werke der pfälzischen Amtsperiode .. .. 113—181

Schwetzingen 113

Die Werke der Schwetzinger Amtszeit .. .. 148—181

Der Karlsberg bei Homburg in der Pfalz S. 149; Oranienstein bei Diez S. 151; Trippstadt in der Pfalz S. 153; Das Schöntal in Aschaffenburg S. 155; Schönbusch bei Aschaffenburg S. 158; Die Favorite bei Mainz S. 165; Die Privatparks S. 169; Mannheim S. 175; Mannheim, Friedhofsprojekt S. 179.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0011

Seite

Die Werke der bayerischen Amtsperiode .. .. 182—259

Der Englische Garten in München 182

Nymphenburg 222

Die Münchner Nebenarbeiten 242

Die Spätwerke 250

Laxenburg bei Wien S. 250; Baden-Baden S. 251; Wallerstein bei Nördlingen S. 252; Biebrich am Rhein S. 253.

Schlußwort 260

Benutzte Archive 263

Abbildungsverzeichnis 264

Ortsverzeichnis 267

Personenverzeichnis 270

Abkürzungen:

B. G. L. A. = Badisches General-Landesarchiv.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0012

VORWORT

Ursprünglich war es meine Absicht, die Geschichte der heroischen Landschaft zu schreiben. Es beschäftigte mich lebhaft, wie man sich die Entstehung dieses Bildtypus im 17. Jahrhundert und seine weiteren Schicksale vorzustellen habe. Nach kurzer Zeit hatten sich aber in bezug auf die Abgrenzung und Gestaltung des Stoffes so große Schwierigkeiten eingestellt, daß die Arbeit an ihrer allzu komplizierten Problemstellung zu scheitern drohte. Damals gab mir Herr Dr. Hans Rose den Rat, mein Interesse dem Landschaftsgarten zuzuwenden, der ja in gewissem Sinne das Erbe der heroischen Landschaft angetreten habe, den Stoff auf diese Weise zu verwerten, und falls auch dieses Thema sich als zu weitläufig erwiese, eine auf exakte Archivforschung gegründete Monographie über den bahnbrechenden Meister der landschaftlichen Gartenkunst in Deutschland, Friedrich Ludwig v. Sckell, anzufertigen. Der Vorschlag war einleuchtend, da eine Monographie über den Landschaftsgarten noch nicht bestand und das Einleben in das Schaffen Sckells auch für meine allgemeinere Fragestellung die beste Grundlage abzugeben versprach. Nach etwa zwei Jahren waren der Allgemeine Teil und der Monographische Teil, obwohl sie unter verschiedenen Gesichtspunkten in Angriff genommen worden waren, zu einer buchmäßigen Einheit zusammengewachsen. Eine vorläufige Fassung meines Textes ist im Juli 1926 von der Philosophischen Fakultät (I. Sektion) der Universität München als Dissertation angenommen worden. Referenten waren Herr Geheimer Rat Professor Dr. Paul Wolters und Herr Privatdozent Dr. Hans Rose. Seitdem habe ich mit meinem Text eine gründliche Überarbeitung vorgenommen. Bei dieser Neu-Redaktion war es mir von großem Gewinn, daß Herr Dr. Rose im Winter 1926/27 Vorlesungen über Gartenkunst abhielt, so daß die in seinem „Spätbarock" entwickelten Gedanken, mit denen ich mich schon früher vertraut gemacht hatte, nochmals in gereifter Fassung an mich herangetreten sind. Auf diese Weise war es mir möglich, in meinem Buch systematische Zusammenhänge aufzudecken, für die ich ohne den unmittelbaren Eindruck der erwähnten Vorlesungen die Formulierung noch nicht hätte finden können. Zugleich mag diese Feststellung bestehen als Zeichen des Dankes, den ich Herrn Dr. Rose für seine zielsichere Führung schuldig bin.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0013

Reiche Anregung verdanke ich ferner den Vorlesungen von Herrn Geheimrat Wölfflin, die den Trieb nach begrifflicher Durchdringung kunsthistorischer Stoffe in mir geweckt haben, und der Lektüre von Fritz Strichs „Klassik und Romantik", dessen Inhalt für mein spezielles Stoffgebiet unmittelbar fruchtbar geworden ist. Praktisch wurden meine Forschungen erleichtert und ermöglicht durch das freundliche Entgegenkommen von Herrn Staatsgärtendirektor Schall, der mir das Material des hiesigen Gärtenamtes in bereitwilligster Weise zur Verfügung gestellt und an dem Fortschreiten dieses Buches in persönlich wohlwollendem Sinn Anteil genommen hat. Auch bei den Leitern und Besitzern der von mir benutzten Archive ist meinen wissenschaftlichen Absichten das weitgehendste Entgegenkommen zuteil geworden. Besonderen und lebhaften Dank schulde ich Herrn Reichskunstwart Dr. Edwin Redslob für das rege Interesse, das er an meiner Arbeit genommen hat. Als sich der Drucklegung scheinbar unüberwindliche wirtschaftliche Hindernisse in den Weg stellten, hat mir die Notgemeinschaft der Deutschen Wissenschaft einen namhaften Betrag als Druckzuschuß zugebilligt und durch diese freigebige Unterstützung das Erscheinen dieses Buches möglich gemacht. Zu den Förderern in einem praktischen und opferfreudigen Sinn möchte ich auch Herrn Hugo Schmidt in München rechnen, der mit seltenem Idealismus den Verlag meines Buches übernommen hat. Allen Genannten, insbesondere der Notgemeinschaft der Deutschen Wissenschaft bekenne ich mich zu aufrichtigem Dank verpflichtet.

München, April 1927. FRANZ HALLBAUM

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0014

EINLEITUNG

Die Erfahrung zeigt, daß die kunstgeschichtliche Forschung in Wahl und Auffassung ihrer Stoffe mit künstlerischen Tagesfragen in Wechselwirkung steht. Es ist nicht leicht auszumachen, wie weit Jakob Burckhardt seine Liebe zur italienischen Renaissance den Architekten seiner Zeit verdankte, und wie weit er selbst dem Schaffen dieser Künstler die Richtung wies. Greifbar als kunstpolitisches Programm ist der Zusammenhang zwischen der Gründung des Deutschen Reiches um 1870 und der Wiederbelebung der nationalen Stile, insbesondere der deutschen Renaissance, die zum künstlerischen Wahrzeichen des wiedererstandenen Reiches erhoben wird und in Wilhelm Lübke ihren wissenschaftlichen Interpreten findet. In der Wertung des Barock scheint eher die Kunstgeschichte die Führung zu haben. Fast gleichzeitig bemühen sich Wölfflin, Gurlitt und Schmarsow, die formale und seelische Struktur des Barockstils zu ergründen. Die entscheidenden Werke erscheinen um 1890. Es geschieht somit nicht unvorbereitet, wenn um 1900 das Reich auf dem Höhepunkt seiner Machtentfaltung vom Barock in seinen Monumentalbauten praktisch Gebrauch macht. Später, in den Wirren des Krieges und der Nachkriegsjahre, verlangt der Expressionismus nach neuen Ausdruckswerten und veranlaßt die Kunstgeschichte, sich in erhöhtem Maße dem Studium der mittelalterlichen Jahrhunderte zuzuwenden.

In ähnlicher Weise nimmt die Geschichte der Gartenkunst Anteil an dem, was die jeweilige Gegenwart an gärtnerischen Typenbildern fordert. Die geläufige Vorstellung unterscheidet zwei Typen gärtnerischer Gestaltung. Völlig unbestritten herrschte bis in das erste Drittel des 18. Jahrhunderts der formale Garten, d. h. die regelmäßige, geometrische oder architektonische Gestaltungsweise. Nach ihrer letztmöglichen Ausprägung durch Le Nôtre unter Ludwig XIV. wird sie kurz die französische genannt. Seitdem herrschte ebenso ausschließlich der Landschaftsgarten, d. h. die natürliche oder malerische Gestaltungsweise. Wir pflegen sie nach ihrem Ursprungslande als die englische zu bezeichnen. Um die Wende des 19. zum 20. Jahrhundert ist aus den verschiedensten Gründen zwischen diesen beiden gärtnerischen Typen eine Umwertungskrise eingetreten. Nachdem jahrzehntelang der englische Gartenstil als der überlegene gegolten hatte und wahl-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0015

los auf alle gartenkünstlerische Aufgaben angewandt worden war, neigt im beginnenden 20. Jahrhundert die Vorliebe der Künstler und Liebhaber wieder dem barocken Typus zu, und zwar sind es vornehmlich die Architekten, die im Zusammenhang mit dem wachsenden baulichen Energie-Aufwand die Rückkehr zum formalen Garten fordern. In Wort und Tat kämpfen sie für seine Wiederbelebung, und in bezug auf Hausgärten aller Art führen ihre Bestrebungen auch wirklich zum Ziel[1]). Allein vor dem Garten im größeren Sinne, d. h. dem Park, machten ihre Angriffe und ihre Erfolge halt, wenn auch hier und da Stimmen laut wurden, die bei Anlegung oder Planung eines neuen Volksparks das architektonische Prinzip angewandt wissen wollten[2]). Ihren Ursprung hatte diese Bewegung in England, demselben Lande, das vor rund 150 Jahren in der Schöpfung des Landschaftsgartens den architektonischen Stil entthront und dem Gartengeschmack der neueren Zeit die Richtung auf das Natürliche gewiesen hatte[3]).

Es besteht kein Zweifel, daß die Kunstgeschichte anregend und befruchtend auf diese Bewegung gewirkt hat. Die neue Wertschätzung des Barockstils, von der die Rede war, hat eine Besinnung darüber zur Folge gehabt, was auch im Garten an barocker Stilisierung erlaubt und notwendig sei. Aus dieser neuen Wertung sind von kunsthistorischer Seite Werke entstanden wie: A. Grisebach, Der Garten, eine Geschichte seiner künstlerischen Gestaltung, Leipzig 1910, und die große zusammenfassende Darstellung der Geschichte der Gartenkunst von Marie Luise Gothein, Jena 1914, die mit Unterstützung der Königlichen Akademie des Bauwesens in Berlin herausgegeben worden ist. In beiden liegt der Wertakzent durchaus auf dem architektonischen Garten[4]).

Wie steht es nun um den Landschaftsgarten? Es ist unbestreitbar, daß gegen Ende des 19. Jahrhunderts Verfallserscheinungen in ihm vorgelegen

---

1) Diese Bewegung und ihre Erfolge knüpfen sich in Deutschland an die Namen: Schultze-Naumburg, Lichtwark, Avenarius, Muthesius, Poelzig, Peter Behrens, Encke, v. Engelhardt, Migge, Gildemeister, Roselius u. a. m.

2) A. Lichtwark: Park- und Gartenstudien, die Probleme des Hamburger Stadtparks, Berlin 1909. Die darin entwickelten Ideen in der Praxis verwirklicht durch F. Schumacher. M. L. Gothein, Geschichte der Gartenkunst, 1. Aufl., Jena 1914, S. 459/60. — Leberecht Migge, Die Gartenkultur des 20. Jahrhunderts, Jena 1913. — Hugo Koch: Gartenkunst im Städtebau, Berlin 1914. — Berlin, Köln und Frankfurt haben den neuen Typus eines Volks- und Sportparks in der Gegenwart weiter ausgebildet.

3) Reginald Blomfield: The formal Garden in England, London, 1. u. 2. Aufl. 1892; 3. Aufl. 1901.

4) Von neueren Werken mit gleicher Tendenz seien genannt: Marcel Fouquier: De l'Art des Jardins, Paris 1911. — A. E. Brinckmann: Schöne Gärten, Villen und Schlösser aus fünf Jahrhunderten, München 1925. — Shepherd & Jellicoe: Italian Gardens of the Renaissance, London 1925. — Luigi Dami: Il Giardino italiano, Rom-Mailand 1924. — H. Avray Tipping: English Gardens, London 1925.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0016

haben. Während die klassischen Landschaftsgärtner von künstlerisch-kompositionellen Gesichtspunkten und somit von geistigen Inhalten ausgingen, waren es gegen das Jahrhundertende die zerteilenden Kräfte der Naturwissenschaft, die im Bereich der Gartenkunst nur noch das botanisch-dendrologische Interesse genährt haben. Die Folge davon war teils eine spielerische Kleinlichkeit der Bildmotive, teils die Wandlung des Gartens zum botanischen Institut, in dem ein Kunstanspruch in höherem Sinne nicht mehr erhoben wird. Was zu einer Zersetzung des Landschaftsgartens weiterhin geführt hat, war seine wahllose Anwendung auf kleine und kleinste Parzellen, wo sich notwendigerweise ein Konflikt zwischen dem Natürlichen und Architektonischen einstellen mußte (über die historische Seite dieses Problems vgl. unten S. 96). Der Vorwurf, daß die landschaftliche Gestaltungsweise im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einer geistlosen Schablone herabgesunken sei und namentlich bei der Gestaltung kleiner Stadt- oder Villengärten, ferner bei Schmuckplätzen in Städten zu wahren Absurditäten geführt habe, wurde also von seiten der Architekten mit Recht erhoben. Trotzdem ist für unser Bewußtsein eine Entwertung des englischen Gartenstils nicht eingetreten. Ein parteilich ungetrübter Blick muß zugeben, daß in seinen Meisterwerken um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert Werte geschaffen wurden, die auch heute noch lebendig und wirksam sind. Es ginge zu weit, die ganze Periode, in der er entstand und zu seiner Blüte emporgeführt wurde, als eine Zeit niedergehender künstlerischer Gestaltungskraft zu verwerfen.

Von den verschiedensten Seiten sind daher dem Landschaftsgarten Verteidiger erwachsen, in erster Linie aus den Reihen der Gärtner von Beruf, die sich als Träger einer Tradition fühlen und vertraut mit dem Wachstum als solchem den schärferen Blick für das Organische in der Natur auf ihrer Seite haben[1]).

In umfassendem Maße hat die geistesgeschichtliche Denkrichtung dazu geführt, daß Vertreter verschiedenster wissenschaftlicher Disziplinen im Landschaftsgarten wieder das Gefäß der Geistigkeit des reifen 18. Jahrhunderts, das Denkmal des klassischen Naturgefühls zu sehen bereit sind. Die Literarhistoriker haben zu keiner Zeit aufgehört, gestützt auf die Schriftquellen des Zeitalters, den landschaftlichen Gartenstil als Denkmal klassischen Geistes nachzuerleben. Meines Ermessens darf sich die kunsthistorische Forschung nicht der Pflicht entziehen, seine hohen ästhetischen und ethischen Werte lebendig zu erhalten. Ähnlich wie bei der Erneuerung des architektonischen

---

1) Camillo Karl Schneider: Landschaftliche Gartengestaltung, Leipzig 1907. — Die Fachzeitschrift „Die Gartenkunst“ zeigt in allen Jahrgängen ab 1905 einen lebhaften literarischen Niederschlag dieses Streites.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0017

Gartens wird es möglicherweise eine kunsthistorische Erkenntnis sein, von der aus eine Regeneration des Landschaftsgartens in unseren Tagen einsetzt. Die Publikationen mehren sich, deren Tendenz in dieser Richtung verläuft[1]). Auch praktisch macht man bereits die Beobachtung, daß in der modernen Grünflächenpolitik der Städte die landschaftliche Gestaltungsweise ihren Platz zurückgewinnt, da sie Werte vermittelt, die der architektonische Garten nie zu geben vermag[2]).

Die Aufgabe dieses Buches ist es, dem englischen Gartenstil historisch und künstlerisch gerecht zu werden. Speziell in München, wo er in einer seiner großartigsten Schöpfungen und in individuellster Form in dem Meisterwerk Sckells vertreten ist, hat man am wenigsten Anlaß, sich der Dankespflicht gegen eine solche Kunstschöpfung zu entziehen. Der Organismus dieser Stadt ist ohne den Englischen Garten und die Gasteig- und Maximiliansanlagen nicht mehr denkbar.

Soweit die Geschichte der landschaftlichen Gartenkunst in Deutschland aus einer einzelnen Persönlichkeit hergeleitet werden kann, haben wir das Schaffen Sckells in den Mittelpunkt dieser Betrachtung gerückt, denn seine Schöpfungen werden maßgebend für die Einführung und Ausbreitung dieses Stils besonders in Süddeutschland. Trotz der polemischen Stellung, die aus dem Vorhergehenden erschlossen werden könnte, bleibt der Charakter dieses Buches ein historischer. Der Komplex geistiger Strömungen, die zur Schöpfung des landschaftlichen Gartenstils führten, die Problematik dieser Gartenkunst als Grenzgebiet des Kunstschönen und des Naturschönen, die Persönlichkeit und das Lebenswerk Sckells reizten dazu, der Entstehung des Landschaftsgartens in Deutschland nachzugehen, wobei als notwendiges Korrelat das Wesen des formalen Gartens in Betracht gezogen werden mußte. Der Verfasser möchte wünschen, daß dabei eine Einsicht in die Berechtigung und den Wert beider Gestaltungsweisen herausspringt, die in der Praxis fruchtbar werden mag. Sckell selbst hat die Fähigkeit zur Synthese beider Stile gehabt. Trotz seiner warmen Liebe zu dem natürlichen Stil, dem er in Deutschland zum Siege verhalf, besaß er die Kenntnis und das Wissen von der Notwendigkeit und Berechtigung des formalen Gartens. Schwetzingen und Nymphenburg hätten sonst nicht ihre heutige Gestalt.

---

[1]) Edwin Redslob: Der Park zu Weimar als Ausdruck Goetheschen Lebensstils. Gartenkunst 1920. Fritz Encke: Berechtigung der Landschaftsgartenkunst in den öffentlichen Grünanlagen der Städte. Gartenkunst 1924.

[2]) Z. B. in Frankfurt a. M. der Ostpark; in Köln der Vorgebirgspark und die Erweiterung des Stadtwaldes; vgl. hierzu F. Encke: Die öffentlichen Grünanlagen der Stadt Köln, Köln 1926.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0018

I. ALLGEMEINER TEIL

1. DAS WESEN DES LANDSCHAFTSGARTENS

DAS FORMPROBLEM

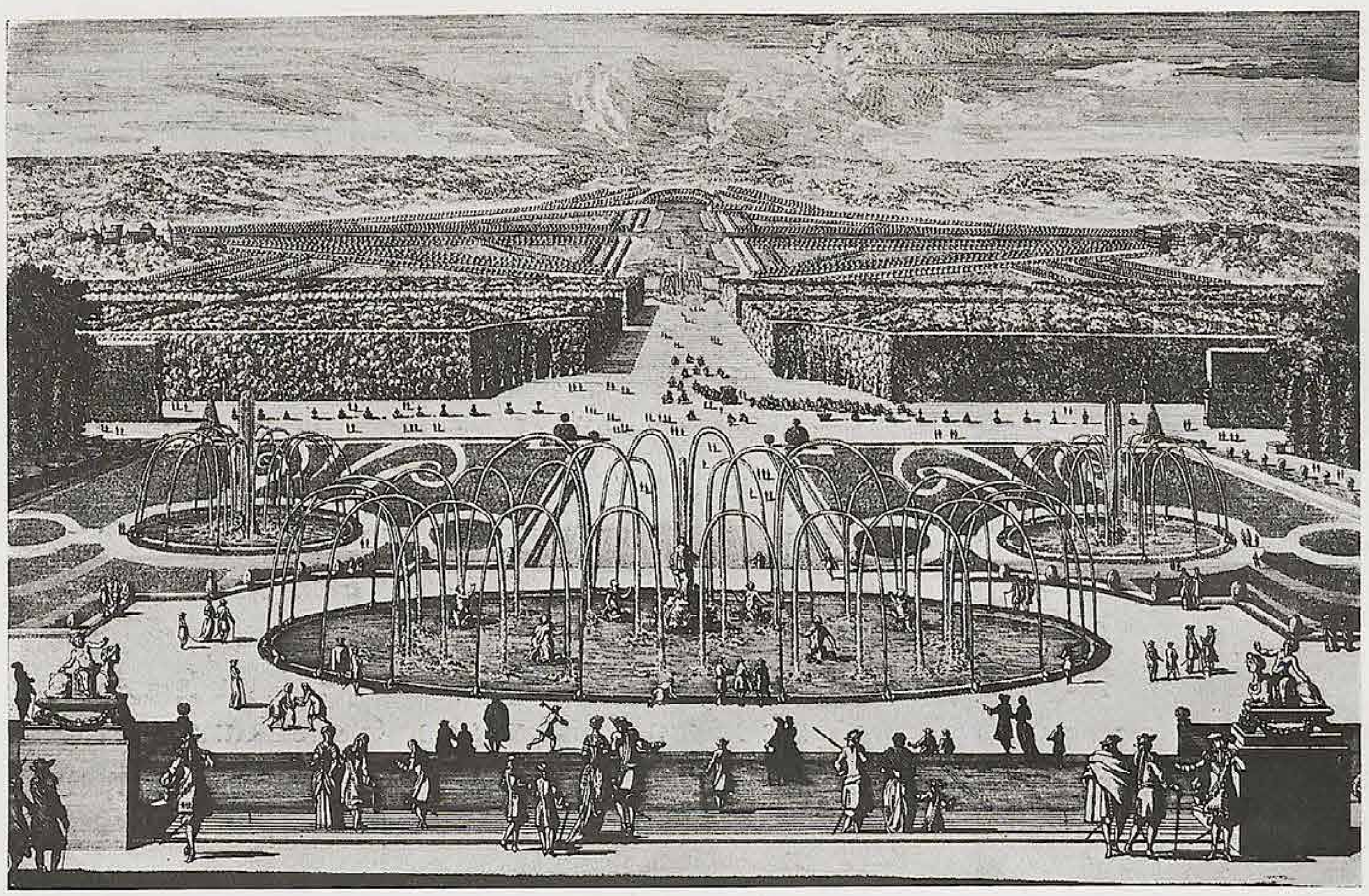
Sobald man es unternimmt, die Stilentwicklung der Gartenkunst mit derjenigen der übrigen Künste in Parallele zu setzen, stößt man auf folgende befremdende Tatsache: Im Barock, der in Architektur, Plastik und Malerei den malerischen Stil hervorbringt und zu seiner letzten Konsequenz entwickelt, bleibt die Gartenkunst an eine strenge, architektonisch-lineare Gesetzlichkeit gebunden. Sie bleibt plastisch faßbar. Im Klassizismus dagegen, der in den bildenden Künsten immer eindringlicher zum Linearen, zum plastischen Ideal zurückstrebt, löst sich die Form des Gartens auf. Sie wird malerisch verschwommen, unfaßbar. Diese Diskrepanz zwischen Gartenstil und Kunststil besteht eigentümlicherweise während der ganzen zweihundertjährigen Geschichte des Barockstils, überträgt sich in umgekehrter Fassung auf den Klassizismus und bleibt spürbar bis zum Ende eines einheitlichen europäischen Stilwillens überhaupt.

Es fragt sich, ob man diesen Widerspruch für scheinbar oder für tatsächlich bestehend zu halten hat. Wölfflin befaßt sich mit diesem Problem im Frühbarock: „Es mag wunderbar erscheinen, daß der ‚malerische' Stil das am meisten malerische Objekt, die Landschaft, am entschiedensten architektonischer Gesetzlichkeit unterwirft. Das Wunder ist aber nur scheinbar. Der Barock stilisierte die Natur, um ihr die große Haltung und gemessene Würde zu geben, wie sie jenes Zeitalter verlangte[1])." Dieser seelische Antrieb ist bei der Gestaltung barocker Gärten ohne Frage wirksam gewesen, im Frühbarock ebenso wie im Zeitalter Ludwigs XIV., dessen Geselligkeit in größerem Troß und in rascherem Tempo das Parkgebiet belebt. In allem

---

[1]) H. Wölfflin: Renaissance und Barock, 4. Aufl., München 1926, S. 166.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0019



Versailles (Perelle)

was die Raumbehandlung angeht, lassen sich auch formale Elemente des malerischen Stils nachweisen: das Tiefenhafte der Achsenkomposition und die Totalwirkung von Raum und Baummassen, ebenso die innenräumliche Anlage und Detaillierung der Bosketts. Dieser Einklang hebt aber die Tatsache nicht auf, daß die Gartenbildner des Barock ihre Szenerien mit geometrisch-linearen Mitteln bestritten haben. Im Grundriß wie Aufriß, in der Behandlung des eigentlichen Materials, mit dem der Gartenkünstler arbeitet: Boden, Vegetation und Wasser, werden durchaus lineare, architektonisch-plastische Gesetze befolgt. Wo bleiben hier die malerischen Wirkungen, die der Architekt, der Bildhauer und der Maler mit ihrem Material hervorzurufen wußten?

Der normale Grundriß des französischen Barockgartens ist das klar begrenzte und faßbare Rechteck, wie es aus der Renaissance überkommen ist[1]). Gerade Alleen, die sich rechtwinklig in der Längs- und Querrichtung schneiden, zerlegen das Gartengebiet in rechteckige oder quadratische Kompartimente, die sich in strenger Symmetrie zu seiten der Längsachse anordnen und namentlich da, wo sie keine Bosketträume aufzunehmen haben,

1) D'Argenville: La Théorie et la Pratique du Jardinage, Paris 1709, Planche I, p. 30.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0020

Stourhead (Gilpin)

von geraden Liniensystemen, Diagonalen, Sternen usw. durchzogen werden. Der Grundriß von Versailles zeigt, wie über das eigentliche Gartengebiet hinaus eine ganze Landschaft durch solche geometrisch und symmetrisch angeordnete Liniensysteme aufgeteilt wird.

Die vollkommene Fläche ist das ideale Terrain des französischen Gartens, oder wie in Versailles eine „pente imperceptible", ein unmerkliches Absinken des Geländes vom Standort des Schlosses. Aber auch ein solcher Abhang wird in ebene Terrassen abgestuft. Das ganze Gartengelände soll von dem Brennpunkte der Anlage, dem Schloß, bis an die weitesten Grenzen überschaubar und faßbar sein. Man duldet keine Verunklärung durch sich dazwischen schiebende Hügel oder Bodenwellen. Es ist das Ordnungsmoment, das Besitz- und Verkehrsmoment, das diese Grundrißgestaltung und Terrainbehandlung fordert und überall auf Übersichtlichkeit dringt.

Mit gleicher Prägnanz tritt dieser Wille zur Faßbarkeit in der Behandlung der Vegetation zutage. In den langgestreckten Parterres zeichnen sich Blumenbeete in klaren Ornamenten aus beschnittenem Buchs ab. Es herrscht strenge Symmetrie. Betont wird der geometrische Grundriß der Parterres durch Buschwerk, das in regelmäßigen Formen zurechtgestutzt wird. Als plastische Körper steigen am Ende der Parterres die Baumquartiere auf, scharf begrenzt von streng beschnittenen Heckenwänden. Das Klarheit for-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0021

dernde Auge will nicht durch wildwachsende Zweige in seiner linearperspektivischen Einstellung behindert werden. Diese ist es, die im Grundriß wie Aufriß alle Formen bestimmt.

Auch das beweglichste Element der Natur, das Wasser, wird gefaßt in kreisförmige Bassins oder in langgestreckte Kanäle. Selbst die Fontänen und Wassersprünge, die Perelle in seiner Ansicht von Versailles zeichnet, gibt er in Bogenlinien wieder. Diese Ansicht führt gewissermaßen den Idealzustand eines Parkes vor Augen, wie er in Wirklichkeit wohl selten erreicht ist. In allen diesen Fragen der Schematisierung in Grundriß und Aufriß ist ohne Zweifel ein starkes lineares und plastisches Grundgefühl am Werk, das auch im Garten des Spätbarock seine Herrschaft behauptet.

Wir schließen diese Beobachtung an eine Bemerkung in Wölfflins Grundbegriffen an, wonach sich der Begriff des malerischen Stils nicht vollkommen mit der Erscheinung des Gegenstandes deckt. Anläßlich des Amsterdamer Rathauses findet sich bei Wölfflin die folgende Stelle: „Auch in der Architektur ist die Entwicklung keine gleichmäßig fortschreitende gewesen, und mitten im Barock stößt man auf Reaktionen des plastisch-tektonischen Geschmacks, die dann natürlich immer auch Reaktionen zugunsten des Einzelteils gewesen sind. Daß ein Bau wie das klassizistische Rathaus von Amsterdam zur Zeit des späten Rembrandt hat entstehen können, muß jeden vorsichtig machen, der von dem einen Rembrandt auf die ganze holländische Kunst schliessen möchte[1])." Was in diesem Falle von der Architektur van Campens gesagt wird, gilt ebenso von dem holländischen Gartenstil dieser Zeit. Als Ruysdael mit seinen Landschaften den malerischen Stil vollendet, herrscht in der Gartenkunst das strengste geometrisch-topographische Schema, das seinerseits auf die Gartenschöpfungen Le Nôtres von maßgebendem Einfluß gewesen ist. Man vergegenwärtige sich, daß eine Anlage wie Schloß und Garten von Zeyst, die aus der typisch holländischen Verbindung von Kanälen, Beeten und Alleen zusammengesetzt ist, gleichzeitig entsteht mit den allerzartesten Landschaften der holländischen Spätzeit, mit den Bildern eines Cuyp, Wynants, Hobbema, Everdingen.

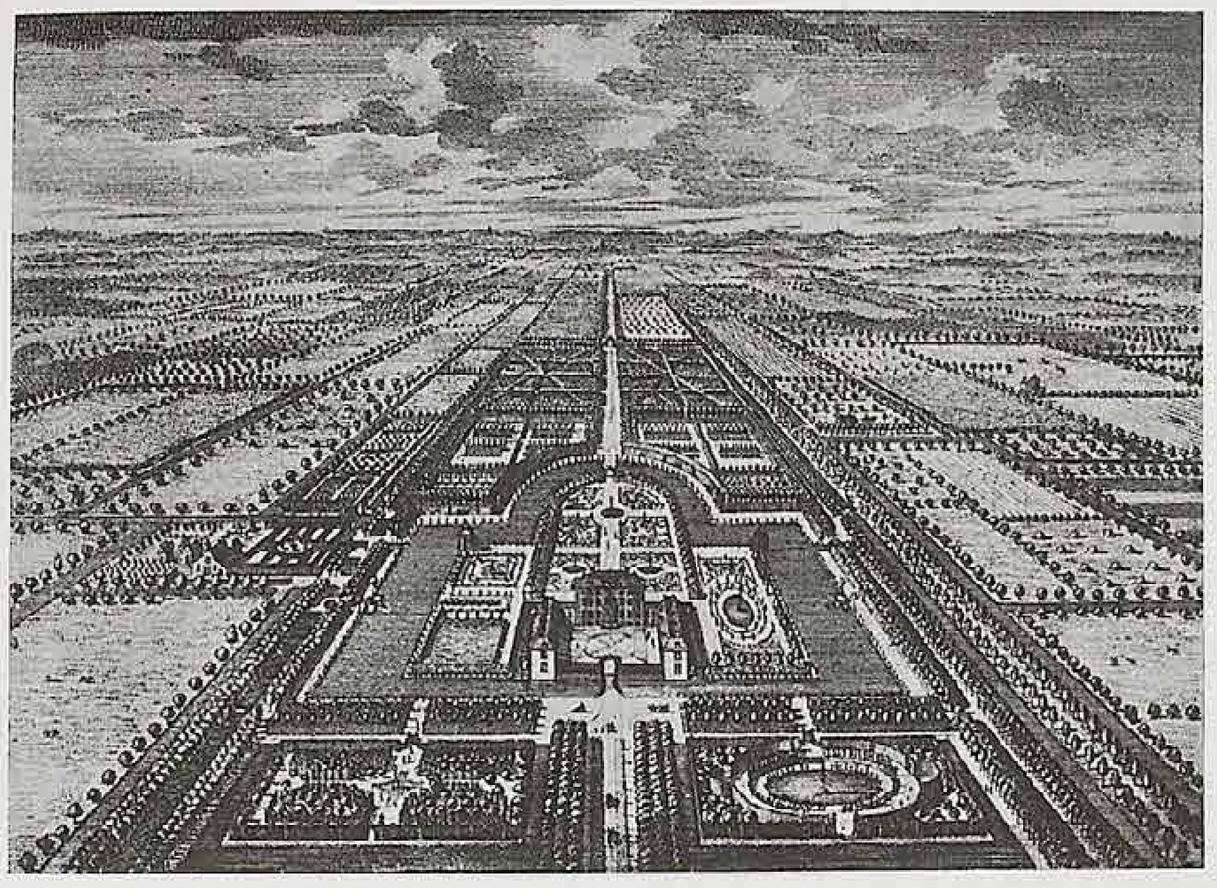
Für die Lösung dieses Widerspruches gibt es verschiedene Deutungsmöglichkeiten. Entweder gehen Architektur und Gartenkunst überhaupt andere Wege und emanzipieren sich vom Malerischen. Oder in der Gartenkunst sind praktische Fragen, die sich aus der Weg- und Kanalführung, aus der Topographie der Flureinteilung ergeben, so ausschlaggebend, daß malerische Gestaltung nicht in Frage kommt. Vielleicht auch macht sich allgemein

---

[1]) Heinrich Wölfflin, Grundbegriffe, 5. Aufl., München 1921, S. 208.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0022

in Europa von 1660 ab eine Ermüdung am Malerischen bemerkbar. Am ehesten ist diese Ermüdung in Frankreich zu erwarten, wo der Sinn der Nation für Linie, Ratio, Ordnung, dem malerischen Stil nur bedingt Einlaß gewährt, während die germanischen Völker erst im malerischen Gestalten ihr eigenstes Wesen entdeckt haben. Zudem hält sich



Zeyst

während der ganzen Barockzeit eine klassische Unterströmung, die das klassische Ideal höher stellt als den jeweiligen Zeitgeschmack und folgerichtig die Linie als ihr bevorzugtes Kunstmittel verwendet[1]). Wie die französische Landschaftsmalerei eines Poussin und Claude klassischen Geist atmet und nie die letzten Konsequenzen des Malerischen gezogen hat, die wir in Holland und Italien ausgeprägt finden (Ruysdael, Salvator Rosa), so bleibt auch die französische Gartenkunst unter architektonisch-lineare Gesetze gebunden. Trotzdem ist der Wesensunterschied zwischen der Landschaftsgestaltung Claudes und der Gartengestaltung Le Nôtres noch immer riesenhaft groß[2]).

Im Zeitalter des Klassizismus finden wir eine stilgeschichtliche Situation vor, die in merkwürdiger Folgerichtigkeit als eine förmliche Umkehrung der eben geschilderten zu gelten hat. In den bildenden und tektonischen Künsten vollzieht sich eine scharfe Absage an den Barock, eine Besinnung auf das plastisch Faßbare, linear Umgrenzte, auf das ruhend Unveränderliche. Man sollte meinen, daß dieses Kunststreben, welches sich so nachdrücklich auf die klassische Antike berief, im Bereich der Gartenkunst eine fortschreitende Tektonisierung gefordert hätte. Aber genau das Umgekehrte ist der Fall. Die Gartengestaltung des Klassizismus zeigt zweifellos die Elemente des Malerischen im Grundriß wie im Aufriß, zeigt die bewegte, unsym-

---

[1]) Hans Rose: Spätbarock, München 1922, Vorwort S. IX, X.

[2]) Wenn Brinckmann zwischen der Weite Claudischer Bilder und dem Unendlichkeitsstreben des Parks von Versailles Ähnlichkeiten auffinden will, so kann ich das nur in bezug auf das Räumliche zugestehen. Vgl. oben S. 12. Brinckmann a. a. O., S. 138.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0023

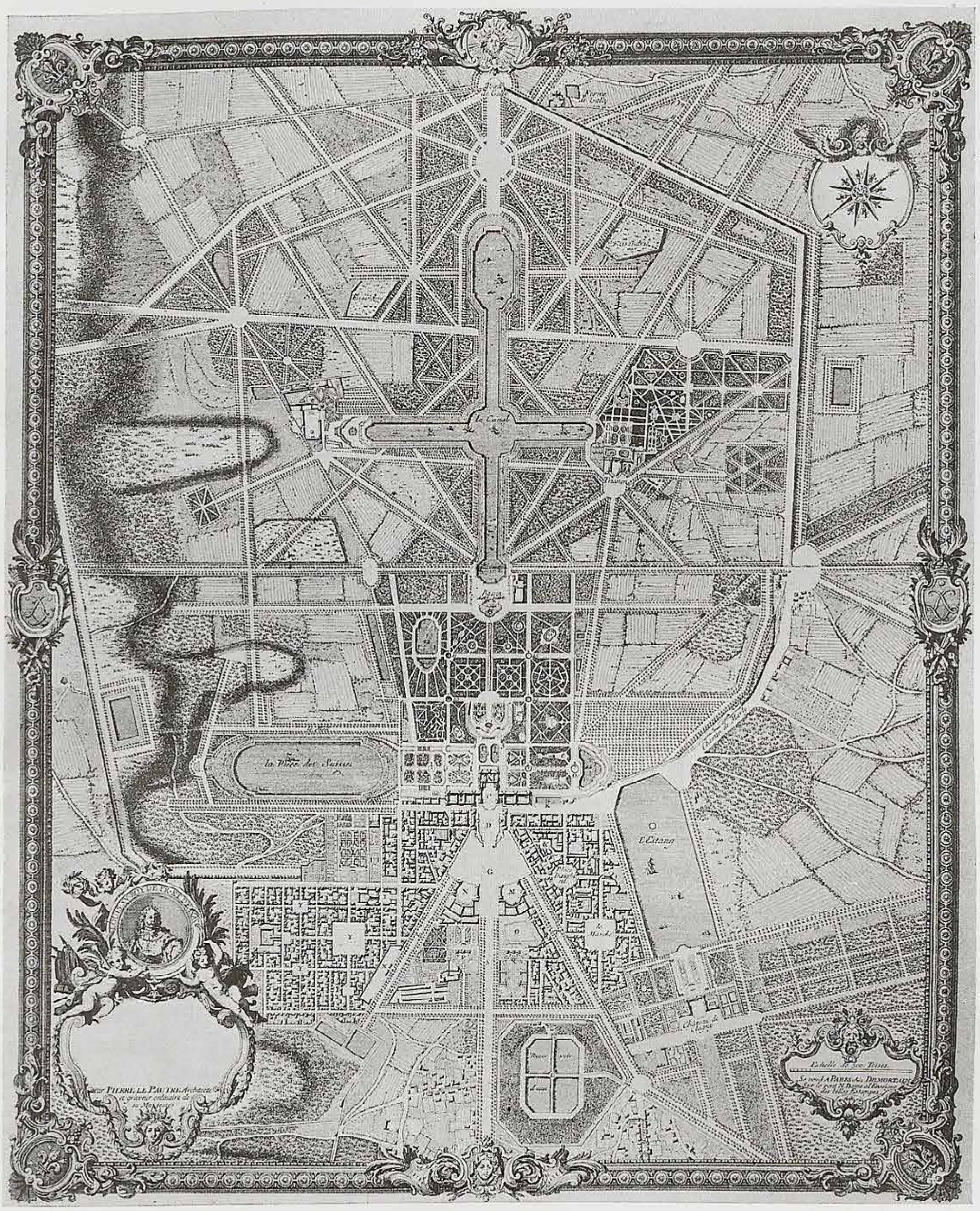
metrische und verunklärte Form. Freilich werden wir durch die Baulichkeiten im Park daran erinnert, daß wir uns in einem Zeitalter der Antikenverehrung bewegen. Was aber die Vedutenbildung angeht, so beruft man sich mit schwärmerischer Vorliebe auf die Landschaftsmaler des Hochbarock, auf Claude, Salvator Rosa, Ruysdael, und macht ihre Kompositionen geradezu zum Vorbilde für die Behandlung des eigentlich Gärtnerischen, des Bodens, der Vegetation und des Wassers.

Im Grundriß ist das früher übliche Rechteck verschwunden (Stowe, Abb. S. 18). An seine Stelle tritt ein unregelmäßiges Gebilde, das seine Bedingungen aus der Formation der natürlichen Landschaft ableitet und häufig in Rücksicht auf die Vedute abgesteckt ist. Bald buchtet sich die Grenzlinie in weiten Kurven, bald tritt sie zurück, ja es kann vorkommen, daß die Grenze zur freien Natur gänzlich verschwindet. Die Wege, früher geradlinig das Parkgelände aufklärend, winden und begegnen sich unter den vielseitigsten Konstellationen. Jeder Garten hat jetzt einen anderen Grundriß, andere Wegesysteme. An die Stelle des Typischen tritt das Individuelle. Symmetrie, der rechte Winkel, der Kreis sind gänzlich verschwunden. Das Haus, ehemals das Zentrum, das seine Energien ordnend und klärend in den Raum aussendet, liegt versteckt, zum Grundriß in keiner übersichtlichen Beziehung.

Das ideale Terrain des Landschaftsgartens ist der bewegte Boden, der „undulating ground“ mit seinen Hebungen und Senkungen in schwingender Kurve. Und die Bäume und Büsche: sie quellen und wachsen an den verschiedensten Punkten hervor, ballen sich zusammen zu natürlichen Waldbeständen in unregelmäßiger Grundform und mit geschwungener Wipfellinie; in lockeren Gruppen und einzelnen Exemplaren treten sie auf die freien Wiesenflächen. Die Vegetation hat die Oberhand, sie überschneidet die Wegeführung, sie verdeckt oft das Haus und den Ausblick, um beide an anderen Punkten wieder freizugeben. Linearperspektivische Betrachtung eines solchen Gartens ist unmöglich. Er will dem Auge etwas ganz anderes bieten: Malerische Landschaftsbilder, in denen das Haus nur als Dekoration und Staffage zu dienen hat. Und aus dem eigentlichen Garten soll der Blick hinauswandern in die Ferne auf Hügel und Berge, auf Dörfer und Städte, um sie als Bildmotive in den Garten einzubeziehen, der der Ferne gegenüber oft nur die Rolle des Vordergrundes zu spielen hat.

Diesem Willen zur malerischen Gestaltung kommt das Wasser entgegen in seiner vollen beweglichen Lebendigkeit, die ihm von Natur aus eigen ist. Die Bassins werden zu Teichen und Seen. Die Uferlinien biegen sich nach Maßgabe der Geländeformation und werden gelegentlich durch Gebüsche und Schilf verunklärt. Die Kanäle verschwinden. An ihre Stelle treten Bäche und

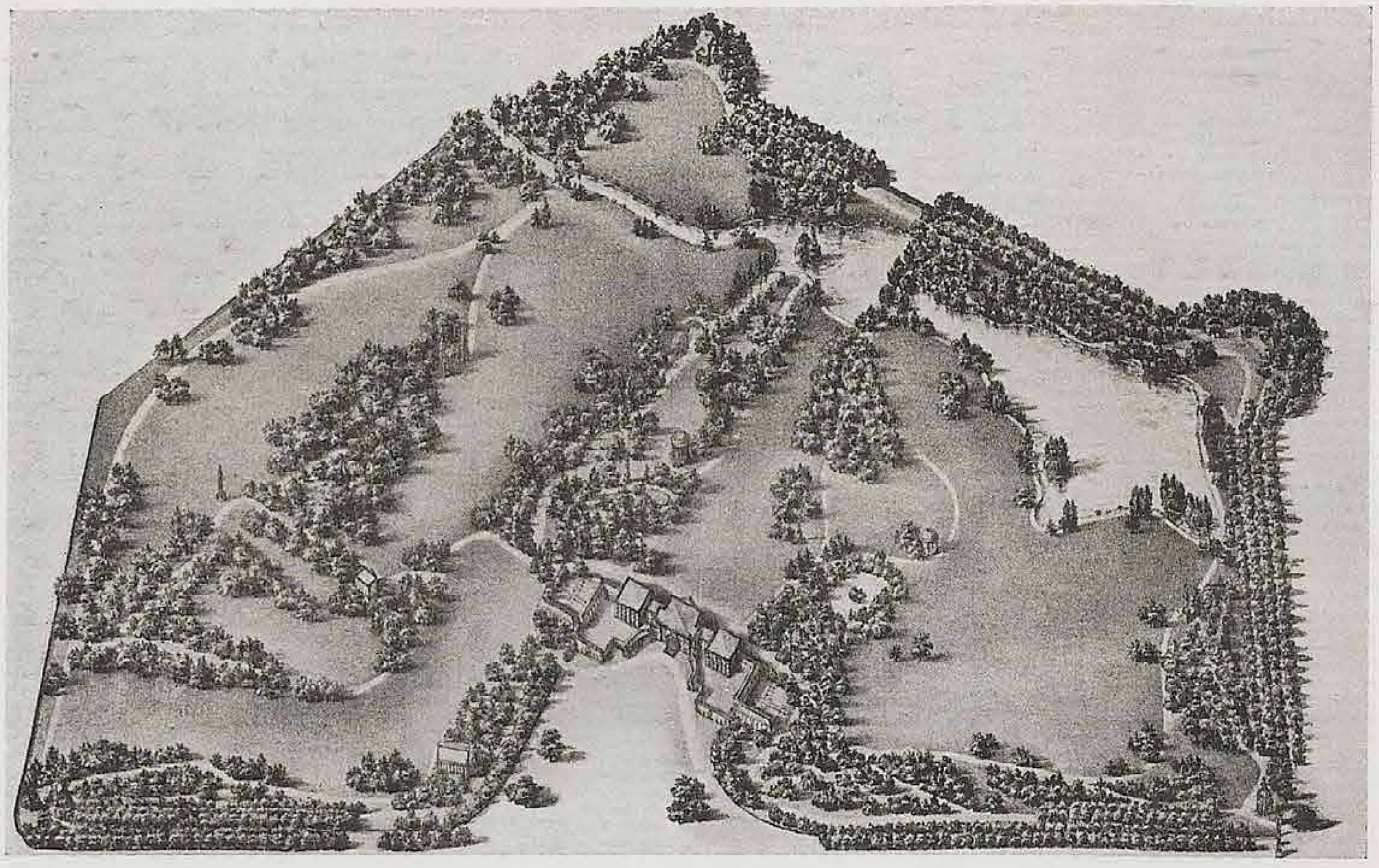
UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0024



Versailles

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0025



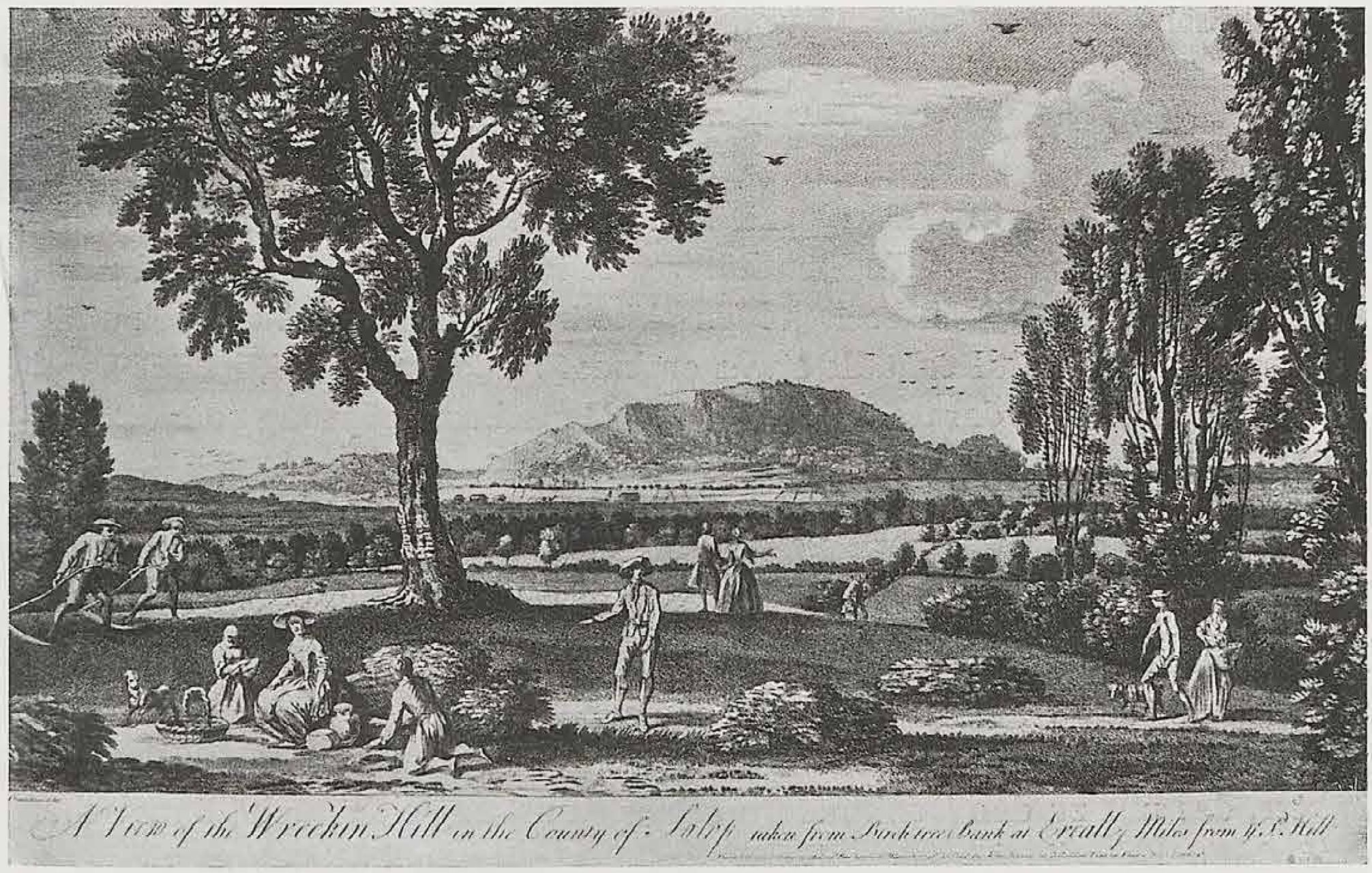
Stowe (jüngerer Zustand), Brown

Flüsse, nach dem Vorbilde der freien Natur sich windend und schlängelnd. Das mag zur Genüge beweisen, wie im Landschaftsgarten alles Regelmäßige verschwindet und vom malerisch Unfaßbaren verdrängt wird in einer Zeit, wo die bildenden Künste zu der festen Linie und plastisch greifbaren Form zurückstreben. Statt dessen herrscht im Gartenbereich der optische Schein. Der subjektiven Auffassung ist weitester Spielraum gelassen.

Das Problem der Stilabweichung stelle ich vorläufig zurück. Seine Beantwortung kann sich nur aus der Gesamtheit von historischen Vorstellungen ergeben, die in diesem Buche ausgebreitet sind. Es wäre da etwa die Frage zu beantworten, wie weit ein Stilwille, der in den bildenden und tektonischen Künsten sich kundgibt, auch notwendigerweise gleichzeitig in allen anderen Kunstzweigen, Literatur und Musik, zu seiner Ausprägung kommen müsse. Oder hat sich etwa der Wandel vom Linearen zum Malerischen, wie ihn Wölfflin zwischen Renaissance und Barock beobachtet, in der Gartenkunst analog der musikalischen Entwicklung 150 Jahre später, nämlich erst von 1720 ab, vollzogen?

Ich ziehe den Kreis der Betrachtung enger mit der Frage, aus welchen Gründen der beschriebene Stilwandel innerhalb der Gartenkunst herzuleiten sei, und weshalb er gerade in diesem Zeitpunkt der Geschichte sich voll-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0026



Wreekin Hill (Tinney)

zieht. Es wäre ein leichtes, im Sinne der Hegelschen Reaktionstheorie den natürlichen Gartenstil als Rückschlag gegen den „affektierten" des beginnenden 18. Jahrhunderts zu erklären. Denn so ist die Wandlung von den Zeitgenossen in der Tat aufgefaßt und mit einer Fülle von lehrhaften Postulaten begleitet worden. Demgegenüber ist es meine Absicht, das Phänomen des Landschaftsgartens aus einer tieferen Schicht geistesgeschichtlicher Vorgänge herzuleiten: Aus dem Persönlichkeitsbewußtsein des 18. Jahrhunderts und aus seinem Naturgefühl, die gerade damals eine höchst merkwürdige Verbindung eingegangen sind. Es sind zwei wesentlich verschiedene geschichtliche Entwicklungskurven, in die ich den Vorgang einstellen möchte. Das absolutistisch-höfische Staats- und Gesellschaftsbewußtsein wandelt sich zu jenem freien Zusammenwirken original vorgestellter Persönlichkeiten, für das man die Bezeichnung Demokratie im Sinne der klassischen Antike in Anspruch nimmt. Zweitens hat sich das aktive Verhältnis des Menschen zur Natur, das von alters her das Selbstverständliche gewesen und nur zeitweise von subjektivistischen Zweifeln getrübt worden war, zum ersten Male in der Menschheitsgeschichte in ein bewußt passives verwandelt. Den Grund zu dieser Passivität möchte ich in dem metaphysischen Bewußtsein der Aufklärungszeit erkennen, in einem Pantheismus, der die Welt als eine

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

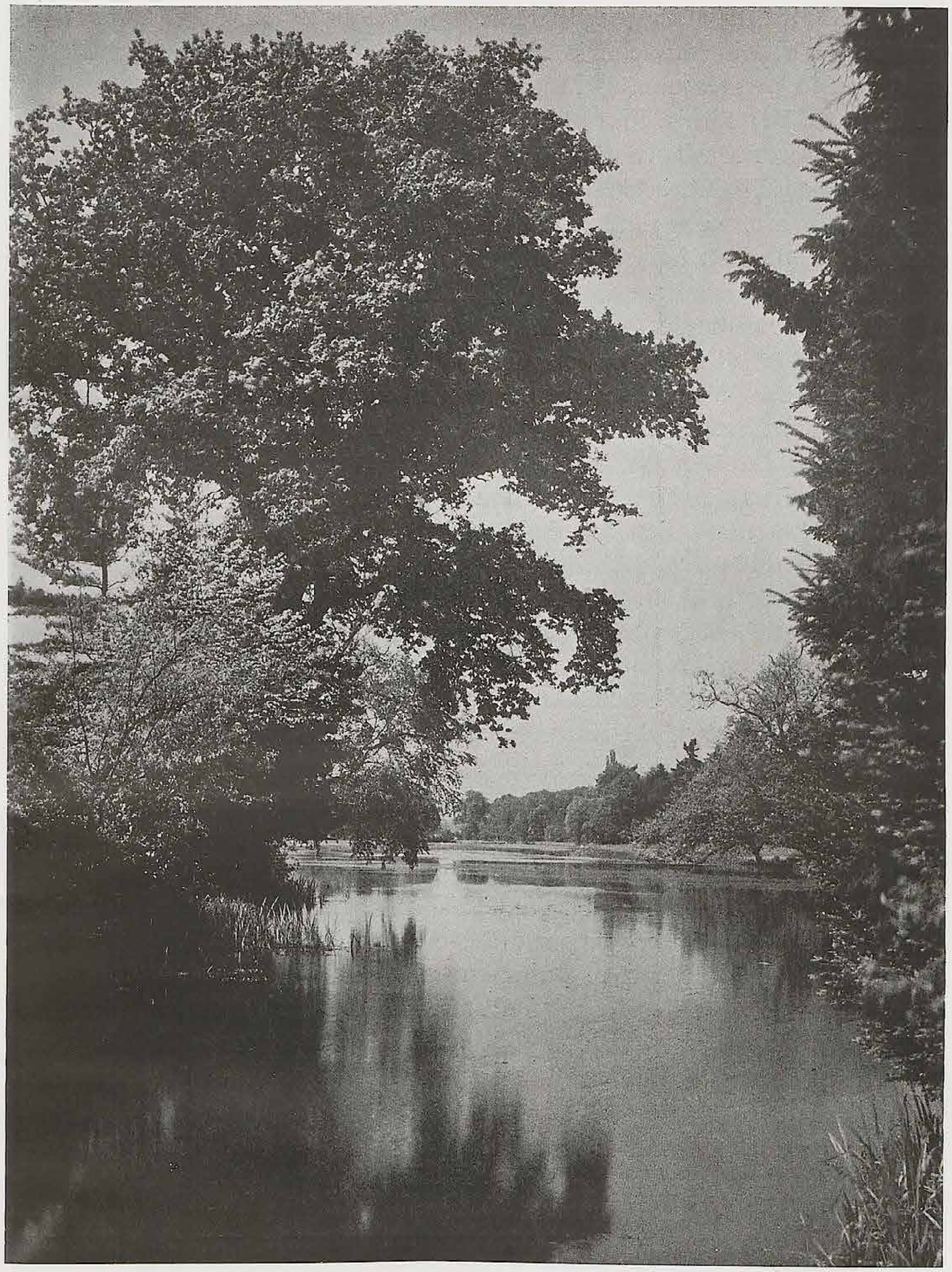
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0027

künstlerisch gestaltete auffaßt und somit der menschlichen Einzelpersönlichkeit, so original sie geboren sein mag, nur eine passiv nachschaffende Rolle zuerkennt.
Diese beiden Entwicklungskurven, die soziologische und die geistesgeschichtliche, kreuzen sich in einem ganz bestimmten Zeitpunkt der Geschichte, um 1720 ca. Damals tritt die Identitätsvorstellung zwischen Natur und Kunst in das Bewußtsein der nordischen Menschheit. Der greifbare Ausdruck dieses Geistes, den man mit Recht als etwas eminent Neues empfand, ist der Landschaftsgarten, der darauf abzielt, die Menschenschöpfung der Gottesschöpfung anzugleichen.

DAS WELTANSCHAULICHE PROBLEM

Der Zusammenhang von architektonischer Gartenkunst mit Fragen der Weltanschauung kann aus Quellenschriften der Zeit Ludwigs XIV. nicht belegt werden. Trotz seiner künstlerischen Talente war Le Nôtre kein Schriftbegabter, der uns zu den Denkmälern seiner Kunst zugleich auch literarischen Aufschluß über ihre inneren Prinzipien hinterlassen hätte. Von kleineren Gärtnern ist eine solche Aufklärung über Wesenszusammenhänge noch weniger zu erwarten. Die Liebhaberliteratur setzt erst im 18. Jahrhundert ein, und was uns da etwa d'Argenville, der Dilettant, und Blondel, der Architekt, zu sagen haben, bezieht sich lediglich auf das Formale des Gartens und die Rangstufen seiner gesellschaftlichen Anwendung.
Wegen dieses Mangels ist es schwieriger als man annehmen sollte, den französischen Garten als Denkmal des geistigen Wesens der Epoche historisch zuverlässig zu deuten. Ja es fragt sich, ob er als Gefäß einer Weltanschauung betrachtet werden will, ob er nicht ein in das Prinzipielle emporgetriebenes Handwerk ist. Vielleicht gehört es erst zur Wesensart seines historischen Gegenspielers, des Landschaftsgartens, daß er in einer höheren Sphäre geistigen Bewußtseins sich entwickelt und entsprechend enger mit religiös-philosophischen Fragen verknüpft ist. Eher wird es gestattet sein, den französischen Garten als Denkmal einer Staatsidee aufzufassen, und in der Tat ist man nicht müde geworden, zahlreiche Analogien zwischen dem formalen Stil und der Struktur des absolutistischen Königtums aufzustellen.
Um 1660 war die subjektivistische Weltanschauung des Hochbarock in die formalistisch-unpersönliche des Spätbarock umgeschlagen: „Statt der subjektivistischen Weltanschauung, die den Hochbarock beherrscht hatte und als Frucht einer Jahrhunderte alten individualistischen Kultur zur Reife gelangt war, erhebt sich der Absolutismus als Weltanschauung und als Staats-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0028



Wörlitz

(Phot. Staatl. Bildstelle)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0029

form. An die Stelle der persönlichen Wertordnung tritt die soziale Rangordnung, d. h. die Einzelpersönlichkeit wird aufgezehrt von der politischen und sozialen Gemeinschaft. Man wertet sie nicht mehr individuell, sondern nach ihrem Verhältnis zum Staat und zur Gesellschaft, deren Einheit als höhere Instanz über dem Sonderdasein des Individuums aufgerichtet wird[1])."
Im Wesen des Hochbarock hatte es gelegen, der freien Entschlußkraft des Einzelnen eine gewisse natürliche Sittlichkeit zuzutrauen. Wo nicht Dämonisches im Spiel ist, liefert das menschliche Gefühlsleben die zuverlässigen Maßstäbe des persönlichen und politischen Verhaltens. Daher die nachdrückliche Berufung des Zeitalters auf das Gewissen als einer natürlich ordnenden Macht und die Überzeugung, daß Zwang dieses sittliche Bewußtsein trübe[2]). Ebenso hat man auch der unberührten Natur, nicht so sehr im Garten, sondern in der Landschaft, organischen Sinn und natürlichen Schönheitswert zugetraut.
Im Zeitalter Ludwigs XIV. wird diese Freiheitsvorstellung in ihr Gegenteil verkehrt. Man maßt sich an, das System höher zu stellen als das in der Natur des Menschen an sittlichen Kräften Gegebene und schafft eine Staatsmaschinerie, die trotz ihrer Berufung auf eine gottgewollte Legitimität nur allzusehr die Schwächen des Menschenwerks an sich trägt. Der mit absoluten Vollmachten ausgestattete König und die ihm stamm- und wesensverwandte Hofgesellschaft sehen im Volk nicht den Bürger und Menschen, sondern den Untertan, die Kanaille, von der man das Schlechteste zu gewärtigen hat, sofern man sie nicht durch Polizierung in Schach hält. Auf diese Mißachtung seiner eigenen Verantwortlichkeit reagiert dann der Untertan durch den Satz: „Was nicht verboten ist, ist erlaubt", so daß die Gesetzbücher zu einem unübersehbaren Umfang anschwellen. Die Hofgesellschaft dagegen schafft sich ihren eigenen, ständischen Lebenskanon, der weniger das Sittliche als das Schickliche zum Gegenstand hat. Seine Gesetze beruhen auf dem Grundsatz der Nivellierung und Brechung des originalen, natürlichen Menschen zugunsten einer allgemein gültigen, künstlichen Menschenform. Die Etikette ist das unumstößliche Gesetz, dem auch der König, der Schöpfer und das Haupt dieser Gesellschaft, sich fügt. Ein freies Sichgeben, eine offene Äußerung von Gefühlen und Überzeugungen ist verpönt. Wer darauf Anspruch erhebt, zur Gesellschaft gerechnet zu werden, muß sich der von der Konvention gebilligten Formen bedienen. Es findet eine Stilisierung des natürlichen Menschen statt.

---

1) Hans Rose: Spätbarock, München 1922, S. 1.
2) Michel de Montaigne: „Zwingt mich das Recht, so schweigt mein guter Wille." Essays. Deutsche Ausgabe von Felix Groß, Berlin s. d., S. 294.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0030

Diesen gleichen Sinn für rationale Form und Gesetzlichkeit finden wir auf künstlerischem Gebiete vertreten in der Herrschaft der königlichen Akademien[1]). Die rationalistische Ästhetik Frankreichs im ausgehenden 17. Jahrhundert, wie sie sich aus der Philosophie des Descartes herausbildet, in Boileau ihren typischen Vertreter und in den Dichtern des „grand siècle" ihren vollendeten Ausdruck findet, verbannt aus dem schaffenden Künstler und dem Kunstwerk alles Individuelle und Originale, alles phantasievoll Gestaltete und persönlich Empfundene. Sie gipfelt in der Forderung klaren Sehens und deutlichen Aussprechens, die nur das Korrekte und Maßvolle, das von Scharfsinn und methodischer Strenge Geformte als Kunstwerk anerkennt[2]). Das einmalige, äußere und unwandelbare formale Prinzip wird den natürlichen Inhalten als Autorität übergeordnet. Daher kommt es, daß die Dichter in ihren Helden nicht Menschen in dem ganzen Komplex von Leidenschaften des Körpers und der Seele hinstellen, sondern sie als abstrakte Träger einer einzigen menschlichen Tugend oder Schwäche zeichnen. Das in seiner Unendlichkeit unfaßbar und chaotisch erscheinende Leben muß sich dem Zwang einer Norm und Typisierung unterwerfen[3]).

Von dieser Geisteshaltung aus versuchen wir uns ein Bild von dem Naturgefühl dieser Zeit und von seiner Auswirkung in der Gartenkunst zu machen. Die Blüte der Landschaftsmalerei um die Mitte des 17. Jahrhunderts beweist zur Genüge, daß die Organe für die Schönheit der freien Natur erschlossen waren. Freilich wurde sie in das Bildmäßige transponiert und unter der Gesetzmäßigkeit einer selbständigen Kunstgattung abgewandelt. Im Garten aber begibt sich der Mensch in die Natur selbst hinaus. Soll aus ihr ein Kunstwerk entstehen, so muß der aktive menschliche Bauwille sichtbar sein. Seit Jahrhunderten war die Gartenkunst in ihrem Ent-

---

1) Gegen die Gesetze der Hofgesellschaft und der Akademien hatte Bernini, ein letzter großer Repräsentant des hochbarocken italienischen Individualismus, bei seinem Aufenthalt in Paris (1665) verstoßen, sich die zwar in aller Form verhüllte Feindschaft der Gesellschaft zugezogen und sich in seinem künstlerischen Wollen eine Zurückweisung gefallen lassen müssen. Vgl. Rose: Tagebuch des Herrn von Chantelou, München 1919.

2) Vgl. H. v. Stein: Die Entstehung der neueren Ästhetik, Stuttgart 1886, 1. Abschnitt: Der französische Klassizismus.

3) H. Wölfflin: Über Stendhals Geschichte der Malerei in Italien (Almanach des Propyläenverlages 1924, S. 92): „Der Franzose ist immer geneigt, l'air grand zu verwechseln mit l'air grand Seigneur, was doch ungefähr das Gegenteil bedeutet. L'air grand ist die Gewohnheit, groß zu denken, und l'air grand Seigneur ist die Gewohnheit, so zu denken, wie Leute von hoher Geburt denken. Die Größe Michelangelos ist eine natürliche Größe und ganz unabhängig vom Lebensstil einer bestimmten sozialen Schicht . . . ." (Vgl. Shakespeare gegen die französischen Klassiker.)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0031

Claude Lorrain (Petersburg)

stehen und ihrer Entwicklung bei südlichen Völkern auf ein naives, selbstherrliches Verhältnis zur Natur gegründet gewesen, auf dessen Ursachen wir hier nicht einzugehen haben[1]). Eben dieses wird ohne Kritik von den nordischen Völkern übernommen zusammen mit allerhand anderem italienischen Schulgut, und nachdem in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die politische und künstlerische Vorherrschaft an Frankreich übergeht, schärft sich dieses aktive Verhältnis zur Natur durch den staatlichen Ordnungs- und Machtwillen, der die Gartenkunst zum Ausdruck seiner selbst heranzieht. Die in den Gärten stilisierte Natur, der man eine rational faßbare, äußere Form aufzwingt, mag als Analogie gelten für die in der Gesellschaft stilisierte und gebändigte menschliche Natur. Beide stehen unter den gleichen Gesetzen der Etikette und Konvention[2]). Als

[1]) Zur Geschichte des Naturgefühls vgl. R. Hennig: Die Entwicklung des Naturgefühls, Leipzig 1912; A. Biese: Das Naturgefühl im Wandel der Zeiten, Leipzig 1926.

[2]) Taine sieht eine ähnliche Beziehung zwischen Gärten und Gesellschaft: „Gebäude und Gärten, alles ist dort für Menschen angelegt worden, welche bedacht auf ihre Würde und Befolger sämtlicher Schicklichkeiten waren.“ Philosophie der Kunst, deutsch von

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0032

Stowe (älterer Zustand), Rigaud

notwendige Folge ergibt sich, daß diese Gärten der einzig passende Rahmen sind für diese Gesellschaft im Freien, wie auch nur eine solche Gesellschaft in diesen Gärten sich bewegen kann. Was Wölfflin von den italienischen Gärten des Barock sagt, trifft in erhöhtem Maße für die französischen Gärten zu: „Man läßt sich nicht gehen in dieser Umgebung, der streng stilisierte Garten erfordert Haltung und Würde, man durchschlendert nicht diese Wege, sondern man durchwandelt sie, womöglich mit großem Aufzuge, mit Damen und Pferden und Wagen[1]).“ In den Gartenstichen dieser Zeit wimmelt es von Gesellschaftsgruppen, von Kavalkaden und festlichen Aufzügen. Die Gärten sind eine Erweiterung der Schlösser und Paläste ins Freie und Schauplatz rauschender Festlichkeiten. Nur so belebt entfalten sie ihre ganze Wirkung. Für Spaziergänge einsamer Menschen waren sie nicht geschaffen. Was dabei an Poesie verloren geht, schätzt man gering. Denn die Poesie ist Angelegenheit der Salons und der Akademien geworden.

Ernst Hardt, Jena 1907, II. Aufl., S. 74. — Vgl. auch Pinder: Der deutsche Park, Leipzig 1926, S. 4: „Diese Menschen haben das Zeremoniell ihres Benehmens, den Sinn ihrer feierlichen Schreitetänze, ihrer gesamten künstlichen Haltung überhaupt, auf den Garten übertragen.“

[1]) H. Wölfflin: Renaissance und Barock, 4. Aufl., München 1926, S. 178.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0033

Vielleicht wird man es einem König nicht verdenken, wenn er seine Wiesen und Forste mit geradlinigen Alleen und Strahlensystemen durchzieht, durch die er symbolisch von dem Lande Besitz ergreift und die dem wachen Auge des Souveräns ein möglichst großes Stück seines Machtbereiches aufschließen. Der Fluch des Systems dagegen tritt erst zutage in der schematischen Vergewaltigung des vegetabilischen Wachstums[1]). Der Baum muß seine Verzweigung, seine Krone opfern, damit man im Heckenverschnitt nicht mit ungefähr gleichen Gewichten, sondern mit absolut gleichen und stabilen Massen arbeiten kann. Demselben Willen zum Schema unterliegen das planierte Erdreich und die kanalisierten Wasserläufe. Die individuelle, natürliche Form wird negiert zugunsten einer künstlichen, deren Wesen Prägnanz, Korrektheit, Faßbarkeit ist[2]). Als Zeichen dafür, mit welchem Sinn für den Schematismus des Absoluten man dem Ebenenideal den Vorzug gibt und unmerklich das Landschaftsideal mit dem Gartenideal gleichsetzt, mag die Tatsache sprechen, daß man Holland als eine landschaftlich schöne Gegend bewundert, weil es durch seine Feldereinteilung und gerade Kanalführung einem Garten ähnlich sehe; oder daß man Bäume für vorzugsweise schön erklärt, wenn sie von Natur wie Pyramiden oder Kugeln gewachsen sind[3]).

Ähnlich wie im politischen Leben hat man das organische Leben auch im Garten nicht ungestraft abtöten können. Sobald man das Natürliche für ungeordnet und revolutionär hält, bedarf das Wachstum der ständigen Aufsicht, der Pflege, der Polizierung durch Säge und Schere. Bekanntlich hat man dann auch die Abkehr von diesem Gartenstil als eine Revolution bezeichnet, und es ist zu verstehen, wenn die Deutung des formalen Gartens als einer Machtutopie nicht im Höhepunkt des höfischen Stils, sondern erst in seinem Verblühen auf seiten der Opposition ihren literarischen Ausdruck gefunden hat. Die Opposition beginnt bereits mit der bekannten Kritik des Herzogs von Saint-Simon: „Des Königs allgemeiner Ungeschmack

---

[1]) Hans Rose: Spätbarock, Kapitel Vegetation, S. 48—50.

[2]) Friedr. Kammerer: Zur Geschichte des Landschaftsgefühls im frühen 18. Jahrhundert, Berlin 1909, S. 13 (mit reichem Material über die Beziehung von Garten und Landschaft): „Die Stilisierung geht ins Große zugleich und Einfache: Alle Hebungen werden zur Fläche niedergedrückt, alle Windungen und Krümmungen ziehen sich zusammen auf die gerade Linie, alles Wirre und Krause wird gestrafft zur Symmetrie. Das Rokoko behält dieses Prinzip des Gartens bei . . .“

[3]) Kammerer, ebenda, S. 205: „Die Augen, welche auf die Formen jener Gärten eingestellt sind, biegen die freie Natur um nach jenen Formen, oder entnehmen ihr solche Faktoren, die jenen Formen am meisten angenähert sind.“ Über Holland, S. 117/18. — Vgl. M. L. Gothein: Geschichte der Gartenkunst, 1. Aufl., II, S. 368.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0034

fand ein herrisches Vergnügen darin, die Natur zu bezwingen, das er sich weder durch drückende Kriegslasten, noch durch seine Religiosität verleiden ließ[1]).“ Shaftesbury, der begeisterte Rhapsode der Harmonie der Welt, dem man die geistige Fundierung des Landschaftsgartens zu danken hat, weist aus seinen freiheitlichen Anschauungen heraus jegliche Einmischung des Hofes in Geschmacksfragen zurück: “’Tis not the Nature of a Court to improve, but rather corrupt a Taste”[2]). Für Shaftesbury sind Absolutismus, Scholastik, französische Gartenkunst als Feinde geradezu identisch. „Ob Shaftesbury den politischen Absolutismus, das scholastische System oder das französisch-architektonische Prinzip der Gartenkunst bekämpft: es ist ein und dasselbe. Immer handelt es sich um eine Vergewaltigung des Individuellen, um Heteronomie, gegen die der Philosoph protestiert[3]).“ Ebenso entschlossen, weltanschaulich fundiert und belebt aus eigenem neuen Kunstwollen hat Rousseau den formalen Garten als Usurpation und Denkmal der Eitelkeit bezeichnet: « Je ne vois dans ces terrains si vastes et si richement ornés que la vanité du propriétaire et de l’artiste, qui, toujours empressés d’étaler, l’un sa richesse et l’autre son talent, préparent à grands frais de l’ennui à quiconque voudra jouir de leur ouvrage. L’erreur des prétendus gens de goût est de vouloir de l’art partout, et de n’être jamais contents que l’art ne paroisse; au lieu que c’est à le cacher que consiste le véritable goût, surtout quand il est question des ouvrages de la nature[4]).» Im 19. Jahrhundert ist Schopenhauer aus seiner Willenslehre heraus zu einer ähnlichen Deutung des formalen Gartens als Machtdenkmal gelangt: „In den französischen Gärten spiegelt sich nur der Wille des Besitzers, welcher die Natur unterjocht hat, so daß sie, statt ihrer Ideen, die ihm entsprechenden, ihr aufgezwungenen Formen als Abzeichen ihrer Sklaverei trägt: geschorene Hecken, in allerhand Gestalten geschnittene Bäume, gerade Alleen, Bogengänge usw.[5]).“ In der neu erwachten Vorliebe des beginnenden 20. Jahrhunderts für den Barockgarten, von der in der Einleitung die Rede war, steht die Wertung als Raumschöpfung an erster Stelle und damit dasjenige, was unserer historischen Auffassung des Barock als das eigentlich Positive dieser Stilschöpfung vorschwebt. Bezeichnend ist aber, daß ein Franzose die Verknüpfung mit

---

1) Saint-Simon: Mémoires, Ed. Chéruel XII, p. 469.

2) Shaftesbury: A Letter concerning the Art or Science of Design (1712). Sämtl. Werke, 5. Ed., Birmingham 1773, Vol. III, S. 404.

3) Chr. Frdr. Weiser: Shaftesbury und das deutsche Geistesleben, Leipzig 1916, S. 158.

4) J. J. Rousseau: La nouvelle Héloise. Oeuvres complètes, Paris 1839, II, p. 434, 436.

5) Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Sämtl. Werke, herausgeg. von Otto Weiß, Leipzig 1919, II, S. 501 (Vereinzelte Bemerkungen über Naturschönheit).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0035

der historisch zugehörigen Staatsform und mit Eigenschaften des französischen Nationalcharakters nicht fallen läßt: «Le Nôtre travaillait pour le pouvoir illimité, pour Louis XIV, le Roi Soleil: il fallait que dans ses créations il symbolisât la puissance. . . L'art des jardins d'architecture en France va alors se développer normalement avec les caractéristiques de notre génie national; tout sera régulier, symétrique, coordonné, clair, logique, calculé en vue d'un effet dominant à obtenir d'un point déterminé. N'y a-t-il pas une certaine analogie au XVII[e] siècle entre les idées métaphysiques et littéraires de cette époque et l'art des jardins qui crée des parcs un peu factices, aux tracés sans défaillance où tout est taillé, tiré au cordeau, rigide, stylisé, pour concourir à un effet de beauté[1])?»

Man wird beachtet haben, daß ich zwischen dem architektonischen Garten und der Kultur seiner Zeit nur Analogien aufzustellen gewagt habe. Das erklärt sich aus einer gewissen Skepsis gegen willkürliche Gleichsetzung und kausale Verknüpfung gleichzeitiger historischer Tatsachen. Trotz dieser Vorsicht habe ich die Überzeugung gewonnen, daß der Landschaftsgarten in seiner klaren Bewußtheit und Programmatik nicht aus formalen Voraussetzungen hergeleitet werden kann, daß vielmehr Philosophie und Dichtung, entsprechend dem lehrhaften Charakter des Zeitalters, die breite Grundlage bilden, auf der die landschaftliche Gartengestaltung möglich wird. Wie oben angedeutet, sind die Gründe für die Wandlung zu sehen einmal in der Neuprägung des Individualismus, und zweitens in dem pantheistischen Naturgefühl der Epoche. Diese Kräfte in ihrem Werden aufzuzeigen, ist unsere nächste Aufgabe.

Vermittelt durch die politische und kulturelle Vormachtstellung Frankreichs um 1700 und begünstigt durch den modischen Nachahmungstrieb des Zeitalters hatte die französische Geistesverfassung Eingang in England und Deutschland gefunden und in diesen Ländern ähnliche Erscheinungen in Gesellschaft und Kunst gezeitigt[2]). Das innere Wesen dieser Völker beruht aber zu sehr auf den Eigenschaften des Individuellen, Originalen und Charakteristischen, als daß die französische Fähigkeit zur Abstraktion und Typisierung auf die Dauer hätte Aufnahme finden können. Der englische Empirismus und Sensualismus, geboren aus dem praktischen Sinn dieses Volkes,

---

[1]) Marcel Fouquier: De l'art des jardins, Paris 1911, p. X, 30.

[2]) Dryden, Addison, Pope als Vertreter des französischen Klassizismus in der Literatur Englands; Gottsched und seine Schule in Deutschland; über die Ausbreitung des französischen Gartens M. L. Gothein a. a. O., Kapitel XIII, S. 191—281. Im Rahmen unseres Themas sind zu nennen: Nymphenburg, Die Favorite bei Mainz, Schwetzingen bei Mannheim.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0036

widerstrebt seiner Natur nach der Verallgemeinerung. Die Begabung des Deutschen mit Kräften der Phantasie und des Gemütes lehnt sich auf gegen eine einseitige Herausstellung der Vernunft als regelnden und gestaltenden Prinzips. Heinrich von Stein kennzeichnet diese Situation mit folgenden Worten: „Zu Anfang des 18. Jahrhunderts sind alle Völker, welche aus eigener Kraft am Werke der Kultur mitarbeiten wollen, dem französischen Geiste gegenüber im Stande der Notwehr. Die präzisen Formen und Formeln der französischen Zivilisation drängen sich auf, wo überhaupt nach solchen Formen gesucht wird. Das Bewußtsein von nationaler oder persönlicher Eigenart sieht sich zur Polemik gegen sie gezwungen. Deshalb kündigen sich zu dieser Zeit Bemühungen um Kultur überall wenigstens zum Teil als Protest gegen französisches Wesen an[1])."

Das protestantische England übernimmt die Führung. Es besitzt zu Anfang des 18. Jahrhunderts bereits in seiner demokratischen Staatsform die politischen Grundlagen für eine größere Freiheit der Einzelpersönlichkeit. Shaftesbury wird nicht müde, die englische Verfassung im Gegensatz zur französischen zu loben und auf ihrer Grundlage einen Aufschwung der Kunst in England zu prophezeien. Franzosen sind ihm nie als freie Menschen begegnet[2]). Deutschland entwickelt und vertieft die neuen Ideen vorwiegend aus seinen protestantischen Volksteilen heraus. Politisch hat sich hier der Neu-Individualismus innerhalb des 18. Jahrhunderts noch nicht ausgewirkt. Er führt nur zu einer seelischen und ästhetischen Befreiung der Einzelpersönlichkeit. Vielleicht bestand zur politischen Opposition auch weniger Anlaß. Denn es herrschte nicht die unerbittliche Straffheit des einen Staatsorganismus wie in Frankreich, sondern es zerfiel in eine Vielzahl selbständiger staatlicher Gebilde. Es kommt daher nicht wie in Frankreich zur politischen und gesellschaftlichen Revolution, sondern zu einer Art von Reformation. Nach Madame de Staël beruht der Unterschied der beiden Nationen darin, „daß Frankreichs Kultur ganz auf dem Grundsatz der Gesellschaft ruhe, Deutschland aber die Kultur der Einsamkeit, der einzelnen in sich gekehrten Individualität besitze"[3]).

Das Werden dieser neuen Kultur der Einsamkeit ist ein äußerst komplexer

---

[1]) Heinrich v. Stein: Die Entstehung der neueren Ästhetik, S. 309.

[2]) Shaftesbury: A Letter concerning Design, a. a. O. Vol. III, S. 405; An Essay on the Freedom of Wit and Humour (1708), 4. Ed. 1728, Vol. I, S. 108/9. — Vgl. Weiser: Shaftesbury und das deutsche Geistesleben, S. 384/85.

[3]) Fritz Strich: Die Romantik als europäische Bewegung. Festschrift Wölfflin, München 1924, S. 47/48.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0037

Vorgang. Er geht nicht gleichmäßig und gleichzeitig vor sich bei allen Völkern, sondern dem Grade nach verschieden, je nach ihrer inneren Disposition und in mannigfaltigster Wechselwirkung. Der Antrieb ist die Auflehnung gegen die Übersteigerung künstlicher Formen in Staat und Gesellschaft, Kunst und Literatur. Der Charakter, den der neue Individualismus annimmt, wird bestimmt durch die ihm zugrunde liegende „Richtung auf das Natürliche". „Für die Natur eintreten im Sinne Shaftesburys heißt für die Freiheit der Lebensentfaltung eintreten, für das Prinzip der Autonomie, der von innen bestimmten Form[1])."

Eine freudige Bejahung der durch die Vernunft zurückgedämmten seelischen Kräfte findet statt, die unzertrennlich von der menschlichen Natur gerade deren Wesentliches ausmachen. Gefühl und Phantasie übernehmen die Führung, im religiösen Leben (Pietismus) wie im künstlerischen Schaffen. Die englische und deutsche Philosophie heben das neue Lebensgefühl und seine künstlerischen Postulate am frühesten in das Bewußtsein[2]). Das Kunstwerk soll nicht ein Machwerk abstrakter Regeln sein, die den Wertakzent auf die äußere Form legen, sondern Ausdruck des persönlichen Erlebens. Es soll innere Wahrhaftigkeit besitzen und auf das Gefühl wirken: „Affectus movere est poeticum" (Baumgarten)[3]). „Stimmung zu erzeugen ist Klopstocks eigenste Kunst. Das Unsagbare des Gefühls sucht er auszudrücken[4])." Er befreit die deutsche Dichtung von dem fremdländischen Gleichmaß des Alexandriners, der ihm zur Gestaltung seines Erlebnisses unbrauchbar erscheint (Schöpfung des freien Rhythmus)[5]). Alle Regel tötet, alles Aufstellen von Vorbildern hemmt das eigene Leben. In diesem Sinne sagte Young, die Natur bringe uns alle als Originale zur Welt[6]). In Deutschland wirken sich solche Lehren aus im Sturm und Drang, im Abwerfen gesellschaftlicher Fesseln und künstlerischer Formalismen. Shakespeare wird in steigendem Maße das Muster in seinem Umfassen und in seiner Darstellung alles Ungewöhnlichen und Einmaligen, alles Charakteristischen und Originalen (Gerstenberg, Hamann, Herder, der junge Goethe usw.).

---

[1]) Weiser: Shaftesbury und das deutsche Geistesleben, S. 158.

[2]) Shaftesbury: Letter concerning enthousiasm, 1707/8. — Addison: Pleasures of the Imagination (1712); "English are naturally fanciful", Spectator No. 419. — Bodmer: Von dem Einflusse und dem Gebrauch der Einbildungskraft, 1727; Kritische Abhandlung vom Wunderbaren in der Poesie 1740. Vgl. H. v. Stein a. a. O., S. 128 ff., S. 279 ff.

[3]) Baumgarten: Aesthetica, Frankfurt a. O. 1750—58. Vgl. H. v. Stein a. a. O., S. 337.

[4]) Wilhelm Scherer: Geschichte der deutschen Literatur, 9. Aufl., Berlin 1902, S. 426.

[5]) Vgl. Fritz Strich: Deutsche Klassik und Romantik, München 1922, S. 143.

[6]) Edward Young: Conjectures on original composition 1757. Deutsch Leipzig 1760, S. 21.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0038

Eine besondere Färbung erhält die Ästhetik des 18. Jahrhunderts durch ihre Verbindung mit dem Ethischen. Shaftesbury hatte gelehrt, daß das Gute mit dem Schönen wesensgleich sei: "Beauty and Good are one and the same[1])." Home folgt ihm darin: "A taste in the fine arts goes hand in hand with the moral sense, to which indeed it is nearly allied: both of them discover what is right and what is wrong[2])." Noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts formuliert Mannlich, ein Zeitgenosse Sckells, diesen Zusammenhang folgendermaßen: „Die Gesetze des Schönen liegen deutlicher in der Seele des unverdorbenen Menschen als in unseren ästhetischen Lehrbüchern und gelehrten Abhandlungen[3])." Der moralische Gehalt eines Kunstwerkes wird bestimmend für seinen Wert.

Es erklärt sich aus der Gemeinsamkeit alles historischen Geschehens, wenn die Baukunst, die bildenden Künste und die angewandten Künste an diesem Geist der Individualisierung regsten Anteil nehmen. Die einzelnen Kunstzweige: Architektur, Plastik und Malerei, lösen sich aus dem dekorativen Ensemble, in das der Spätbarock sie verschmolzen hatte. Sie verselbständigen sich als Fächer und geben dem Einzelgegenstand, der Einzelform ihre ursprüngliche Berechtigung, ihre Eigenbedeutung zurück. So führt das Gebäude wieder ein in sich geschlossenes Dasein. Gemälde und Skulpturen werden Träger individueller Werte[4]). In dieser Rückbildung drückt sich das Postulat des Natürlichen insofern aus, als in der Architektur, in der Menschengestaltung, den Möbelformen usw. die Gesetze des Tragens und Lastens, das Organische, die Statik zur Anschauung gebracht werden. Die Trennung der Formen und Gegenstände vollzieht sich durch das Kunstmittel der Linie, und auch für sie kann man die Eigenschaft des Natürlichen in Anspruch nehmen. Denn sie ist das unverkünstelte Ergebnis des zeichnenden Stiftes.

Diese Entwicklung zum Individualismus, wie wir sie im Menschlichen und Künstlerischen angedeutet haben, hätte aber nicht genügt, um den Landschaftsgarten zu erzeugen. Auch früher, in der Renaissance, im Früh- und Hochbarock hat es Individualismus gegeben, ohne daß der Garten sich der Natur zu nähern vermocht hätte. Die unumgängliche Voraussetzung für die Schöpfung des Landschaftsgartens besteht vielmehr darin, daß gleichzeitig mit dem Erwachen des Individualismus das aktive Naturverhältnis in ein passives umschlägt. Der Individualismus ist Freiheitsträger und nimmt in

---

[1]) Shaftesbury: The Moralists (1709), Ed. 1727, Vol. II, 399.
[2]) Henry Home: Elements of Criticism, 1761—1785, I, S. 6.
[3]) J. C. von Mannlich: Versuch über die Schönheitslehre, München 1812, S. 26.
[4]) H. Wölfflin: Grundbegriffe, 5. Aufl., S. 79. — Hans Rose: Spätbarock, S. 13/14.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0039

gleichem Maße ästhetische Färbung an, wie er sich antike Formen als Ausdruck seines Wesens zu eigen macht. Die Unterordnung unter die Natur dagegen entspringt einem ethisch-religiösen Triebe, dessen Wurzeln eher in die christliche Mystik zurückreichen. Diese höhere Idee läßt den individuellen Willen nicht frei schalten, sondern sie verpflichtet ihn bis zu einem gewissen Grade zur Anerkennung eines ethisch-sozialen Prinzips, eines Naturrechtes, das im staatlichen Leben die aufgeklärte Demokratie, in der Gartenkunst die Anlage naturähnlicher Volksparks zur Folge hat.

Wie früher der König als höchste Autorität, als Werkzeug göttlichen Willens vorgestellt worden war, so wird jetzt die Natur in pantheistischem Sinne als geistige Universalmacht aufgerichtet. Das Wort „Natur" erhält einen anderen Sinn, eine ethisch-religiöse Färbung. Sie steht nicht als etwas Fremdes dem Menschen gegenüber, sondern er ist sympathisch in sie verwoben. In Mensch und Natur offenbart sich die gleiche beseelende Einheit: „ein unaussprechlich Wesen, uns befreundet, waltet in den Dingen." Die sichtbare Welt ist die künstlerische Schöpfung Gottes, voller Ordnung und Schönheit. Es ist wiederum Shaftesbury, der diesen Gedanken in seinem Naturhymnus zuerst Ausdruck verleiht: "All we can see either of the Heavens or Earth, demonstrates Order and Perfection . . . O glorious Nature! supremely Fair, and sovereignly Good! All-loving and All-lovely, All-divine! Whose Looks are so becoming, and of such infinite Grace; whose Study brings such Wisdom, and whose Contemplation such Delight; whose every single Work affords an ampler Scene, and is a nobler Spectacle than all which ever Art presented! — O mighty Nature! Wise Substitute of Providence! impower'd Creatress! Or Thou impowering Deity, supreme Creator! Thee I invoke, and Thee alone adore . . . I sing of Nature's Order in created Beings, and celebrate the Beautys which resolve in Thee, the Source and Principle of all Beauty and Perfection[1])!" Das uralte Problem von Vielheit und Einheit findet in Gott seine Lösung: "His Creation, and every Part of it, is full of him. His Substance is within the Substance of every Being, whether material, or immaterial[2])." „All are but parts of one stupendous whole, whose body Nature is, and God the soul[3])." Demzufolge ist die philosophische Naturbetrachtung eine Erkenntnis Gottes als des souveränen Künstlers in der Natur. „Alles, was man in der Natur sieht, ist sein Werk, und die Naturgeschichte ist eigentlich

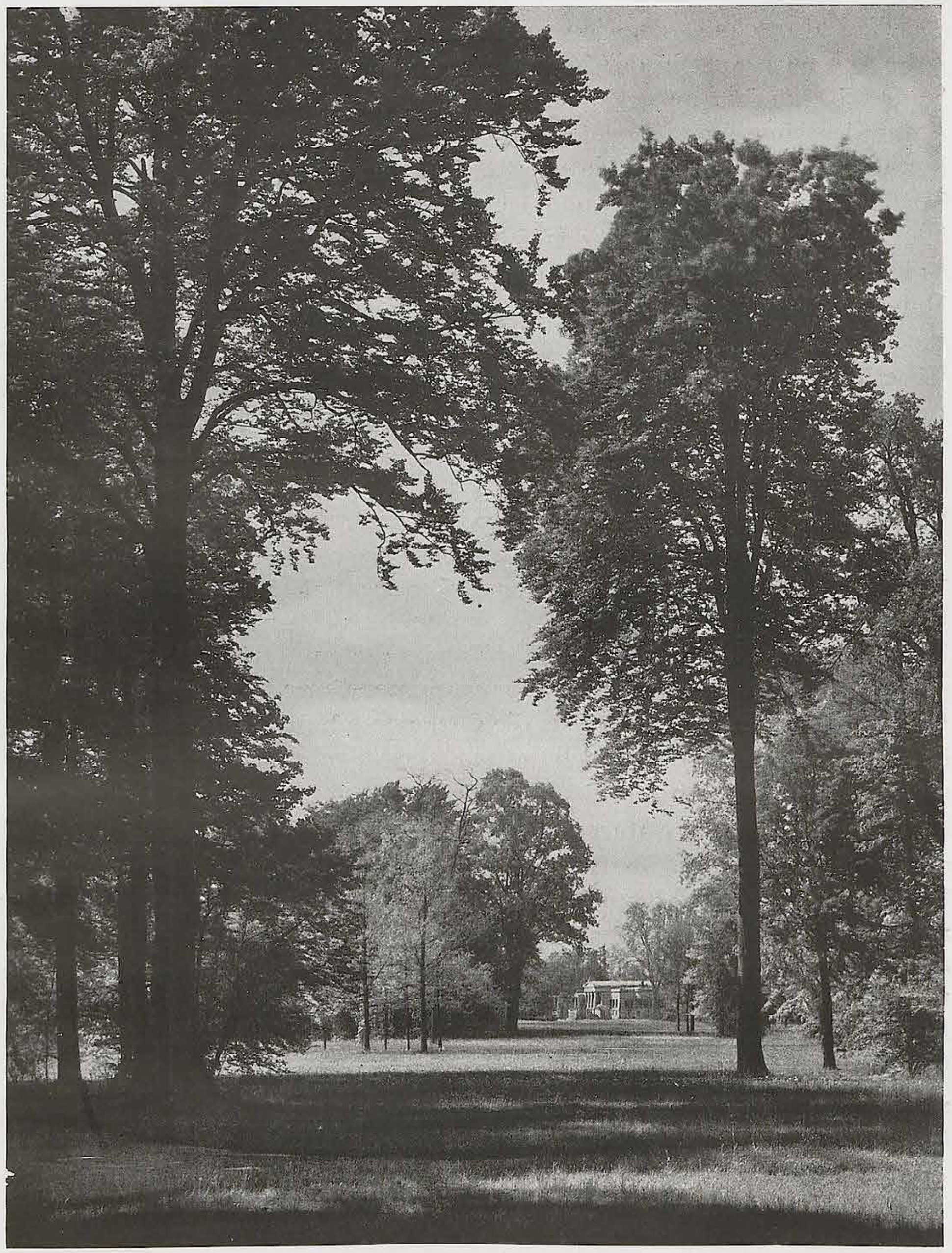
---

[1]) Shaftesbury: The Moralists (1709), 4. Ed. 1727, Vol. II, S. 291, 345.

[2]) Addison: Spectator 565 (1714), Vol. VIII, 1728, S. 48.

[3]) Alexander Pope: Essay on Man (1733), englisch-deutsche Ausgabe, Altenburg 1759, Seite 34.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0040



Potsdam, Schloß Charlottenhof (Phot. Staatl. Bildstelle)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0041

nichts anderes als die Geschichte des höchsten Wesens[1])." Somit ist alles, was die Natur schafft, zugleich vollkommen und schön. Die Menschheit aber hatte sich nach Ansicht der Zeit vom Naturzustande künstlich entfernt. Die Sehnsucht, zu ihm zurückzukehren, weckt die eigentlich originalen, in der Natur des Menschen liegenden seelischen Triebe und verbürgt ihnen jede moralische Berechtigung. Sie schafft die Robinsonaden und Idyllendichtungen. Sie führt zur ethischen und ästhetischen Wertung der freien, unberührten Landschaft[2]). Sie bildet das Evangelium Rousseaus: Zurück zur Natur, zu ihrer schlichten Wahrhaftigkeit.

Man traut also der Natur als höchster Instanz Vernunft und die Fähigkeit zur Schönheit zu. „Auch hier stand die Natur, da sie aus reicher Hand, über Hügel und Tal, lebende Schönheit goß, mit verweilendem Tritte, diese Täler zu schmücken, still" (Klopstock). Nicht nur der Mensch, sondern auch die pflanzliche, tierische und anorganische Welt werden aus diesem göttlichen Schönheitswillen der Natur vollkommen geboren gedacht, also alle diejenigen Elemente, die zusammen eine Landschaft ausmachen. In diesem Augenblick nun, wo die Natur als solche als künstlerisch wollend erlebt wird, fällt die Schranke zwischen Naturschönheit und Kunstschönheit: sie werden identisch. Damit fällt folgerichtig zugleich die Schranke zwischen Landschaft und Garten, die man früher als Kontrast des Ungestalteten und des Gestalteten aufgefaßt hatte. Das Urteil über den französischen Garten ist damit gesprochen. Denn er knechtet die Natur. Für die Gartengestaltung kann nur das Prinzip der Natürlichkeit, die Angleichung der Menschenschöpfung an die Gottesschöpfung maßgeblich sein.

Die Apostel des neuen Naturgefühls sind notwendigerweise die ersten Kritiker des formalen Gartens. Shaftesbury kontrastiert die Schönheiten der freien Natur mit der "formal mockery of princely gardens"[3]). Addison tadelt im Spectator die Gartenkunst seiner Zeit: "Our British Gardeners, instead of humouring Nature, love to deviate from it as much as possible . . . The Beauties of the most stately Garden or Palace lie in a narrow Compass; the

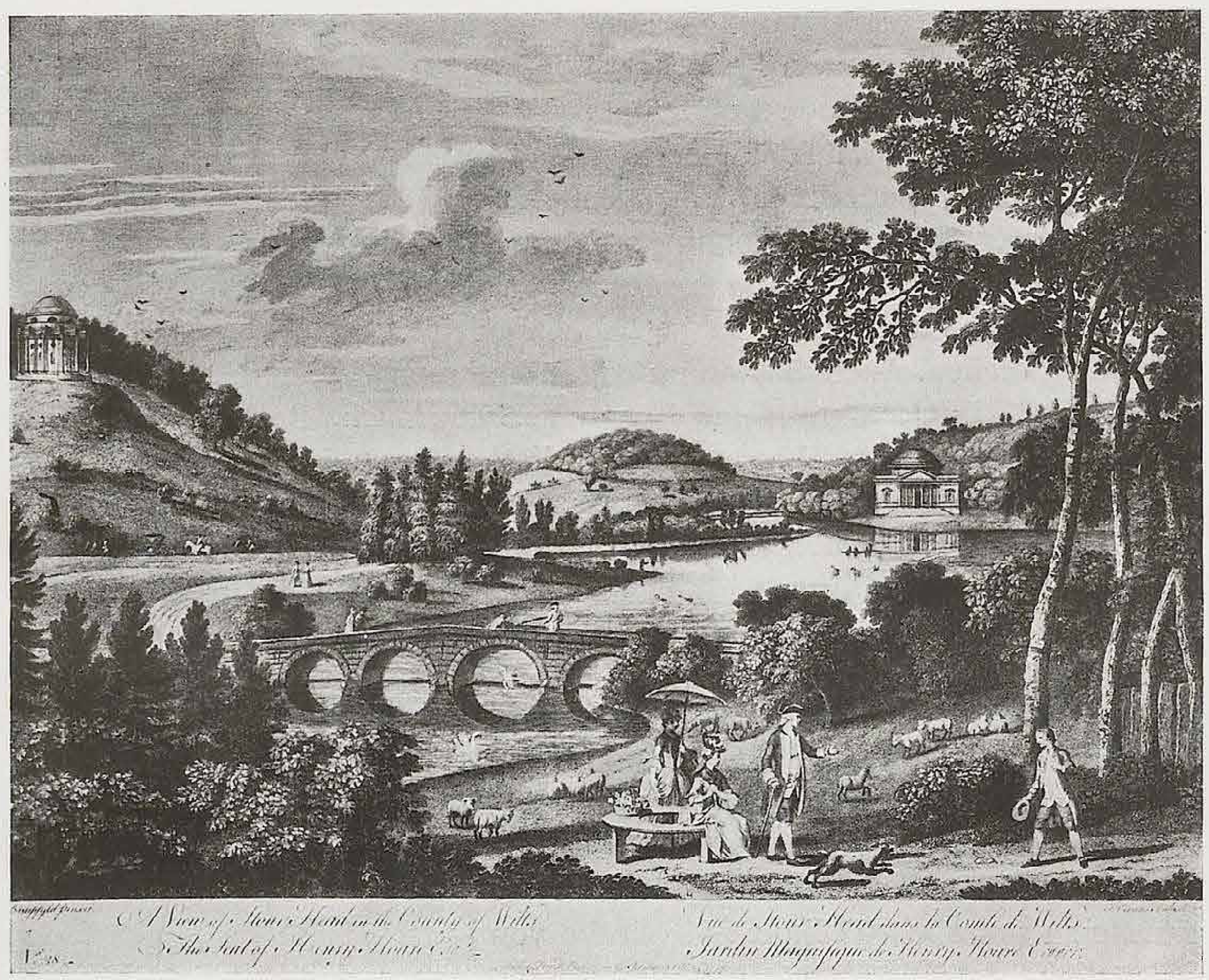
---

1) J. G. Sulzer: Unterredungen über die Schönheit der Natur, Berlin 1774, S. 130.

2) Alexander Pope: Sämtliche Werke, Mannheim 1780, 9. Bd. Briefe, S. 260/61, Brief an Mad. Blount: „Denn ich zweifle nicht, daß die Werke Gottes, die wir hier erblicken, seinen Werken, die er uns dort zeigen wird, am nächsten kommen; und daß ein wahrer Geschmack an den Schönheiten der Natur die bequemste Vorbereitung und der angenehmste Übergang zu dem Genuß der himmlischen ist; dahingegen das Stadtleben, in seiner eigentlichen Gestalt, voll Lermen, Verwirrung, Getümmel, Verläumdung und Uneinigkeit gewissermaßen die Lehrjahre zur Höllen und ihren Furien sind."

3) Shaftesbury: The Moralists, a. a. O., Part III, Sect. 2, 393/94.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0042



Stourhead (Vivares)

Imagination immediately runs them over; ... but in the wide Fields of Nature the Sight wanders up and down without Confinement, and is fed with an infinite variety of Images ...[1])." Am häufigsten zitiert werden bei Späteren Popes Verse:

"Grove nods at grove, each alley has a brother,
And half the platform just reflects the other.
The suffering eye inverted Nature sees,
Trees cut to statues, statues thick as trees[2])."

Die ethische und ästhetische Wertung der Landschaft, die aus dieser panthe-

1) Addison, Spectator, 25. Juni 1712 (Nr. 414), vgl. Myra Reynolds: The Treatment of Nature in English Poetry between Pope and Wordsworth, 2. Ed., Chicago 1909, S. 252. — M. L. Gothein: Geschichte d. Gartenkunst, I. Aufl., S. 368/70.

2) Alexander Pope: Epistle to Richard Boyle, Earl of Burlington (1731). Complete Works, London 1881, Poetry Vol. III, S. 180.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0043

istischen Weltanschauung und der Sehnsucht nach natürlichen Urzuständen sich ergibt, findet ihren Widerhall in der bildenden Kunst und in der Literatur. Eine sich steigernde Sammeltätigkeit setzt ein, die sich auf die Bilder der großen Landschaftsmaler aus dem 17. Jahrhundert erstreckt. Damals entstehen zahllose Stichpublikationen, die ihre Werke in breiten Schichten des gebildeten Bürgertums populär machen[1]). In der englischen Literatur taucht eine neue Gattung auf: die Landschaftsdichtung. Sie wird vornehmlich in den Kreisen der Landgeistlichen gepflegt und soll der religiösen Erbauung dienen. Auch die Robinsonaden sind dieser Erbauungsliteratur zurechnen[2]). Deutschland folgt diesem Vorbilde nach. Bezeichnend ist der Titel von Brockes' Gedichtsammlung: Irdisches Vergnügen in Gott. Haller, Kleist, Klopstock schaffen auf der Grundlage von Milton und Thomson lyrisch-religiöse Naturdichtung. Friedrich von Hagedorn gehört zu den ersten, die in Deutschland Kritik am formalen Garten üben: „Ehrt die wirkende Natur, laßt das Künsteln ferne bleiben[3])." Salomon Geßner kann den Ruhm für sich in Anspruch nehmen, aus der passiven Färbung seines Naturgefühls die Idylle als Kunstform begründet zu haben. Sein Widerwille gegen den künstlich zugeschnittenen Garten wandelt sich ihm unter der Hand zum Naturhymnus: „Was entzückt mehr als die schöne Natur, wenn sie in harmonischer Unordnung ihre unendlich mannigfaltigen Schönheiten verwindet? Zu kühner Mensch! was unterwindest du dich, die Natur durch weither nachahmende Künste zu schmücken? Baue Labyrinthe von grünen Wänden, und laß den gespitzten Taxus in abgemessener Weite emporstehen, daß kein Gesträuchgen den wandelnden Fußtritt verwirre; mir gefällt die ländliche Wiese und der verwilderte Hain; ihre Mannigfaltigkeit und Verwirrung hat die Natur nach geheimern Regeln der Harmonie und der Schönheit geordnet, die unsere Seele voll sanften Entzückens empfindet. Oft würd ich bey sanftem Mondschein bis zur Mitternacht wandeln, in einsamen frohen Betrachtungen über den harmonischen Weltbau, wenn unzählbare Welten und Sonnen über mich leuchten." (Idyllen, Zürich 1776, „Der Wunsch", S. 126/27.) — „Ach Natur! Natur! wie schön bist du! wie schön in unschuldiger Schönheit, wo dich die Kunst un-

---

[1]) Elizabeth Wheeler Manwaring: Italian Landscape in Eighteenth Century England. New-York 1925. Kap. 1—4. — Claude Lorrain und sein Liber Veritatis, gestochen von Earlom. Thieme-Becker, Künstler-Lexikon, XIII/S. 369; Walter Friedländer: Claude Lorrain, Berlin 1921, S. 217.

[2]) Herbert Schöffler: Protestantismus und Literatur, Leipzig 1922, S. 59 ff. S. 151 ff. — Hierzu Myra Reynolds: The Treatment of Nature in English Poetry between Pope and Wordsworth, Chicago 1909.

[3]) Friedr. Kammerer: Zur Geschichte des Landschaftsgefühls, S. 53.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0044

zufriedener Menschen nicht verunstaltet!“ (Daphnis, Zürich 1754, S. 68)[1]). Ähnlich Christian Felix Weisse:

„Der Garten ist sehr schön geschmückt!
Hier Statuen und dort Kaskaden;
Die ganze Götterzunft, hier Faunen, dort Najaden
Und schöne Nymphen, die sich baden.
Und Gold vom Ganges hergeschickt,
Und Muschelwerk und güldne Vasen,
Und Porzellan auf ausgeschnittnen Rasen,
Und buntes Gitterwerk, und — eines such' ich nur —
Ist's möglich, daß was fehlt? Nichts weiter — die Natur[2])!“

Für die Verpflanzung der englischen Ideen auf französischen Boden kommt Voltaire ohne Frage eine gewisse Bedeutung zu. Er war 1726—28 in England und lernte die freiheitliche Philosophie und Literatur dieses Landes kennen. Seine «Lettres philosophiques sur les Anglais (1731)» enthalten eine scharfe Kritik an den heimischen Zuständen in Kirche, Staat und Gesellschaft. Seine gartengeschichtliche Sendung besteht darin, die französischen Salons mit dem englischen Natürlichkeitsideal bekannt gemacht und gegen den alten Gartenstil opponiert zu haben:

«Jardins, il faut, que je vous fuie;
Trop d'art me révolte et m'ennuie.
J'aime mieux ces vastes forêts;
La nature libre et hardie,
Irrégulière dans ses traits,
S'accorde avec ma fantaisie[3]).»

Man wird behaupten dürfen, daß Voltaire trotz dieser Befürwortung des Unregelmäßigen und der Phantasietätigkeit von dem Ideal der Natürlichkeit nur soweit Gebrauch gemacht hat, wie ihm nötig schien, um eine geistvolle Opposition zu üben. Im Gegensatz zu ihm hat Rousseau das Vollgewicht seiner Persönlichkeit, seines Charakters und seiner philosophischen Überzeugung für das wahrhaft Natürliche in die Wagschale geworfen. Aus seiner Persönlichkeitsauffassung erneuert er den uralten Typus der Konfessionenbücher, dessen literarische Nachwirkung sich in unzähligen Bekenntnisschriften und autobiographischen Romanen geäußert hat. Auf seine Vorstellungen

---

[1]) Wölfflin: Salomon Geßner, Frauenfeld 1889, S. 104.
[2]) Zitiert nach Hirschfeld: Theorie der Gartenkunst, Leipzig 1779/85, Bd. I, S. 119.
[3]) Georg Brandes: Voltaire, Berlin 1923, S. 310.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0045

vom Urzustande der Menschheit, von der Verderbnis durch die Kultur und von der Gleichberechtigung der Menschengeschöpfe näher einzugehen, ist hier nicht der Ort. Uns geht es an, wie seine Einwirkung auf das Landschaftsideal der Zeit zu denken ist. Die eine Seite seines Landschaftsgefühls ist bestimmt durch das literarisch Sentimentale, das Liebliche; die andere, moderne, durch die Vorliebe für das Wilde und Unwegsame der Felsnatur, das Heroische, wie es ihm aus der schweizerischen Bergwelt entgegentritt. Seine Kritik am Garten wendet sich ebensosehr gegen den holländischen Kultus der Einzelpflanze wie gegen den Aktivismus im französischen Gartenstil.

Ähnlich wie in England und Frankreich haben sich auch im deutschen Kulturkreis die geistigen Triebkräfte des Zeitalters im Bewußtsein dichterisch-prophetischer Persönlichkeiten wie in einem Brennpunkt zusammengefunden. In Deutschland übernimmt Goethe die Führung: Im Götz das Bekenntnis zur eigenwilligen Persönlichkeit, schroffer Naturalismus und Befreiung von den Fesseln der Form; im Werther Überschwang der Seele und des Gefühls, Hingabe an die Natur, gesteigert bis zum Hymnus in Mahomets Gesang. Bei der Besteigung des Dôle unterliegt er, wie einst Rousseau, dem Zauber einer heroischen Gebirgsschönheit (Briefe aus der Schweiz 2. Abt.). Seine Weltanschauung fußt auf dem Pantheismus Spinozas und Shaftesburys[1]). In seiner frühen Weimarer Zeit wirbt er schöpferisch für die neue Gartenkunst (Anlage des Weimarer Parks), ihre romantisch-sentimentalen Ausartungen verspottet er (Triumph der Empfindsamkeit). Dagegen macht sich in seiner klassischen Periode durch den Einfluß Italiens eine gewisse Abkühlung seines Naturgefühls bemerkbar. Bezeichnenderweise ist die bedeutendste naturwissenschaftliche Entdeckung, die wir ihm verdanken, auf italienischem Boden erfolgt: die Erkenntnis von der Homogenität der Einzelform mit der Gesamtform in der organischen Natur[2]). Der reife Goethe steht dem Landschaftsgarten eher ablehnend gegenüber[3]). In den Wahlverwandtschaften findet er die Weite des Blickes, die von der Gartenkunst seiner Tage zu den Bestrebungen unserer Zeit hinüberführt: „Niemand glaubt sich in einem Garten behaglich, der nicht einem freien Lande ähnlich sieht; an

---

1) W. Dilthey: Aus der Zeit der Spinozastudien Goethes; Gesammelte Schriften, Berlin 1914, 2. Bd., S. 398 ff. Vergleich von Shaftesburys Naturhymnus mit Goethes Aufsatz über die Natur (1782).

2) Goethe: Italienische Reise. Palermo, 17. April 1787. Cottasche Jubiläumsausgabe 1895, Bd. 22, S. 254. — Ferner „Zur Morphologie", 32. Bd., S. 72: „Alle Gestalten sind ähnlich, und keine gleichet der andern; und so deutet das Chor auf ein geheimes Gesetz, auf ein heiliges Rätsel . . . ."

3) Goethe: Über den sogenannten Dilettantismus (1799) a. a. O., Bd. 30, S. 447/48.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0046

Kunst, an Zwang soll nichts erinnern, wir wollen völlig frei und unbedingt Atem schöpfen. Haben Sie wohl einen Begriff, mein Freund, daß man aus diesem in einen andern, in den vorigen Zustand zurückkehren könne[1])?“

DAS PROBLEM DES KÜNSTLERISCHEN

In dem Augenblick, wo man sich die Schöpfung als eine künstlerisch gestaltete vorzustellen beginnt und, wie oben ausgeführt, das Natürliche mit dem Vollkommenen gleichgesetzt wird, verwischt sich die Grenze nicht nur zwischen Kunst und Natur, sondern auch zwischen dem Kunstschönen und dem Naturschönen. Die Folge davon ist, daß das Zeitalter sich daran gewöhnt, mit einem außerordentlich weitgefaßten Begriff vom Kunstwerk zu rechnen. Dieser allerdings steht und fällt mit dem eigentümlichen Optimismus der pantheistischen Weltanschauung, so daß spätere Zeiten, die das Gleichgewicht zwischen dem Ich und dem All nicht mehr besaßen, sich genötigt sahen, den Begriff Kunstwerk wieder neu und zwar wesentlich enger zu umgrenzen.

Aus der erwähnten Identitätsvorstellung zwischen Natur und Kunst ergibt sich für die Gartenkunst eine höchst eigentümliche Rangstellung innerhalb der Künste, die wir uns heute nicht mehr praktisch, sondern nur noch historisch zu eigen machen können. Schon im Zeitalter Le Nôtres war die Gartenkunst zum Rang eines selbständigen Faches erhoben worden, aber zu einer Vollwertigkeit innerhalb der Künste war sie nicht gelangt. Sie war nicht zugelassen im Bezirk der Akademien und ebensowenig im Bezirk der akademischen Theorie. Le Nôtre trägt das geschichtliche Schicksal seines Faches nahezu allein. Im Zeitalter der Landschaftsgärtnerei dagegen beobachten wir die höchste Wertschätzung des Gartens als Kunstwerk, die man jemals in der Geschichte der Menschheit erlebt hat. Ob sie Kunst sei oder nicht, wird überhaupt keinem Zweifel unterzogen. Man versucht sie zu einem akademischen Lehrfach zu erheben. Es fragt sich höchstens, welchen Rang man ihr innerhalb der Künste zuerkennt und auf welche Argumente man sich stützt, um ihre Höchstbewertung zu rechtfertigen. Diese sind verschiedenster Natur. Wenn man etwa die Fähigkeit des Landschaftsgartens, als Gefäß für weltanschauliche Inhalte zu dienen, zum Maßstab dafür macht, wie er als Kunst zu beurteilen sei, so kann man zu seiner Rechtfertigung so Bedeutsames heranziehen, daß auch wir uns dieser Überzeugung beugen müssen. Schwächer ist es bestellt, wenn man dem Garten wegen der Wörtlichkeit seiner Natur-

[1]) Wahlverwandtschaften II, Kapitel 8. a. a. O., Bd. 19, S. 197/98.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0047

nachahmung, wegen seiner unmittelbaren Naturnähe einen Vorrang vor den übrigen Künsten einzuräumen versucht. Ein drittes Mittel, den Rang der Gartenkunst zu heben, ist das sehr merkwürdige, daß man das Bildnerische in den Vordergrund rückt, mit anderen Worten, daß man versucht, bei fortschreitender Loslösung von dem architektonischen Prinzip die Parkgestaltung mit den Charakteren der bildenden Kunst auszustatten. Dieses Beiwort der „bildenden" Gartenkunst ist dann freilich als Unterscheidung von der Nutzgärtnerei zu verstehen.

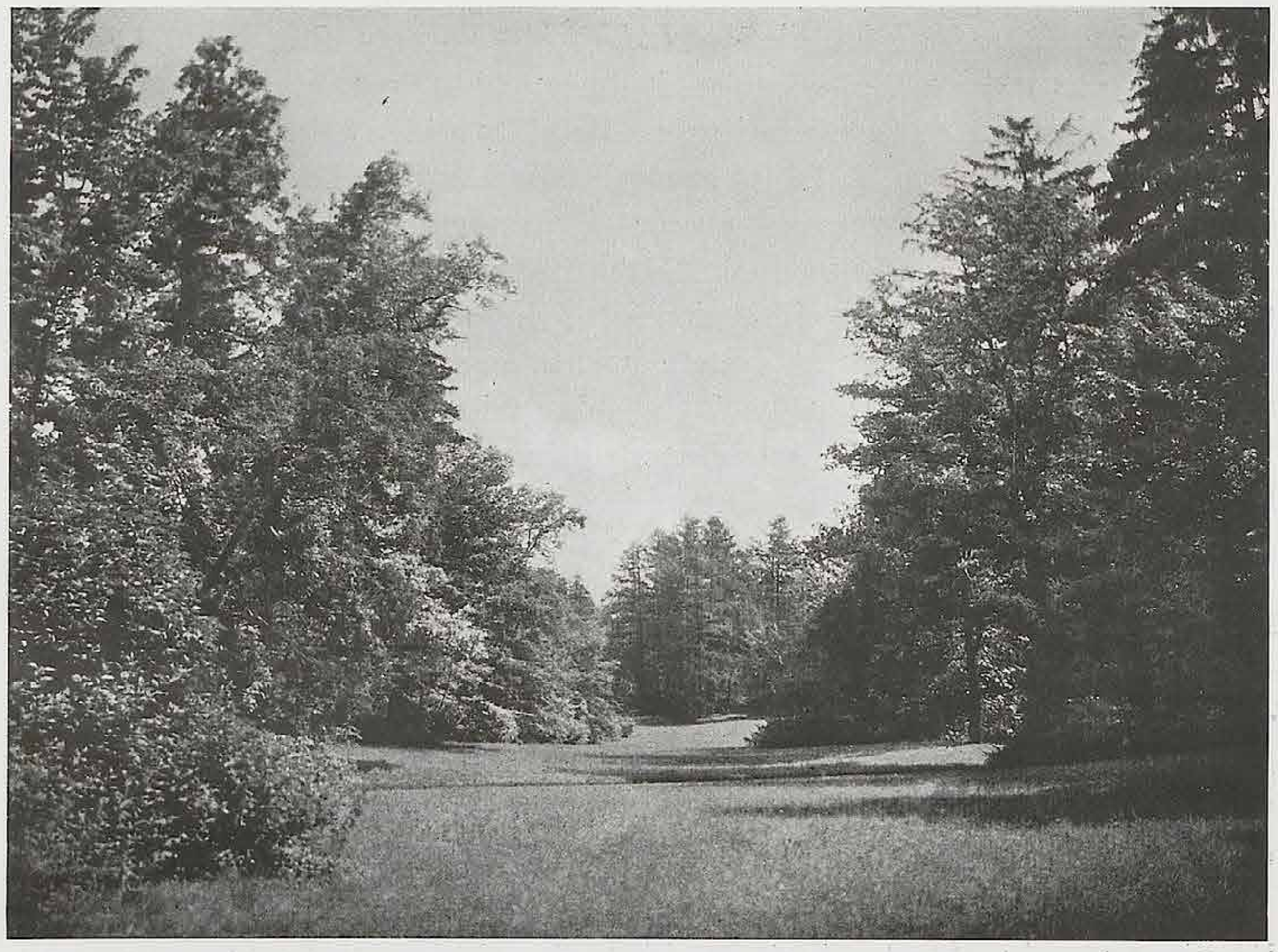
Als Friedrich Ludwig von Sckell sein Buch schrieb, das dazu bestimmt war, innerhalb der Fülle einer dilettierenden und philosophierenden Gartenliteratur den Standpunkt des Praktikers in Form eines Lehrbuches zu vertreten, war die Gartenkunst als schöne und bildende Kunst voll anerkannt. Aus dem Titel, den Sckell seinem Werk gibt, geht diese Wertschätzung ohne weiteres hervor[1]). Während seines ganzen Lebens war er getragen von dem Bewußtsein vollen Künstlertums. Aber die Gartenkunst war noch eine junge Kunst, denn alles, was in Jahrhunderten vorher in der regelmäßigen Gartenkunst geleistet worden war, galt den Landschaftsgärtnern als höchste Unnatur und damit als Unkunst. Hirschfeld, der bedeutendste Theoretiker in Deutschland, nennt sie „die jüngste der liebenswürdigen Künste" und sucht ihr durch sein Werk eine Pflegstätte an den Akademien zu verschaffen. Er nennt den „englischen" Geschmack „den Geschmack der Natur und der Vernunft". Als schöne Kunst wertet er den Landschaftsgarten wegen seiner Naturnähe: „Kunst bedeutet hier dasjenige, was die Natur Angenehmes und Interessantes hat, auf eben die Art, durch eben die Mittel, deren sie sich bedient, vereinigen und die Schönheiten, die sie in ihren Landschaften verstreut, auf einen Platz sammeln zu wissen, ein neues Ganzes, dem weder Harmonie noch Einheit fehlt, hervorzubringen." Dem Range nach stellt er die Gartenkunst über die anderen bildenden Künste: „Keine der nachahmenden Künste ist in die Natur selbst mehr verwebt, oder gleichsam mehr Natur, als die Kunst der Gärten[2])." Sulzer hatte eine ähnliche Wertschätzung schon vor ihm ausgesprochen: „Die Gartenkunst hat eben so viel Recht als die Baukunst, ihren Rang unter

---

[1]) Friedrich Ludwig v. Sckell: Beiträge zur bildenden Gartenkunst für angehende Gartenkünstler und Gartenliebhaber, 1. Aufl. München 1818, 2. Aufl. 1825. — Über den Wert dieses Werkes schreibt Camillo Karl Schneider: „Die Lektüre von Sckells Buch setzt mich immer wieder in Erstaunen über den so geringen Fortschritt, den die Landschaftsgärtnerei in künstlerischem Sinne bis zu den allerletzten Jahrzehnten gemacht hat . . ." (Landschaftliche Gartengestaltung, Leipzig 1907, S. 90.)

[2]) C. C. L. Hirschfeld: Theorie der Gartenkunst, Leipzig 1779/85, 1. Bd. Vorrede; S. 142, 145, 152.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0048



Nymphenburg, Löwental (1809)

den schönen Künsten zu nehmen. Sie stammt unmittelbar von der Natur ab, die selbst die vollkommenste Gärtnerin ist. So wie also die zeichnenden Künste die von der Natur gebildeten schönen Formen zum Behuf der Kunst nachahmen, so macht es auch die Gartenkunst, die mit Geschmack und Überlegung jede Schönheit der leblosen Natur nachahmet, und das, was sie einzeln findet, mit Geschmack in einen Lustgarten vereiniget . . . Sie hat keine andre Grundsätze als ein gesundes Urtheil und Geschmack, auf die Betrachtung dessen angewendet, was in Gegenden, Landschaften und einzeln Theilen derselben angenehm ist . . . Das Offene und das Verschlossene, das Ordentliche oder Regelmäßige und das Wilde, das Helle und Dunkele muß in einer angenehmen Abwechslung in einem Lustgarten vereiniget seyn[1]).“ Herder nennt die Gartenkunst die zweite freie Kunst des Menschen: „Geselle sich zu dieser schönen und nützlichen Kunst — (der Baukunst) — also sogleich ihre mitgebohrne Schwester, die Kunst des Gartens; des Gartens in dem großen Sinn nämlich, daß eine Gegend mit allen ihren Erzeugnissen ein

---

[1]) Sulzer: Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Leipzig 1771/74, I, S. 421.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0049

Garten werde . . . Glücklich die Menschheit, die an Bemühungen und Gegenständen dieser Art Freude zu haben, frühe gewöhnt ward. In der Natur Harmonie und Disharmonie unterscheiden, den Charakter jeder Gegend kennen und gebrauchen lernen, mit dem regen Triebe, das Schöne der Natur allenthalben zu erhöhen, zu versammeln; wäre dies keine schöne Kunst, so gäbe es keine. Sollen Beschreibungen der Natur nur als schöne Dichtungen gelten, deren Ausübung und Darstellung keine schöne Kunst wäre[1])?" Der junge Goethe gibt der Gartenkunst volle Berechtigung neben den anderen Künsten[2]). Kant rangiert die Lustgärtnerei unmittelbar neben die Malerei: „Die Malerkunst, als die zweite Art bildender Künste, welche den Sinnenschein künstlich mit Ideen verbunden darstellt, würde ich in die der schönen Schilderung der Natur, und in die der schönen Zusammenstellung ihrer Produkte einteilen. Die erste wäre die eigentliche Malerei, die zweite die Lustgärtnerei." Die Naturnähe dient ihm als Maßstab zur Beurteilung aller bildenden Kunst, die nur insofern Kunst sei, „als sie zugleich Natur zu seyn scheine"[3]). Den ganzen weltanschaulichen Gehalt, den die Zeit mit den Landschaftsgärten verband, faßt später Schopenhauer zusammen. Er nennt sie „im objektiven Sinne" angelegt. „Der Wille der Natur, wie er sich in Baum, Staude, Berg und Gewässer objektiviert, wird in ihnen zu möglichst reinem Ausdruck dieser seiner Ideen, also seines eigenen Wesens, gebracht[4])." Henry Home kommt aus seiner Ästhetik des Gefühls dazu, die Gartenkunst über alle anderen Künste zu stellen, da sie allein fähig wäre, "all agreeable emotions or feelings" in der menschlichen Seele zu erwecken. "Gardening indeed possesses one advantage, never to be equalled in the other Art (der Architektur): in various scenes, it can raise successively all the different emotions of grandeur, of sweetness, of gaiety, of melancholy, of wildness etc." Er stellt die Gartenkunst neben die Musik und die Architektur, "her sister arts in humanizing and polishing the mind[5])". Mit den Leistungen in der neuen Gartenkunst war in England das stolze Bewußtsein verknüpft, zum ersten Male etwas Originales geschaffen zu haben. Sckells Zeitgenosse und Kollege in England, Humphry Repton, schreibt: "To improve the scenery of a coun-

---

[1]) Herder: Kalligone, 2. Teil, Kapitel Natur und Kunst.

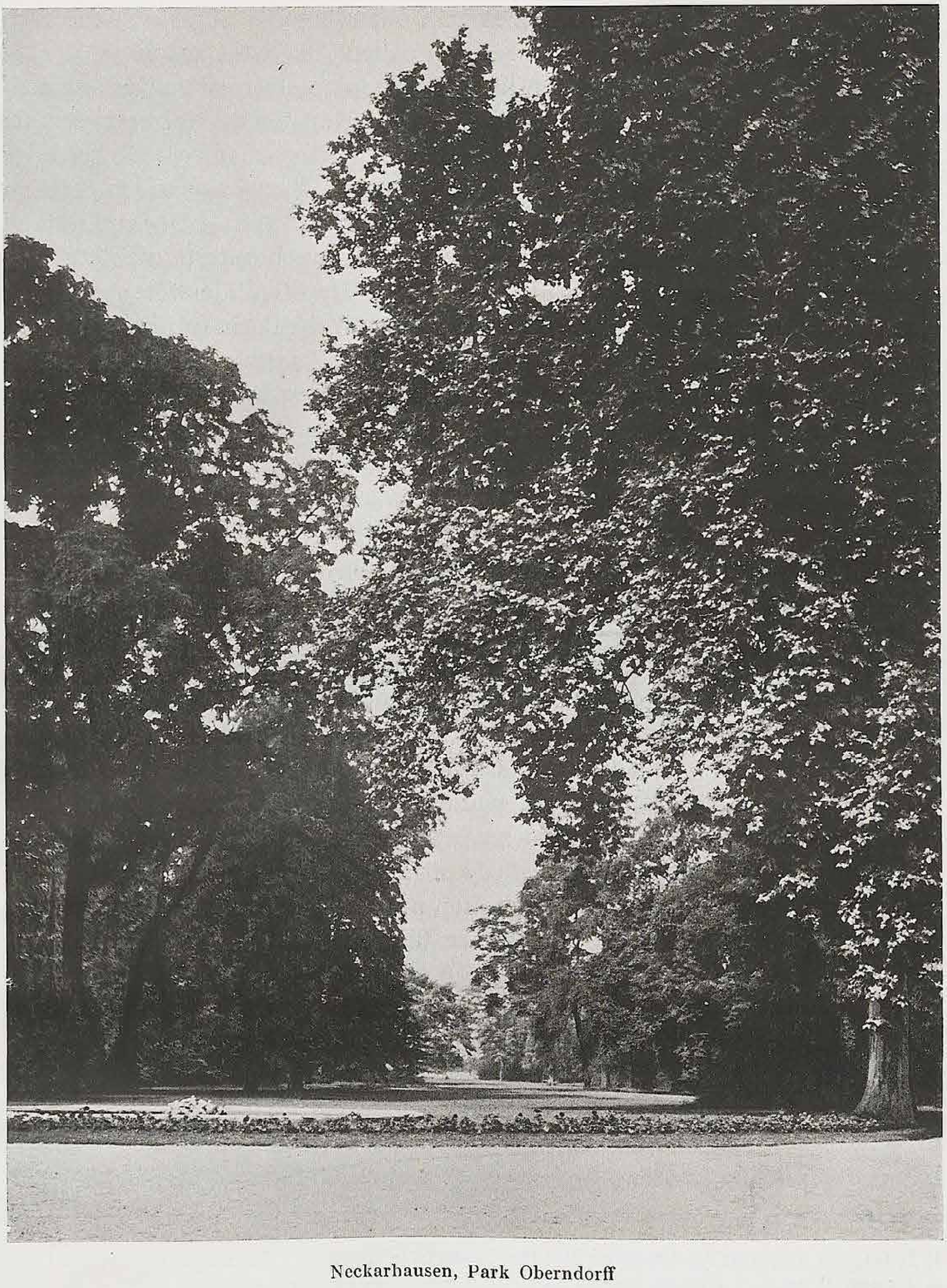
[2]) Vgl. Otto Roquette: Goethe und die Gartenkunst, Festschrift zu der Jubelfeier des fünfzigjährigen Bestehens der Technischen Hochschule Darmstadt, 1886.

[3]) Kant: Kritik der Urteilskraft, § 51, 45.

[4]) Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung a. a. O., II, S. 501.

[5]) Henry Home: Elements of Criticism (1761), letzte Ausgabe 1785, I, S. 53; II, S. 430 ff.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0050



Neckarhausen, Park Oberndorff

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0051

try, and to display its native beauties with advantage, is an art which originated in England, and has therefore been called 'English Gardening'[1])."

Sobald das pantheistische Naturgefühl die Gartenkunst in seinen Umfang aufgenommen hat, gilt die Natur als die höchste Künstlerin. Sulzer nennt sie etwas spießbürgerlich „die vollkommenste Gärtnerin" (s. oben). Obwohl der Klassizismus nicht gerade häufig auf die Kultur der Renaissance sich berufen hat, — der Renaissancebegriff wird ja erst später geprägt —, ist der Anklang solcher Äußerungen an die Kunsttheorie des 15. Jahrhunderts nicht zu verkennen. „Die 'concinnitas' des Alberti ist im letzten Grunde wesenseins mit dem Geiste der schaffenden Natur, der höchsten Künstlerin (optima artifex). Die menschliche Kunst will sich nur einreihen in den Zusammenhang der Naturgebilde und damit in jene allgemeine Harmonie der Dinge, die bei Alberti wiederholt einen begeisterten Ausdruck findet[2])."

Theoretisch wäre nach der besprochenen Gleichsetzung von Natur und Kunst die Anlage von Gärten überhaupt überflüssig gewesen. Es hätte möglich sein müssen, in jedem Stück Natur das Künstlerische zu erkennen, und wenn Baum, Strauch und Wiese bereits als Träger einer künstlerichen Ordnung aufgefaßt werden, hätte die Zusammenstellung dieser Naturmodelle genügen müssen, ein Gartenkunstwerk hervorzubringen. So wahllos aber arbeitet das Zeitalter nicht. Sein Pathos fließt aus tieferen Quellen. Die Vollkommenheit nämlich besteht nur in der Idee, sei es als metaphysische Schönheit, sei es als eine Vorstellung von paradiesischen Urzuständen der Welt, zu denen man zurückzukehren strebt. Dem Garten erwächst also die Aufgabe, die Natur in diesem erhöhten idealen Zustande nachzubilden, d. h. die alltägliche Natur zu stilisieren, zu idealisieren und zu heroisieren. Dieses Moment der Veränderung des Naturmodells stattet die Landschaftsgärtnerei im höchsten Grade mit den Wesenszügen des Künstlerischen aus. Die ideale Stilisierung ist der Träger des Geistigen, und analog der bildenden Kunst besteht die Notwendigkeit, den im Garten geschaffenen Idealzustand nach Möglichkeit zu stabilisieren.

Mit diesem letzteren Problem der Stabilisierung wird ein Punkt berührt, der in der Tat den Charakter der Gartenkunst als einer vollwertigen Kunst in Frage zu stellen imstande ist. Unser heutiger Begriff vom Kunstwerk schließt in sich, daß der Kunsteindruck mit einem Höchstgrad von Dauer, von Stabilität der Wirkung ausgestattet wird. Vornehmlich Konrad Fiedler, der den

---

[1]) Humphry Repton: An Enquiry into the Changes of Taste in Landscape Gardening, London 1806, S. 43.

[2]) Wölfflin: Renaissance und Barock, 4. Aufl., München 1926, S. 73.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0052

Zweck des Kunstwerks darin sah, bestimmte Gesichtserlebnisse aus dem Wandel des zeitlichen Geschehens herauszuheben, mußte diese Stabilität als eine wesenswichtige fordern. Diese besitzt die Gartenkunst in der Tat nur in bedingtem Maße. Während der bildende Künstler Stein und Farbe als totes Material verwendet, das bei völliger technischer Beherrschung einen hohen Grad von Unwandelbarkeit verbürgt, arbeitet der Gartenkünstler in der Hauptsache mit Material, das die verschiedensten Grade von organischer und anorganischer Lebendigkeit durchläuft und sich seinem Stilwillen nur zum Teil unterwirft: Gebäude und Staffage im Garten nehmen teil an der unbedingten Stabilisierung, so daß gerade sie die historisch faßbaren Teile werden. Auch die Bodengestaltung ist noch verhältnismäßig stabil. Im höchsten Grade dem Wandel unterworfen ist aber die Vegetation. Abgesehen von ihrem Wachstum muß sie ständig ergänzt und erneuert werden, so daß die gewollte Form nicht immer rein zur Ausprägung kommt und das jeweils Vorhandene über den Willen des Schöpfers oft nichts Zuverlässiges aussagt. Insofern hält sich der Garten in einer eigentümlichen Schwebe zwischen reiner Kunst und reiner Natur. Mit der Wandelbarkeit der gärtnerischen Mittel hängt naturgemäß der Grad der historischen Faßbarkeit des Gegenstandes zusammen. Ebenso wie Holzbaukunst, die mit vergänglichem Material arbeitet, geringere historische Faßbarkeit besitzt als Steinbaukunst, hat eine Geschichte der Gartenkunst mit einem stärkeren Einfall von Imponderabilien, respektive mit größeren Rekonstruktionsverpflichtungen zu rechnen.

Im französischen Garten ist die Schroffheit der Stilisierung großenteils auf den Willen zurückzuführen, den Eindruck zu einem unveränderlichen zu gestalten. Diese Stilisierung bezieht sich auf die Materie und arbeitet mit materiellen Mitteln. Im Grundriß, im Heckenverschnitt und in der Gestaltung plastisch begrenzter Räume sucht der französische Garten die Stabilität der Architektur zu entlehnen. „Er beugte die lebende Vegetation unter das steife Joch mathematischer Formen, wodurch der Architekt die leblose schwere Masse beherrscht. Der Baum mußte seine höhere organische Natur verbergen, damit die Kunst an seiner gemeinen Körpernatur ihre Macht beweisen konnte. Er mußte sein schönes selbständiges Leben für ein geistloses Ebenmaß und seinen leichten schwebenden Wuchs für einen Anschein von Festigkeit hingeben, wie das Auge sie von steinernen Mauern verlangt[1])." Diese Stilisierungsmittel sind ohne Frage höchst sinnfälliger Art, so daß man dem französischen Garten allein den vermeintlichen Ehrentitel des „stilisier-

---

[1]) Schiller: Über den Gartenkalender auf das Jahr 1795. Sämtl. Werke. Cotta'sche Ausgabe, Stuttgart 1894, Bd. 15, S. 170.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0053

ten“ beilegen zu sollen glaubte. Es fragt sich also, ob der Landschaftsgarten, wenn er auf diese stilisierenden Mittel verzichtete, etwa in Willkür verfallen sei und somit den Charakter des Künstlerischen eingebüßt habe.
Ich halte diese Meinung für vollständig irrig. Die Mittel der Stilisierung sind vielmehr andere, in höchstem Grade ideelle und somit nur aus der geistigen Totalität des Zeitalters faßbare. Zunächst wird innerhalb des Naturgegebenen eine Auswahl getroffen nach der Seite des Typischen und nach der Seite des Bildfähigen, eine Idee der Auswahl, die von jeher zum Wesen aller klassischen Kunst gehört hat. Als das Mittel dieser Fixierung einer idealen Naturschönheit gilt in erster Linie die Vedute, die bildmäßig aus der normalen Augenhöhe des Menschen erfaßt werden soll und sich vornehmlich aus den lebendigen Teilen des Gartens: Wiesen, Bäumen, Himmel zusammensetzt. Es wäre zu diskutieren, welchem von den beiden Gartentypen die höhere Stabilität innewohnt. Der Landschaftsgarten arbeitet zwar mit Größen, die weniger meßbar sind und sich vielfach der Gestaltung durch Menschenhand vollständig entziehen. Dafür aber kann er auf die Mitwirkung eines befreundeten Naturgeschehens rechnen. Der Formwille der Kunst und die Lebendigkeit der organischen Natur sind bewußt zur Deckung gebracht. Während im französischen Garten durch Pflege der Charakter des Stabilen alljährlich zurückgewonnen werden muß, hat der Landschaftsgarten das Wachstum, die Lebendigkeit, die Atmosphäre, den Wandel der Jahreszeiten in den Bereich seines Kunstwollens einbegriffen. Speziell in der Raumgestaltung läßt sich die Ausweitung von engen, materiell umschlossenen Räumen zur Idee des kosmischen Gesamtraumes beobachten. Zu Unrecht hat man daher die Vedutenbildnerei als kulissenhaft und räumlich gehaltlos verworfen. Sie setzt umgekehrt das umfassendste Raumgefühl voraus, das dem menschlichen Geist überhaupt zugänglich ist.
Es liegt im Wesen der Gartenkunst, daß sie den Charakter des Künstlerischen sich erwirbt, indem sie ihre Gesetzlichkeit aus benachbarten Künsten entlehnt, die von sich aus in höherem Grade mit meßbaren Größen arbeiten. Man könnte diese Eigenschaft negativ deuten als Unfreiheit, positiv dagegen als Fähigkeit der Verschmelzung mehrerer Künste zum Gesamtkunstwerk. Die Gartenkunst verliert als individuelle Kunst, sie gewinnt als synthetische Kunst. Daß der formale Garten sich an die Baukunst anlehnt und an dieser einen harten Lehrmeister findet, ist bereits ausgeführt worden.
Nach diesem Vorgehen war es dem Landschaftsgarten nicht zu verdenken, wenn auch er sich an höhere Nachbarkünste anzulehnen versucht hat. Zunächst an die Literatur, eine Verbindung, die dem heutigen Bewußtsein größtenteils entschwunden ist. Sie erklärt sich daraus, daß die Dichtung dieser Zeit

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0054

(Phot. Staatl. Bildstelle)

Wilhelmshöhe

naturbeschreibend und somit dem Garten und dem Landschaftsbild gleichermaßen verwandt geworden war. Geßners Talente sind zu gleichen Teilen dem Bild und dem Wort zugekehrt. Sein Denkmal im Park von Ermenonville bei Paris, der dem Geist Rousseaus gewidmet ist, trug die Inschrift: Er hat gemalt, was er gesagt hat[1]). Goethe berührt das gleiche Problem in seiner Abhandlung „Ruysdael als Dichter“[2]). In Matthissons Gedichten erkennt Schiller den reichen Inhalt an Bildthemen[3]). Herder ist überzeugt davon, daß diese dichterisch gesehenen Bilder unmittelbar ins Gärtnerische übertragen werden können (s. o.). Um die Phantasie des Gartenkünstlers zu befruchten, weist Sckell auf die Schriften hin, „die die Natur in dichterischen und malerischen Bildern darstellen“. Die Gärten sollen im Beschauer „die Erinnerung an Arkadien, an Miltons Paradies, ans Elysium und an andere Dichtungen

---

1) Hirschfeld: Theorie der Gartenkunst II, S. 59, V, S. 259.
2) Goethe: Sämtl. Werke, Stuttgart 1895 (Cottasche Jubiläumsausgabe), Bd. 30, S. 289 ff.
3) Schiller: Sämtl. Werke, Stuttgart 1894 (Cotta), Bd. 15, S. 189 ff.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0055

aus der Feen- und Idyllenwelt“ erwecken (Beiträge, Einleitung, S. III; Kap. 28, S. 247).

In allen diesen Äußerungen, mögen sie von seiten der Dichter, Maler oder Gärtner stammen, wird die ideale Zusammengehörigkeit der gärtnerischen Bilder mit Landschaftsgemälden als gegeben vorausgesetzt. Hier tritt von neuem die ordnende und verbindende Kraft der Vedute in ihre Rechte ein. Denn das gehört zum elementaren Wesen des Landschaftsgartens, daß seine Veduten mit gleichem Recht aus der Natur wie auch aus der Landschaftsmalerei hergeleitet werden können. In dieser hatten die Maler bereits eine Schönheitswahl getroffen und nach bestimmten Gesetzlichkeiten zum Bild gestaltet. Die Landschaftsmaler bieten also die prästabilierten Bilder des Idealen und des Heroischen, die der Landschaftsgärtner im Räumlichen realisiert. Daher die allgemein und emphatisch aufgestellte Stilforderung, daß der Landschaftsgärtner sich mit den Ideen der großen Landschaftsmaler erfüllen und womöglich selbst Landschaftsmaler sein müsse, um sich nachschaffend dem idealen Urbild anzunähern. Die Schöpfung des Landschaftsmalers vertritt gewissermaßen die Stelle der Gottesschöpfung, deren vorgestellte Vollkommenheit nur aus dem Geist des Malers praktisch faßbar wird.

In England war William Kent (1684—1748) der erste bedeutende Gartenkünstler, der sich von den Vorbildern eines Claude Lorrain und Gaspar Poussin leiten ließ[1]). Von ihm sagt Home: “Kent’s method of embellishing a field is admirable; which is, to replenish it with beautiful objects, natural and artificial, disposed as they ought to be upon a canvas in painting.” In seiner Vorliebe für die Gartenkunst fügt er hinzu: “It requires indeed more genius to paint in the gardening way[2]).” Walpole mißt Kent das Verdienst zu, der Gartenkunst mit der Anlehnung an die Landschaftsmalerei erst die wahren künstlerischen Prinzipien erschlossen zu haben: “At that moment appeared Kent, painter enough, to taste the charms of landscape, bold and opinionative enough, to dare and to dictate, and born with a genius to strike out a great system from the twilight of imperfect essays . . ., he realised the compositions of the greatest masters in painting[3]).” Laugier in Frankreich fordert gleichermaßen die Anlehnung der Gartenkunst an die Landschaftsmalerei: «Il faudroit qu’un jardinier fût un excellent peintre, ou du moins qu’il possédât éminemment cette partie de la peinture, qui consiste à bien con-

---

1) Elizabeth Wheeler Manwaring: Italian Landscape in Eighteenth Century England, New-York 1925, S. 129 ff.

2) Henry Home: Elements of Criticism II, S. 437.

3) Horatio Walpole: Complete Works, London 1798, Vol. II. On modern Gardening, S. 536.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0056

Paul Bril (Dresden)

noître la sympathie des couleurs différentes et les différens tons de la même couleur[1]).»

In Deutschland werden ähnliche Meinungen laut: „Die neue Gartenkunst nahm die Anlage der Gärten den Baumeistern wieder ab und vertraute dies Geschäft den Malern[2])." Hirschfeld drückt seine Verwunderung darüber aus, daß durch Jahrhunderte hindurch solch eine Diskrepanz zwischen der Gartenkunst und der Landschaftsmalerei bestanden habe. „Der Gartenplatz ist gleichsam die Leinewand, die der Gartenkünstler bemalt"; ein Park ist „ein weitläufiges Gemälde auf dem Erdreiche"[3]). Sulzer zieht die Parallele zwischen den zeichnenden Künsten und der Gartenkunst (s. o.). Sckell fordert für den Gartenkünstler, daß er „die Zeichenkunst kenne, die Natur und die schöne Nachahmung großer Landschaftsmaler, die eines Klaude (Claude Lorrain) und

---

[1]) Laugier: Essai sur l'Architecture, Paris 1753, S. 287.

[2]) Joh. Mayer: Pomona franconica 1776; vgl. Grisebach, Der Garten, S. 105.

[3]) Hirschfeld a. a. O., I, S. XIII; S. 145 ff., 152; II, S. 5; IV, S. 17.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0057

sein Liber veritatis, eines Poussin, Ruysdael u.a.“ (Beiträge, Kap. 28, S. 243). Er selbst sagt von sich, daß er im Park von Trippstadt in der Pfalz die früher versteckten Schönheiten der Natur „dem Genusse unter bildlichen Formen näher brachte“ und bewirkte, „diese ausgezeichneten Ruysdaels in ihrer ganzen Schönheit zu sehen“ (Kap. 19, S. 172). Er will seiner Kunst sogar einen höheren Rang als der Landschaftsmalerei zugebilligt wissen: es sei weit schwerer, „ländliche Bilder für die Gärten, wie für die Leinwand zu erfinden, weil man sich bei den letzten nur nach einem Standpunkte zu richten hat“ (Kap. 8, S. 50). „Es versteht sich von selbst, daß derjenige, welcher es unternimmt, einen natürlichen Garten anzulegen, ein guter Zeichner sowohl in den geometrischen Planen, als ländlichen Darstellungen etc. nothwendiger Weise seyn muß“ (Kap. 12, S. 82).

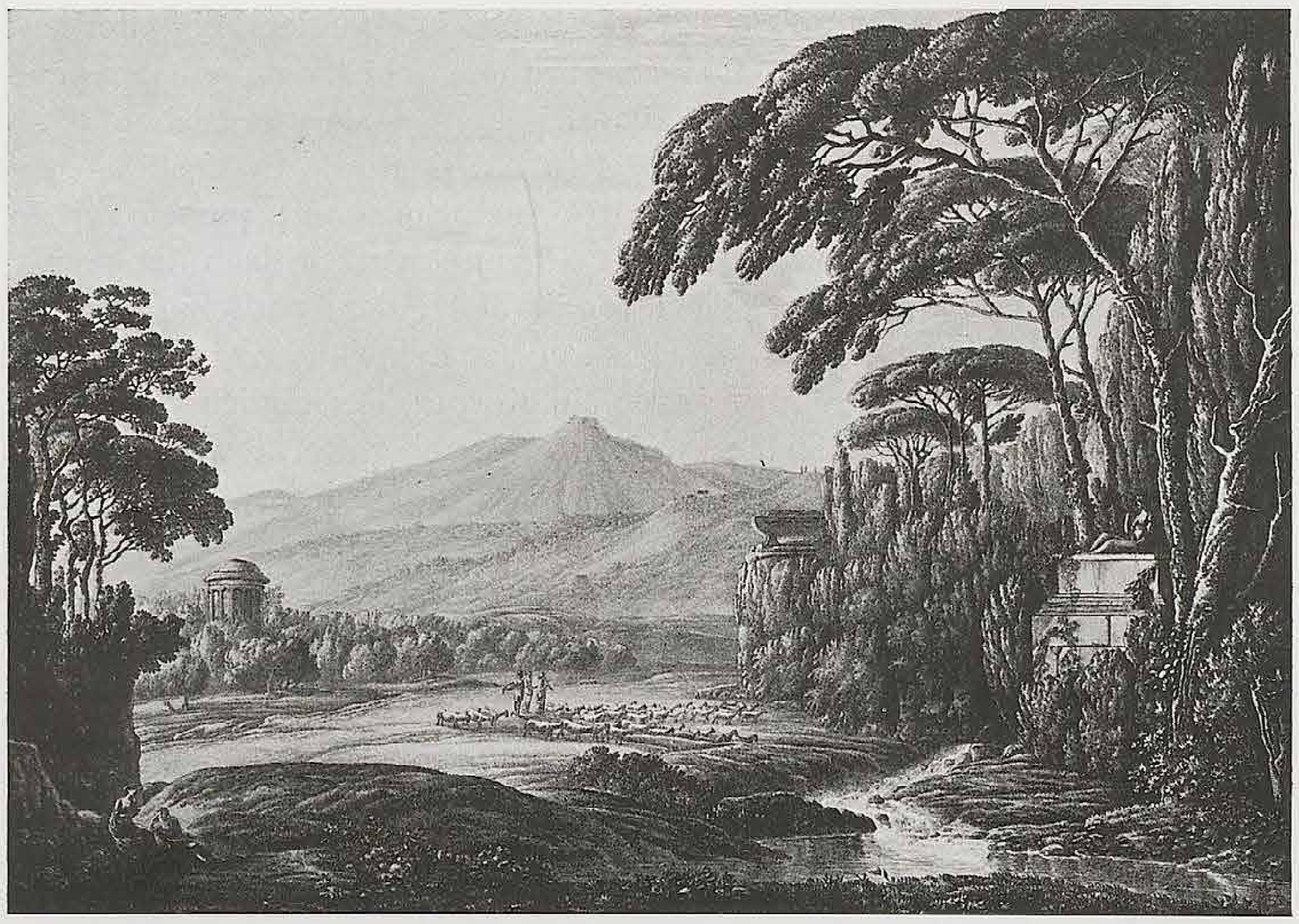
In diesem Zusammenhang ist es nicht uninteressant, daß Schiller, dem wir doch den höchsten Ideenflug zutrauen dürfen, die Anlehnung der Gartenkunst an die Literatur sowohl wie an die Landschaftsmalerei für schädlich hält. „Aus der strengen Zucht des Architekts flüchtete sie sich in die Freiheit des Poeten, vertauschte plötzlich die härteste Knechtschaft mit der regellosesten Lizenz und wollte nun von der Einbildungskraft allein das Gesetz empfangen . . . Der neue Gartengeschmack scheiterte, weil er aus seinen Grenzen trat und die Gartenkunst in die Malerei hinüberführte. Er vergaß, daß der verjüngte Maßstab, der der letztern zustatten kommt, auf eine Kunst nicht wohl angewendet werden konnte, welche die Natur durch sich selbst repräsentiert und nur insofern rühren kann, als man sie absolut mit Natur verwechselt.“ Zeitweise scheint ihm sogar eine Synthese des natürlichen und des formalen Gartens vorgeschwebt zu haben, um die man sich heute so lebhaft bemüht[1]).

Von seiten der Landschaftsgärtner selbst werden teils praktische Einwände, teils Geschmacksgründe gegen die Auswüchse der pittoresken Gartengestaltung geltend gemacht. In England laufen eine auf das Rationale gerichtete Strömung und eine romantisierende nebeneinander her. Repton stellt die Forderung auf, daß neben oder vor aller malerischen Schönheit der Komfort und die Wohnbestimmung des Gartens berücksichtigt werden müssen. Es entspann sich um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert eine lebhafte Kontroverse zwischen ihm und seinem Hauptgegner Uvedale Price, dessen Geschmack ganz auf das Malerische, Pittoreske gerichtet ist unter Aufstellung Salvator Rosas und Ruysdaels als Vorbildern, während Repton mehr die geklärte und saubere Schönheit eines Claude fordert. Trotzdem lehnt er es nicht grundsätzlich ab, wenn die Entwürfe eines Malers vom Gärtner aus-

---

[1]) Schiller: Über den Gartenkalender auf das Jahr 1795, a. a. O., Bd. 15, S. 170, 172/73.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0058



Franz Kobell (München, Graphische Sammlung)

geführt werden: "The former must conceive a plan, which the latter may be able to execute; for though a painter may represent a beautiful landscape on his canvas, and even surpass nature by the combination of her choicest materials; yet the luxuriant imagination of the painter must be subjected to the gardener's practical knowledge in planting, digging and moving earth." In Komposition und Zeichnung, im Ausdruck und in der Farbe gelten die gleichen Prinzipien. Der Gärtner aber muß eingedenk sein, "that a park is the habitation of men; convenience and not picturesque effect must have preference", denn es ist unzulässig, "to sacrifice the health, cheerfulness and comfort of a country residence to the wild but pleasing scenery of a painter's imagination[1])." Kent hatte in seine Gärten zur Erhöhung des malerischen

[1]) Repton: An Enquiry into the Changes of Taste in Landscape Gardening, London 1806, S. 43, 137, 144. — Über diesen Streit vgl. Elizabeth Wheeler Manwaring a. a. O., Kap. 6, S. 156 ff. — Reptons weitere Hauptwerke sind: Sketches and Hints on Landscape Gardening, London 1796; Observations on the Theory and Practice of Landscape Gardening, London 1803. Price's Hauptwerke sind: Essays on the picturesque, as compared with the Sublime and the Beautiful, and on the Use of studying pictures, for the purpose of improving

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0059

Effekts und in Anlehnung an die barocke Landschaftsmalerei abgestorbene Bäume gepflanzt, gleichsam vegetabilische Ruinen. Sckell, den man den deutschen Repton genannt hat, verwirft dieses Vorgehen als künstlich und geschmacklos (Beiträge, Kapitel 28, S. 244/45): „Nicht alle Gegenstände, die der Landschaftsmaler unter malerische Formen aufnimmt, passen für die Gärten: Eine bejahrte Eiche z. B., wo der Sturm einen kräftigen Ast gewaltsam losgerissen und auf die Erde geworfen hat, ist in der Landschaftsmalerei ein interessanter Gegenstand. Dieser Ast auf der Leinwand ist immer frisch und bleibend, in der Natur aber ist er ein Körper, der täglich durch den Prozeß der Verwesung häßlicher wird und daher entfernt werden muß. Ebenso verhält es sich mit abgestorbenen, krüppelhaften, höckerichten Bäumen und Sträuchern . . ."

Wie über Sckell hinaus in Deutschland diese Beziehung von Gartenkunst und Landschaftsmalerei gefordert wurde, mag zum Schluß mit Pückler-Muskau belegt werden. Er nennt die Gartenkunst Naturmalerei und vergleicht einen Garten im großen Stil mit einer Bildergalerie. Die Gegend gilt ihm als der zu bearbeitende „Cannevas"; üppigen frischen Rasen vergleicht er mit dem Goldgrund alter Heiligenbilder. Wie ein Gemälde nach Licht und Schatten ausgewogen sein muß, so auch der Garten: Rasen, Wasser und Fluren sind sein Licht; Bäume, Wald, Häuser und Felsen sein Schatten[1]). Er selbst zog aus dieser Ansicht die Konsequenz, sich für die Anlage seines Parkes in Muskau von Schirmer Veduten entwerfen zu lassen.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist der schwebende Zustand des Gartens zwischen Naturschönheit und Kunstschönheit durch den Einfall starker Imponderabilien gestört worden. Schon im romantischen Zeitalter macht sich die Tendenz bemerkbar, der Natur, und zwar einer völlig unverarbeiteten, Auge in Auge gegenüberzutreten und ein unmittelbares Gefühlsverhältnis zu ihr zu gewinnen. Nicht die Idee von Natur und somit die ideale Landschaft, sondern die reale Natur, gespiegelt im romantischen Subjekt, ist der Gegenstand der Landschaftsbilder (Caspar David Friedrich). Die feindliche und die dämonische Natur, die drohende und die segensreiche, die Eisregion und die Wüste werden als Modelle herangezogen und nacherlebt. Diese Art von Naturauffassung macht den Garten überflüssig und trägt ihm den Tadel der

---

real Landscape, London 1794, 1798. — A Dialogue on the distinct characters of the Picturesque and the Beautiful, Hereford 1801. Über Price vgl. auch Schlosser: Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte IX, S. 74. — Sein Porträt von Gainsborough in der Neuen Pinakothek in München.

[1]) Fürst Pückler-Muskau: Andeutungen über Landschaftsgärtnerei, Stuttgart 1834, S. 8, 36/37, 59, 169.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0060

Jacob van Ruysdael (Berlin)

Kleinlichkeit ein, um so mehr als die literarische Romantik den Garten tatsächlich zum Kleinteiligen verführt (siehe nächstes Kapitel). Beschleunigt wird diese Entfremdung zwischen Natur und Garten dadurch, daß das Kunstmittel der Vedute überhaupt angefochten wird und in den Akademien, in den konservativen Nebenströmungen der Kunst ein freudloses Dasein fristet. Gemälde von Schirmer lassen sich noch in Parkbestände umsetzen. Caspar David Friedrich verzichtet bereits so vollständig auf die Vedute, daß man gärtnerisch nicht nach seinem Vorbild komponieren könnte. Landschaften von Blechen oder Wasmann wählen den Ausschnitt mit jener absichtlichen Zufälligkeit, die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu den Grundsätzen des Impressionismus gehört hat. Selbst da, wo die Impressionisten Parkszenerien als Modell wählen, wird die Vedute geflissentlich vermieden und das Bild insofern der unmittelbaren Natur zurückgegeben, als der Bildausschnitt mit dem Parkmodell nicht anders umgeht als mit jedem beliebigen Naturmodell.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0061

Mit dieser Entwicklung verliert sich auch im Landschaftsgarten der Sinn für die Vedute. Man hält sich da und dort an die matten Veduten der Akademiker. Das botanische und kosmographische Interesse, oder auch die reinen Luxusmotive (Palmengarten Frankfurt a. M.; Teppichbeete) gewinnen die Oberhand. Nirgends aber ist es möglich gewesen, aus dem frischen impressionistischen Sehen neue Kraft für die Gartenkunst herzuleiten. Der Tiefpunkt innerhalb der Gartenkunst scheint mir in den neunziger Jahren erreicht zu sein. Erst mit der Rückkehr zum formalen Garten, von der die Rede war, wird das gärtnerische Fach wieder in die Problematik der großen Kunst, diesmal der Architektur, einbezogen. Für die Vedute war aus dieser Entwicklung nichts zu gewinnen. Da aber nach der absurden Unbildmäßigkeit der expressionistischen Malerei die heutige Landschaftskunst sich wieder der komponierten, klassischen Vedute zukehrt, wäre es nicht unmöglich, daß auch in der Gartenkunst die Hinneigung zum Bildmäßigen und somit zur landschaftlichen Vedutenstilisierung sich wieder durchsetzt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0062

2. DIE ENTWICKLUNG DES LANDSCHAFTS=GARTENS

Es ist dargelegt worden, daß die Gartenkunst eine Ausnahmestellung gegenüber anderen künstlerischen Fächern einnimmt. Das macht es notwendig, eine methodische Frage aufzuwerfen, die für die übrigen Kunstzweige als gelöst angesehen zu werden pflegt: wieweit die Gartenkunst historisch faßbar sei, und welcher der beiden Gartentypen die zuverlässigeren historischen Merkmale an sich trage. Weiter fragt es sich, ob der Wandel vom formalen Garten zum Landschaftsgarten entwicklungsgeschichtlich erfaßt werden könne als eine interne Wandlung von Form zu Form, wie sie in typischer Weise auf dem Wege von der Renaissance zum Barock beobachtet wird. Und drittens legt die Eigenart des Landschaftsgartens uns die Frage nahe, ob innerhalb seines etwa zweihundertjährigen Bestehens eine logische Weiterentwicklung stattgefunden habe und somit eine periodische Einteilung in mehrere Stilphasen vorgenommen werden dürfe.

Das eine steht fest, daß die historische Faßbarkeit gärtnerischer Kunstwerke als bedingt anzusehen ist. Wir haben diese Tatsache bereits verknüpft mit der geringen Stabilität der Denkmäler. Gärten sind dem Wandel alles Natürlichen unterworfen, und was sie von Lebendigkeit in sich aufnehmen, sucht sich der Historie zu entziehen. Verhältnismäßig stabil verhalten sich im Gartenbereich der Grundriß, die Bodengestaltung, Architektur, Staffage, alles Steinerne im Garten. An diese Elemente hat man daher in der Regel die Geschichte der Gartenkunst anzugliedern gesucht, und soweit sie die typischen Inhalte des formalen Gartens ausmachen, überliefert dieser vielleicht die historischen Züge treuer, obwohl das natürliche Wachstum gegen das ursprüngliche historische Bild gerichtet ist. Der Landschaftsgarten dagegen ist in höherem Grade dem Naturablauf unterworfen. Je mehr der künstlerische Schwerpunkt in die Vegetation verlegt wird, desto mehr leidet die historische Erfassung unter der Unstabilität des Pflanzenwuchses. Dafür wird das Anwachsen des Gartens, dem durch botanische Erfahrung vorausgedacht werden kann, nicht notwendig eine Fälschung der ursprünglichen künstlerischen Absicht mit sich bringen. Im Gegenteil. Durch das Wachstum verbessert sich die Vedute und

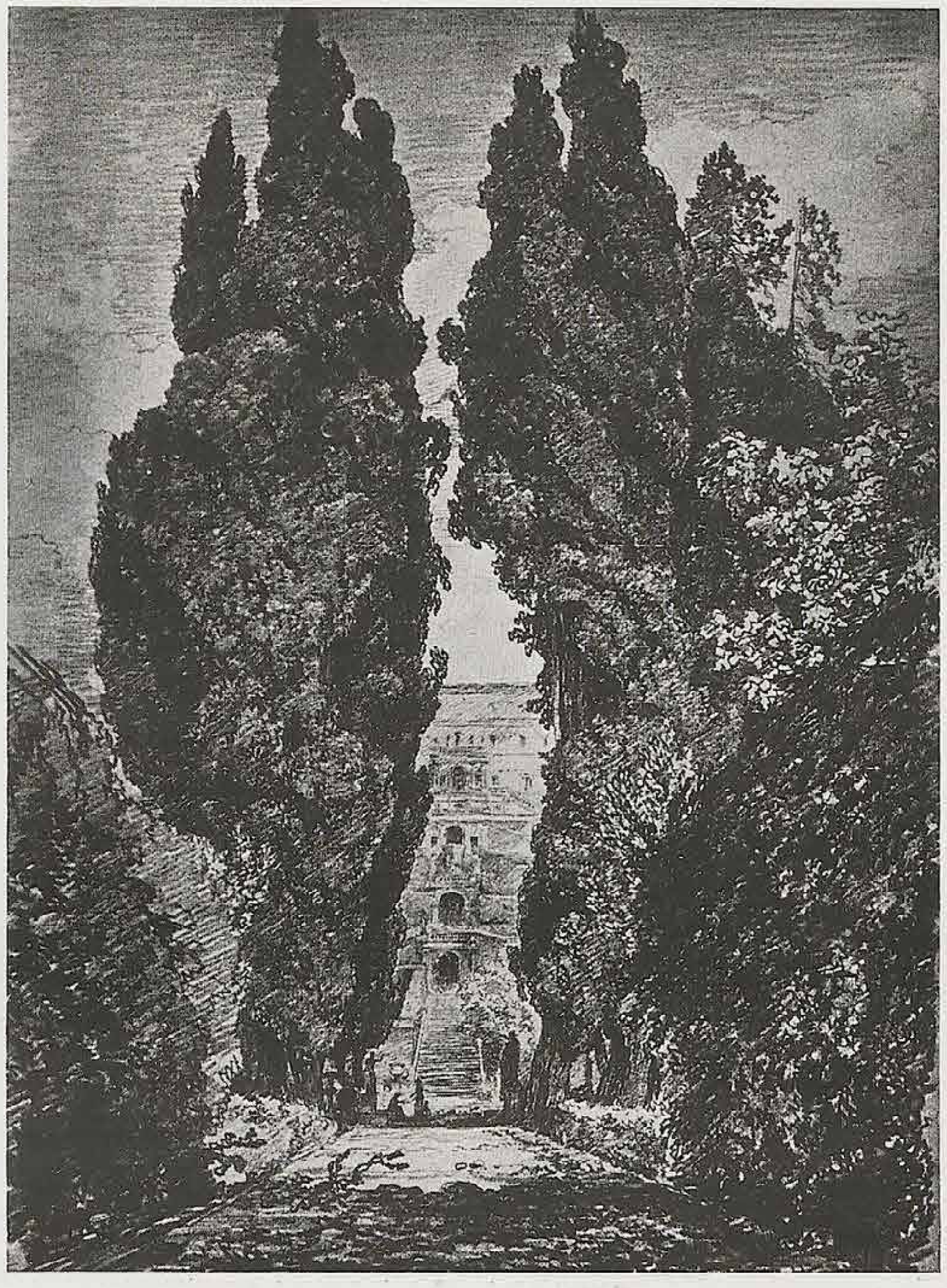
UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0063

nähert sich der Idee des Künstlers an, während man im formalen Garten die Idee oft nur noch durch Rekonstrukion erfassen kann. Vielleicht könnte man sagen, der typische Spät- und Endzustand aller Gärten sei dem Landschaftlichen angenähert. Man kann somit den Wandel vom architektonischen zum vegetabilischen Typ sowohl historisch wie auch naturgesetzlich deuten. Das bekannteste Beispiel dafür, wie ein Steingarten sich durch Wachstum in einen Baumgarten verwandelt, ist die Villa d'Este in Tivoli: im 16. Jahrhundert Mauern, Treppen und Wasser; im 17. Jahrhundert Pflanzung von Zypressen, die anfangs dem formalen Schema untertan bleiben. Im 18. Jahrhundert sind sie zu Kolossalzypressen herangewachsen, die das zerfallene Mauerwerk und selbst die Form des Hügelrückens übertönen. In diesem Zustand sieht und zeichnet sie Fragonard in Form einer Vedute. Der Meister des späten Rokoko hat sich bereits zu einer idealisierenden, landschaftlich-gärtnerischen Auffassung bekannt.

Wenn man es unternehmen wollte, die Entstehung des Landschaftsgartens nach Analogie anderer kunsthistorischer Stoffe darzustellen, so müßte der Grundsatz „Form entsteht aus Form" sich bewähren und in der Vererbung von Formen das Eindringen des Natürlichen sich nachweisen lassen. Es müßte also zwischen dem formalen und dem landschaftlichen Stil sogenannte Übergangsstile geben, die ja anderwärts so gern zum Gegenstand historischer Untersuchungen gemacht werden. Dieser Weg, entwicklungsgeschichtliche Reihen aufzustellen, hat sich aber als ungangbar erwiesen. Die Wandlung verläuft in der Tat nicht so, daß der regulierte Kanal allmählich in einen gewundenen Bach, das Bassin zum See, das Tapis-vert zum natürlichen Waldtal sich umgebildet hätte. Sondern wir müssen den Willen zum Natürlichen als das Entscheidende ansehen, einen Willensakt, der grundsätzlich anders geartet und auf anderes gerichtet ist. Die starken Quellen, aus denen dieser Wille fließt, liegen überhaupt nicht im Bereich des Gartens, sondern sie strömen von weither zu, aus dem Bereich des Geistes und seiner Auffassung von Natur. Ich möchte behaupten, daß nie in der Kunstgeschichte etwas grundsätzlich Neueres gewollt worden ist. Denn was zu ersinnen notwendig war, und was nie aus einer Naturalisierung des formalen Gartens hätte hergeleitet werden können, war die Art, wie man die Elemente zusammenordnet. Sie konnte sich erst in dem Augenblick ergeben, als man sich entschlossen hatte, statt naturalistischer Einzelheiten die Gesamtnatur als Modell zu verarbeiten. Es bildet sich aus leidenschaftlichem Bemühen eine neue Vorstellung vom Natürlichen und Naturgesetzlichen. Bach, See und Waldtal werden nicht dahin verlegt, wo der aktive menschliche Wille sie hinbefiehlt, sondern so zueinander abgestimmt, wie die Natur selbst sie angeordnet haben

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0064

würde. So liegt der erste See in Stowe trotz natürlicher Ufer noch als Bassin vor dem Hause. Der zweite See, nach der Umwandlung durch Brown, liegt im Hintergrund des Parkes, in natürlicher Mulde (Abb. S. 18). In Monrepos bei Ludwigsburg (1764) ist das Gebäude bereits passiv an das Seeufer herangerückt, als sogenanntes Seeschloß behandelt[1]).



Tivoli, Villa d'Este (Fragonard) (Phot. Stoedtner)

Aus dem allmählichen Werden dieser neuen Naturvorstellung und aus der Mühsamkeit, sie gärtnerisch zu realisieren, erklärt es sich, wenn tatsächlich unfertige Landschaftsgärten, unreife Typen beobachtet werden, die allenfalls als Übergangsformen gedeutet werden könnten. Sie haben aber nach ihrem Willensinhalt beurteilt nichts mehr mit dem überwundenen formalen Typus zu tun. Sobald die Gesamtnatur als übergeordnetes Modell erkannt ist, ist die geistige Schöpfung vollzogen.

So großartig bei den Landschaftsgärtnern des 18. Jahrhunderts das Bekenntnis zum Natürlichen gemeint war, so wird doch gerade durch diese Natürlichkeit der Entwicklungsgedanke innerhalb der Landschaftsgärten in Frage gestellt. Denn die Natur gleicht sich nicht nur in allen Teilen (Alberti, Goethe),

---

[1]) Hans Rose: Spätbarock, S. 71/72.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0065

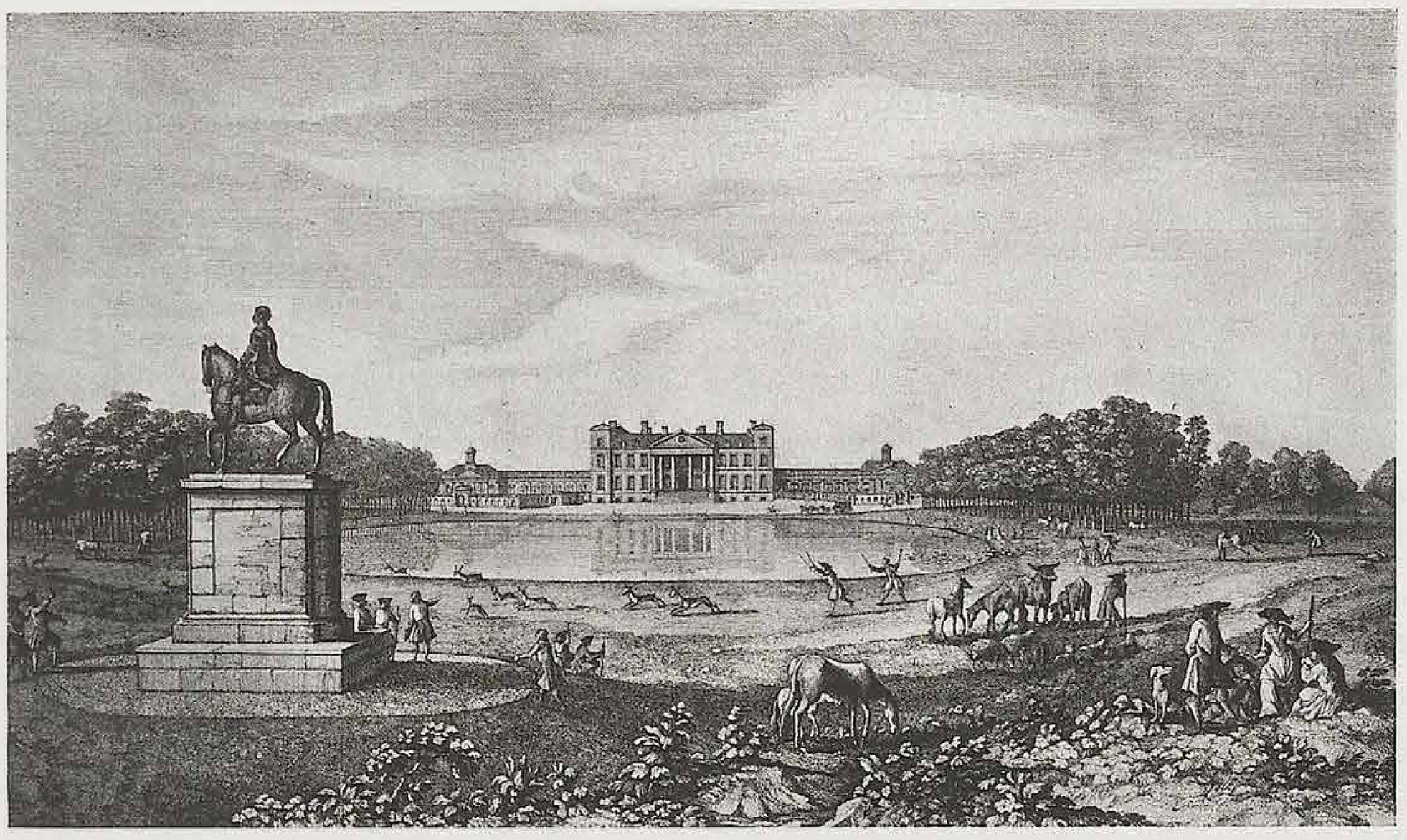
sondern ihr Ablauf regelt sich nach konstanten Gesetzlichkeiten. Sie bringt keine neuen Arten und keine Umstellung ihrer Gesetze hervor. Es kann daher keine eigentliche Entwicklung des Landschaftsgartens geben, sondern nur höhere oder geringere Grade des Typischen, eine größere oder geringere Annäherung an die Idee des Natürlichen[1]). Oder es gibt Wandlungen weniger der natürlichen als der literarischen Inhalte. Auf Grund dieser einschränkenden Voraussetzungen unterscheide ich in der Entwicklung des Landschaftsgartens vier Phasen: 1. der naturalistische Stil, in dem man sich stückweise an das Naturmodell heranarbeitet; 2. der vorromantisch-sentimentale Stil, der den literarischen Gedanken des Zeitalters Einlaß gewährt und zur Bereicherung der Gefühlsskala unentbehrlich ist; 3. die klassische Periode, in der man mit der größten Angleichung der Wirklichkeit an die Idee zu rechnen hat; und 4. die Periode der Romantik, die um 1820 einsetzt. Die beiden ersten haben den Charakter des Unfertigen, des Suchens, die letztere trägt die deutlichen Züge des Verfalls. Den künstlerischen Höhepunkt bildet die dritte Stilphase, die mit Sckells reifer Schaffensperiode zusammenfällt. In ihr und ausschließlich in ihr realisiert sich die klassische Vollendungsidee, im gleichen Zeitpunkt, in dem die deutsche Literatur den Zenith ihres klassischen Bewußtseins durchläuft.

Man wird nicht verkennen, daß diese Entwicklung gärtnerischer Typen mit dem Ablauf der geistigen Gesamtgeschichte der betreffenden Zeitalter zusammenstimmt. Es wäre aber nicht nur künstlich, sondern nahezu unmöglich, die Periodik der Gartenstile mit der üblichen kunsthistorischen Periodeneinteilung gleichzusetzen. Die Gartenperioden sind kürzer bemessen und psychisch zu reich abgestuft, als daß man sie unter die Bezeichnungen Frühklassizismus und reifen Klassizismus subsumieren könnte. Methodisch ergiebiger ist es dagegen, wenn man die Periodik der Gärten mit dem Wandel der Literaturstile in Parallele setzt. Der geistige Antrieb war ja von vornherein von literarischer Seite ausgegangen. Der Landschaftsgarten selbst bildet ein Stück Literatur, propagiert und rechtfertigt sich durch literarische Mittel. Die naturalistische Periode entspricht den Bemühungen um die Neuschöpfung unserer Sprache, die vorromantisch-sentimentale dem Sturm und Drang. In der Klassik fallen beide Kurven zusammen, und in der Romantik hat schließlich ein literarischer Stilbegriff das gesamte Kunstwesen umsponnen. Ebenso wie in der Literaturgeschichte wird man sich die gärtnerischen Stilphasen nicht mechanisch in zeitlichem Nacheinander vorstellen dürfen. Vielmehr überschneiden sie sich, decken sich gelegentlich und sind vielleicht alle vier in

---

[1]) Hans Rose: Spätbarock, S. 22.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0066



Stowe (älterer Zustand), Rigaud

jedem Augenblick wirksam. Die Stilphasen, in deren Beschreibung wir eintreten, sind somit nur als jeweils prävalierende Färbungen zu verstehen.

DER NATURALISTISCHE STIL

Es liegt im Wesen aller klassischen Kunst, daß sie in naturalistischen Bemühungen vorbereitet wird. Zunächst müssen die imitativen Fähigkeiten erworben werden, bevor die Klassik zur Schöpfung ihres idealen Schönheitskanons fortzuschreiten imstande ist. „Klassik in engerem Sinne ist nicht vorstellbar ohne die Vorarbeit des Naturalismus, und zwar tritt der Charakter des Klassischen da auf, wo die bloße Aufzeichnung der realen Bestände als richtungslos empfunden, d. h. im Mannigfaltigen eine Auswahl des künstlerisch Wünschbaren und somit die Orientierung nach einem Schönheitsideal gefordert wird[1])." Für den Klassizismus des 18. Jahrhunderts kommt eine solche Erwerbung der imitativen Fähigkeiten nicht in Frage, wenigstens nicht für die bildende Kunst. Denn die Fähigkeit bildlicher Darstellung bewegte sich in den Bahnen der barocken Virtuosität. Man kann eher zu viel als zu wenig, und die Besinnung auf das Klassische besteht daher in einem bewußten Verzicht auf barocken Effekt.

---

[1]) Wölfflin: Renaissance und Barock, 4. Aufl., bearbeitet v. H. Rose, München 1926, S. 184.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0067

Die Gartenkunst dagegen unterliegt in diesem Punkt einer ganz besonderen, mit der Bildkunst überhaupt nicht zu vergleichenden Bedingtheit. In ihr war die Naturentdeckung etwas Primäres. Stück für Stück arbeitet man sich von primitiv beobachteten Naturformen durch zu klassischen Vorstellungen von der Totalität natürlicher Zusammenhänge. Das Wort Naturalismus bedeutet außerdem im Landschaftsgarten etwas anderes als in der bildenden Kunst. Denn der Landschaftsgärtner arbeitet mit natürlichem Material. Die Natur ist nicht nur Modell, sondern zugleich Gegenstand der künstlerischen Gestaltung. Man sollte meinen, infolge der Naturnähe des Gartens müßte der naturalistische Stil entwicklungsgeschichtlich einen sehr breiten Raum einnehmen. In Wirklichkeit erwacht der Wille zur unmittelbaren Naturnachahmung mit jener Plötzlichkeit, die allen Entdeckungen eigen ist, sofern sie im Bereich des Geistigen verbleiben. Das Experimentieren in bezug auf die Naturnachahmung ist eine Frage der Praxis. Es handelt sich darum, wie die bestehende Idee realisiert werden soll. Die Erfahrung sammelt sich rasch, was natürlich nicht ausschließt, daß man auch in der späteren Entwicklung noch mit einer ständigen Veredlung der künstlerischen Mittel zu rechnen hat.

Der gärtnerische Naturalismus nimmt bezeichnenderweise von der Wildnis seinen Ausgang. Die Stellungnahme Shaftesburys ist eine extreme. Dem formalen Garten wird unmittelbar der Urwald gegenübergestellt: "I shall no longer resist the Passion, growing in me for Things of a natural Kind; where neither Art, nor the Conceit or Caprice of Man has spoiled their genuine Order, by breaking in upon that primitive State. Even the rude Rocks, the mossy Caverns, the irregular unwrought Grotto's and broken Falls of Water, with all the horrid Graces of the Wilderness itself, as representing Nature more, will be the more engaging, and appear with a Magnificence beyond the formal Mockery of Princely Gardens[1])." Wie weit solche Meinungen mit der Idee von Urzuständen der Menschheit oder mit kolonialen Phantasien zusammenhängen, kann hier nicht ausgeführt werden. Jedenfalls war es das Verdienst zweier Dichter, Addisons und Popes, die Wildnis für gärtnerisch nachahmbar erklärt und somit den uralten Gedanken des „salvatico" mit neuem Inhalt erfüllt zu haben. Wie aller Naturalismus ist auch der gärtnerische wahllos in seinen Mitteln, unbedenklich auf das Mannigfaltige gerichtet und schwach in bezug auf die Vorstellung von Zusammengehörigkeit der Motive. Addison formuliert im Spectator sein Gartenideal folgendermaßen: "it is a Confusion of Kitchin and Parterre, Orchard and Flower-Garden, which lie so mixt and interwoven with one another, that if a Foreigner, who had seen nothing of our Country

---

[1]) Shaftesbury: The Moralists a. a. O., Vol. II, p. 393/94.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0068

Salvator Rosa (Turin)

should be convey'd into my Garden at his first landing, he would look upon it as a natural Wilderness, and one of the uncultivated Parts of our Country[1])." Was in der freien Natur an Blumen und Bäumen angetroffen wird, soll auch im Garten zu wachsen berechtigt sein „getreu der Einrichtung des von Gott selbst gepflanzten Paradieses, von dem ausdrücklich gesagt wird, daß es mit allen Bäumen bepflanzt gewesen sei"[2]). Die Versuche, das dichterische Ideal in die Wirklichkeit umzusetzen, folgen rasch und nehmen eine Ausbreitung an, die an französische Modekrankheiten erinnern könnte, wenn nicht das Streben auf ein so unvergleichlich ernsteres Ziel gerichtet gewesen wäre. Popes Garten in Twickenham (ca. 1719) war eine Miniaturwildnis elegischer Färbung[3]). Addison scheint einem männlicheren, heroischen Ideal nachge-

---

[1]) Addison: Spectator 477 (1712); Dublin 1728, Vol. VII.

[2]) Alexander Pope: Satirische Briefe. Deutsche Ausgabe seiner Werke, Mannheim 1780, Bd. 11, S. 149/50. — Rose: Spätbarock, S. 50.

[3]) M. L. Gothein: Geschichte der Gartenkunst, II, S. 370.

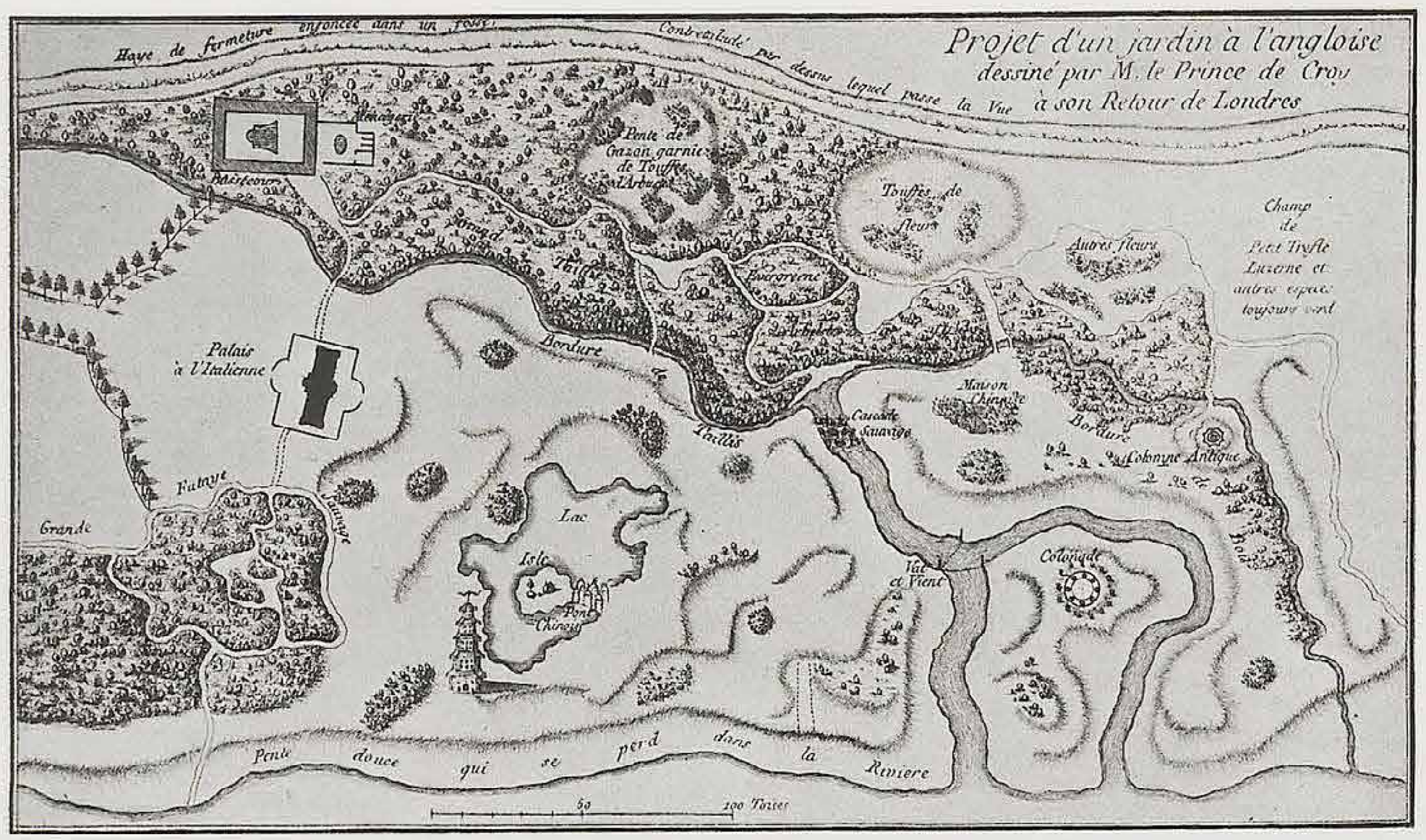
UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0069

strebt zu haben[1]). Damit waren die Vorbilder gegeben, von denen der Dilettantismus Besitz ergreift. Von der Bedeutsamkeit der geistigen Neuschöpfung kann man sich heute nur noch auf historischem Wege eine Vorstellung bilden, wenn man erwägt, wie sehr dem Lebensgefühl des Spätbarock das Stilisieren eingeboren und gewissermaßen zur zweiten Natur geworden war.
Als Beispiel für diesen primitiven Naturalismus, wie ihn die Dilettanten des Zeitalters verstanden haben, mag der Gartenentwurf des Fürsten von Croy figurieren[2]). Jegliche Kunstform ist unterdrückt, mit Ausnahme der Auffahrtsallee zum Schloß. Obwohl dieses eine ideale Hauptachse berücksichtigt und das Grün rechts und links symmetrisch heranrückt, scheint das Gebäude wie zufällig in der Landschaft zu liegen. Die Längsseiten des Parks sind noch deutlich, fast geradlinig begrenzt. Aber die Grenzen treten nicht in Erscheinung: auf der einen Seite der Fluß, auf der anderen Seite, fast parallel, eine Hecke, die in einen Graben versenkt ist, ein sogenanntes Aha (s. unten S. 65f.). Die vierte Seite läuft in grüne Fluren aus. Das Wiesenterrain ist von Bodenwellen durchsetzt, die vermutlich künstlich aufgeschüttet werden sollten. Wald und Gebüsch bilden die seitlichen Kulissen. Der Flußlauf wird zwischen gewundenen Ufern in den Park hineingeleitet und außerdem aus Bächen gespeist, die über künstliche Katarakte sich ergießen. Wege sind nach englischer Manier nur in den Waldteilen vorgesehen: «Rien de rude, d'uniforme, ni de symétrique dans leur figure. Tout y concourt à représenter la Nature dans son plus beau jour[3]).» In der Staffage überwiegt bereits der chinoise Geschmack, der die nächstjüngere Stilphase beherrscht. Eine Pagode erhebt sich am Rande eines Sees mit bizarr-chinoiser Uferlinie; eine chinesische Brücke führt zu einer Insel. Jenseits des Flusses liegen klassische Monumente in der Nachbarschaft eines chinesischen Dorfes. Gleichzeitig mit diesen naturalistischen Gärten entstehen andere, angesichts deren man versucht sein könnte, von Übergangsstil zu sprechen. Sie entstehen aber nicht etwa aus einem geistigen Kompromiß, sondern aus dem praktischen Bestreben, bestehende französische Anlagen mit der neuen Naturidee in Einklang zu bringen. Dieser Fall liegt vor in Stowe, wo Bridgeman es unternimmt, nach Programmen von Pope eine streng formale Anlage zu naturalisieren. Der Grundriß folgt nach wie vor dem geometrischen Schema und gibt somit den Blickbahnen eine unzweideutige Richtung. Als Ziel ist

---

[1]) Elizabeth Wheeler Manwaring a. a. O., p. 125.
[2]) Entworfen möglicherweise für die Herrschaft Chimay in Belgien, das Stammgut der Fürsten von Croy.
[3]) Beschreibung dieses Planes in Jardins Anglo-chinois, Paris 1770–88, p. 26.

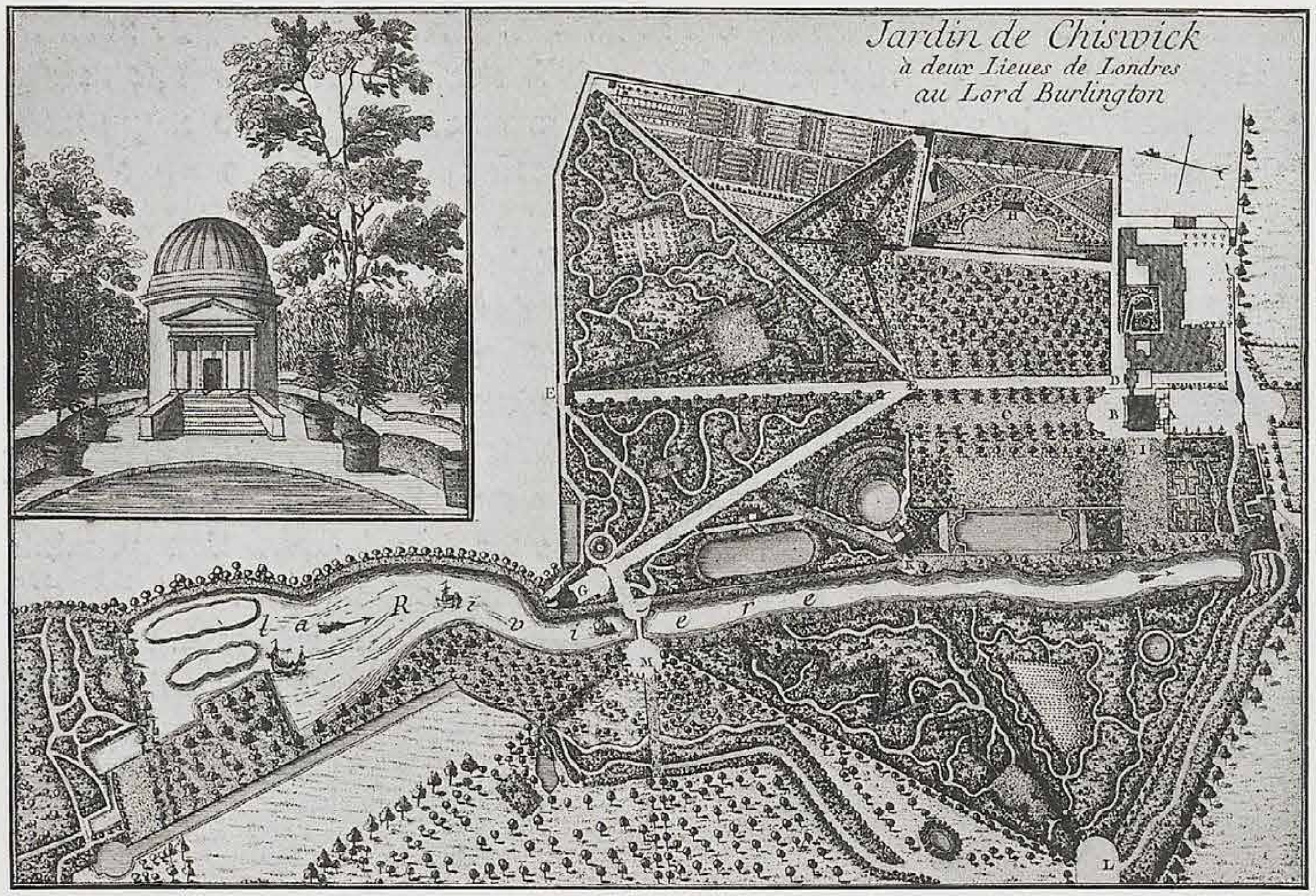
UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0070



Entwurf des Fürsten von Croy (Jardins Anglo-chinois)

jeweils ein Point de vue eingesetzt. Das Erdreich aber behält stellenweise den Charakter des südenglischen Weidegrundes, und den Bäumen, sofern sie sich überhaupt isolieren, ist soviel Freiheit gelassen, daß der Baumwuchs sich bereits als Kontrast gegen das Grundrißschema entwickelt und in seinen Kronen die Vedutenstilisierung vorbereitet. Es ist begreiflich, daß der Garten von Stowe gerade in seinem jugendlichen, halb angewachsenen Zustand für französisch geschulte Augen der Gegenstand eines ganz eigentümlichen Geschmacksreizes gewesen ist. In der Tat ist es J. B. Rigaud, der in Stowe eine Art von künstlerischer Befreiung erlebt und uns den damaligen Zustand (um 1739) in 16 Stichen überliefert hat. Merkwürdigerweise bemüht man sich heute wieder um die gleiche Stilkreuzung, obwohl sie sich historisch nicht als beständig erwiesen hat (Abb. S. 25 u. 59). — In Chiswick sind zum mindesten die Alleen aus älteren Anlagen übernommen. In freier Parallele zur Hauptallee, die ehemals vielleicht den Hauptprospekt hat bilden sollen, wird ein künstlicher Fluß ausgehoben, nicht einmal als Grenze, sondern als ideale Nebenachse; ein Stück des Gartens liegt auf dem jenseitigen Ufer. Die Befreiung von dem alten formalen Schema hat dazu geführt, das Unorganische geradezu zum System zu erheben und das Natürliche aus einer bunten Folge scheinbarer Zufälligkeiten zusammenzusetzen: «Ce jardin est partagé en deux parties par une rivière artificielle. Tous les bosquets sont

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0071



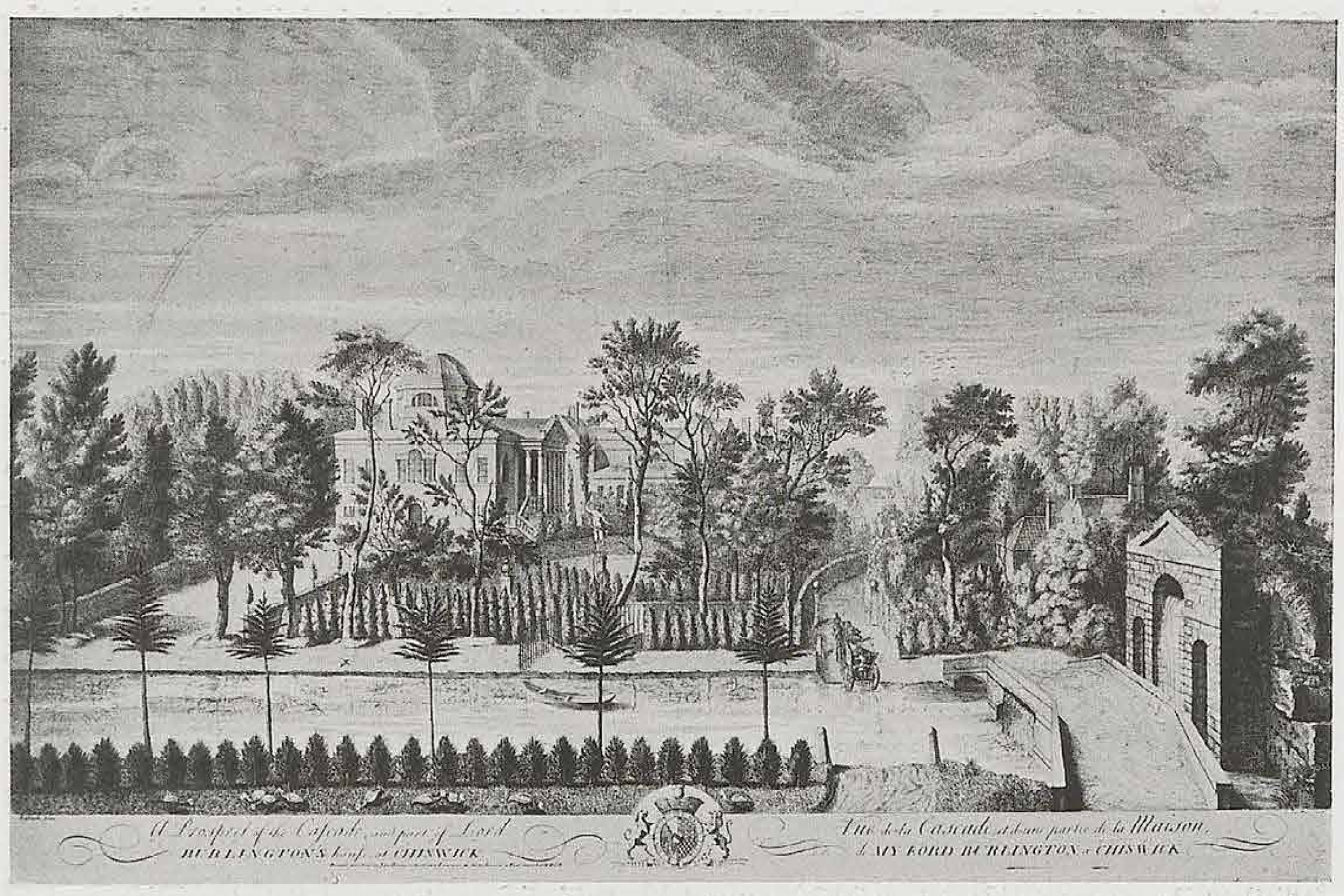
Chiswick (Jardins Anglo-chinois)

mêlés d'allées droites, courbes, salles vertes, sentiers tortueux, pièces de gâzon irrégulières et boulingrins[1]).» Das palladianische Villenkasino wirkt in dieser kleinteiligen Umgebung einigermaßen fremdartig, obwohl man ihm nach der Waldseite ein florentinisches Prato vorgelagert hat. Im Gegensatz zu den Hauptstraßen sind die Boskettwege in labyrinthischen Schlangenlinien gezogen, denen Hogarth seine seltsame Schönheitsmystifikation gewidmet hat. Man verwendet einstweilen die gebogene Linie aus der Erkenntnis, daß die Natur aller geometrischen Linienstarrheit abhold sei, "nature abhors a straight line (Kent)", vielleicht auch aus einem ganz elementaren Trieb nach Abwechslung. Das Prinzip der natürlichen Wegführung aber in dem tieferen organischen Sinn, daß die Wegbiegung sich aus einer Vielheit natürlicher Bedingungen ergeben müsse, war damit noch nicht erkannt. Wir werden darauf zurückkommen, welche wichtige Rolle diesem Problem der Wegführung im klassischen Gartenstil speziell als Ausdruck natürlicher Zusammenhänge zugedacht gewesen ist. — Im Rahmen des primitiv-naturalistischen Stils kommen selbst fortschrittliche Geister, wie Batty Langley, zwi-

---

[1]) Jardins anglo-chinois, p. 26.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0072



Chiswick (Rasbrake)

schen Natur und Unnatur zu keiner bündigen Stellungnahme. Schon der Titel seines Werkes gibt Aufklärung genug: New Principles of Gardening, or the Laying out and Planting Parterres, Groves, Wildernesses, Labyrinths, Avenues, Parks etc. after a more Grand and Rural Manner than has been done before. Das Positive liegt eher in der Entschiedenheit, mit der er den formalen Garten ablehnt: "Nor is there any Thing more ridiculous, and forbidding, than a Garden that is regular; which, instead of entertaining the Eye with fresh Objects, after you have seen a quarter Part, you only see the very same Part repeated again, without any Variety . .[1])."

Schließlich wird jede Art von Grenzsetzung zwischen Garten und Umwelt als künstlich empfunden. Vielleicht war dies die konsequenteste aller Folgerungen, die man aus dem Prinzip der Naturnachahmung gezogen hatte. Wenn aber andererseits speziell bei privaten Besitzern, die nicht allzuviel Aufsichtspersonal zu stellen imstande sind, eine praktische Sicherung des Gartenbezirks sich als notwendig erweist, so wird zwischen Graben und Mauer gern der Kompromiß gewählt, daß Mauern oder Palisaden in ausgetrocknete

---

[1]) Batty Langley: New Principles of Gardening, 2. Ed., London 1739, p. 194 (1. Ed. 1728).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0073

Gräben eingetieft werden. Der Blick in die Weite, jetzt als Blick in die Natur gedeutet, findet somit keinen Widerstand. Eine prinzipiell entscheidende Bedeutung möchte ich dieser vorwiegend praktischen Maßregel nicht zumessen. Gerade diese Erweiterung der Blickbahnen war auch dem französischen Garten bereits geläufig[1]).

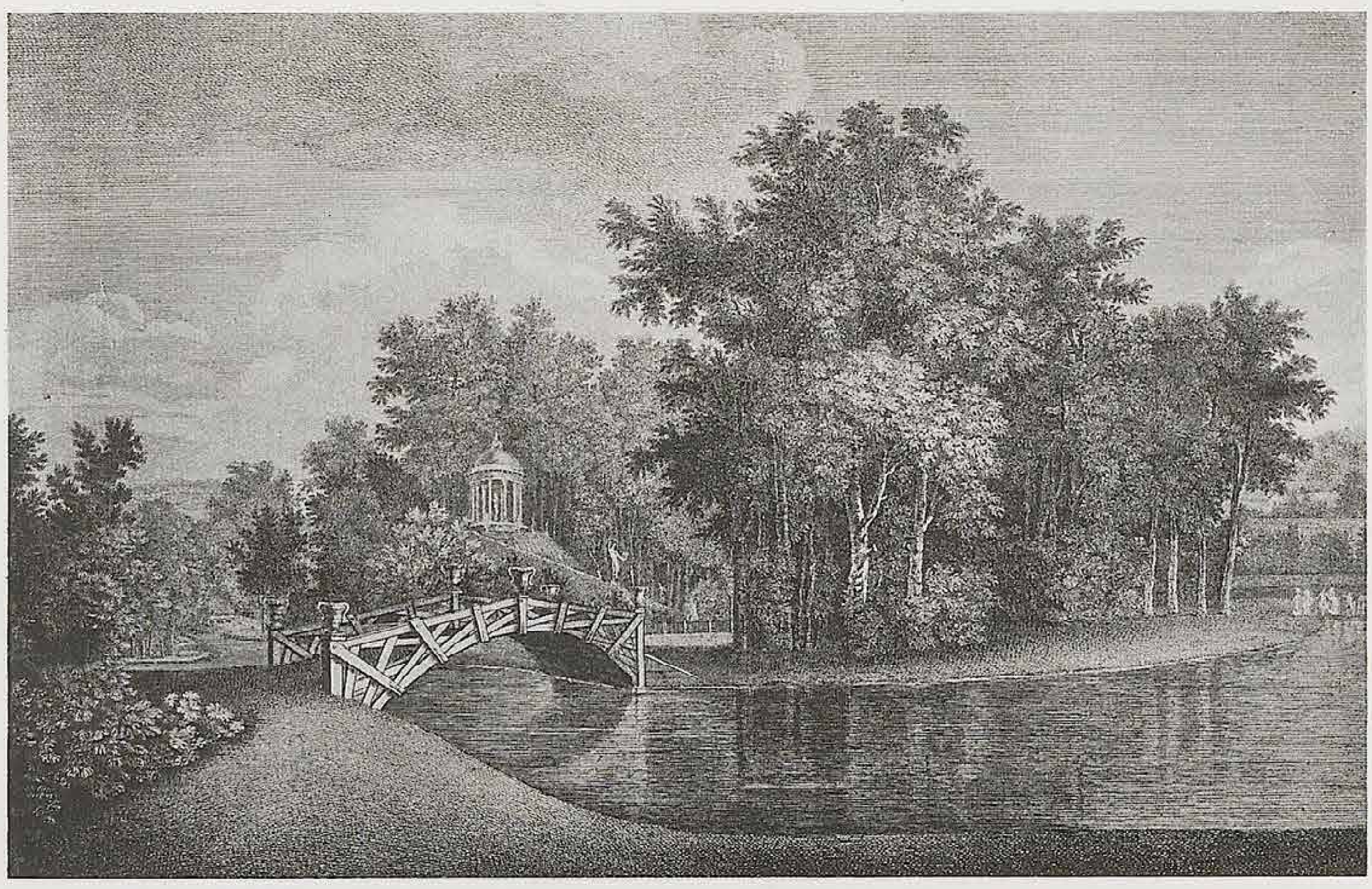
In dem Bestreben, Natur und Kunst gewaltsam zu identifizieren, hatte man also über das Ziel hinausgeschossen. Sobald die Naturausdeutung in idealistische Bahnen einlenkte, mußte die Erkenntnis Platz greifen, daß aus wahlloser Naturnachahmung nie ein Kunststil entstehen würde. Man suchte also innerhalb der Natur nach gestaltungsfähigen Motiven, und hier ist der Punkt, wo die bedeutsame Rolle des südenglischen Hügellandes einsetzt, des "undulating well wooded pastoral country", das vielleicht schon von allem Anfang an den Anlaß zu der Naturbefreundung gegeben hatte. Diese Landschaft mit ihrer eigentümlichen Verbindung von Großartigkeit und Idylle, mit ihren spezifisch nordischen Naturinhalten, galt mit Recht als die vorzüglich nachahmbare. Hier glaubte man die von Hogarth geforderte Schönheitslinie wieder zu erkennen. In leichten Wellen hebt und senkt sich das Terrain, durch das Flüsse und Bäche ihren gewundenen Lauf nehmen. In der wellenförmigen, individuellen Kronenbildung der nordischen Laubbäume klingt diese Schönheitslinie weiter, im einzelnen Exemplar sowie in den geschlossenen Waldkomplexen. Es ist nicht zu verkennen, daß diese Gunst der Natur sich für die Entdeckung der organisch landschaftlichen Zusammenhänge als der beste Wegweiser bewährt hat.

Philosophen und Dichter hatten wohl die Ideenkraft besessen, die Rückkehr zur Natur zu fordern, nicht aber die Erzogenheit des Auges, um aus der Natur das bildmäßig Brauchbare auszuscheiden. Das Komponieren mit sichtbaren und greifbaren Größen war nicht ihre Sache. An dieser Stelle setzt die Tätigkeit der Maler ein, voran diejenige William Kents (1684—1748), dessen künstlerischer Ruhm zwar umstritten ist, der aber jene spezifische Malertugend besessen zu haben scheint, unbeirrt durch die Buntheit der Erscheinungswelt das Zusammengehörige und das Nichtzusammengehörige zu scheiden. Soweit wir wissen, ist Kent derjenige, der das Prinzip der Vedute in die Gartenkunst hineingetragen hat und für ihre Gestaltung Gemälde als Vor-

---

[1]) D'Argenville: La Théorie et la Pratique du Jardinage, Paris 1709, S. 19. « Au bout de ces allées on percera les murs par des grilles, ou des ouvertures avec des fossés au pied, pour continuer les enfilades et le coup d'oeil . . ., S. 73/74: On fait présentement des claires-voies appelées des ah ah, qui sont des ouvertures de murs sans grilles et à niveau des allées avec un fossé large et profond au pied. »

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0074



West-Wycomb (Jardins Anglo-chinois)

bilder heranzog, nicht so sehr seine eigenen, die sich im Bann fader Allegorien bewegen, sondern Meisterlandschaften aus dem 17. Jahrhundert, die er kannte und besaß. Außerdem hatte er auf mehreren Reisen nach Rom Gelegenheit gehabt, die Campagna mit der heimischen Landschaft im Geiste zu vergleichen. Das südländisch Heroische und das nordisch Heroische gehen eine Verbindung ein, bei der offenbar das Pittoreske das einigende Band gebildet hat. Die Berufung auf das Malerische schloß die Forderung in sich ein, die Bauten im Garten nicht mehr selbstherrlich, sondern nach Maßgabe der Bildkomposition als Staffage einzusetzen. Damit ist in einer der wichtigsten Entschließungen, in der Frage, wo man das Wohnhaus einzusetzen habe, der Grundsatz der Passivität, der Hingabe an die pittoreske Natur aufgestellt und in so extremer Weise angewandt, daß später Repton die Rechte des menschlichen Wohnbedürfnisses wieder als übergeordneten Gesichtspunkt verfochten hat (s. oben S. 51).

Mit der Hinführung auf die Bildvedute hatte Kent die Bewegung der naturalistischen Gartengestaltung in die richtige Bahn gelenkt. An und für sich wäre es denkbar, daß man unmittelbar durch Formveredlung in den idealistischen Stil übergegangen wäre. Tatsächlich wird aber diese Entwicklung unterbrochen. Es schiebt sich die höchst eigentümliche vorromantisch-senti-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0075

mentale Phase ein, die sich durchaus auf das Gefühlsmoment stützt. Der Garten wird der Träger der sogenannten Gefühlsästhetik, und unmittelbarer als jemals zeigt sich die Parallele mit der Literatur.

DER VORROMANTISCH-SENTIMENTALE STIL

William Kent war imstande gewesen, durch die Lebhaftigkeit seiner Malerphantasie jene Monotonie zu vermeiden, die sich aus der gärtnerischen Nachbildung der an sich etwas einförmigen südenglischen Baumlandschaft nur allzu leicht ergibt. Daß die Dilettanten, die nach seiner Anweisung arbeiten, nicht entfernt die gleiche Fähigkeit zur Variante aufbringen, ist nicht verwunderlich. Schwerer wiegt es in der Gesamtentwicklung, wenn ein Landschaftsgärtner wie Lancelot Brown (1715—1783), zugleich der erste, der die Gartenkunst wieder als selbständigen künstlerischen Beruf auffaßt, der Gefahr einer müden Regelrichtigkeit unterliegt. Sein Verdienst ist es, die Dimension der Gärten ausgeweitet und ganze Landschaften auf ihre Gartenfähigkeit hin untersucht zu haben. Die Manie, alle Gegenden zu prüfen, ob sie „capable" seien, „of being improved", trug ihm den Scherznamen „Capability Brown" ein. Man wird gestehen müssen, daß in diesem Umgang eines Gärtners mit der unmittelbaren Natur das Verständnis für den organischen Zusammenhang natürlicher Formen, zum Beispiel für den Einklang von Wasser, Bodenformation und Baumwuchs, sich in klassischem Sinne geklärt hat. So ist erwähnt worden, daß in Browns Umarbeitung des Gartens von Stowe der See erst seine natürliche, aus der Bodenformation bedingte Lage erhalten hat.
Aber dem Zeitalter lag die Forderung der „Variété", die im Rokoko in unzähligen Formen aufgestellt worden war, zu tief im Blute, als daß man die ernsten Kunstmittel Browns unterhaltsam hätte finden können: seine „clumps" (Baumgruppen), den Randweg, wie er ihn anzulegen pflegte, die Serpentinen seiner Seeufer. Man fand nichts darin, was zur Erhöhung des Lebensgefühls hätte beitragen können. Es ist sogar da und dort von Verödung der Gärten die Rede. So gelangt man zu der Forderung, daß durch literarische und exotische Programme eine Stimmungsvariation hervorgerufen werde, und wenn wir auch den Eindruck haben, daß die Gartenkunst durch diesen Einschlag des Literarischen von ihren eigentlichen, klassischen Zielen abgedrängt worden sei, so war es offenbar doch eine Notwendigkeit, sie durch dieses Stadium hindurchzuführen. Das literarische Programm bezieht sich vorwiegend auf Bauten und Denkmäler, das geographische teils auf die Nachbildung fremdländischer Sehenswürdigkeiten (Capri, Sizilien), teils auf die Vegetation, die durch Einführung exotischer Gewächse eine dauernde Bereicherung er-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0076

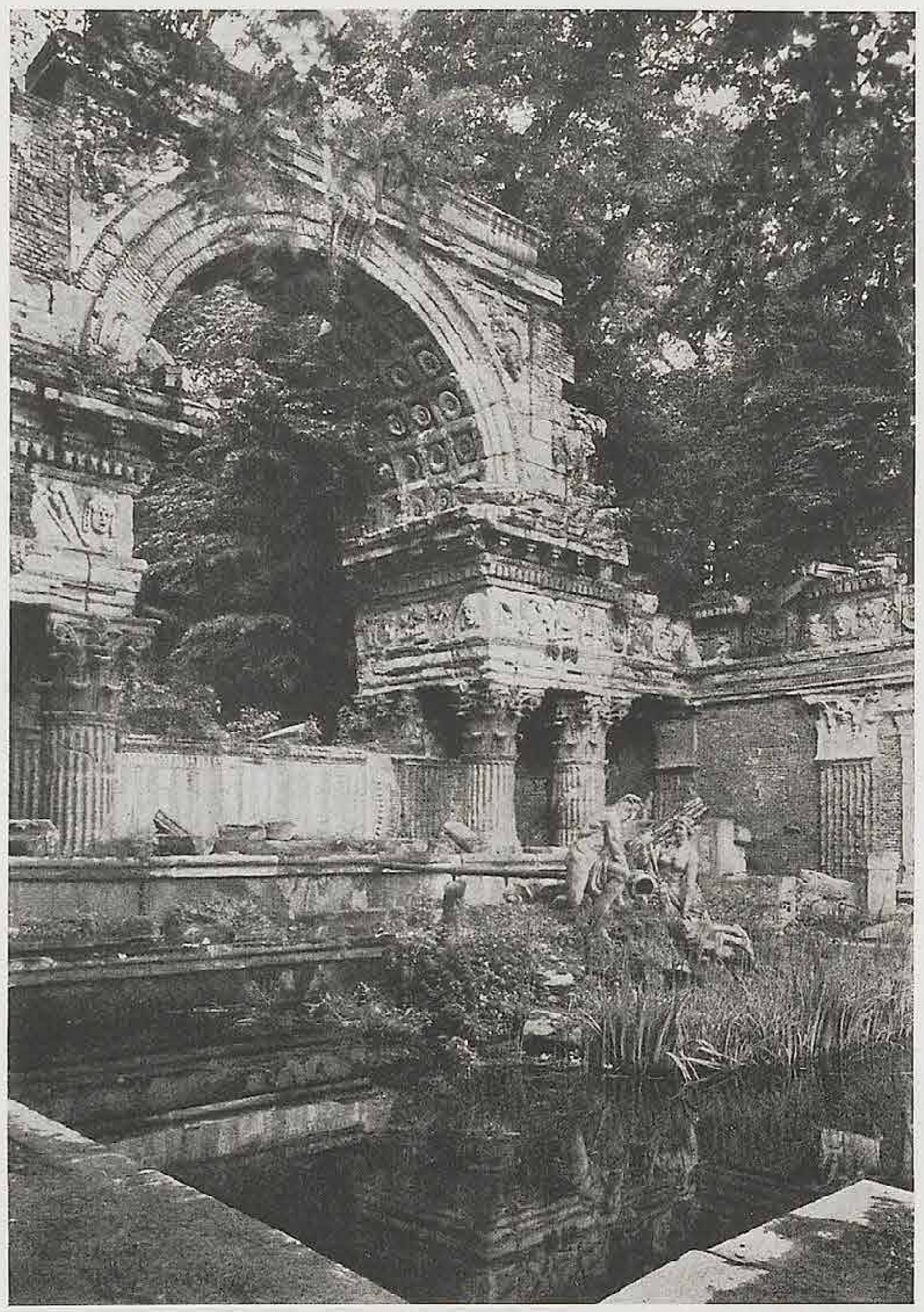
Vue du Labyrinthe ou Belvedere du Jardin des Plantes.

Paris, Jardin des Plantes (Mongin)

fährt. Möglicherweise wäre es einem Manne wie Kent nicht unlieb gewesen, die italienische Vegetation mit der englischen zu verbinden. Praktisch stehen dem freilich große Schwierigkeiten im Wege. Man läßt sich aber nicht davon abhalten, durch importierte Koniferen Ersatz zu schaffen und die Vegetation der fernsten Erdteile auf die Möglichkeit einer Verpflanzung nach England durchzuprüfen. Durch fremdländische Kiefern sucht man beispielsweise die Schönheit chinesischer Bäume, ihren korallenartigen Wuchs, oder auch die graphische Zartheit des Gezweiges nachzuahmen, ganz abgesehen von der Fülle exotischer Ziersträucher, die man in England einzuführen versucht.

Unter den exotischen Gärten gilt der chinesische als vorzüglich nachahmenswert und spielt in der Entwicklungsgeschichte des Landschaftsgartens insofern eine bedeutsame Rolle, als man das Naturideal in ihm am frühesten ver-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0077

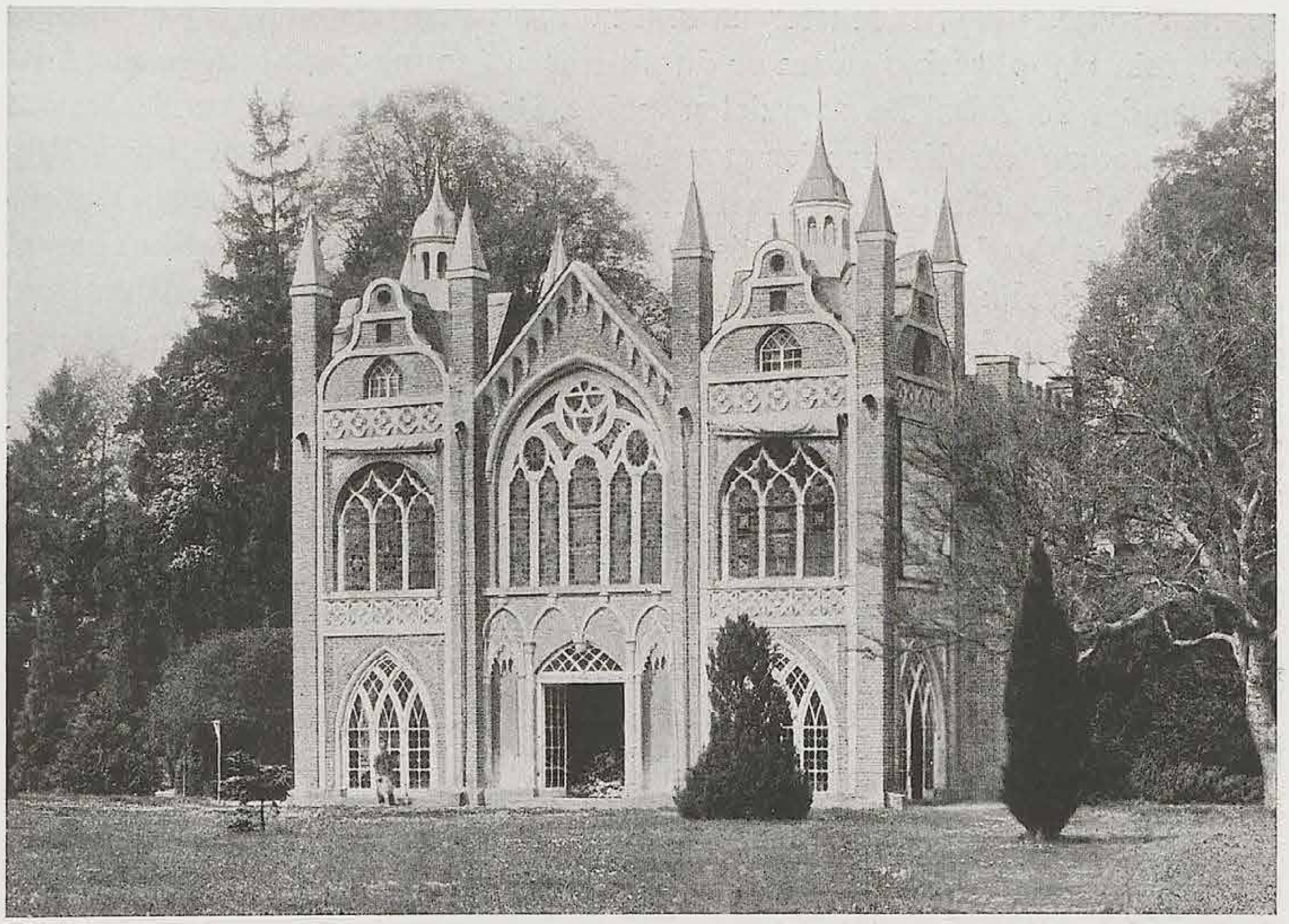


(Phot. Osthaus-Archiv)

Wien, Schloß Schönbrunn, röm. Ruine im Park

körpert fand. Es wäre aber ein Irrtum, die Schöpfung des Landschaftsgartens in England auf eine Nachahmung der chinesischen Gärten zurückzuführen. Sie hat ihren selbständigen Ursprung in der geistigen Verfassung der germanischen Völker. Die Kunde von den Gärten der Chinesen, die seit Jahrhunderten die Natur nachahmten und ihre grandiosen Züge in Miniaturform reproduzierten, war schon vor 1700 nach Europa gedrungen. Besonders die Berichte französischer Jesuiten aus China trugen zu einer Begeisterung für die so ganz andersartige Gartenkunst bei. Ein Einfluß in Europa zeigte sich anfangs nur in den Gartengebäuden und im Kunstgewerbe. Als in England von 1720 ab der neue Gartenstil aufkam, glaubten die Franzosen, es mit einer Nachahmung chinesischer Muster zu tun zu haben und gingen so weit, den Engländern geradezu die Originalität ihrer Gartenschöpfung streitig zu machen. Daher der Ausdruck: Jardins anglo-chinois (vgl. den Buchtitel S. 62, Anmerkung 3). Gegen dieses Mißverständnis verwahrt sich Walpole mit Nachdruck: "The French have of late adopted our style in gardens; but choosing to be fundamentally obliged to more remote rivals, they deny us half the merit, or rather the originality of the invention,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0078



Wörlitz, Gotisches Haus (Phot. Techno-Photographisches Archiv)

by ascribing the discovery to the Chinese, and by calling our taste in gardening le goût anglo-chinois[1]).“

Um die Mitte des Jahrhunderts ist Chambers der eigentliche Sachwalter des chinesischen Geschmacks. Mit glühenden Farben schildert er die chinesischen Gärten, wobei man sich fragen muß, wieweit ihm China nur etwa den Vorwand für sein eigenes literarisches und gärtnerisches Bedürfnis geliefert hat[2]). Sein Ideal wird begierig aufgegriffen, vornehmlich wegen der Gefühlsinhalte, der „lachenden, fürchterlichen und bezaubernden“ Szenerien und Gebäude. “The scenery of a garden should differ as much from common nature as an heroic poem doth from a prose relation, and Gardeners, like poets, should give a loose to their imagination and even fly beyond the bounds of truth whenever it is necessary to elevate, to embellish, to enliven or to add novelty

---

1) Horace Walpole: On Modern Gardening. Complete Works, London 1798, Vol. II, p. 533.

2) W. Chambers: A Dissertation on Oriental Gardening, London 1772. — Hirschfeld bezweifelt die Wirklichkeit der chinesischen Gärten, wie sie Chambers beschreibt: „Er pflanzte britische Ideen auf chinesischen Boden, um ihnen ein mehr auffallendes Aussehen zu geben.“ Theorie der Gartenkunst, I, S.99.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0079

to their subject[1]).“ Als Muster hatte Chambers den Garten von Kew hingestellt, sein Hauptwerk, in dem er durch Überbetonung der Staffage die Ausweitung der Gefühlsskala zu erzielen suchte. Denn es war sein Grundsatz, daß ein Gärtner zugleich Kenner der menschlichen Psyche sein müsse,“thoroughly versed in all the affections of the human mind[2]).“ In Kew sah man ein Durcheinander von klassischen und exotischen Bauwerken. Da standen antike Tempel der Bellona, des Pan, des Aeolus, da war ein Haus des Konfuzius, eine Alhambra, eine Moschee, und als Prunkstück die berühmte Pagode[3]). Innerhalb der englischen Landschaft hatte man gotische Ruinen angetroffen, und da schon in den formalen Gärten gelegentlich dekorative Ruinen, klassische sowohl wie gotische aufgebaut worden waren, ist es nicht verwunderlich, wenn auch die Landschaftsgärtner vom Ruinenmotiv Gebrauch machen. Für sie ist es vornehmlich die gotische Ruine, die sie als naturgegeben betrachten und wegen des höheren elegisch-romantischen Inhalts auch innerlich mehr lieben[4]). Homes Gefühlsästhetik fand in solchen Gärten ihre unmittelbare Anwendung. Daher seine Wertschätzung der Gartenkunst als einer führenden Kunst, wovon oben die Rede war (siehe S. 42). Vom Naturmodell rückte man ab. Die Wirkung von Rasen, Baum und Gebüsch, von Form und Farbe, Licht und Schatten trat zurück hinter den Gedanken und Sentiments, die man im Garten mit der Staffage verband.

Die Entwicklung der neuen Gartenkunst in Deutschland und in Frankreich wird vorwiegend dadurch bestimmt, daß die Schöpfung der frühesten Landschaftsgärten erst im Zeitalter des vorromantisch-sentimentalen Stils einsetzt. Was sich in England vor der Ausprägung dieses Gartentypus abgespielt hatte, wird als gegeben übernommen. Hirschfeld steht als Theoretiker unter dem Eindruck der Strömungen in England. Er stellt als Grundsatz für den Gärtner die Regel auf: „Bewege durch den Garten stark die Einbildungskraft und die Empfindung, stärker als eine bloß natürlich schöne Gegend bewegen kann[5]).“ Einsiedeleien, Grotten und Ruinen zählt er zu den vorzüglichsten Gebäuden, die sich zur Verstärkung der Gartenempfindungen vorteilhaft anwenden lassen. Dagegen lehnt er die exotischen Stile ab (siehe unten S. 131). Seine Einteilung der Gärten in heitere, angenehme und muntere, in sanft-melancholische und romantische, in feierliche, ernste und erhabene beruht auf

---

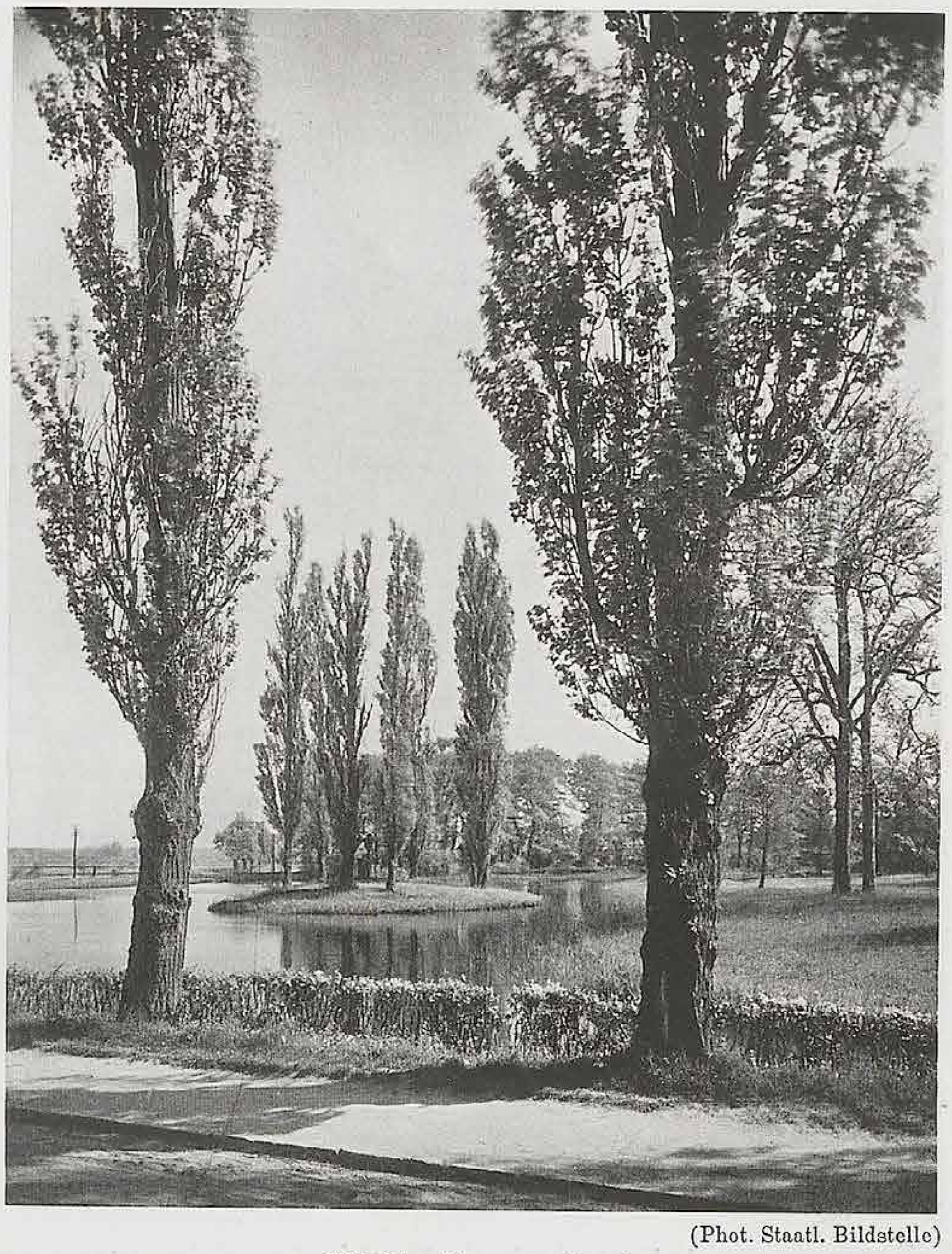
[1]) und [2]) Chambers: A Dissertation on Oriental Gardening, p. 19, 94.

[3]) W. Chambers: Plans, Elevations, Sections and Perspective Views of the Gardens and Buildings at Kew, London 1763. — Jardins Anglo-chinois, 2. cahier, Plan 1—5.

[4]) Vgl. R. Haferkorn: Gotik und Ruine in der englischen Dichtung des 18. Jahrhunderts, Leipzig 1924.

[5]) Hirschfeld: Theorie der Gartenkunst, I, S. 156.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0080



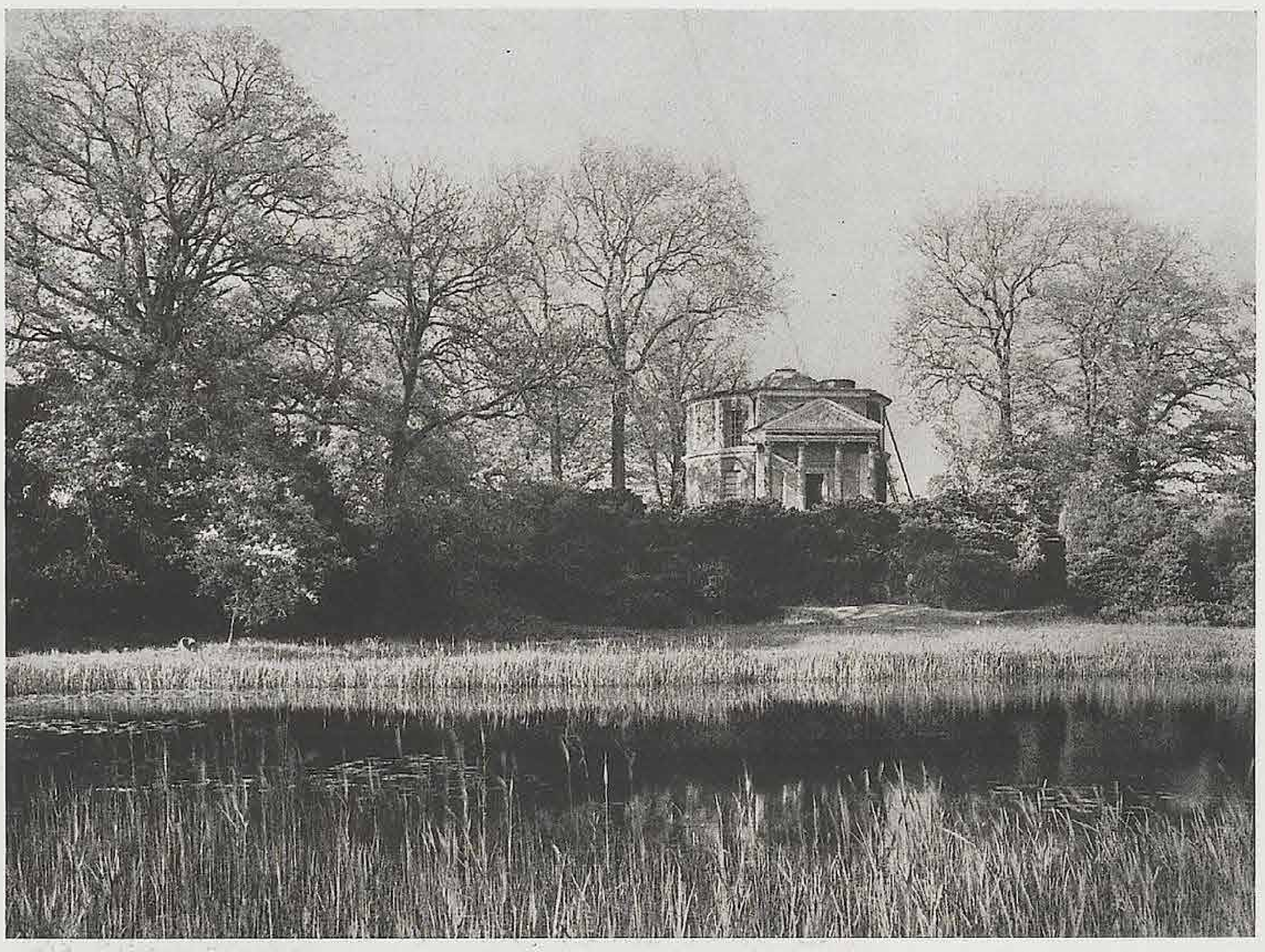
(Phot. Staatl. Bildstelle)

Wörlitz, Rousseau-Insel

Homes Affektlehre. So strömt in unsere Gärten jene Sentimentalität ein, die einer späteren in ihren Gefühlen geklärten Zeit als Verirrung erscheinen mußte. Begreiflich ist es, daß der literarische Trieb der Deutschen geneigt war, das Romantische im Garten zu übertreiben. Eine Menge von Inschrifttafeln, an Bäumen aufgehängt oder an den Gebäuden angebracht, trug die Literatur sichtbar in den Garten hinein und sorgte für das Erfassen der beabsichtigten Stimmungseffekte. Angesichts dieser Dinge wird man an die Dramaturgie des Sturm und Drang erinnert: an den gehäuften Szenenwechsel und die Zerstörung jeglicher formalen Einheit. Die dichterische Absicht geht darauf aus, eine Folge kontrastreicher Bilder zu entrollen und die Phantasie von Eindruck zu Eindruck zu führen.

Im Park von Wörlitz bei Dessau, begonnen um 1770, setzt der vorromantische Stil in einer Form ein, die zwischen großen Naturmotiven und kleinteiligem poetischen Programm noch keine volle Harmonie hervorbringt. Die Wahl der Elbauen als Parkquartier war nicht nur glücklich im Hinblick auf das Gedeihen des Baumwuchses, sondern sie brachte zugleich eine gewisse Monumentalität im Sinne Browns mit sich. In der Staffage wird man eher an Kew erinnert, und tatsächlich werden Herzog Franz von Dessau und Erdmannsdorff, die Schöpfer des Gartens, bei ihrem englischen Aufenthalt sich über

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0081



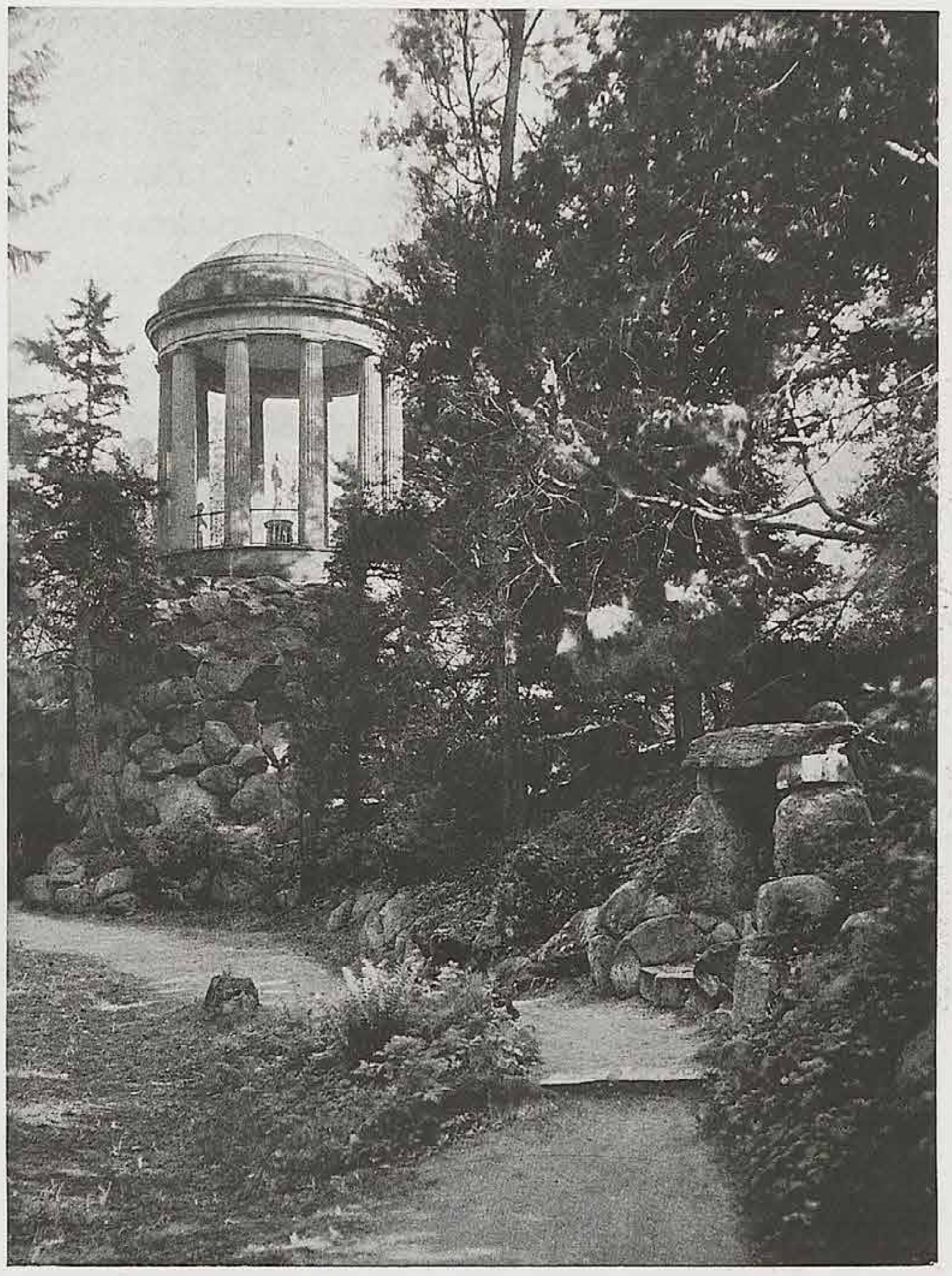
(Phot. Staatl. Bildstelle)

Wörlitz, Pantheon

den Charakter dieser beiden Stilrichtungen orientiert haben. Ähnlich wie in dem fünf Jahre älteren Monrepos bei Ludwigsburg ist das Schloß als Seeschloß eingesetzt, so daß die Verbindung der zersprengten Gartenteile durch Bootsverkehr hergestellt werden muß. Eben darin sah man ein spezifisch natürliches und zugleich sentimentales Bewegungsmittel. In bezug auf die Variation der Szenen, die Fülle der Ausflugsziele, die erhebenden oder auch recht rührseligen Überraschungen war man unersättlich. Die landschaftlichen Umstände erlaubten es, das Grab Rousseaus in Ermenonville durch eine kräftige Gruppe von Pappeln nachzubilden, die kreisförmig um den Rand einer kleinen Insel gepflanzt sind, ein ins Vegetabilische übersetzter Monopteros. Ähnlich wie in Ermenonville liebte man es, die Uferlinien durch Schilf zu verschleiern, das einen zarten, silbrigen Schleier über den Garten breitet und das Auge auf weiche Eindrücke stimmt. Anderwärts wird als Kontrast das Felsige aufgesucht, dessen Gestaltung insofern Mühe macht, als die schwer zu bearbeitenden erratischen Findlinge der Gegend zu rundlich geformt sind. Außerdem bleibt die Aufschichtung der Felsen zu mauerähnlich. So wird etwa

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0082

der dorische Monopteros — anderwärts hatte man den ionischen oder korinthischen Stil gewählt — nicht auf einen Rasenhügel postiert, sondern auf zyklopische Futtermauern mit romantischen Durchgängen (Venustempel). In den steinigen Partien des Parks fand man dann erwünschte Gelegenheit zur Reproduktion italienischer Reiseeindrücke. Beschattet von einer stattlichen Kiefer, die als Ersatz für Pinien verwendet ist und in ihrem herben, gewundenen Wuchs eher chinesische Vegetation als italienische vortäuscht, ragt auf einem künstlichen Felsensockel der kräftige Block eines Kasinos hervor, ein ernstes kleines Gebäude, das ausgezeichnet proportioniert und profiliert der Villa Lord Hamiltons am Posilipp nachgebildet ist[1]). Die Bautradition Domenico Fontanas, die in Neapel noch immer lebendig war, ist auch in der Kopie noch spürbar. Freilich werden die italienischen Eindrücke, der Felscharakter und das Immergrün wieder verwischt durch die Spiegelung des Teiches und das Emporragen der Laubbäume im Hintergrund. Was sonst noch an italienischen Stätten in diesem Teil des Parks, der „Stein" genannt, in zwerghaftem Maß-



Wörlitz, Monopteros (Phot. Staatl. Bildstelle)

[1]) Richard Schlegel: Wörlitz, ein Landschaftsidyll und ein Kunstkreis in Anhalt, Berlin 1926, S. 56 ff. — Gartenkunst 1923, 1924.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0083

stab reproduziert ist, die Blaue Grotte von Capri, Sizilien mit Skylla und Charybdis, wirkt spielerisch. In der Zeit der Empfindsamkeit nährten solche Anlagen die romantische Sehnsucht in die Ferne.

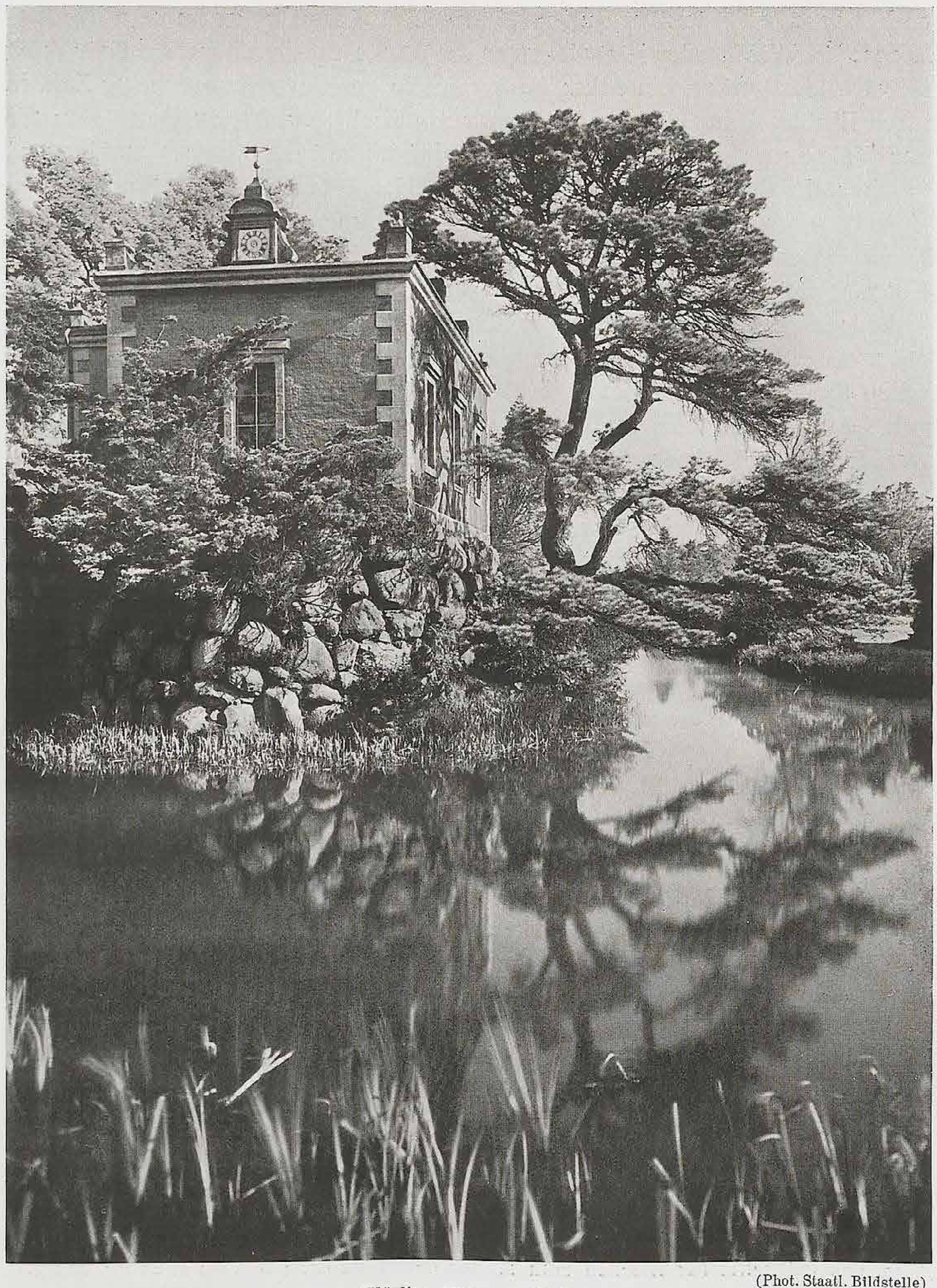
Eine erschöpfende Darstellung der vorromantischen Gärten Deutschlands kann in diesem Zusammenhang nicht gegeben werden. Der Stoff würde eine eigene Monographie rechtfertigen. Vielleicht zwar ist die Anzahl der Gärten, die als Ganzes dieser Stilphase angehören, gar nicht allzu groß (der Weimarer Park, Hohenheim bei Stuttgart, Roßwalde bei Troppau). Aber fast jede größere Gartenanlage des Zeitalters enthält vorromantische Elemente oder sogar einen eigenen Bezirk, der diesem literarischen Geist gewidmet ist. Für die Meister der klassischen Gartenkunst in Deutschland bildet die Vorromantik in der Regel den Stil der Jugend- und Anfangsjahre. So hatte Friedrich Ludwig v. Sckell sein Erstlingswerk, die landschaftliche Erweiterung des Schloßgartens von Schwetzingen, unter dem Eindruck seiner englischen Studienreise (1773—77) und unmittelbar nach Grundsätzen von Chambers unternommen: eine Häufung von Gartenszenen mit Gebäuden in den verschiedenartigsten Stilen als Stimmungsträger. Auch der Klassiker der norddeutschen Landschaftsgärtnerei, Heinrich Christoph Jussow, nimmt vom sentimentalen Stil seinen Ausgang. In Wilhelmshöhe werden diese romantischen Partien freilich übertönt von der Wucht der barocken Anlage und dem hohen Pathos von Jussows eigenem Spätstil. — Aus Frankreich wären als Hauptbeispiele die Parks von Ermenonville und Monceau zu nennen.

Auch in der Theorie des Zeitalters wird die Anwendung des Wortes „romantisch“ zusehends allgemeiner. „Zu Lessings Zeiten hieß eine Landschaft ‚romantisch‘, welche sich mit gebrochenen Linien und malerischem Licht, idyllischer Stimmung oder schmerzlicher Einsamkeit nicht an die Vernunft, sondern an das reine Gefühl, Erinnerung und Sehnsucht weckend, wendete. Von hier aus ging das Wort dann auf ein Kunstwerk oder eine Dichtung über, welche sich von den Regeln des französischen Klassizismus befreite . . .“[1]) Eben dies war das Ziel der neuen Gartenkunst, der Form nach von Anfang an, dem Inhalte nach besonders in dieser vorromantisch-sentimentalen Phase. Aber noch etwas anderes hatte sich die Romantik zum Ziel gesetzt, besonders die spätere, allgemein-geistige Bewegung, für die wir in dieser Zeit die Wurzeln zu suchen haben: die Ausweitung des Weltbildes, ein Besitzergreifen aller menschlichen Ausdrucksmöglichkeiten im Leben. Watelet definiert sehr bezeichnend das Wesen des Romantischen folgendermaßen: «Le romanesque

---

1) Fritz Strich: Die Romantik als europäische Bewegung. Festschrift Wölfflin, München 1924, S. 47.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0084



Wörlitz, Haus am Stein (Phot. Staatl. Bildstelle)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0085

embrasse en effet tout ce qui a été imaginé, et tout ce qu'on peut inventer encore[1]).» Wie Herder jetzt als erster die Blicke auf die Literaturen der Welt, selbst wilder Völker, hinlenkte, so kommt in der Gartenkunst dieser Zeit, in ihrer Einbeziehung aller möglichen europäischen und exotischen Baustile der Wille zum Ausdruck, sich die Mannigfaltigkeit des Kosmos zu eigen zu machen. In der Bepflanzung die gleiche Erscheinung: Vegetation fremder Erdteile, deren Import zur malerischen Belebung der Gärten in Form und Farbe wesentlich beiträgt. Der Garten wird also zu einem Spiegelbild des Kosmos. Dieses kosmographische Element, das ursprünglich romantisch-ästhetisch gefärbt ist, berührt sich eng mit seinem Gegenteil, dem exakt naturwissenschaftlichen Streben, das die großartige Schöpfung des Linnéschen Systems zur Folge gehabt hat. Beide vereinigen sich in der Anlage von Gewächshäusern, wie sie in großen und kleinen Gärten jetzt üblich werden zur Aufnahme der mit fanatischem Eifer und großen Kosten gesammelten Blumen und Pflanzen aller Erdteile. Für Gewächshausbauten gibt Sckell ausführliche Anweisungen, in denen das Technische freilich weit überwiegt[2]). Kaum eines von diesen Bauwerken tritt noch mit dem Anspruch des Künstlerischen auf, obwohl sie das Erbe der alten Orangerien antreten und somit einer edlen Tradition entstammen. Selbst als Staffage kann man sie nicht verwenden. Sie werden vielmehr im Nutzgarten versteckt. In ihren Einzelformen mehrt sich die Verwendung von Eisenkonstruktionen, die dem Glashaus das Gerippe geben und im Lauf des 19. Jahrhunderts Stein und Holz vollständig aus dem Gewächshausbau verdrängen[3]).

DER KLASSISCHE STIL

Aus einer bloßen Naturalisierung des formalen Gartens hat der Landschaftsgarten nicht hergeleitet werden können. Ebensowenig hatte eine Häufung von naturalistischen Einzelheiten zum Ziele geführt. Denn man mußte die Erfahrung machen, daß nichts künstlicher wirkt als dies, eine Mannigfaltigkeit, die die Natur über weite Strecken ausbreitet, in ein enges Gartenareal zusammenzudrängen. Und schließlich hatte auch die literarische Staffage den reifen Gartentypus noch nicht schaffen können, denn ein Rest von

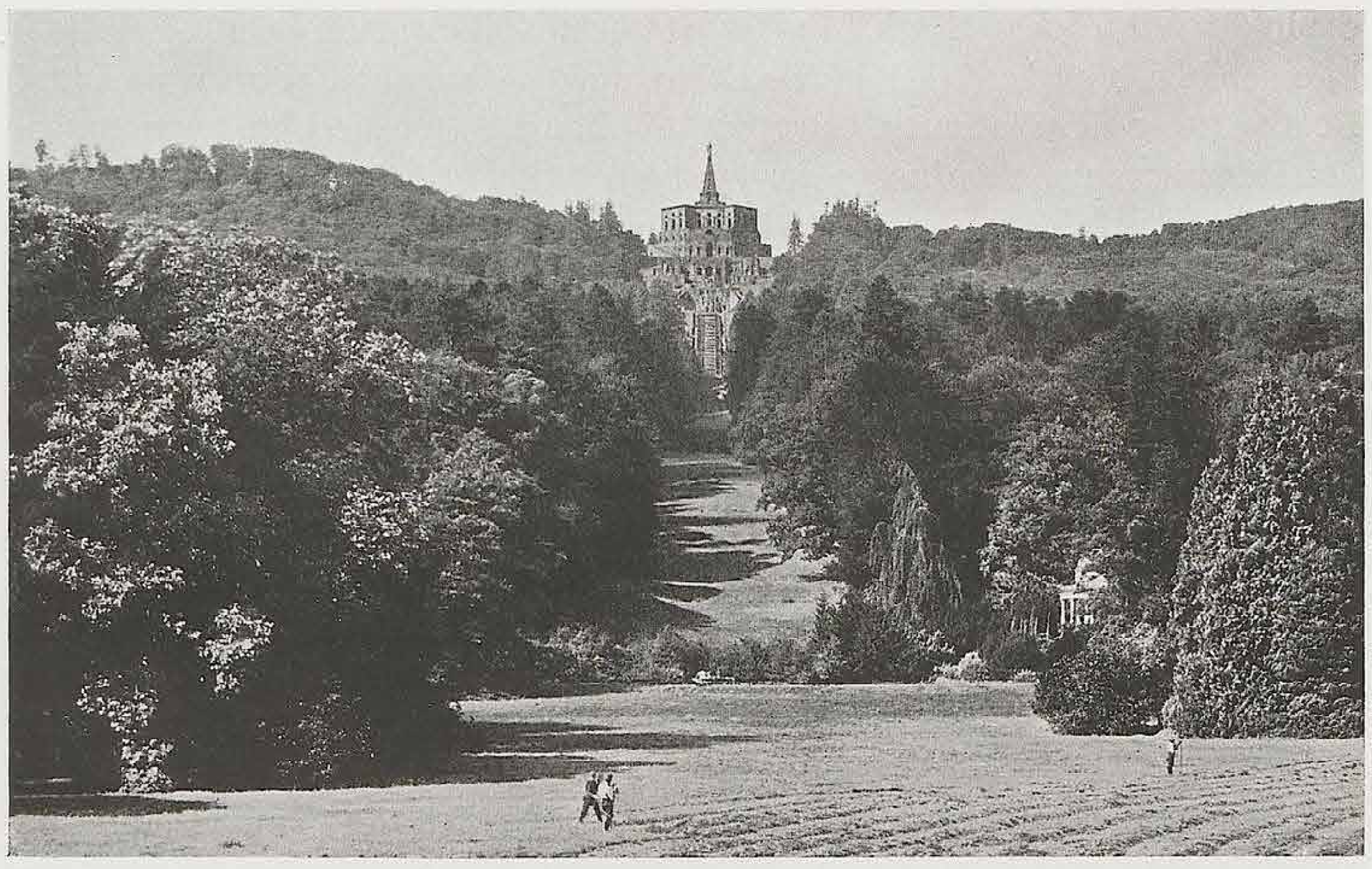
---

[1]) Watelet: Essai sur les jardins, Paris 1774, S. 86.

[2]) Beiträge Kap. 25.

[3]) Eines der berühmtesten Beispiele das Glashaus im Park auf der Pfaueninsel bei Potsdam, das frühzeitig für Blechen zum Modell geworden ist. (Abb. im Museum, Jahrg. 8, Tafel 40.)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0086



(Phot. Staatl. Bildstelle)

Wilhelmshöhe, Mittelachse

wahlloser Vielheit war ja in den Staffagen noch immer übrig und, was am wenigsten wünschenswert war: die Idee der Heroisierung war nicht dem Wesen der Natur selbst entnommen, sondern aus allen möglichen fremden Assoziationen künstlich in den Garten hineingetragen. An dieser Stelle setzt die Arbeit der klassischen Abklärung ein. Ähnlich wie in der deutschen Literatur die Klassik als Reaktion gegen die romantische Formverflüchtigung des Sturm und Drang, gegen seine Häufung bunter Szenen auftritt, wird in der Gartenkunst etwa vom Jahre 1780 ab die Abkehr von der phantastischen Überladung und gezierten Gefühlsseligkeit gefordert. Man erkennt, daß bei dem Vorgang der Naturnachahmung die Eigenschaft der Schlichtheit vorangestellt werden müsse, das was Winckelmann „die edle Einfalt und stille Größe“ zu bezeichnen liebte. Von vornherein hatte es den frühen Landschaftsgärten an der Organisation gefehlt, an einem natürlich-einleuchtenden Verhältnis der Teile zueinander. Jetzt, um 1780, ist der Wirklichkeitssinn der Menschen so weit gereift, daß man sich im Sinne Lancelot Browns auf die einfachsten Elemente der Landschaft: Erdreich, Pflanzung und Wasser als die ordnenden Hauptbestandteile des Gartens besinnt. Die romantische Staffage wird hinweggeräumt, und sparsam benutzt man eine vorwiegend klassische, individuell-ernste Baukunst als Schwerpunkt des Bildes. Die Idee,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0087

die in der natürlichen Erscheinungswelt nur unvollkommen erkannt wird, soll in einer höchsten Kunstschönheit Form und Wirklichkeit gewinnen. Durch Beobachtung der Natur und der organischen Kräfte, die in ihr walten, soll der Künstler zur Schöpfung einer höheren Natur begeistert werden. Die beiden früheren Phasen der landschaftlichen Gartenkunst würde Goethe vielleicht als einfache Naturnachahmung oder als Manier bezeichnet haben, im reifen Schaffen stellt er die Forderung des Stils in den Vordergrund. Das Wort „Stil" bekommt einen neuen Sinn und Inhalt: „Der Stil ruht auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen[1])." Zur Erkenntnis des natürlichen Wesens vorzudringen und diese im Garten als wirkend anzuwenden, war das Ziel, das die Klassiker der Landschaftskunst sich gesteckt hatten. Ohne den Zwang einer ängstlichen Nachahmung soll alles Wahrheit und doch das Urbild nirgends anzutreffen sein. In diesem Sinne schreibt Sckell: „Die Natur ist es, die den neuern Gärten zum Muster dient; ihre so mannigfaltigen, unzähligen Bilder, die die schöne Erde zieren, schmücken nun auch unsere Gärten, aber ohne daß sie den allergeringsten Zwang einer ängstlichen Nachahmung fordern. Diese Bilder der Natur stellet nun die Kunst, im Einklange mit ihr, in mehreren zusammengesetzten Landschaften, in den Gärten auf, die eine mit Geschmack verbundene Haltung in ein Ganzes vereint. Dieses Ganze, bereichert im Zusammenflusse vieler ausländischen Bäume, Sträucher und Blumen, und geziert mit den Werken der alten und neuern Baukunst, erhebet sich dann zu einem Garten, wo die Natur in ihrem festlichen Gewande erscheint, in welchem sie, außer diesen Grenzen, nicht mehr gesehen wird." (Beiträge Kap. I, S. 1.) — In England sagt Humphry Repton das gleiche knapper: "Without absolutely copying any particular scene in Nature, we must endeavour to imitate the causes by which she produces her effects, and the effects will be natural[2])."

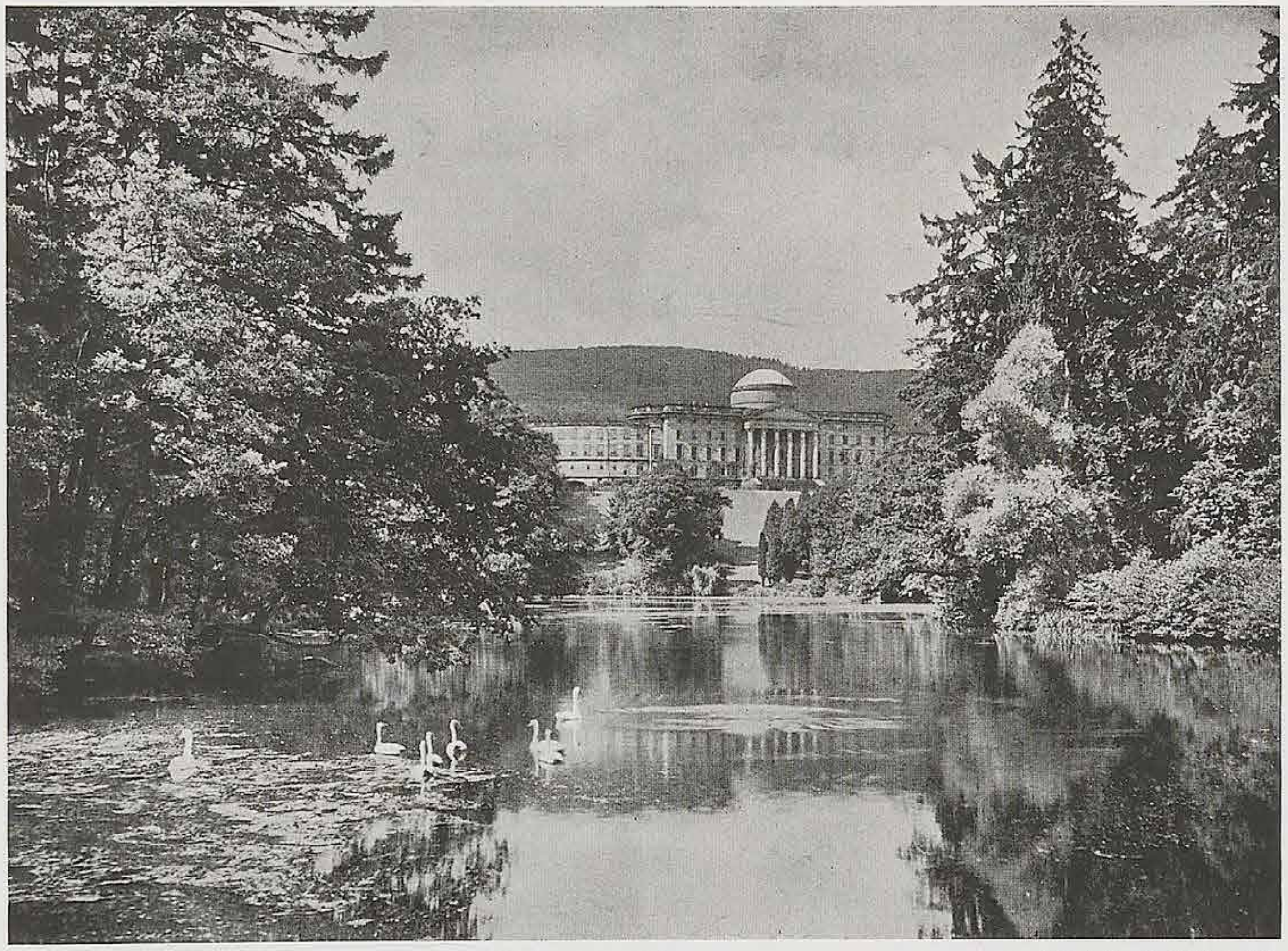
Was man sich unter diesem Verständnis für das organisch Richtige vorzustellen hat, ist bereits aus dem Bekenntnis Lancelot Browns zu möglichster Weite der Landschaftsgärten hervorgegangen. In der Tat wird dieser Eindruck von Weiträumigkeit, wie er den klassischen Gärten eigen ist, durch photographische Bilder kaum irgendwo richtig wiedergegeben. Man erfaßt nur Details und könnte sie stellenweise ärmlich finden in bezug auf die Motiv-

---

[1]) Goethe: Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil (1788); Cottasche Jubiläumsausgabe, Bd. 30, S. 167.

[2]) Repton: Observations on the Theory and Practice of Landscape Gardening, London 1803, p. 37.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0088



(Phot. Staatl. Bildstelle)

Wilhelmshöhe, Schloß

ausstattung, während vor dem Kunstwerk selbst der Eindruck des Totalen sich als die eigentliche Kunstabsicht herausstellt. Dem gleichen Sinn für das Organische war es zuzuschreiben, wenn die Seen und ihre Uferlinien aus der Form des Geländes hergeleitet werden und die Bepflanzung das Natürliche wieder im Heimatlichen sucht: ausländische Baumsorten werden nicht völlig ausgeschaltet, aber doch nur sparsam verwendet. Und was in der Natur in regelloser Zufälligkeit auseinanderstrebt, soll im Garten zu anschaulicher Einheit zusammengeführt werden. Überhaupt soll der Garten sich in allen seinen Elementen im Einklang befinden mit dem Charakter der Gegend, in der er liegt: «La Nature du terrain doit contribuer essentiellement à déterminer le caractère de la scène . .[1])». "All rational improvement of grounds is necessarily founded on a due attention to the character and situation of the place to be improved[2])." „Vor allen Dingen muß sich der Gartenkünstler mit dem

1) Watelet: Essai sur les Jardins, Paris 1774, p. 62.
2) Repton: An Enquiry into the Changes of Taste in Landscape-Gardening, London 1806, p. 48.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0089

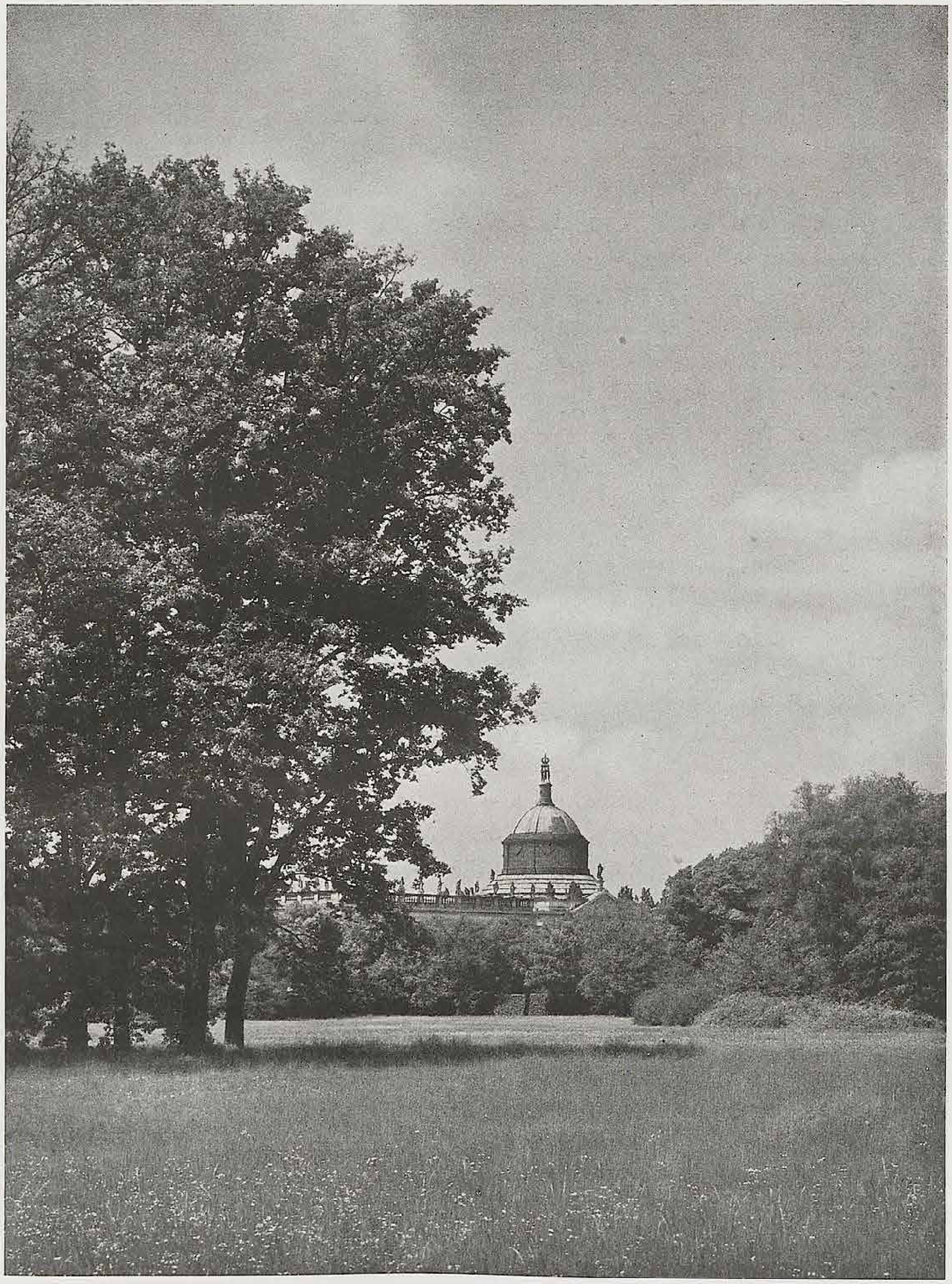
Platz und der Gegend, wo eine natürliche Gartenanlage hervorgehen soll, in eine sehr genaue Bekanntschaft setzen[1]).“

Eine schwierige Frage ist die, wie im Landschaftsgarten die Wegeführung anzuordnen sei, und tatsächlich ist dieses Problem außerordentlich langsam der Lösung entgegengereift. Die Wege innerhalb eines Geländes sind ja nicht unmittelbar von der Natur gegeben und unterliegen daher auch weniger dem Organismus der Natur als den Gepflogenheiten und der Willensrichtung des menschlichen Verkehrs. Aus diesen also mußte der Sinn der Wegeführung in erster Linie abgeleitet werden. Eine der bedeutsamsten Entdeckungen des naturalistischen Gartenstils war es gewesen, daß ein Weg nicht geradlinig, sondern in Windungen verlaufen müsse. Das Thema der Windung wird zunächst ornamental, man möchte sagen als Arabeske aufgefaßt und sieht in dieser Form auf eine längere Vorgeschichte zurück, die bis in die Labyrinthe des Rokoko zurückreicht. Von der Idee einer organischen Wegeführung ist bereits Brown erfüllt gewesen in der Anlage seiner Randwege, die den Garten nicht mehr als Wohngarten, sondern als Wandergarten charakterisieren. Als organisch aber wird man Wegelinien erst dann ansprechen dürfen, wenn das Gesetz erkannt ist, daß der menschliche Verkehr die Neigung hat, Widerstände zu umgehen und somit den Hügeln, Baumgruppen oder sonstigen Hindernissen auszuweichen. Jetzt erst können die Wegelinien der Bodengestalt, der Fluß- und Seebewegung, der Bepflanzung als innerlich verwandt gelten, da sie aus allen diesen Größen resultieren. Es kommt hinzu, daß die Wege die Aufgabe haben, die Gartenbesucher in einem gewissen Gleichmaß von Umweg und direktem Weg an die Zielpunkte im Garten hinzuführen, und daß auf dieser Wanderung gerade diejenigen Stellen des Parks berührt werden sollen, an denen sich die vorzüglichsten Veduten und Prospekte eröffnen. „Die Natur macht keine Wege“, schreibt Sckell in seinen Beiträgen (Kap. 12, S. 73/74). „Dieses ist das Werk der Menschen und der Tiere. Die Wege, die durch die ersteren entstehen, würden auch gewöhnlich fast gerade Linien bezeichnen, wenn nicht gar zu oft Hindernisse mancherlei Art dieses vereitelten, oder weil der Gegenstand, zu dem der Wanderer gelangen will, nicht immer sogleich sichtbar ist. Aus diesen beiden Ursachen sind dann die gebogenen Linien und dadurch auch die Umwege entstanden. Wenn demnach in einem Garten ein Weg bloß deswegen gebogen wird, weil die jetzigen Gärten keine geraden Wege mehr aufnehmen, und ohne daß ihm jene Hindernisse, oder besser zu sagen, jene Ursachen, welche diese Biegungen verursacht haben, zur Seite gestellt worden sind, so ist er fehlerhaft.“ Durch diese

---

[1]) Sckell: Beiträge, Kap. 8, S. 49.

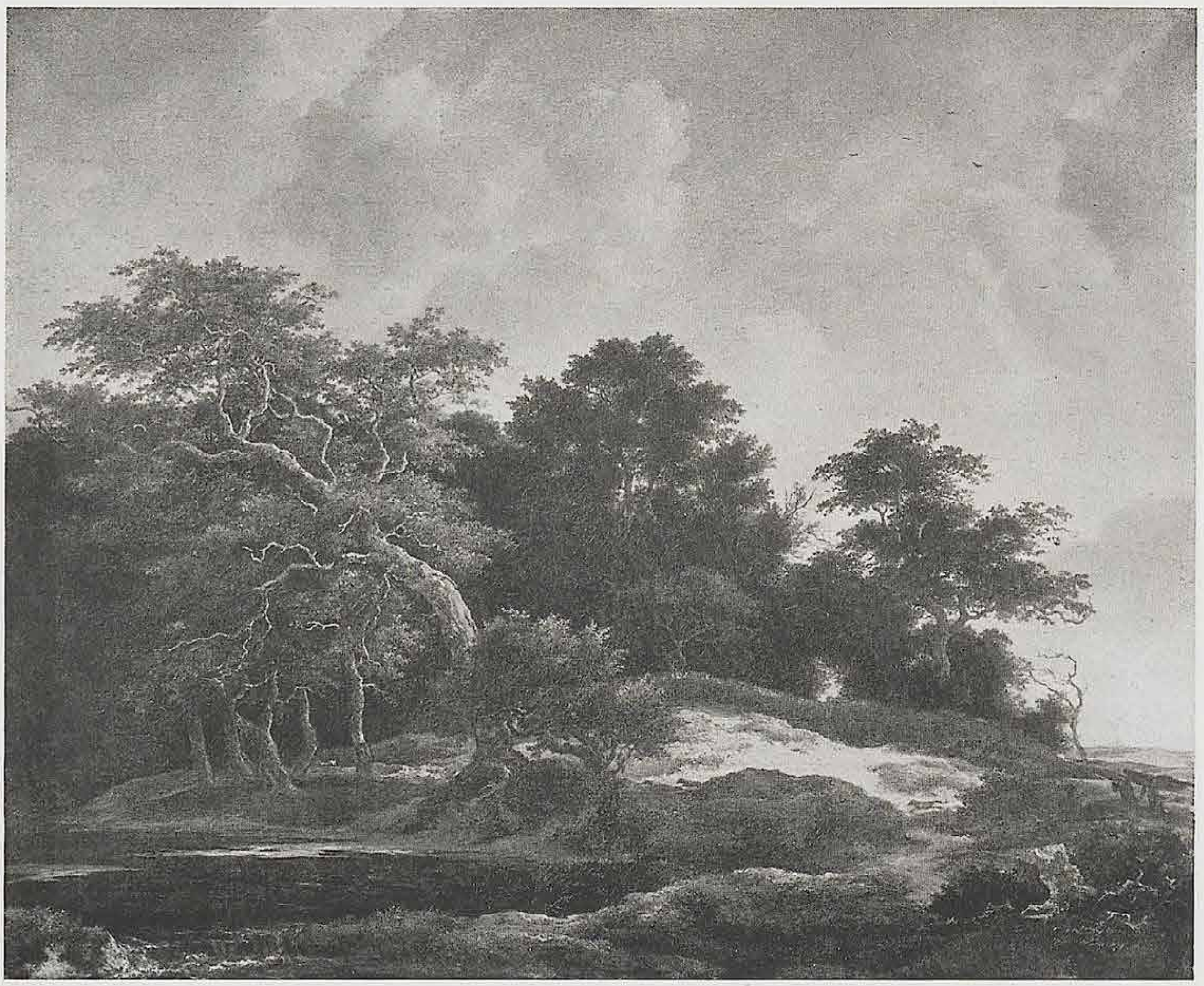
UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0090



Potsdam (Peter Joseph Lenné) (Phot. Staatl. Bildstelle)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

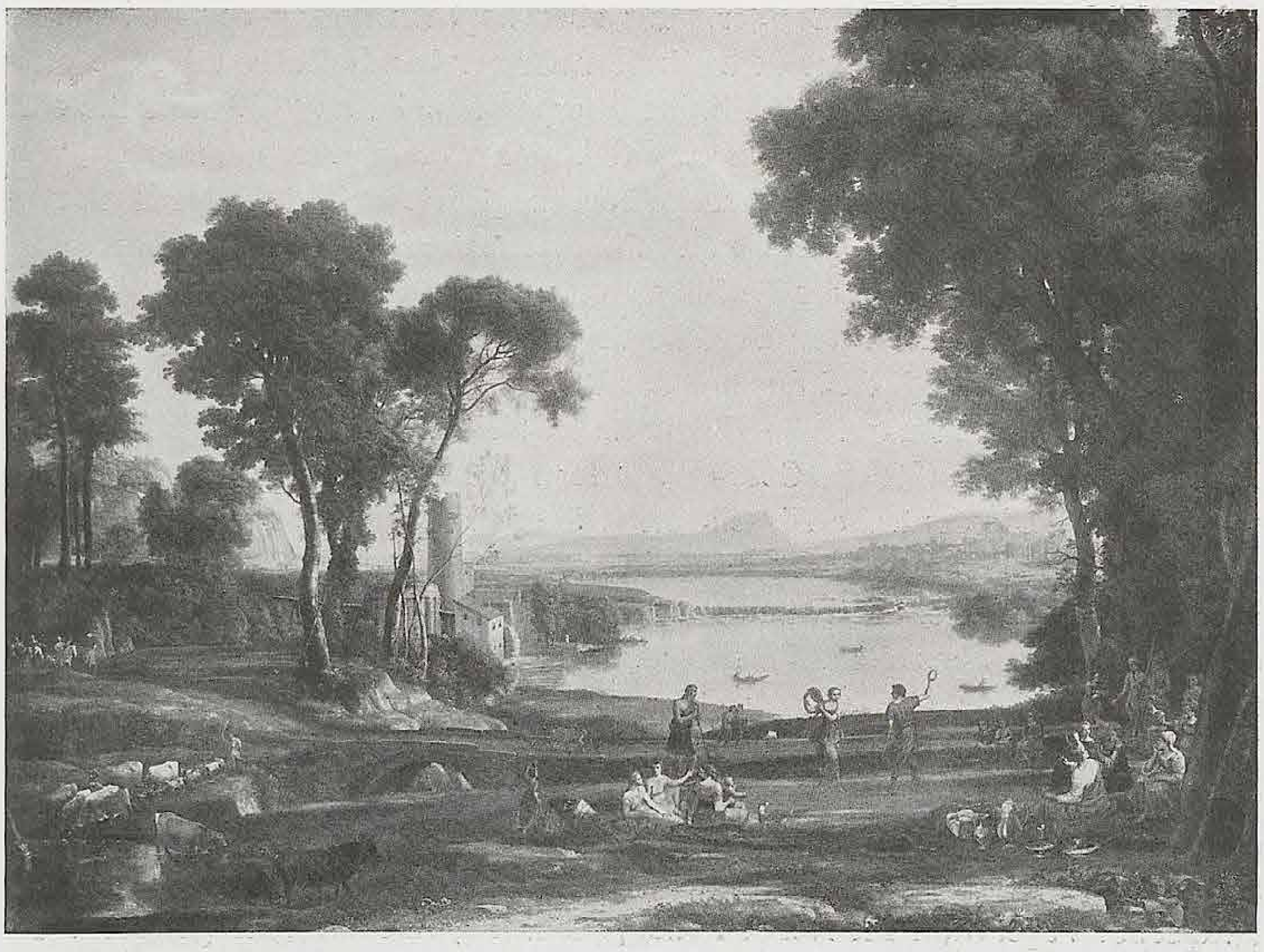
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0091



Jacob van Ruysdael (München)

natürlichen Gesetzlichkeiten waren die Wegelinien nicht der Verpflichtung enthoben, auch grundrißmäßig eine gewisse Schönheit der Kurvatur zu beobachten. Um die praktischen und ästhetischen Erfordernisse gleichermaßen zu erfüllen, macht Sckell den Vorschlag, die Wege nicht nur grundrißmäßig einzuzeichnen, sondern als Wanderer sich Stück für Stück von dem Verlauf einer idealen Wegelinie zu überzeugen. Er benutzt einen großen Stab, mit dem er wandernd hinter sich die Linie in das Erdreich einritzt: „Bei dem Zeichnen der Wege muß sich der Künstler größtenteils seinem Gefühl überlassen, eine Linie zu wandeln, die ihn gleichsam einladet und die ihm vorzüglich Vergnügen macht, ihr zu folgen, weil sie zu jenen Stellen, wo sich dem Auge schöne Naturszenen darstellen, hinführt. . . In aufrechter Haltung, mit dem vorwärts nach der bestehenden Lokalität hingerichteten Blick folget er dann mit starken Schritten der schönen Wellenlinie nach, die ihm seine geübte Einbil-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0092



Claude Lorrain (London)

dungskraft vorbildet und gleichsam vor ihm herschweben läßt.“ (Beiträge, Kap. 12, S. 75, 84.)

Was das Moment der Bildgestaltung angeht, so hat im klassischen Garten die Vedute ihr Recht keineswegs verloren. Nach wie vor wird ein Stil höherer Art aus ihr abgeleitet. Man beruft sich noch immer auf die Vorbilder der Landschaftsmalerei, aber weniger im literarischen als im natürlichen Sinn. Denn weit entfernt davon, die Bildvedute als etwas Künstliches zu betrachten, war man der Meinung, daß gerade die Landschaftsmeister des 17. Jahrhunderts jene Erkenntnis vom Wesen der natürlichen Dinge besessen hätten. „In Claude Lorrain erklärt sich die Natur für ewig[1]).“ In der Art, wie man von ihnen spricht, klingt die ganze Freude der Naturentdeckung mit. Bezeichnend ist, daß man sich nicht einseitig für diese oder jene Malerpersönlichkeit und nicht einmal einseitig für südländische oder nordische Land-

---

[1]) Goethe: Künstlerische Behandlung landschaftlicher Gegenstände, Cottasche Jubiläumsausgabe, Bd. 30, S. 283.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0093

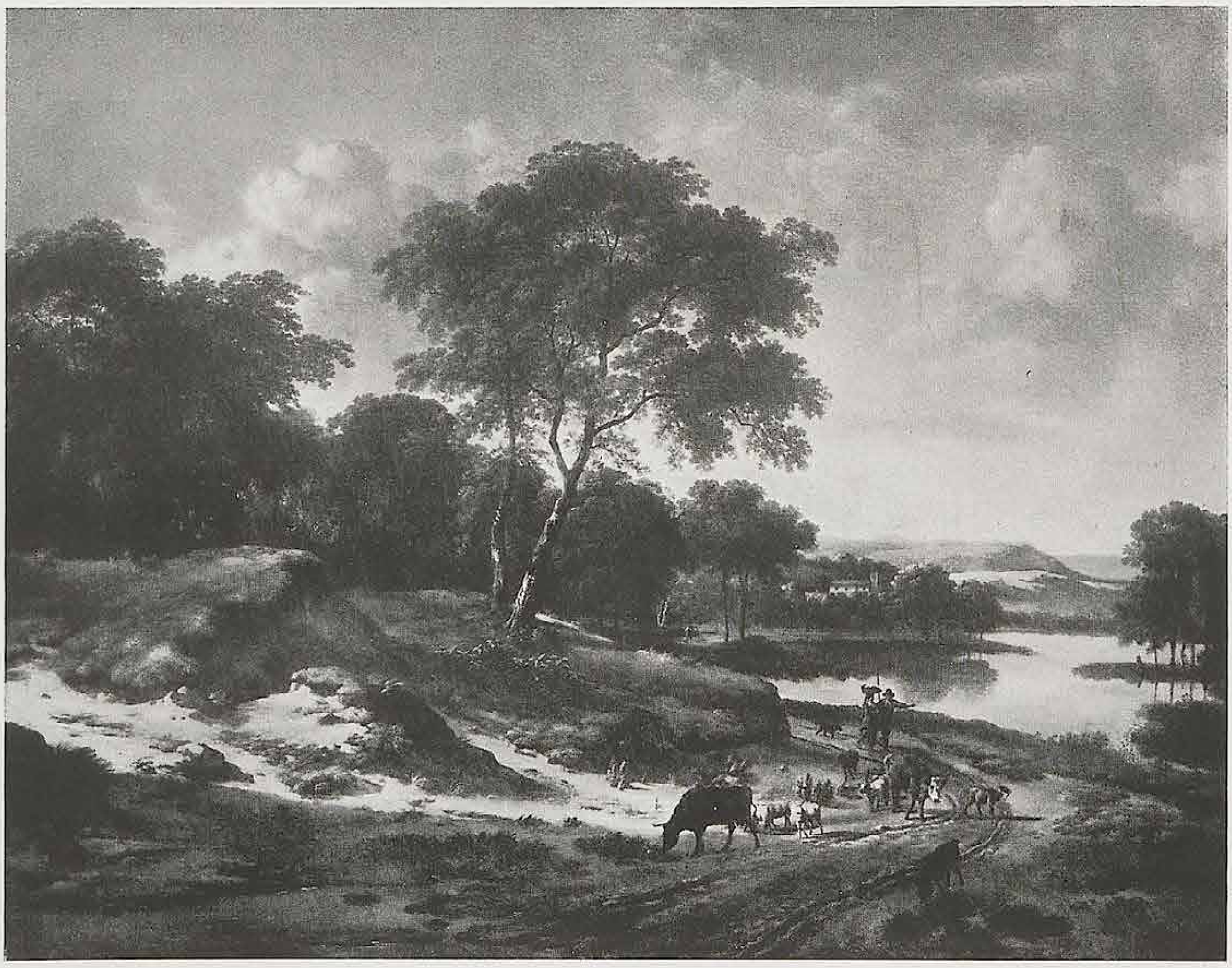
schaftsbilder entscheidet. Sondern das eben liegt im Wesen der klassischen Ideenauswahl, daß man aus dem Werk mehrerer Landschaftsmaler die vollendete Schönheit abstrahiert, d. h. ins Überpersönliche und Überörtliche emporhebt. In England hatten sich zwei Gruppen voneinander geschieden, von denen die eine das malerisch Barocke bevorzugt, wie es in Salvator Rosa und Ruysdael gegeben ist, die andere das claudisch Abgeklärte und Saubere, vornehmlich in Hinblick auf die Wohnbestimmung des Gartens (vgl. oben S. 50). Der Führer der ersteren war Uvedale Price, der letzteren Humphry Repton. Es liegt auf der Hand, daß der auf das Pittoreske gerichtete Wille von Price noch mancherlei romantische Elemente in sich trägt. Die Abklärung zum Klassischen aber mußte den Geschmack doch überwiegend zugunsten Claudes umstimmen. Die deutsche Klassik steht über diesen Parteien. Sckell beruft sich gleichermaßen auf Claude, Poussin und Ruysdael. Er will das malerisch-barocke Element nicht vollständig missen, sondern in den Rahmen des klassischen Gartens einbeziehen. Es tritt also der Fall ein, daß die Raumdisposition, die Fernperspektiven, die Wiesen- und Wasserflächen sich nach der Weite claudischer Bilder orientieren, die Einzelheiten dagegen, Baumgruppen, Gebüsch, Wasserfälle, kurzum die Nahsicht der Gartengestaltung sich nach den intimen, nahgeschauten und räumlich vollgestopften Bildern von Ruysdael richten. Die Landschaften Claudes waren ja wegen ihres Inhaltes an südländischer Vegetation im Norden nie vollständig nachahmbar gewesen. In dieser Beziehung bewährt sich in Ruysdael die Kraft des Heimischen und Nordischen. Das Problem, wie man südliche Anschauung und das nordisch Gegebene verbinden könne, war bereits der letzten Generation der holländischen Landschaftsmaler aufgestiegen, Männern wie Wynants, Both, Hackaert. Ihre Bilder nehmen daher einen Charakter an, den wir vorzugsweise als Parklandschaft empfinden, und es ist begreiflich, wenn die klassischen Landschaftsgärtner in Bildern dieser Art unmittelbar die Realisierung ihrer landschaftlichen Ideale zu sehen vermeinten. Natur und Kunst haben sich also gefunden. Die natürliche Landschaft, das Landschaftsideal und das Gartenideal sind miteinander in Einklang gebracht[1]).

An Kraft der Stilbildung hat es also den Landschaftsgärten nicht gefehlt. Die materielle Stilisierung des formalen Gartens hatte sich in die ganz andere Gesetzlichkeit einer ideellen Stilisierung umgeartet. In dieser Umstellung aus dem Objektiven in das Subjektive war es freilich nicht zu vermeiden, daß der Auffassung des Beschauers weiterer Spielraum gelassen war. Nicht jeder Anblick, den ein Landschaftsgarten bietet, kann im Sinne der Vedute abge-

---

1) Rose: Spätbarock, S. 22.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0094



Wynants (München)

wogen sein. Wer also die komponierten Bilder im Garten nicht aufzufinden versteht, dem wird die Hoheit des schöpferischen Willens nur getrübt oder überhaupt nicht ins Bewußtsein treten. Dafür liegt in der stereoskopischen Deutlichkeit des Bildes und in dem Wandel der Szenerien ein künstlerischer Reiz, dem überhaupt keine Kunstart etwas Analoges zur Seite zu stellen hat:

„Gefilde, die sich lichten,
Verschwinden plötzlich, flieh'n und nähern sich.
Bald liegen sie versteckt, bald frei und öffentlich
Vor unserm Aug'. Es ist ein Schauspiel reich an Handlung,
Das immer neu, durch glückliche Verwandlung
Der Szenen fesselt und entzückt[1])."

[1]) A. Sterler: Der gräflich v. Montgelas'sche Naturgarten zu Bogenhausen bei München, München 1830, S. 21.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0095

DIE ROMANTIK

Es liegt in der Natur der Klassik, daß ihre Vollendung nur für kurze Zeit festgehalten werden kann. Sie widerstrebt der Umsetzung ins Zuständliche. „Die Höhe ist nur ein ganz schmaler Grat[1])." Was folgt, ist ihre Durchdringung mit romantischen Elementen. Wie sich dieser Vorgang in der Literatur abgespielt hat, ist ein weitschichtiges Problem, das hier nicht aufgerollt werden kann. Es scheint, daß romantische Unterströmungen nie vollständig verschwunden sind[2]). In der Gartenkunst liegt der analoge Fall vor, daß Romantik und Klassik nebeneinander herlaufen und dem Klassischen zeitweise nur der Wert einer überwiegenden Tendenz zukommt[3]). Von 1820 ab mehren sich die Anzeichen, daß Motive aus der vorromantischen Zeit nunmehr in der Form einer nachklassischen Romantik wiederkehren, freilich mit entsprechenden Veränderungen in bezug auf die Auffassung: die treibende Kraft ist nicht mehr der Wunsch nach Gefühlserregung, sondern die Hinwendung zur deutschen Historie des Mittelalters und zur christlichen Religion. Auch in der Geschichte der Philosophie unterscheidet man bekanntlich die frühe Jenenser Romantik und die späte Heidelberger Romantik. Innerhalb der Philosophie war ja die ganze Bewegung zum Natürlichen aus einer romantischen Gesinnung hervorgegangen: "all those, who are deep in this romantick way, are looked upon as a People either plainly out of their wits, or over-run with Melancholy and Enthousiasm[4])."

Um 1820 also kehrt man zurück zur poetischen Staffage und zu einem Reichtum des literarischen Gartenprogramms, der die Grenzen des Diskreten gelegentlich überschreitet und darauf schließen läßt, daß auch im übrigen Leben das Literarische alle anderen Kunsttriebe überwuchert. Künstliche Ruinen, die im klassischen Stil verdrängt worden waren, erleben eine Auferstehung und nehmen zusehends an Bedeutung zu, insofern als man sie nicht nur dekorativ verwendet, sondern gelegentlich praktisch bewohnbar macht. Insbesondere die gotische Ruine fordert ihr Recht als Stilträger. Sie wird zum Ausgangspunkt der Neugotik, die mit kleinen Baulichkeiten beginnend sich aufschwingt zu den höchsten Stufen der Schloßarchitektur und schließlich selbst das Mobiliar in ihre historisierende Absicht einbegreift. Die Heimat auch dieser

---

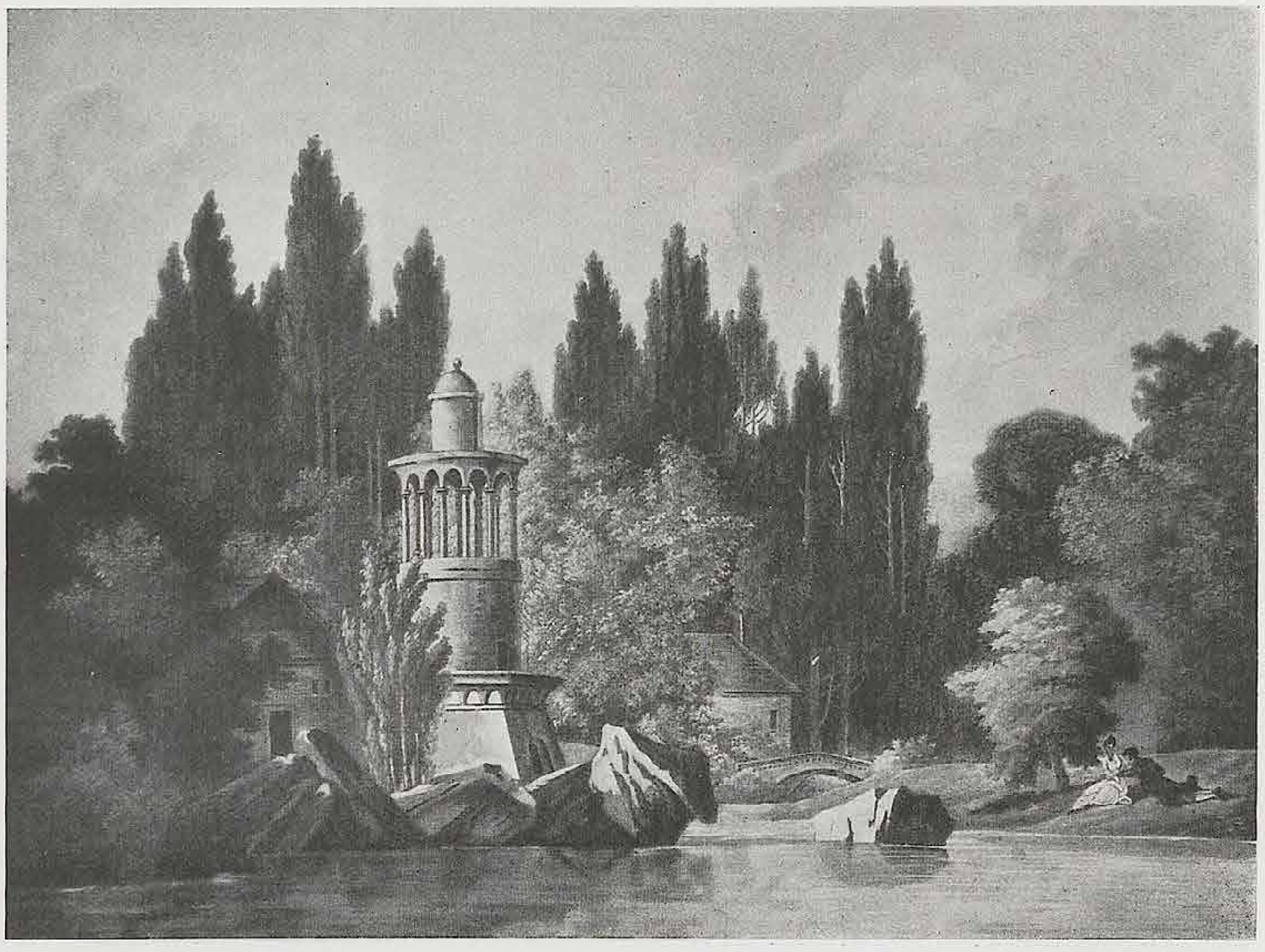
[1]) Wölfflin: Renaissance und Barock, 4. Aufl., S. 3.

[2]) Fritz Strich: Deutsche Klassik und Romantik, München 1922.

[3]) Wilhelm van Kempen: Das Verhältnis von Klassizismus und Romantik in der Architektur und Gartenkunst um 1800. Gartenkunst 1923, S. 84 ff.

[4]) Shaftesbury: The Moralists a. a. O., Part. 3, Sect. 2, p. 394.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0096

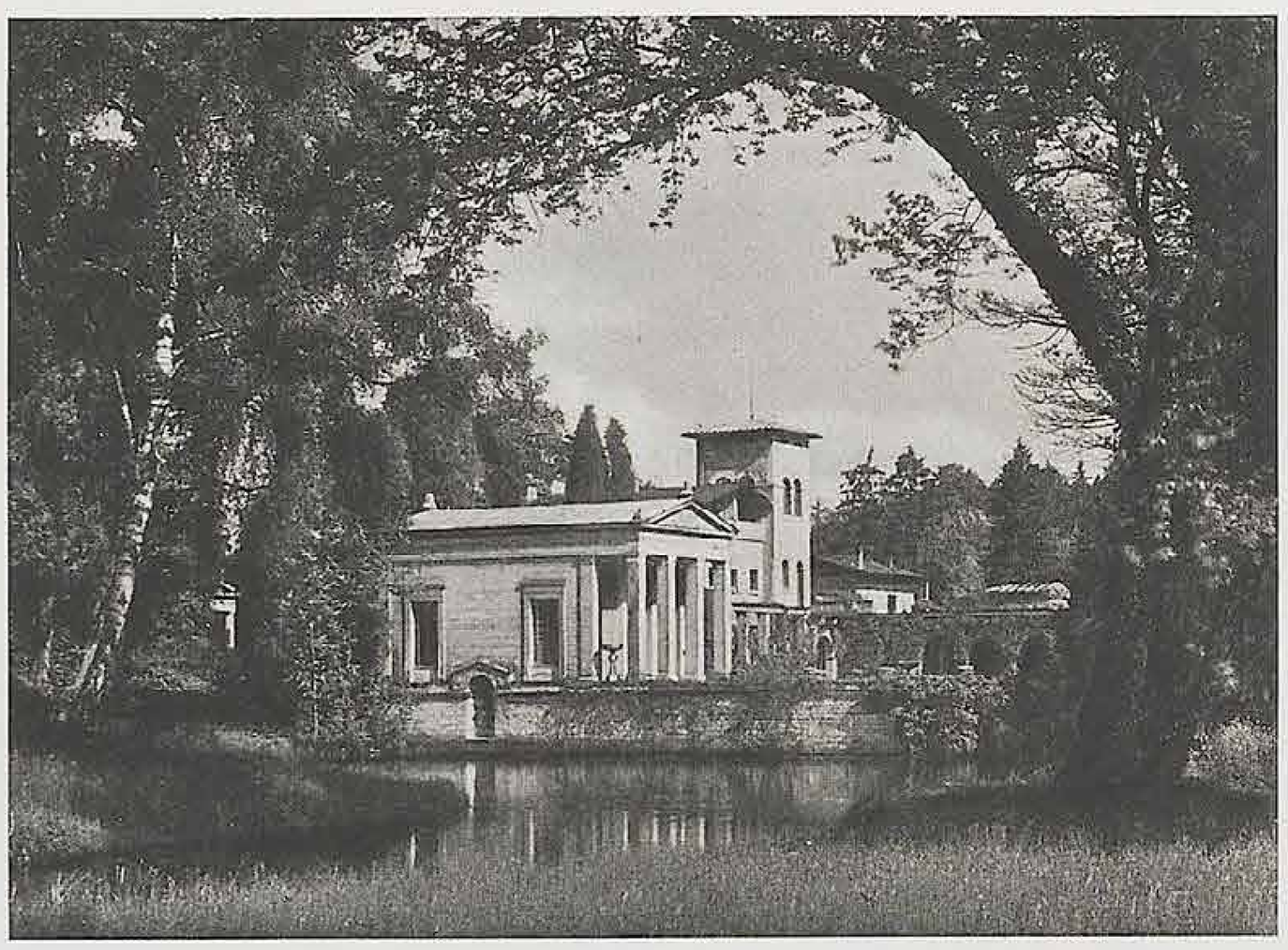


Petit Trianon (Mongin)

gotischen Bewegung ist England. Home hatte aus seiner Gefühlsästhetik heraus der gotischen Ruine vor der klassischen den Vorzug gegeben mit folgender für ihn äußerst charakteristischen Begründung: "a gothic ruin exhibits the triumph of time over strength; a melancholy, but not unpleasant thought; a Grecian ruin suggests rather the triumph of barbarity over taste; a gloomy and discouraging thought[1])." Gotik und Palladianismus bilden von alters her die Pole, um die sich das englische Bauschaffen bewegt. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts laufen beide Stilarten nebeneinander her. Einer der frühesten Versuche, gotische Bauformen für herrschaftliche Wohnzwecke zu verwenden, wird wohl der Schloßbau von Walpole in Strawberry Hill gewesen sein. Repton, dem man im übrigen wahrlich keine romantische Schwärmerei nachsagen kann, geht so weit, aus rationalen Gründen die gotische Bauweise für praktischer zu erklären als die klassische, weil sie dem nordischen Klima besser entspreche, während der palladianische Stil fremdländisch sei. In der

1) Home: Elements of Criticism II, Ch. 24, p. 446/47.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0097



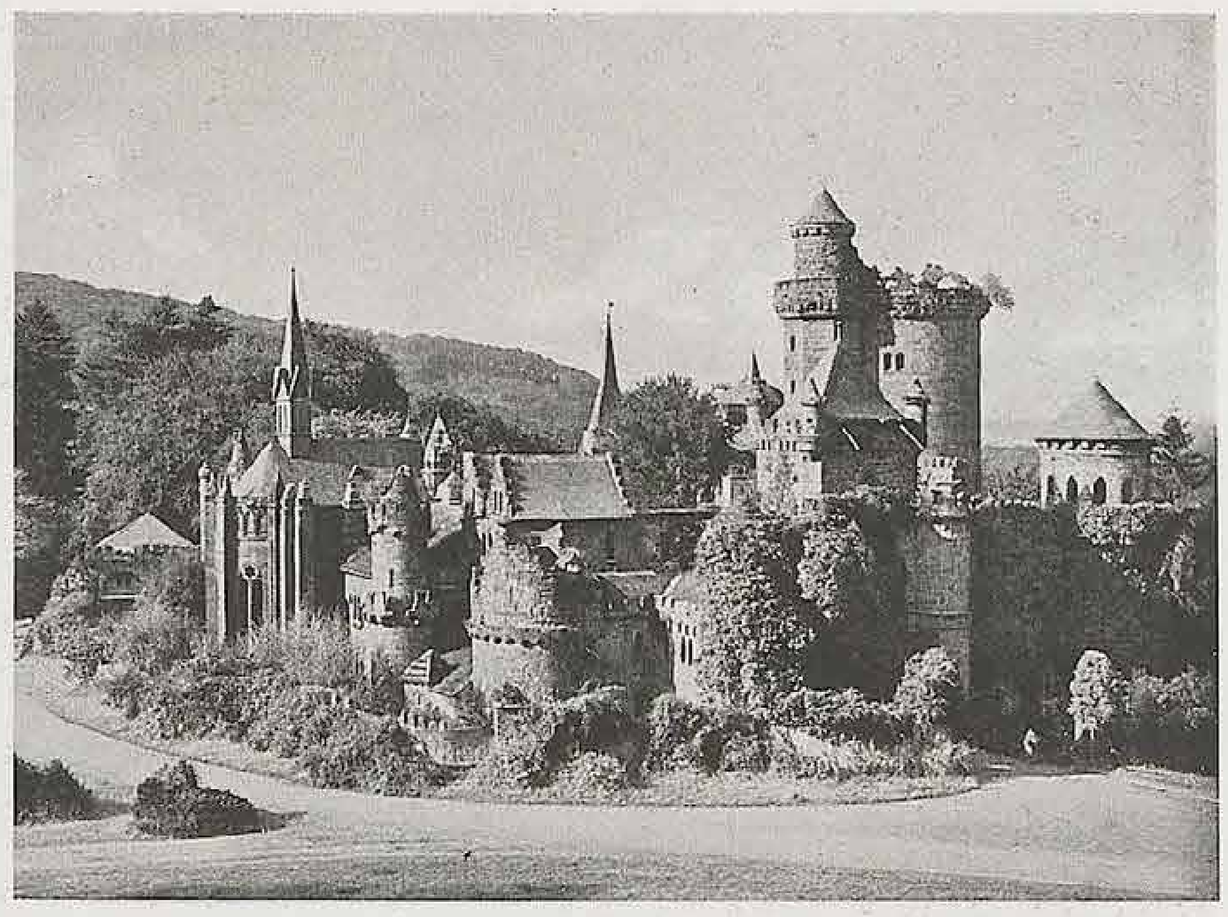
(Phot. Staatl. Bildstelle)

Potsdam, Römisches Bad

Tat war es eine eigentümliche Fähigkeit des Landschaftsgartens, gotische und klassische Architektur gleichermaßen einigend zu umfassen. In Deutschland war man mit gotischen Bauformen zunächst weniger vertraut. Man besaß ja auch weniger Profangotik als in England. Jedenfalls gibt sich die Anlage von Wörlitz insofern als unmittelbare Frucht englischer Schulung zu erkennen, als gleichzeitig mit dem streng klassischen Schloßbau die Errichtung eines gotischen Hauses in Angriff genommen wird (ca. 1773). Auch bei Jussow, der am Schloßbau von Wilhelmshöhe in dem klassischen Geiste du Rys weiterarbeitet, entsteht als unmittelbare Folge seiner englischen Studienreise die nordisch-gotische Löwenburg, 1793, als verhältnismäßig spätes Beispiel vorromantischer Gesinnung. Die Architekten des reifen Klassizismus haben den klassischen und den gotischen Stil in der Regel nicht als ausschließend betrachtet. Gerade die größten besitzen die geistige Spannweite, um dem gotischen Gestalten sein Recht einzuräumen (Weinbrenner, Schinkel). Bei Sckell äußert sich der Beruf zum Klassischen darin, daß er in seiner ersten Lebenshälfte gotische Architekturen überhaupt nicht angewandt hat. In Schwetzingen, das unter englischen Eindrücken entsteht, hat er wohl Ruinen aufgerichtet, aber keine gotischen. Auch unversehrte gotische Gebäude kommen nicht vor. Die Ritterburg in Oranienstein bei Diez a. d. Lahn, in der er sich möglicherweise gotischer Formen hat bedienen wollen, bleibt Projekt (siehe unten S. 153). In seiner klassischen Zeit in München hat er nichts Gotisches zugelassen. Vielleicht lag es auch an den antigotischen Bestrebungen seiner Mitarbeiter Fischer und Klenze, daß keinerlei pittoreske oder historisierende Architektur an ihn herangetragen worden ist. Im Englischen Garten findet er sich ab mit der frühromantischen Staffage (Chinesischer Turm), in Nymphenburg hat er mit barocken Filialschlößchen als Staffage zu rechnen und scheint seine Sympathie für den barocken Stil, die ihm von Schwetzingen her im Blute

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0098

lag, auch auf diese ausgedehnt zu haben. Innerlich bedurfte er der Staffage damals am allerwenigsten. Gegen Ende seines Lebens hat er sich aber romantischen Vorstellungen nicht unzugänglich gezeigt. Als Theoretiker lehnt er Ruinen, gotische Ritterburgen und Kapellen nicht grundsätzlich ab, vornehmlich wenn es sich um sakrale oder feudale Bauwerke handelt (1818, vgl. Beiträge S. 23). Zur praktischen Auswertung dieser Grundsätze hat Sckell nur noch vereinzelt Gelegenheit gehabt. In Biebrich am Rhein wurde eine alte Burgruine gotisch ausgebaut und dekoriert. Mit sakralen Bauten hat man ihn nicht beauftragt. Seine Hingabe an die christliche Religiosität, in der er sich mit den Romantikern seiner Zeit einig weiß, offenbart sich in der Verherrlichung des Symbols: in dem Entwurf für den Fürsten v. Oettingen plant er auf dem Gipfel des Wallersteiner Felsens ein monumentales Kreuz, das den Ort als Wallfahrtsstätte kennzeichnen und an kirchlichen Feiertagen künstlich beleuchtet den Park überstrahlen sollte (vgl. unten S. 253). Die Ähnlichkeit des Motivs mit einer Bildidee Caspar David Friedrichs ist nicht zu verkennen (Kreuz auf der Felsspitze, Dresden).

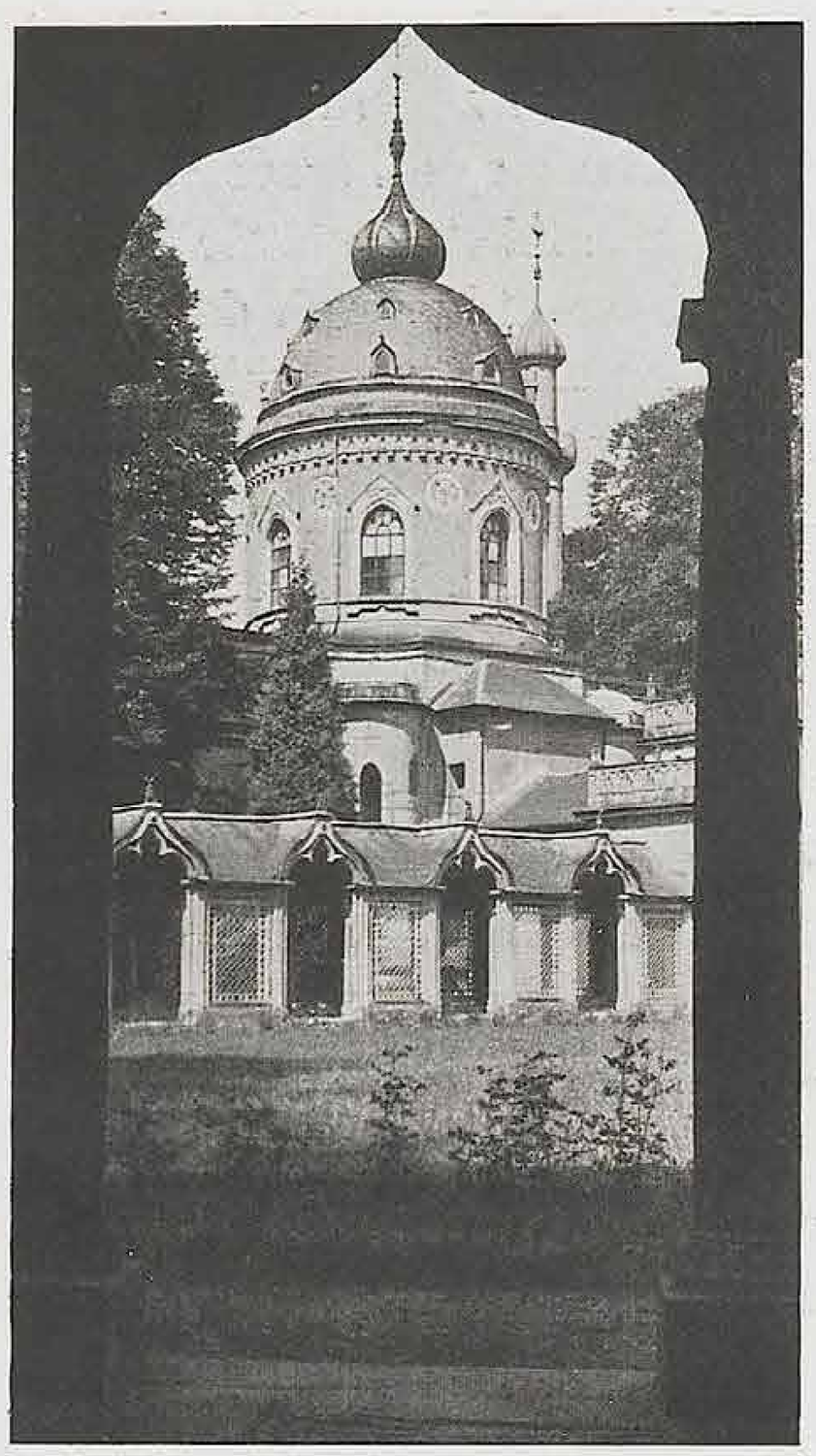


(Phot. Staatl. Bildstelle)

Wilhelmshöhe, Löwenburg

Es war auf die Vertrautheit Englands mit allem Fremdländischen zurückzuführen, wenn bereits im vorromantischen Stil orientalische, türkische und maurische Elemente in die Gärten Aufnahme gefunden hatten. Obwohl diese Dinge im deutschen Kulturbereich um einen Grad künstlicher wirken, hat Sckell in seinem Frühstil dem Türkisch-Maurischen eine gewisse Vorliebe entgegengebracht und damit eine Melodie angeschlagen, die im Rahmen der Literatur eine süße und schwelgende gewesen ist, in den bildenden Künsten dagegen die Gefahr der Schalheit und der Maskerade in sich trug. Schon um 1780 errichtet er zusammen mit Pigage die Schwetzinger Moschee, die sich anmaßte, die Moschee von Mekka nachzuahmen und die, wie mir scheint, zwischen Herrschafts- und Kultbau eine unglückliche Mitte hält. Es sind die orientalischen Priesterkulte der Zauberflöte, die man in derartigen Räumen zelebriert haben mag. Vielleicht auch hat man sich im Maßstabe des Ge-

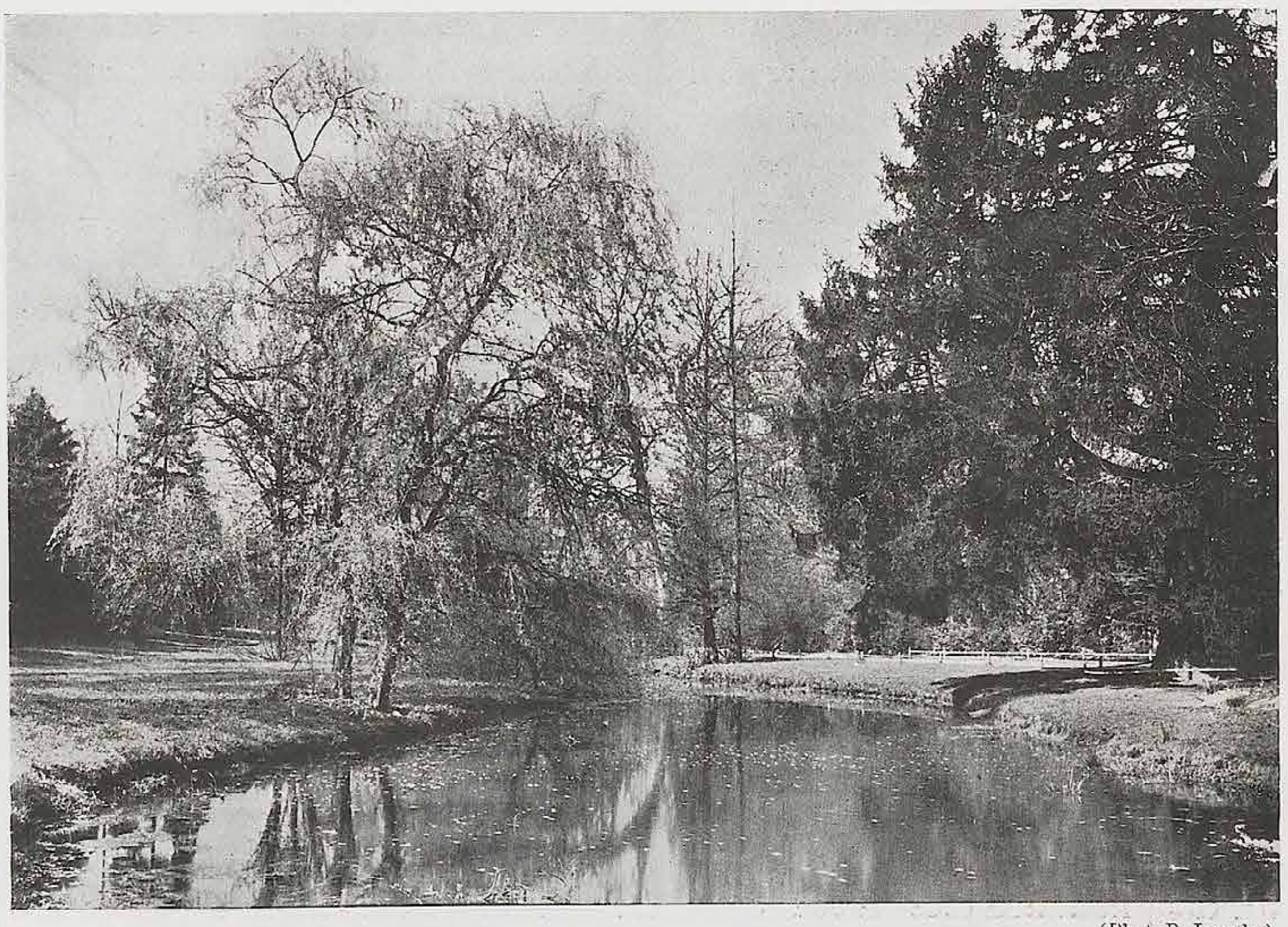
UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0099



Schwetzingen, Moschee
(Phot. J. Giesen)

bäudes vergriffen. Es wäre stilgeschichtlich ein sehr begreiflicher Fehler, wenn man das Bauwerk in die zwanziger oder gar dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts datieren würde. Denn wenn auch Sckell sich in seinen Altersjahren der mauresken Spielereien enthalten hat, so wurde doch damals das Maurische in weitestem Umfang zur Lieblingsmode, und auch von diesem Stil gilt das gleiche wie von der Neugotik, daß er vom Bauwerk auf die Dekoration übergreift (Wilhelma in Cannstatt). Künstlerisch erfreulich sind diese Dinge keineswegs. Selbst dichterische Meisterwerke wie der Westöstliche Diwan und die Hafislieder der Nachklassiker können den heutigen Menschen nicht veranlassen, sich mit diesem morgenländischen Prunk innerlich zu befreunden.
Im gärtnerischen Gestalten selbst verliert sich der Sinn für das Große. Obwohl die Dimension der Gärten noch immer zunimmt und die Aufwendungen an das Phantastische grenzen, fehlt das Königliche des Überblicks. Die Gärten werden privater, kleinteiliger, gelegentlich zerstückelt, ohne daß der Zuwachs an Intimität den Mangel aufzuheben vermöchte. Es fehlt insbesondere die große Raumdisposition, ebenso wie in den romantischen Schloßbauten trotz allem Aufwand die Räume unbelebt wirken. Es fehlt die klassische Abwägung zwischen Haupt- und Nebenräumen, zwischen Luft und Masse, zwischen dem Freien und dem Bepflanzten. Verständlich ist es, wenn infolge dieser Mängel auch die Vedute, der alte Stilträger, sich ins Kleinteilige und Unübersichtliche zerfasert. Es ist nur ein Teil dieses Unvermögens, wenn auch in der Staffage zu viel Einzelnes erscheint. In Muskau hat ohne Frage noch ein monumentaler Wille gewaltet, und die Größe der Naturform im Zusammenhang mit dem ungewöhnlich schönen Baumwuchs zeigen noch immer die hohe formale Bewußtheit, die aus der Schule Sckells überkommen ist, und die wir ähnlich auch in der Literaturgeschichte gerade bei den Nachklassikern antreffen (Hölderlin, Platen). In Sanssouci lagen die natürlichen Verhältnisse insofern weniger günstig, als es sich nicht wie in Muskau um

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0100



(Phot. R. Lauche)

Muskau

ein Flußtal handelt, sondern um einen Kontrast des Hügels gegen die Ebene, Formen, die sich niemals im Sinne eines Hügellandes verflochten haben und die ja auch bereits im Spätbarock die merkwürdige Doppelachsigkeit des Gartens verursacht haben. Trotzdem bleibt ein Rest von barocker Weite in dem Garten erhalten, und Sckells Schüler, Peter Joseph Lenné, hat es sehr wohl verstanden, aus der schwierigen Situation klassisch gesehene Veduten von besonderer Schönheit herauszuschlagen. Zum Teil waren diese allerdings durch eine unkünstlerische Baumpietät verloren gegangen. Ich halte es für ein außerordentlich dankenswertes Beginnen, daß die heutige Gartendirektion sich um die Wiederherstellung dieser klassischen Szenerien bemüht.

Inzwischen hatte sich das botanische Interesse, das vom Pflanzenluxus seinen Ausgang genommen hatte, zu einer Wissenschaft erweitert, die ebensoviel an Buntheit zum Garten beisteuert, wie sie umgekehrt durch kleinliche Ideenlosigkeit verdirbt. Zwischen Gartenkunst und Naturwissenschaft war eine Diskrepanz eingetreten, eine Kampfstellung, während das klassische Bewußtsein beide gleichermaßen umschlossen hatte. Es kommt hinzu, daß der romantische Garten wegen seiner eigenen Raumdetaillierung dieses Vordringen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0101

der Einzelobjekte begünstigt, und daß das botanische Sehen den Rest von Größe vollständig aufzehrt, der sich bis dahin noch erhalten hatte. Oben ist bereits darauf hingewiesen worden, daß die der Botanik dienenden Baulichkeiten, die Gewächshäuser, der dekorativen Erscheinung des Gartens nicht zuträglich sind und ihrerseits mehr und mehr aus dem Künstlerischen in das Technische sich verkehren. Zu einer ähnlichen Buntheit, wie sie im Pflanzenwuchs vorliegt, gelangt man auch in der Schloßarchitektur, die ihre vermeintliche historische Gerechtigkeit auf die verschiedensten Baustile ausdehnt. Man findet da französische Renaissance, die den Vorzug hat, durch ihre graziöse Vieltürmigkeit mit der nordischen Vegetation in frischem Rhythmus zusammenzuklingen (Muskau). Bedenklich aber wird die Situation, wenn italienische Renaissance in der Auffassung von Mylius sich mit der nordischen Parkvedute verbinden soll. Schließlich hatte das historische Sehen auch den Barock von neuem in sein Bereich gezogen. Man kennt das romantische, sogenannte zweite Rokoko, das vornehmlich in der Dekoration soviel Unheil angerichtet hat. Gleichzeitig werden Stimmen laut, gerade aus dem Lager der Romantik, die dem englischen Gartenstil tadelnd entgegentreten und es zum mindesten erwägen, ob die formalen Werte des französischen Gartenstils etwa restituiert werden könnten[1]). Zu einer praktischen Auswirkung kommen diese Ideen nicht. Ein zweites Rokoko kann ich innerhalb der Gartendenkmäler frühestens im Zeitalter Ludwigs II. von Bayern anerkennen (Herrenchiemsee, Linderhof). Wie sich im übrigen der Wettstreit zwischen dem formalen und dem landschaftlichen Gartentyp abgespielt hat, ist eine Frage, die bis in die Polemik unserer Tage hineinreicht. Sie hat den Ausgangspunkt unserer Betrachtungen gebildet. —

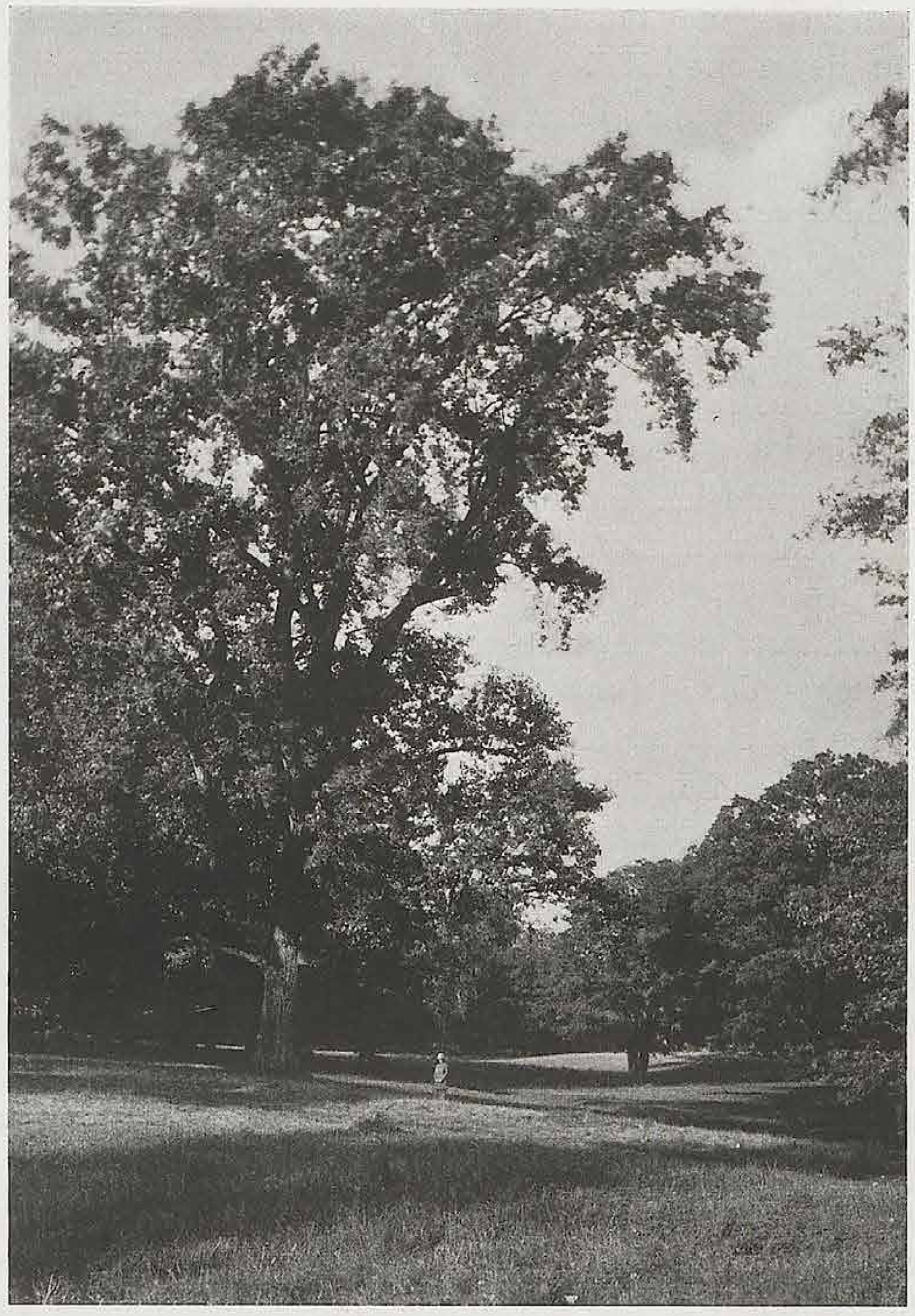
Es ist ein Kennzeichen von Unreife und materieller Gesinnung, wenn in künstlerischen Dingen die große Dimension als wertbestimmend in die Wagschale geworfen wird. In der Baukunst verleitet das Kolossale nur allzuleicht zur Verrohung. In der Gartenkunst, die ja zur Realität eine so unmittelbar benachbarte Stellung einnimmt, macht man die andersartige Erfahrung, daß Stil und Wert der Denkmale von den dimensionalen Gegebenheiten tatsächlich nicht losgelöst gedacht werden können. Bezeichnend ist von vornherein, daß die beiden grundlegenden Gartentypen auf die dimensionale Abmessung im Sinne einer Wertverschiebung reagieren. Der formale Garten war seit Versailles auf maßlose Weite ausgegangen, der eine gewisse Monumentalität nicht abzusprechen ist. Aber gerade diese Weite bildete seine Schwäche. Denn der Anspruch der unbedingten formalen Beherrschung, dem

---

[1]) M. L. Gothein a. a. O., II, S. 407 ff.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0102

in kleinen Verhältnissen sehr wohl genügt werden kann, führt, wenn man ihn auf eine ganze Landschaft anwendet, zur Utopie. Die Theoretiker des Landschaftsgartens haben dann auch mit Recht getadelt, daß die Schloßarchitektur ihre formale Herrschaft über zu weite Strecken, in die fern vom Haus gelegenen Bezirke ausgedehnt habe. Dagegen wird man in dem engen Rahmen der Haus- und Stadtgärten dem formalen Prinzip seine innere Berechtigung heutigentags am allerwenigsten absprechen wollen.



(Phot. R. Lauche)

Muskau

Im Landschaftsgarten liegen die Verhältnisse umgekehrt. Ihm ist der Drang nach Weite eingeboren. Denn die Größe des Bezirks war bereits von Lancelot Brown als Voraussetzung des Natürlichen erkannt worden, ein Standpunkt, der durch die Schönheit der englischen Natur gerechtfertigt war und demzufolge die südenglischen Grafschaften sich in der Tat in Parkgelände verwandelt haben[1]). In Deutschland, wo man weniger mit Weide als mit Acker-

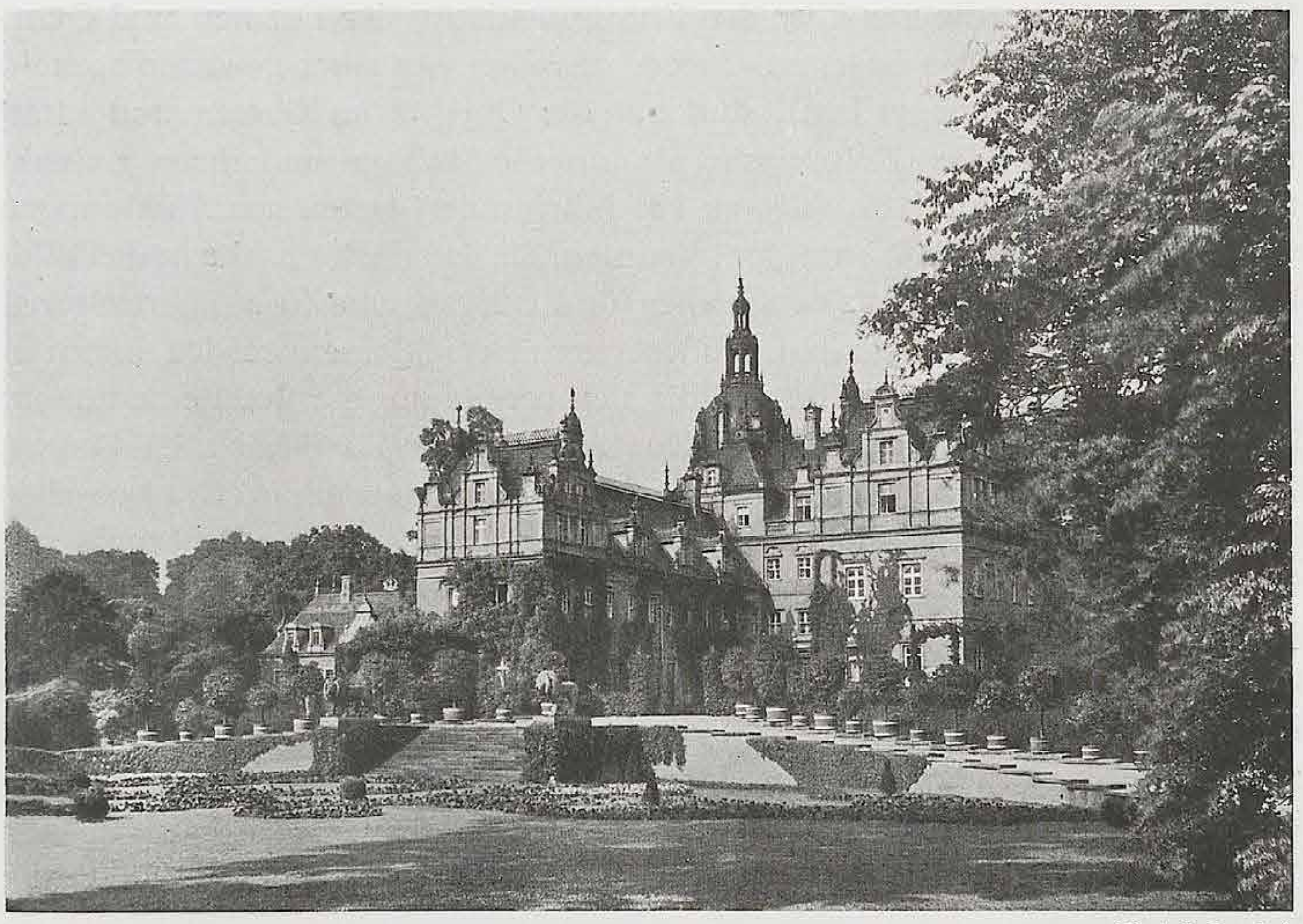
1) Henry Home hatte für seine gefühlsbetonten Gartenszenen Größe der Anlagen verlangt: "to produce that delicious effect, the garden must be extensive .." Elements of Criticism II, p. 432.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0103

land zu rechnen hat, ist der gleiche Einklang zwischen Landschaft und Garten nur in seltenen Fällen erreicht worden. Trotzdem liegt die Idee der natürlichen Weite auch den deutschen Landschaftsgärten zugrunde: der Englische Garten in München ist fünf Kilometer lang; der Muskauer Park umfaßt zirka sechs Quadratmeilen; in Potsdam sollte die ganze nähere und weitere Umgebung in einen parkähnlichen Zustand verwandelt werden. Allgemein kann man als Grundsatz aufstellen, daß den größeren Anlagen der höhere künstlerische Wert innewohne. Auch in den Werken Sckells ist den größten Anlagen die unbedingte künstlerische Überlegenheit zuzuerkennen, während in den kleineren ein empfindliches Nachlassen der gärtnerischen Energie zu verzeichnen ist. Es entspricht daher dem Wert der Bestände, wenn unsere Übersicht den monumentalen Anlagen eine bevorzugte Behandlung zuteil werden läßt. Wo man versucht hat, den landschaftlichen Stil auf die kleinsten Parzellen der Haus- und Stadtgärten anzuwenden, führt die Diskrepanz zwischen der Naturidee und der realen Enge zu widersinnigen Gestaltungen, gegen die sich unser Jahrhundert mit Recht aufgelehnt hat. Gerade da also, wo die eigentümliche Stärke formaler Gärten zu suchen ist, zeigt der Landschaftsgarten eine Schwäche, aus der man unberechtigterweise in unseren Tagen eine prinzipielle Ablehnung der natürlichen Gestaltungsweise hat herleiten wollen.

Es hat in diesem Zusammenhang etwas Tragisches an sich, daß Sckell als einziger die Anwendung des landschaftlichen Stils auf beschränktem Raume verficht. Freilich haben wir innerhalb seiner Zeit nicht an Stadt- und Vorgärten zu denken, wie sie das spätere 19. Jahrhundert ausgebildet hat, sondern an Gärten, die meistens an der Peripherie der Stadt gelegen waren und sich harmonisch mit der freien Natur verbanden. Sicher aber hat seine Meinung über diese Dinge, die er in seinen Beiträgen niedergelegt hat, eine unübersehbare Menge verfehlter Hausgartenanlagen zur Folge gehabt. „Ein jeder Raum," so erklärt er, „wenn er noch so klein ist, kann doch wenigstens einen bildlichen Gegenstand aus der Natur aufnehmen, und den man auch, ohne viel Mühe, bei ihr finden kann. Daher vermag die Kunst ein jedes Grundstück, ohne Rücksicht auf Größe, in ein Naturgärtchen zu verwandeln, wenn sie diesem nur jene Naturgegenstände zu geben trachtet, die ihm die Natur selbst würde gegeben haben. — Ich habe für meine Freunde eine Menge kleiner Hausgärtchen im natürlichen Geschmacke angelegt, worunter einige kaum den zehnten Teil eines Morgen oder Tagwerks groß waren. Einige mußten sich freilich nur mit kleinen Gebüschen von Rosen und Jasminen begnügen, andere erhielten, noch außer diesen, etliche schöne schlanke Bäume; bei den größern wurden die Pflanzungen verstärkt, zuweilen ein kleiner Hügel

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0104



(Phot. R. Lauche)

Muskau, Schloß

erhoben und dieser mit einem Ruhesitze geziert, oder ein kleines Thal gesenkt . . . Der Werth eines Naturgartens liegt nicht in seinem ausgedehnten Umfange, sondern in seinem innern Kunstwerth, in seinen schönen Formen und Bildern[1]).“

Daß an die Präzision der historischen Erfassung und die Geschlossenheit der entwicklungsgeschichtlichen Reihe in unserer Monographie nicht die höchsten Anforderungen gestellt werden dürfen, ist auf Gründe allgemeiner Art zurückzuführen, die oben ausgebreitet worden sind (vgl. Seite 45). Im ganzen wird man nicht behaupten dürfen, daß uns für die Geschichte landschaftlicher Gärten reichere Hilfsmittel zu Gebote stünden als für diejenige der formalen Gärten. Für beide kann, abgesehen von dem Denkmäler- und Aktenstudium, die rekonstruierende Arbeit nach Beschreibungen, Stichen und Bildern nicht entbehrt werden. Aber gerade diese Hilfsmittel machen auf dem Wege vom 17. zum 18. Jahrhundert eine bezeichnende Wandlung durch. Die französischen Gärten werden topographisch dargestellt, zumeist in mäßiger

1) Beiträge, Kap. 2, S. 8/9.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0105

Vogelperspektive, die uns über den Zusammenhang der Formen und Quartiere unterrichtet. Die Beschreibungen, zuweilen von einer gewissen sprachlichen Eleganz (Panegyriken), sind auf die Objekte im Garten und somit nicht so sehr auf das Gärtnerische als auf die Staffage und ihren gedanklichen Inhalt gerichtet. Im reiferen 18. Jahrhundert treten uns Abbildungen von größerer Gefälligkeit entgegen, Veduten, die das Gärtnerische in das Bildliche zurückübersetzen, aus denen aber für die organische Zusammengehörigkeit der Gartenquartiere nicht sonderlich viel erschlossen werden kann: in frühen Stadien Stiche von Rigaud, die sich bereits um die Vedute bemühen; im reifen Stil Aquatintablätter von Kuntz, mit niederländischen Anklängen. Für die Spätzeit, in der die Qualität merklich nachläßt, käme etwa Lebschée in Frage. Grundrisse werden natürlich noch angefertigt, aber nicht mehr mit künstlerischem Anspruch, sondern als praktische Hilfsmittel. In ähnlicher Weise sind die Beschreibungen von Landschaftsgärten zwar weniger deutlich, aber im ganzen vielleicht poetischer und dem Natürlichen zugewandt. Das literarische Programm, nach dem die Landschaftsgärten zuweilen gestaltet sind, forderte zu dieser Art von Beschreibungen geradezu heraus. Aber auch in weiterem Sinne war die Freundschaft zwischen Wort und Gegenstand eine so enge, daß der Beschreibung als solcher eine gewisse weltanschauliche Bedeutung zukommt. Die Anlage von Landschaftsgärten wird geradezu als das praktische Korrelat zu dichterischen Landschaftsbeschreibungen aufgefaßt (Herder). Umgekehrt wächst die Gartenbeschreibung ins Künstlerische. Hirschfelds „Theorie“ hat vornehmlich wegen ihrer Beschreibungen den Wert eines literarischen Denkmals angenommen. Daneben entsteht freilich, vornehmlich im 19. Jahrhundert, eine breite Durchschnittsliteratur, die sich auf dem Niveau der Reisehandbücher bewegt. Gleichzeitig ist dann auch in den graphischen Beigaben eine fortschreitende Verflachung der künstlerischen Qualität nicht zu verkennen. Ob der Grund zu dieser Entwicklung in einer allgemeinen Abnahme des graphischen Interesses zu suchen ist, oder in dem Aufkommen bescheidenerer graphischer Techniken, steht hier nicht zur Erörterung. Was an Lithographien, Stahlstichen und Holzschnitten auf gärtnerische Anlagen Bezug hat, ist in engstem Sinne illustrativ, als sachlicher Bericht über objektive Tatbestände zu verstehen. Das schließt nicht aus, daß wir als Historiker von diesen Hilfsmitteln Gebrauch machen und gerade durch diese Aufnahmen über das Sachliche gut unterrichtet werden.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0106

II. MONOGRAPHISCHER TEIL

FRIEDRICH LUDWIG v. SCKELL SEIN LEBEN UND SEINE WERKE

BIOGRAPHIE

Die Geschichte der Familie Sckell weist seit der Mitte des 17. Jahrhunderts in allen Generationen den Gärtnerberuf auf[1]). In Friedrich Ludwig v. Sckell steigern sich die handwerklichen Fähigkeiten zu künstlerischem Schaffen und gewinnen für die Geschichte der deutschen Gartenkunst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts schöpferische Bedeutung. Sckells Großvater Johann Georg Wilhelm war Hofgärtner im königlich preußischen Lustgarten zu Lehnin; sein Vater Johann Wilhelm, geboren 1722 zu Reckahn in Brandenburg, stand als Gärtner im Dienste des Fürsten von Nassau-Weilburg an der Lahn[2]). Hier wurde Friedrich Ludwig am 13. September 1750 geboren[3]). Nach dem Tode des Fürsten wurde Sckells Vater in den Beamtenstab des Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz berufen und siedelte mit

---

[1]) Ich verdanke diese familiengeschichtlichen Mitteilungen Herrn Oberhofgärtner Otto Sckell in Weimar. Die Sckells leben heute in Deutschland in einer thüringischen und in einer bayerischen, speziell Münchner Linie. Sie leiten ihren Ursprung aus Schweden her; 1628 ist ein Capitain Sckell als Vertreter Schwedens auf dem Lübecker Friedenskongreß nachgewiesen worden. Die Schreibweise des Namens, der ursprünglich „Skjöld" gelautet haben soll, wechselt zwischen „Sckell" und „Skell". Friedrich Ludwig unterschrieb sich stets „Sckell".

[2]) Die französischen Gartenanlagen zu Nassau-Weilburg waren berühmt zu dieser Zeit; heute ist nur die Orangerie erhalten. — Vgl. Ludwig Frhr. v. Ompteda: Rheinische Gärten, Berlin 1886, S. 69. — Die Bau- und Kunstdenkmäler des Lahngebietes (Ferd. Luthmer), Frankfurt 1907, S. 10/12.

[3]) Die Eintragung im Pfarramtsregister zu Weilburg an der Lahn lautet: „13. Sept. Morgens 8 Uhr ist Johann Wilhelm Skell und Anna Magdalena ein Sohn gebohren und am 15. getauft worden. Gevatterleute sind: Carl Friedrich Jaster (?), Hofrat und hiesiger Münzdirektor; Johann Ludwig Weinrich, Regierungsassessor; Johann Friedrich Skell, Gärtner

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0107

seiner Familie nach Schwetzingen über[1]). In die Jahre 1750—1760 fällt die Ausgestaltung der Schwetzinger Gartenanlagen im französischen Stil. Damals lag die Oberintendanz der kurfürstlichen Bauunternehmungen in den Händen des Nicolas Pigage. Diesem war für die gärtnerischen Aufgaben der Oberhofgärtner August Petri beigeordnet, dessen Gartenplan im Jahre 1753 vom Kurfürsten Karl Theodor zur Ausführung bestimmt wurde[2]). Als zweiter Hofgärtner fungierte Ludwig Wilhelm Köllner, der nach dem Fortgange Petris 1758 die Oberleitung erhielt[3]). Welche Stellung Johann Wilhelm Sckell anfangs innehatte, ist nicht festzustellen. Er erscheint in den Akten erst seit 1761, als Köllner wegen Unregelmäßigkeiten in seiner Dienstführung entlassen und das Gartenwesen neu geordnet wurde. Pigage erhielt die Direktion des Mannheimer und Schwetzinger Gartenbauwesens (1762). Als Oberhofgärtner wurde Theodor van Wynder aus Kassel angestellt. „Der in gärthnerey kunsterfahren und geschickt befundene Wilhelm Skeel“ wurde zum zweiten Hofgärtner ernannt, als ein „taugliches Subjectum“, das mit van Wynder gut harmoniert. Sieben Monate hatte Sckell allein mit den Gesellen den Garten instand gehalten. In Zukunft sollte er den Oberhofgärtner bei seiner Abwesenheit vertreten[4]). Seine Leistungen brachten ihm im Laufe der Ausge-

---

zu Neu-Saarwerden; Frau Sophia Clara, S. T. Herrn Georg Friedrich v. Scheid, des Hochfürstl. Hauses Nassau-Saarbrücken Cantzlers Eheliebste, und Maria Juliana, H. Wilhelm Ludwig Köllners, Hofgärtners zu Kirchheim, Ehefrau. Der Name ist Clarus Friedericus Ludwig.“ Den ersten Namen hat Sckell nie gebraucht; die Mutter war eine geborene Schüller.

[1]) F. L. Lipowsky: Baier. Künstler-Lexikon, München 1810, Bd. II, S. 92 ff., wo die ausführlichste und zuverlässigste Biographie zu finden ist. Lipowsky, der angesehene Münchner Historiker, hat sicher von Sckell persönlich die Daten zu seiner Biographie eingeholt. — Das Jahr der Übersiedlung nach Schwetzingen steht nicht mit Sicherheit fest. Lipowsky gibt an, im dritten Lebensjahr Friedrich Ludwigs. 1784 schreibt Johann Wilh. Sckell, daß er 27 Jahre in kurpfälzischen Diensten stände (B. G. L. A. Schwetzingen-Stadt, Konv. 10, Dienste 1762—1810). Das ergibt für den Dienstantritt das Jahr 1757. — Von Lipowsky sind andere Biographen Sckells abhängig: Meusel, Das Gelehrte Teutschland, Lemgo 1825, Bd. VIII Suppl. — Nagler, Neues allgem. Künstlerlex., München 1846; Allg. Deutsche Biogr., Bd. 34, S. 444 ff. — Ludwig Darmstädter: Friedrich Ludwig v. Sckell, der Schöpfer der deutschen Gartenkunst; Der Kunstwanderer, 1./2. Augustheft 1926, S. 481—83.

[2]) Rudolf Sillib: Schloß und Garten in Schwetzingen, Heidelberg 1907, S. 22—25.

[3]) Vermutlich derselbe, der im Taufregister Sckells genannt ist.

[4]) B. G. L. A. Schwetzingen-Stadt, Konv. 10, Dienste 1762—1810 und Mannheim-Schwetzingen fasc. 109; Pigages Vorschlag für die Neuordnung des Gartenwesens vom 30. Mai 1762. Sckells Gehalt wird auf 400 fl. jährlich festgesetzt außer Naturalien. Seine Wohnung erhält er im neuen Orangeriegebäude. In seiner Dienstinstruktion vom 3. Juli 1762 werden ihm der neue Orangeriegarten, Kaskade, Kanal, „Gazon, Treillage, Théatre champêtre und berceaux“ unterstellt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0108

staltung des Schwetzinger Parks des öfteren die Anerkennung seiner Vorgesetzten ein[1]). Es entstand eine Art Rivalität zwischen den Familien van Wynder und Sckell, namentlich im Hinblick auf eine spätere Anstellung ihrer Söhne, Johann van Wynder und Friedrich Ludwig, die beide dem höheren Gärtnerberuf sich widmen sollten. Karl Theodor kam der Möglichkeit, daß im Gartenamt Unstimmigkeiten über die Sukzession eintreten könnten, zuvor und traf im Jahre 1777 die Anordnung, daß in Zukunft, d. h. nach dem Ableben des alten van Wynder bzw. des alten Sckell, die Oberhofgärtnerstelle abgeschafft und dafür zwei im Range gleiche Stellen mit getrennten Ressorts eingerichtet werden sollten: eine Hofküchengärtnerei für Johann van Wynder, eine Hoflustgärtnerei für Friedrich Ludwig Sckell[2]). Deutlich spricht sich damit eine Überlegenheit der Familie Sckell nach der künstlerischen Seite des Gärtnerberufes aus.

Bis zu seinem 20. Lebensjahr blieb Friedrich Ludwig in Schwetzingen. In diesem hochentwickelten Gartenbetriebe wuchs er auf. Hier sind die Grundlagen für seine Wertschätzung des französischen Stils zu suchen, dem er zeitlebens eine gewisse historische Anerkennung bewahrt und in seinen Beiträgen eine warmherzige Apologie gewidmet hat[3]). Seine Erziehung war auf die Erlernung dieses Stils angelegt. Er erhielt Unterricht in der Baukunst, in Mathematik, im Zeichnen und in den Sprachen. Er wird sicherlich schon praktisch in Schwetzingen tätig gewesen sein, bevor er im Jahre 1770 nach Bruchsal und Zweibrücken in die Lehre ging. Zur Erweiterung seiner Kenntnisse reiste er 1773 nach Frankreich, wo wir ihn in den Gärten von Versailles und in den Tuileriengärten beschäftigt finden mit dem Studium der Kräuterlehre und Pflanzenkultur, der Behandlung ausländischer Bäume und dem Bau von Treibhäusern[4]). Als Beweis seines Fleißes und seiner Fortschritte sandte er dem

---

[1]) In einer Bittschrift um Gehaltszulage vom 22. August 1764 erwähnt er, daß ihm die Hauptarbeitslast bei den neuen Anlagen unter Leitung Pigages zufällt (B. G. L. A. Mannheim-Schwetzingen fasc. 110). 1767 bekommt er wegen „Fleiß und Geschicklichkeit" eine Gehaltszulage in Naturalien (B. G. L. A. Schwetzingen-Stadt, Konv. 10, Dienste 1762—1810).

[2]) B. G. L. A. Erlaß vom 9. Juni 1777 über die künftige Regelung im Hofgartenwesen (Schwetzingen-Stadt, Konv. 10, Dienste 1762—1810).

[3]) Sckell: Beiträge Kapitel 27, S. 223 ff. Ausführlich wird darüber bei Schwetzingen zu berichten sein.

[4]) 21. Juni 1773 Gesuch des Vaters, „damit seinem schon lange Jahre in der Gärtnerey sich übenden und noch wirklich in Frankreich sich weiters befähigendem Sohn Friederich Ludewig die gnädigste Versicherung zu der einstigen folge in eine hiesige Hofgärtnersstelle, wie solche der junge van Wynder erhalten, mildest ertheilet werden möge". (B. G. L. A. Schwetzingen-Stadt, Konv. 10, Dienste 1762—1810). Der junge van Wynder war schon 1765 auf Reisen gegangen. — Anekdote von einer Begegnung Sckells mit Marie Antoinette erzählt

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0109

Kurfürsten Karl Theodor Zeichnungen und Pläne der besten französischen Gärten und ihrer Bauten, so daß dieser ihn noch im Jahre 1773 auf Staatskosten nach England schickte mit dem Auftrage, sich dort in der neuen landschaftlichen Gartenkunst weiterzubilden. Zu Brown und Chambers, den führenden Persönlichkeiten, trat Sckell in enge Beziehung. Im Studium der Gärten von Kew und Chelsea bei London, angesichts der englischen Natur und der jungen bedeutenden Gartendenkmale, die ihm in den Besitzungen der englischen Aristokratie entgegentraten, vollzog sich der Umschwung in Sckells gartenkünstlerischer Überzeugung[1]). Er zeichnete nach der freien Natur, verfertigte Pläne und Ansichten der besuchten Gärten mit ihren Tempeln und Monumenten, Brücken und Wasserfällen, und übersandte sie seinem Landesherrn[2]). Daneben trieb er botanische Studien. Noch während seines Aufenthaltes in England wurde er von Karl Theodor zum Unterhofgärtner ernannt mit einem jährlichen Gehalt von 180 fl., das erst mit seiner Rückkehr nach Deutschland in Kraft treten sollte. Diese erfolgte Ende 1776[3]). Über Holland zu Schiff rheinaufwärts begleitete er einen großen Transport ausländischer Bäume und Pflanzen[4]). Als Probe seines Könnens forderte der Kurfürst die Anlage einer Parklandschaft im englischen Geschmack, für die ein Grenzbezirk an der Nordwestecke des Schwetzinger Gartens in Aussicht genommen wurde. Mit dem herannahenden Frühjahr nahm Sckell die Anlage in Angriff und scheint sie rasch gefördert zu haben. Sie fand den vollen Beifall des Kurfürsten und des Hofes: alle weiteren Neuanlagen sollten im englischen Stil ausgeführt werden (vgl. unten

---

von J. Dürck-Kaulbach im „Sammler" der Augsburger Abendzeitung vom 2. Mai 1923 nach Tagebuchaufzeichnungen von Frau Teichlein, geb. Rottmann, einer Enkelin Sckells; jetzt im Besitz von Frau Major Guttenhöfer, München.

1) Sein Neffe C. A. Sckell nennt im Vorwort zur 2. Aufl. von Sckells Beiträgen, München 1825, die Gärten von Blenheim, Stowe, Stourhead.

2) Trotz weitgehender Nachforschungen hat sich von diesen Zeichnungen nichts auffinden lassen.

3) Im Frühjahr 1776 ist auch Pigage in England gewesen. In seinem Bericht vom 10. Januar 1777 über den Einkauf fremder Bäume in England, die für das Arborium Theodoricum in Schwetzingen bestimmt waren, heißt es: „Sckell fils que j'avois amené avec moi en Angleterre." Es besteht daher die Vermutung, daß Sckell inzwischen in der Heimat gewesen ist. — Pigage lobt Sckell, da er die Einkäufe selbständig gemacht und gut ausgeführt, zum Teil auch umsonst von seinen Freunden Bäume und Samen erhalten hat. (B. G. L. A. Schwetzingen, Dienste 1762—1810; Mannheim-Schwetzingen, fasc. 111.)

4) Am 12. Dez. 1776 kam er in Schwetzingen an. Spezifikation über Einkäufe und Transportkosten vom 8. Januar 1777. (B. G. L. A. wie oben.) — Aus einem Erlaß vom 3. Juli 1785 geht hervor, daß Sckell in diesem Jahre „zu mehreren Befähigung" nochmals eine Englandreise plant, für die ihm eine Gratifikation von 200 fl. bewilligt wird. Ob sie ausgeführt wurde, ist nicht festzustellen. (B. G. L. A. ebendort.)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0110

S. 129). Im gleichen Jahre wurde die erwähnte Regelung der Gartendirektion vorgesehen, die dem jungen van Wynder und Friedrich Ludwig Sckell die Anwartschaft auf die später einzurichtende Stelle eines Hofküchengärtners, bzw. eines Hoflustgärtners zusprach[1]). Gehaltszulagen in Naturalien und Geld beweisen, wie Sckell sich bei der Ausgestaltung des Schwetzinger Gartens die Anerkennung seines Landesherrn erwarb. Er arbeitete in engstem Kontakt mit Pigage[2]).

Um die Wende des Jahres 1777/78 war Karl Theodor als Kurfürst von Bayern nach München übergesiedelt. Sein Interesse für Schwetzingen ließ in den achtziger Jahren merklich nach. Ihn beschäftigten große Pläne für die Ausgestaltung seiner neuen Residenz, die von dem Grafen Rumford angeregt worden waren. Am 7. August 1789 wurde Sckell nach München berufen „zum Anfang und ersten Entwurf des Englischen Gartens, um unter der obern Leitung des H. Grafen von Rumford-Excellenz für diese nützliche Anstalt seine Meinung zu äußern und mit zu wirken“[3]). Der Gedanke, dem alten Jagdgelände an der Isar eine höhere gärtnerische Gestaltung zu geben, war dem Grafen anläßlich einer praktischen Maßnahme in den Sinn gekommen, bei der Austeilung von Militärgärten, die dazu dienen sollten, den Soldaten in ihrer freien Zeit eine nützliche Beschäftigung anzuweisen. Es handelte sich um eine Art Heimgärten, wie sie in mehreren bayerisch-pfälzischen Garnisonstädten bereits bestanden, und für deren Anlage der Kurfürst Teile des heutigen Englischen Gartens zur Verfügung gestellt hatte. Demgegenüber scheint Sckell von vornherein die Forderung des Künstlerischen und des Monumentalen in die Wagschale geworfen zu haben. Jedenfalls ist es ein Irrtum, Sckell jeglichen Anteil an der Gründung und ersten Planung seines späteren Hauptwerkes abzusprechen[4]). Er beseitigte die Bedenken des Fürsten wegen des Münchner Klimas, von dem man annahm, daß es die Anlage eines englischen Parkes

---

[1]) Die beiden jungen Gärtner erhalten 300 fl. jährlich „zu auffrischung ihres bezeigenden Dienst-Eifers“. (Erlaß vom 9. Juni 1777.)

[2]) 1781 und 1784 erhält er Zulagen in Naturalien; wegen „ausgezeichneter Geschicklichkeit und brauchbarkeit des seinem Vater adjungirten Ludwig Sckell“ erhält dieser am 14. September 1789 eine Besoldungszulage von 300 fl., „solange bis er nach dem Tode seines Vaters in die würkliche Stelle und Gehalt als Hofgärtner einrückt“. (B. G. L. A. Schwetzingen-Stadt, Konv. 10, Dienste 1762—1810.)

[3]) München, Finanzministerium. Eingabe Sckells vom 6. März 1807, Akt München, Englischer Garten, Anlagen, Bauten pp. 1800—1811 incl., Repert. pg. 42, Titl. B. II, No. 45.

[4]) Dieses tut Joh. Mayerhofer: Geschichte des Münchener Englischen Gartens von seinem Beginne (13. August 1789) bis zur Errichtung der Hofgärtenintendanz (9. März 1804), im Jahrbuch für Münchener Geschichte, III. Jahrg. 1889, S. 41, Anm. 8.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0111

unmöglich machen würde. Er zeichnete in der Natur den ersten Weg, der vom Hofgarten zum Hirschangerwald hinführt. Ein Plan von der Hand Sckells ist aus dieser Gründungszeit leider nicht erhalten.

Noch fünfzehn Jahre sollte Sckell aufs engste mit Schwetzingen verknüpft bleiben. Mit dem Tode seines Vaters im Jahre 1792 rückte er in die etatsmäßige Stellung eines Hoflustgärtners ein[1]), die ihm eine wesentliche Verbesserung seiner wirtschaftlichen Verhältnisse gewährleistete[2]). Im Bestallungsbrief heißt es: „Sollte auch Unser Hofgärtner seiner Kunst Erfahrenheit wegen auf eine zeit lang zu anderen respe Höfen oder particuliers berufen werden, so soll er dies jedesmal anzeigen und um Erlaubnis bitten." Wiederholt ist man während seiner Schwetzinger Amtszeit mit Aufträgen an ihn herangetreten. Allgemein, in Theorie und Praxis hatte im damaligen Deutschland der landschaftliche Gartenstil den Sieg davongetragen, einstweilen in der von Chambers geschaffenen vorromantischen Form. Kein Wunder also, wenn man die Schwetzinger Landschaftsgärten als mustergültig ansah und die dem Kurfürsten nahestehenden Kreise, der Hofadel und benachbarte Souveräne sich bemühten, das aufstrebende Talent für ihre gärtnerischen Unternehmungen zu gewinnen. Für Karl II. August von Pfalz-Zweibrücken entwirft Sckell die Gärten der Monstre-Residenz auf dem Karlsberge bei Homburg (1780 und 1790). Der Kurfürst von Mainz überträgt ihm die bedeutendsten Aufgaben, die in seiner Diözese zu vergeben sind: den Ausbau der Mainzer Favorite und die landschaftliche Ausgestaltung von Schöntal und Schönbusch bei Aschaffenburg. In Landshut legt Sckell für Wilhelm von Bayern den Herzogsgarten an, bei dessen Ausführung sein Bruder Matthias (geb. 1760) behilflich ist. 1786 folgt die Ausarbeitung eines Planes für das Schloß Oranienstein bei Diez an der Lahn, den Stammsitz des Prinzen Wilhelm V. von Nassau-Oranien. — Es würde zu weit führen, die kleinen und kleinsten Anlagen aufzuzählen, die in der Umgebung Mannheims, in der Pfalz, in Württemberg unter Sckells Leitung oder nach seinen Entwürfen entstanden. Sie fallen vornehmlich in die Jahre 1780—93. Eine chronologische Ordnung wird sich schwerlich festlegen lassen, denn Planung und Ausführung ziehen sich zuweilen über mehrere

---

[1]) Der junge van Wynder war bereits 1785 nach dem Tode seines Vaters Hofküchengärtner geworden.

[2]) B. G. L. A. Schwetzingen — Dienste, 4 Fragmente, Anstellungsurkunde für Fr. L. Sckell, Mannheim, den 25. April 1792. Vier Gebiete des Schwetzinger Gartenwesens unterstehen ihm: 1. der große Lustgarten, 2. die Bäum- und Pflanzschule, 3. die Orangerie, 4. die Oberaufsicht „in nach seiner Kunsterfahrenheit anzugebenden und auszuführenden Neuern Gartenanlagen oder sonstigen abänderungen, es seye in Schwezingen oder in andern Unsern Staaten"; — sein Gehalt beträgt 1100 fl.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0112

Jahre hin. Mit dem Ausbruch der französischen Revolution tritt überall Stillstand ein. Den Kriegen um die Jahrhundertwende fallen viele Gärten zum Opfer, namentlich auf linksrheinischem Gebiete (Karlsberg, Favorite). Schwetzingen bleibt verschont und besteht als einziger monumentaler Zeuge von Sckells erster Schaffensperiode, in der die Abklärung des vorromantisch-sentimentalen Stils zum klassischen Stil sich durchsetzt. Die wirtschaftliche Not der Kriegsjahre macht es unmöglich, den regelmäßigen Gartenteilen die kostspielige Pflege der Parterres, des Baum- und Heckenschnittes angedeihen zu lassen. Für Sckell, wie für die klassischen Künstler überhaupt, mag in diesem Zwang zur Einfachheit nichts eigentlich Drückendes gelegen haben. Im Gegenteil. Die allgemeine Schlichtheit kam seinen künstlerischen Bestrebungen entgegen, die nicht mehr auf romantischen Zierat, sondern auf das freie Walten natürlicher Kräfte gerichtet waren. Dieses Suchen nach den elementaren Formen natürlicher Zusammenhänge verleiht den letzten Jahren seines Schwetzinger Aufenthaltes ihren eigentümlichen Wert: Sckell legt den Grund zu dem reifen Stil der Münchner Periode.

Am 30. Juli 1796 starb Pigage, der als kurpfälzischer Oberbau- und Gartendirektor von alters her Sckells Vorgesetzter gewesen war und von dieser Eigenschaft kaum mehr als einen formellen Gebrauch gemacht hatte. Um seine Nachfolge bewarben sich die Hofbaumeister Schlicht und Graff. Sckell erkannte die Gefahr, trotz der Selbständigkeit, die er sich und seinem Fache in jahrelanger Arbeit erworben hatte, von neuem der Vormundschaft eines Architekten unterstellt zu werden, wogegen sich berechtigterweise sein Ehrgefühl und sein Stolz auflehnten. Mehrere erhaltene Schriftstücke zeugen davon[1]). „Es ist eine bewußte Sache," schreibt er an den Kurfürsten, „daß ich nicht allein die gemeine Gartenkunst erlernen, sondern daß ich vorzüglich den bildenden Theil hievon nach höchster Willensmeinung in Frankreich und England studieren u. mier auch diesen eigen machen mußte, denn ich war bestimmt, die hiesigen Gartenanlagen in dem neuern natürlichen Gartengeschmack weiter fortzusetzen, und es ist nun 19 Jahren, daß ich mich diesem beträchtlichen Geschäfte unter der Direction des chfl. Oberbau-Directoren von Pigage unterzogen habe und an der Ausführung dieser wichtigen Gartenanlagen und denen dahin gehörenden überigen künstlichen Verschönerungen nicht allein arbeite, sondern auch an der Miterfindung ganz gerechte Ansprüche habe. Ich habe nicht allein alle die neue Gartenparthien gezeichnet, und ausgeführet, sondern bin jedesmal, wenn ein Tempel, ein Ruin, eine Brücke, ein Wasserfall, Fel-

---

1) B. G. L. A. Mannheim-Schwetzingen, Bausache, fasc. 95, fasc. 113, 1795/99. – Schreiben Sckells vom 26. VIII. 1796; 22. XI. 1796, 5. I. und 17. II. 1797.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0113

senmassen p. eine Garten Scene noch weiter verschönern sollten, mit Di. v. Pigage gemeinschaftlich zu rathe gegangen, über Zweck, Lage, Form und Karakter der Gebäuden oder sonstigen Decorationen einsgeworden und (habe) dann auch an der Ausführung mitgewürket. Herr v. Pigage hat seit meinem Hiersein niemalen im Bauwesen etwas ohne mich unternohmen. Er wußte wohl, wie genau dergl. Decorations-Gebäuden zu ihren Gartenparthien, die sie zieren solten, harmonieren und passen mußten, und daß ich, als Gartenkünstlicher, auch mit der Baukunst notwendigerweise bekannt sein müßte. Beide Künsten sind zu genau miteinander verbunden, und Gartenanlagen können ohne die Baukunst zu Hülfe zu nehmen, nicht wohl betrieben werden. Er wußte auch, welchen gerechten Antheil ich an der erschaffung der meisten dieser verschiedenen Kunstwerken hatte und wieviel Vorliebe ich aus diesem Grunde für diese haben müsse. Daher war es auch immer sein Wunsch gegen die hochlöbl. Comission selbst, daß es gut für die erhaltung deren hiesigen Garten Gebäuden und übrigen Kunstsachen wäre, wen̄ ich mich fort ihrer annehmen würde. — Aus allen diesen Umständen erhellet nun, daß ich mehr als jeder andere, auf die Oberaufsicht ansprüch habe und daß es eine Beschimpfung für mich wäre, wenn mier nach 19jähriger Mitwürkung an der Erfindung und Ausführung des hiesigen Gartens und seiner Kunstwerken, ohne die beträchtliche Arbeiten meines Seel. Vaters in Anschlag zu bringen, die Unterhaltung, die doch weniger Kenntnissen erfordert, einem Fremden anvertraut würde. Ich müßte deswegen laute Klagen führen, denn ich könnte nicht mer mit Ehren hier dienen und wäre nothgedrungen zu bitten, daß ich anderwärts angestellet würde.“ (22. XI. 1796). — Im März 1797 erhielt Sckell in der Tat die gewünschte Oberaufsicht über das Schwetzinger Bauwesen. Graff wurde ihm als Schloßbauinspektor unterstellt.

Anfang 1799 starb Kurfürst Karl Theodor in München. Maximilian Joseph, sein Nachfolger, hatte seit seiner Vertreibung aus Straßburg in Rohrbach bei Heidelberg residiert, wo ihm Sckell die Parkanlagen besorgt hatte (1796). Als Kurfürst ernannte er Sckell 1799 zum Gartenbaudirektor für die Rheinpfalz und für ganz Bayern[1]). Dieser neue Wirkungskreis brachte alljährlich Reisen nach München mit sich, die der Ausgestaltung des Englischen Gartens galten. Erst am 4. Dezember 1802, nachdem durch den Reichsdeputationshauptschluß die rechtsrheinische Pfalz und damit Schwetzingen an das neu geschaffene Kurfürstentum Baden gefallen war, erhielt Sckell den Befehl, seine Tätigkeit in Bayern fortzusetzen. Der badische Kurfürst hatte aber mündlich den Wunsch geäußert, Sckell in seinem bisherigen Wirkungskreis

---

[1]) B. G. L. A. Mannheim-Schwetzingen, Bausache 1795—99, fasc. 116.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0114

festzuhalten, und dieser war offenbar nicht abgeneigt, in dem rheinischen Kulturkreis zu verbleiben. Die Übersiedlung nach München galt damals bei den Pfälzern überhaupt nicht als sonderlich wünschenswert. Jedenfalls hat Sckell im Sinne des Kurfürsten von Baden ein Gesuch an Maximilian Joseph gerichtet, das von München aus am 15. Mai 1803 genehmigend beschieden wurde unter der Bedingung, daß Sckell auf Verlangen des Kurfürsten von Bayern jederzeit nach München reisen dürfe[1]). Ein Reskript vom 8. Juli 1803 bestätigt Sckell in seinen Amtsbefugnissen in badischem Dienste[2]).

Schwerlich aber hätten die heimatlichen Regungen in Sckell die Oberhand behalten, wenn ihn nicht eine gärtnerische Aufgabe von bedeutendem Ausmaß an Baden gefesselt hätte. In einem seiner letzten Regierungsakte hatte Kurfürst Karl Theodor verfügt, daß die Wälle und Bastionen von Mannheim geschleift und das Festungsgelände in Promenaden umgewandelt werden sollte. Durch die Auflassung der Festung sollten der Stadt Belagerungen erspart werden, die wiederholt den Bestand der ganzen Siedlung in Frage gestellt hatten, sicher eine überaus fortschrittliche Maßnahme, die auf den modernen Grundsatz von der Unantastbarkeit des Privateigentums zurückzuführen und die im Lauf des 19. Jahrhunderts von einer großen Anzahl von Städten nachgeahmt worden ist. Bekanntlich war das französische Motiv der Boulevards aus solchen Niederlegungen hervorgewachsen. Sckell scheint aber seinen Landesherrn dahin beraten zu haben, daß sehr wohl ein Gürtel landschaftlicher Parkanlagen um die Stadt herumgeführt und mit dem Zuge der ehemaligen Bastionen in Einklang gebracht werden könne. In Verfolgung dieser Angelegenheit arbeitet Sckell mehrere Pläne aus, von denen unten die Rede sein wird. Die Zerstörung der Bastionen erwies sich aber als eine mühsame und langwierige Arbeit, so daß dieVerwirklichung der Sckellschen Pläne sich bis in das zweite Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts hinzog.

Trotz der erwähnten Ablehnung, mit der Sckell den bayerischen Anerbietungen begegnet war, erging an ihn im Jahre 1804 von neuem ein Ruf nach München. Im Rahmen der Reformen, die seit dem Regierungsantritt Maximilian Josephs in allen Zweigen der Verwaltung durchgeführt wurden, beschloß man unter dem 9. März 1804 die Errichtung einer Hofgärten-Intendanz, der sämtliche

---

[1]) B. G. L. A. Schwetzingen, Dienste 1803—21.

[2]) B. G. L. A. Schwetzingen, Dienste 1803—21. Sein Gehalt beträgt jährlich 1600 fl. außer Naturalien. Er hat freie Wohnung im unteren Stock des Gesandtenhauses in Schwetzingen und den dabei befindlichen Garten zu seiner Nutznießung. Dem Range nach steht er in der 6. Klasse der Rangordnung vom 30. Januar 1800. Es ist ihm überlassen, ob er die Uniform der Hofräte oder des Baudepartements vorzieht.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0115

Gärten des kurfürstlichen Hauses unterstellt werden sollten. Zum Leiter des neuen Amtes wurde Sckell ausersehen „in Erwägung seiner in diesem Fache sowohl von der ästhetischen als der oekonomischen Seite mit Auszeichnung geleisteten Dienste". Seine Besoldung wurde auf 2000 fl. und eine Zulage von 1000 fl. für lebenslänglich festgesetzt[1]). „Wir setzen", heißt es in dem Berufungsschreiben, „in das Ehrenvolle dieser Nomination und in eure für Unsre Dienste stets bewiesene Anhänglichkeit auf der einen — und in die von des Herrn Churfürsten zu Baaden Durchlaucht Liebden wegen eurer Person Uns versicherten Bereitwilligkeit auf der anderen Seite — das gegründete Vertrauen, daß ihr unverzüglich wegen der Demission die herkömlichen Formen beobachten werdet." Sckell kam um seine Entlassung ein. „Der zweite Ruf ist von der Art," schreibt er an den Kurfürsten von Baden, „daß ich nun gewiß glaube, gegen mein Gewissen und Pflichten zu handeln, wenn ich als Vater von fünf Kindern ihn abermals ausschlüge und meiner Familie einen so großen Fortschritt entzöge[2])." Vergeblich suchte man ihn in Baden zu halten unter Zusage aller Vorteile, die er in München genießen sollte[3]). Über die Mannheimer Anlagen behielt Sckell ein Aufsichtsrecht als korrespondierendes Mitglied der dortigen Kommission. Im gleichen Jahre wurde dem Hofgärtner Zeyher aus Basel die Oberleitung in Schwetzingen und die Ausführung der Mannheimer Pläne übertragen.

Im Mai 1804 übernahm Sckell die Leitung der Hofgärten-Intendanz in München, die unmittelbar dem Geheimen Finanzministerium unterstellt wurde. Mit den Hauptaufgaben, die ihn in seinem neuen Wirkungskreis bis an sein Lebensende beschäftigen sollten, war er seit Jahren vertraut. Nach dem Fortgang des Grafen Rumford hatte die Direktion und der Ausbau des Englischen

---

[1]) Archiv der Krongutsverwaltung München: Akt Sckell, Fr. v. Personalia. Ferner wurde ihm eine Pension für seine Witwe und Anstellung seines ältesten Sohnes zugesagt. Für Reisen erhält er 8 fl. Diäten, für die Umzugskosten 800 fl. München ist in Rücksicht auf den Englischen Garten sein ständiger Wohnsitz; er erhält das Herzogschlössl vor dem Karlstore angewiesen, die spätere Kadettenanstalt, die beim Bau des Justizpalastes verschwunden ist.

[2]) B. G. L. A. Schwetzingen, Dienste 1803—21, Schreiben Sckells vom 22. III. 1804. — Archiv der Krongutsverwaltung München. Rep. Reg. 1, Fach Nr. 2. Wirkungskreis, Organisation usw. der vormaligen K. Hofgärten-Intendanz 1804—56. Das Verzeichnis sämtlicher Individuen der Hofgärtenintendanz vom 26. März 1811 führt 6 Kinder Sckells auf: 2 Söhne Wilhelm und Karl; 4 Töchter: Josepha, Therese, Friederica, Louise, alle katholisch. — Sckell selbst ist danach protestantisch. — Er war zweimal verheiratet: seine erste Frau hieß Maria Clara Hussberg (1763—1789); seine zweite Frau war Josepha Rottmann aus Handschuhsheim bei Heidelberg. (Nach Aufzeichnungen von Herrn Justizrat Julius Sckell, München.)

[3]) B. G. L. A. Schwetzingen, Dienste 1803—21. Korrespondenz v. 24. u. 29. III.; 17. und 19. IV. 1804.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0116

Gartens in den Händen des Freiherrn von Werneck gelegen (1798). In gartenkünstlerischen Fragen hatte man ständig Sckells Rat aus Schwetzingen eingeholt oder ihn persönlich nach München zitiert. Es muß dabei zu Meinungsverschiedenheiten zwischen ihm und Werneck gekommen sein[1]). Sckell war bei der Übernahme der Geschäfte durchaus nicht einverstanden mit dem, was bisher in künstlerischer Hinsicht für den Englischen Garten geleistet worden war. Während der Kriegsjahre war der Park in argen Verfall geraten. In einem 1807 verfertigten Plane, dem er ausführliche Erläuterungen beigab, legte Sckell die Richtlinien fest, nach denen er weiterzuarbeiten gedachte. Dieser ist bis heute für die Erhaltung des Englischen Gartens maßgebend geblieben.

Die zweite Hauptaufgabe betraf die Umgestaltung des Nymphenburger Parks im landschaftlichen Charakter, die bereits im Jahre 1801 beschlossen worden war. Sckells Bruder Matthias, anfänglich auf dem Karlsberge bei Homburg in der Pfalz, später in Rohrbach bei Heidelberg als Hofgärtner tätig, war damals schon nach Nymphenburg übergesiedelt und hatte die Vorarbeiten in Angriff genommen. Mit der Ausführung des weitläufigen Projekts ist Sckell bis zu seinem Lebensende beschäftigt gewesen. — Der Englische Garten in München und Nymphenburg bezeichnen den Höhepunkt im künstlerischen Schaffen Sckells und innerhalb der deutschen Landschaftsgärtnerei überhaupt. Dank der sorgfältigen Pflege, die man ihnen angedeihen läßt, bestehen sie als Wahrzeichen jenes klassischen Naturgefühls, von dessen Wesen in früheren Kapiteln die Rede gewesen ist.

Neben diesen monumentalen Anlagen traten die übrigen Gärten in der Umgebung Münchens naturgemäß in den Hintergrund. 1801 hatte Sckell den Vorschlag gemacht, als „eigentliche Lustgärten, welche allein dem Vergnügen gewidmet sind", nur den Hofgarten, den Englischen Garten und Nymphenburg zu unterhalten. Die Gärten in Fürstenried, Dachau, Schleißheim, Landshut sollten lediglich als Nutzgärten betrachtet und als Baumschulen verwendet werden, um den großen Bedarf für die Münchner Neuanlagen zu decken[2]). Die kleineren Gartenschöpfungen, die Sckells Haupttätigkeit in München begleiten, sind von untergeordneter Bedeutung für die Entwicklung seines reifen Stils. In den ersten Jahren wurde der Biedersteiner Park in Schwabing, ein ländlicher Sitz der Kurfürstin Karoline, fertiggestellt und mit dem Englischen Garten verbunden. Berg am Würmsee wurde umgestaltet

---

[1]) Letzterer beklagt sich beim Minister Grafen Montgelas bitter darüber, daß ihm bei seiner Amtsenthebung ein „Gärtner" vorgezogen worden sei. Joh. Mayerhofer, Geschichte des Münchener englischen Gartens . . . S. 30/31, S. 49, Anm. 34.

[2]) Kreisarchiv München, M. F. fasc. 237, Nr. 212.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0117

und vergrößert. 1809 folgte die Anlage des Botanischen Gartens in München, in dessen Verwaltung für Sckells ältesten Sohn Wilhelm eine Anstellung vorgesehen wurde[1]). In Tegernsee, Innsbruck und Salzburg wurden an den bestehenden Hofgärten geringfügige Änderungen vorgenommen. 1814 fielen Würzburg und Aschaffenburg an das Königreich Bayern. Damit gelangten Schöntal und Schönbusch, an deren Planung Sckell ein Menschenalter früher beteiligt gewesen war, wieder in sein Machtbereich. Persönlichkeiten der Münchner Hof- und Regierungskreise zogen ihn des öfteren zu Neuanlagen heran. Für den Grafen Montgelas legt er Gärten in Bogenhausen an, für den Freiherrn v. Hartmann die Gutsgärten in Ismaning. Beide Anlagen sind bis auf spärliche Reste verschwunden. Das Parkprojekt für den Fürsten v. Oettingen in Wallerstein kam nicht zur Ausführung. Man ist aber über Sckells Absichten gut orientiert durch den erhaltenen Originalplan und eine erklärende Denkschrift, die beide im Besitz des Fürstl. Hauses verwahrt werden (datiert 1819). Ungeklärt ist die Beteiligung Sckells an der Ausgestaltung des Laxenburger Parkes bei Wien, der in seiner heutigen Erscheinung wohl in der Hauptsache als Frühwerk von Sckells Schüler Lenné angesprochen werden muß. Ungeklärt auch seine Anteilnahme an der Schöpfung der Kuranlagen in Baden-Baden. Die letzte größere Arbeit seiner Spätzeit ist die Umgestaltung des französischen Parks in Biebrich am Rhein für den zum Herzog erhobenen Fürsten Wilhelm von Nassau-Weilburg (1817)[2]). Im Park von Biebrich und in dem Entwurf für Wallerstein zeigt sich das Eindringen romantischer Elemente, die freilich nicht imstande sind, Sckells klassisches Bewußtsein ernstlich zu trüben. Ähnlich wie in Goethes Altersjahren bilden sie einen ahnungsvollen Unterton, den Ausblick in ein geistiges Reich, von dem beide nicht mehr Besitz zu ergreifen wünschen.

Als von 1817 ab Sckells gartenkünstlerische Tätigkeit in ruhigere Bahnen eingelenkt war, faßte er den Entschluß, die Erfahrungen seiner vierzigjährigen Praxis in einem Lehrbuch niederzulegen, den „Beiträgen zur bildenden Gartenkunst", München 1818, die nach seiner eigenen Angabe nicht eigentlich als Theorie, sondern als Anweisung für ausübende Gartenkünstler gedacht waren. Dank der guten Schul- und Sprachbildung, die Sckell in seiner Jugend genossen hatte, haben wir ihn uns als eine Persönlichkeit vorzustellen, die im Schrifttum bewandert und mit der theoretischen Literatur des In- und Auslandes vertraut war. Der Text seines Buches zeugt von vielerlei

---

[1]) Er starb 1814 an Lungensucht.

[2]) Archiv der Krongutsverwaltung München. Rep. Reg. 301/1 Engl. Garten. Ältere Grundeigentums- und nachbarliche Verhältnisse 1800 – 17. Vgl. Freiherr v. Ompteda a. a. O., S. 70 ff.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0118

Anregungen, die ihm aus literarischen Quellen zugeströmt sind und die bei ihm infolge der klassischen Prägung seiner Weltanschauung in originaler, grundsätzlicher und sprachlich sympathischer Fassung wieder zutage treten. Für uns bilden daher die allgemeinen, auf das Wesen der landschaftlichen Gartengestaltung bezüglichen Stellen den wertvolleren Teil gegenüber den praktischen Anleitungen, die seit langem in den Lehrbetrieb der Gartenbauschulen eingegangen sind.

Äußere Anerkennung für seine Leistungen erntete Sckell in reichem Maße[1]). 1808 zeichnete ihn der König durch die Verleihung des Zivil-Verdienstordens der Bayerischen Krone aus, mit dem der persönliche Adel verbunden war. Er wurde Mitglied der Kgl. Baukommission und außerordentliches Mitglied der Akademie der Wissenschaften. 1815 erhielt er Portofreiheit für dienstliche und private Korrespondenz mit dem In- und Auslande, die vornehmlich den Erwerb oder Austausch seltener Pflanzen für den Botanischen Garten in München und die Gewächshäuser in Nymphenburg zum Gegenstand hatte. 1822 ernannte ihn die Großbritannische Horticultural Society in London zu ihrem korrespondierenden Mitgliede[2]). Ständig zählte er zum Gefolge des Königs und begleitete ihn auf seinen Reisen. Auf einer dieser Dienstreisen, in Tegernsee, erkrankte er plötzlich und starb in München am 24. Februar 1823, im Alter von 72 Jahren. Auf dem alten Südfriedhof wurde sein Leichnam in der Grabstätte der Familie Sckell beigesetzt.

Im nächsten Jahre ließ ihm der König im Englischen Garten ein Denkmal setzen in Form einer von Bildhauer Bandel angefertigten Säule. Sie steht auf einer kleinen Landzunge am Kleinhesseloher See. Ihr Sockel trägt außer den Geburts- und Sterbedaten die Inschrift:

Dem sinnigen Meister
Schoener Gartenkunst,
Der sein volles Verdienst
Um der Erde reinsten Genuss
Durch diese Anlagen kroente,
Hiess diesen Denkstein sezzen
Sein Koenig Max Joseph.
MDCCCXXIV[3]).

---

[1]) Vom Jahre 1811 ab erhielt er jährlich „wegen besonderer Verdienste" eine Gratifikation von 600 fl., die 1818, nach 40jähriger Dienstzeit, in eine dauernde Gehaltszulage umgewandelt wurde.

[2]) Archiv der Krongutsverwaltung München, Sckell, Friedr. v. Personalia.

[3]) An den Seiten des Sockels steht:

Auch Du Lustwandler
Ehre das Andenken
Des Biedermannes.

Der Staub vergeht,
Der Geist besteht.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0119

Sckells Nachfolger im Gartenamt wurde sein Neffe Karl August, Sohn seines Bruders Matthias[1]). Von ihm stammt unter anderem die Anlage des Monopteros-Hügels im Englischen Garten (1837). Bedeutsamer vielleicht als seine künstlerische Wirksamkeit ist sein literarisches Verdienst, die „Beiträge zur bildenden Gartenkunst" in zweiter Auflage (1825) herausgegeben und mit der Biographie seines Onkels versehen zu haben, deren Angaben im wesentlichen mit dem Aktenbefund übereinstimmen. Die Buchausgabe enthält ein Bildnis Sckells in Lithographie, das dem obigen Titelbild als Vorlage gedient hat[2]).

---

[1]) Anfangs Hofgarten-Inspektor; 1835 Direktor, 1837 Intendant. Er starb 1840. — Archiv der Krongutsverwaltung München, Sckell, C. A. Personalia.

[2]) Ein nicht sehr gut erhaltenes Porträt Sckells von der Hand des Münchner Historienmalers und Galeriedirektors Clemens Zimmermann befindet sich im Besitz von Frl. Stöber, München. Zimmermann war mit Sckells Tochter Josepha verheiratet. Friederike heiratete den Landschaftsmaler Karl Rottmann, mit dessen Familie die Sckells durch die zweite Frau Friedrich Ludwigs bereits verwandt waren.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0120

DIE WERKE
DER PFÄLZISCHEN AMTSPERIODE

SCHWETZINGEN

Es ist hier kein Anlaß, die kontroverse Geschichte des Schwetzinger Schloßbaues aufzurollen. Denn in den fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts, als die Familie Sckell nach Schwetzingen übersiedelte, bestand das Schloß bereits in jener halbfertigen Fassung, in der wir es heute sehen: ein ungefüger Block, zu steil, um sich der Gartenanlage mitzuteilen, flankiert von zwei Zirkelhäusern, deren eingeschossige Form und elegante Gliederung die Mängel des Hauptgebäudes um so empfindlicher hervortreten lassen. Die Zirkelhäuser, im Typ von Orangerien aufgeführt, aber dennoch zu Wohnzwecken bestimmt, stammten von Galli Bibiena und Raballiati und warteten noch immer auf die Erneuerung des Hauptschlosses[1]). Möglich, daß man durch ein Pavillonsystem, ähnlich wie in Nymphenburg, das Ganze noch hätte retten können. Damals aber war man der Monumentalprojekte bereits müde geworden, und das Interesse war abgewandert in die Filialschlösser und Gartenstaffagen, in deren Gestaltung Nicolas Pigage ein dankbares Wirkungsfeld findet. Es war daher geschichtlich gesehen nicht unvorbereitet, wenn im Laufe der zweiten Jahrhunderthälfte, in engem Zusammenhang mit dem Aufstieg Sckells, das Gärtnerische über die Baulichkeiten überhaupt triumphiert, ein Vorgang, der in der Ernennung Sckells zum Oberintendanten der Anlage seine formelle Bestätigung findet.

In den gleichen fünfziger Jahren, von denen wir ausgehen, war die Anlage des ausgedehnten französischen Gartens bereits zu ihrer Vollendung vorgeschritten. Wenigstens lagen die Richtlinien fest, nach denen die Ausgestaltung

---

[1]) Zur Geschichte des Hauptbaues und der Neubauprojekte vgl. Rudolf Sillib: Schloß und Garten in Schwetzingen, Heidelberg 1907, S. 1—22; Anhang. — Rudolf Lüttich: Schloßgarten und Barockbau, eine Schwetzinger Studie, Heidelberg 1924, S. 19 ff. — Wilh. W. Hoffmann: Die Pläne Franz Wilhelm Raballiatis zur Schwetzinger Residenz. Neues Archiv für die Geschichte der Stadt Heidelberg und der Kurpfalz; 11. Bd., 4. Heft, Heidelberg 1924, S. 297—303.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0121

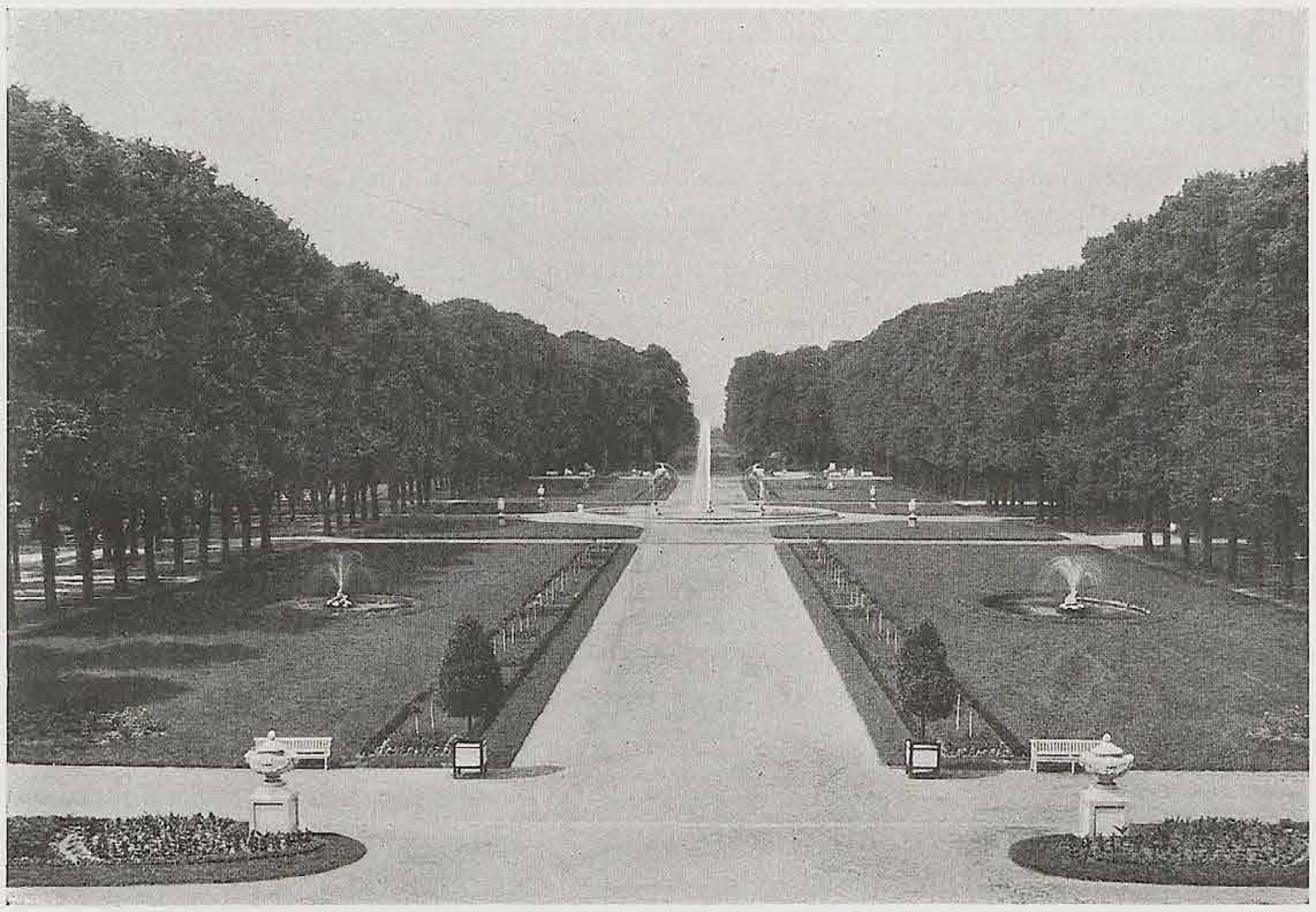
erfolgen sollte und die in der Hauptsache auch für die spätere landschaftliche Erweiterung das formale Ordnungsprinzip abgegeben haben. Denn darin liegt das Merkwürdige der Schwetzinger Gartenschöpfung, daß die landschaftlichen Teile sich als Gürtelzone um den formalen Kern herumlegen. Daß also nichts natürlich Gegebenes den Zusammenhang der Formen bestimmte, wie Brown das gefordert hatte, sondern eine ähnliche Situation vorliegt, wie wenn ein regulärer Stadtbezirk von Gürtelanlagen umgeben wird. Praktisch ist dieser Fall später in Mannheim eingetreten (vgl. unten S. 175 ff.). Wenn man sich in doktrinärer Weise den formalen und den natürlichen Gartenstil als ausschließende Prinzipien vorstellen wollte, müßte aus Schwetzingen ein unerfreulicher Kompromiß geworden sein. Der tatsächliche Ausfall lehrt aber, daß die beiden Stile sich gegebenenfalls zur künstlerischen Einheit sehr wohl verbinden lassen. Sckell hat sich frühzeitig daran gewöhnt, mit der Größe der barocken Richtlinien zu rechnen. Theoretisch hat er sie als Sinnbild der souveränen Herrschaftlichkeit keineswegs verworfen. In Nymphenburg, wo die Aufgabe der Umarbeitung und die Austeilung der Pointen merkwürdig ähnlich lagen, ist seinem klassischen Stil späterhin das reiche Lebensgefühl der barocken Anlage als eigentümlicher Wert zugeflossen. In den Stadtanlagen des Klassizismus beobachtet man das gleiche, daß man die barocken Alignements beibehält und ihre Monumentalität im Sinne der modernen Verkehrsnotwendigkeiten ausgestaltet.

Die Wahl Schwetzingens als Sommerresidenz mag einigermaßen befremden wegen der Reizlosigkeit und Unfruchtbarkeit des Geländes. Sie entspricht dem Geschmack des Spätbarock an der unbedingten Ebene und reicht in unserem Fall in eine Zeit zurück, die das Verkehrsmoment, die mittlere Lage zwischen Heidelberg und Mannheim, und die Ausnutzung des gegebenen Jagdgeländes als übergeordnete Gesichtspunkte gelten ließ. Für eine Anlage im französischen Stil war der Platz schließlich nicht ungeeignet. Der älteste Plan, den wir kennen, wird im Gärtenamt der Krongutsverwaltung in München aufbewahrt. Er zeugt davon, daß man auf die vollständigste ornamentale Durchdringung des Geländes hingearbeitet hat, möglicherweise nicht völlig unbeeinflußt von holländischen Gartenformationen. Höchstwahrscheinlich ist der besprochene Plan identisch mit dem vom Kurfürsten Karl Theodor im Jahre 1753 genehmigten Entwurf des Oberhofgärtners Petri. Spätere Pläne beweisen, daß dieser erste Entwurf im wesentlichen zur Ausführung gelangt ist[1]).

---

[1]) Man vergleiche als zweites Stadium den Grundriß in Jardins anglo-chinois, 2. cahier Nr. 19; abgebildet bei M. L. Gothein, Geschichte der Gartenkunst, 1. Aufl., II, Nr. 508. — Ein weiterer Plan im Gärtenamt München, bereits mit Einzeichnung der landschaftlichen Partien; vgl. unsere Abbildung S. 125.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0122



(Phot. W. Thomé)

Schwetzingen, Mittelachse

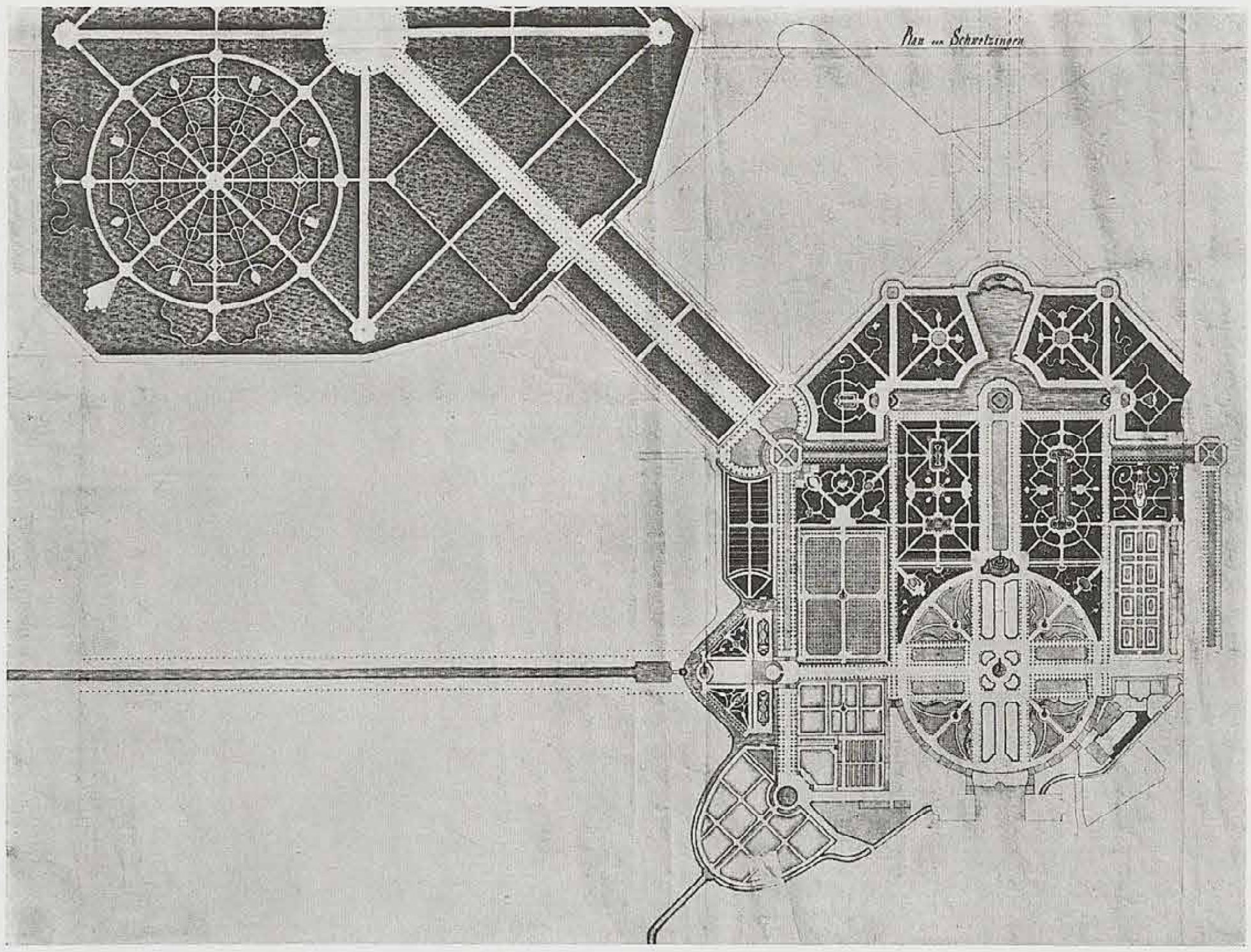
Der Garten orientiert sich, wie das die Regel war, nach Westen und ordnet sich nach dem Grundsatz der unbedingten Symmetrie. Den Kern bildet ein monumentales Rondell, der sogenannte „Cirkus", dessen Form wohl schon ursprünglich die Rundform der Zirkelhäuser vorausbestimmt und den Zusammenschluß von Schloß und Garten so außerordentlich erschwert hatte. Diese Eigentümlichkeit Schwetzingens widerspricht den Gepflogenheiten des Spätbarock und läßt sich mit keinem Vorbilde belegen. Rondellplätze, meist Halbkreise, finden sich in der Regel nur auf der Stadtseite der Schlösser (Nymphenburg; ähnliches in neuerer Fassung auf der Stadtseite von Schloß Benrath). Für Eremitagen war die Zentralform schon längst gebräuchlich (Lustheim in Schleißheim). Als Eremitage in weiterem Sinn ist auch die Anlage des Jagdschlosses in Karlsruhe anzusehen, das späterhin bekanntlich zur Residenz und Stadtanlage ausgebaut worden ist. Möglich, daß die Karlsruher Zirkelform auf Schwetzingen eingewirkt hat. Vielleicht kommt eine weitere Erwägung hinzu: der Mittelpunkt des Rondells ist der Schnittpunkt zweier verkehrswichtiger Heeres- und Landstraßen, der Heidelberger Straße und der vielbenutzten Nord-Süd-Straße, die dem Rhein parallel läuft. Für solche Kreu-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0123

zungspunkte liebte bereits das 17. Jahrhundert eine architektonische Ausgestaltung in Kreisform (Rondellplatz in Richelieu 1634). Im Zirkel selbst wird das Richtungsmoment nach Westen aufgenommen und durch die vorgelagerten Gartenbezirke energisch fortgesetzt. Der Kreis wird kreuzförmig von Wegen durchzogen und die Westrichtung als Hauptachse durch monumentalen Baumwuchs so stark herausgearbeitet, daß die Kreisform ihre Geschlossenheit verliert und nur noch in ornamentalem Sinne wirksam bleibt. Um das westliche Halbrund, das in idealer Fortsetzung der Zirkelhäuser mit Laubengängen eingefaßt ist, legt sich, in schlanken Längskompartimenten angeordnet, ein mittlerer Gartenbezirk, der in der Hauptachse zu Bosketts, seitlich zu Nutzzwecken verwendet ist. Diese Gruppe von vier Hauptfeldern ist in holländischem Sinne von einer Kanalanlage umzogen und endigt im Westen in einem monumentalen Querbassin. Die Anlage solcher Wasserflächen als Hintergrundsszenerie, die gelegentlich auch wirklich für szenische Vorführungen in Funktion traten, war ein altes Motiv. Fast hundert Jahre früher war es in Vaux, dem Frühwerk Le Nôtres, eingeführt worden. In Schwetzingen hat es eine bezeichnende Wandlung durchgemacht: die vielgliedrige Anfangsform wird zu einem schlichten Rechteck zurückgebildet und erst allmählich unter vielerlei Widerständen in natürliche Uferlinien übergeführt (siehe unten S. 146f). Jenseits des großen Kanals hätte der Park ohne Schwierigkeit durch Alleen in das freie Waldquartier übergeführt werden können. Statt dessen sieht der Grundriß einen polygonalen Abschluß vor, dessen Felder in Form von Bosketts gestaltet und ornamentiert werden sollten. An den seitlichen Abschlüssen des Kanals wird jeweils ein Point de vue eingesetzt, der gewissermaßen das Gelenk der Anlage bildet. Vermutlich sind diese Partien niemals in der vorgesehenen Form zur Ausführung gelangt. Der Grundriß in „Jardins anglo-chinois“ (Gothein II, Abbildung 508) gibt vielmehr darüber Aufschluß, daß der Kanal verbreitert und alles übrige in regelmäßigen Karrees als sogenanntes „bois champêtre“ behandelt und in gleichem Sinne im benachbarten Ketscher Wald fortgesetzt worden ist. Der Durchbruch der Mittelallee durch den Ketscher Wald war bereits im Jahre 1734 von den geistlichen Besitzern erzwungen worden. Das „bois champêtre“ konnte unbeschadet kunstlos verbleiben, weil als Jagdquartier ein benachbarter, in der südwestlichen Diagonale gelegener Waldgrund herangezogen, mit Wegen ausgesetzt und durch eine breite Auffahrtsallee mit dem Gartenbezirk verbunden worden war. Schon in der Zeit Sckells wurde dieses Waldrevier vernachlässigt. Heute gehört es nicht mehr zum Schwetzinger Gartenbezirk und scheidet somit für unsere Betrachtung aus. Was die Binnenzeichnung angeht, so treten in den Schwetzinger Bosketts als vornehmstes Mittel der ornamentalen Stilisierung gewundene Wege auf, die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0124

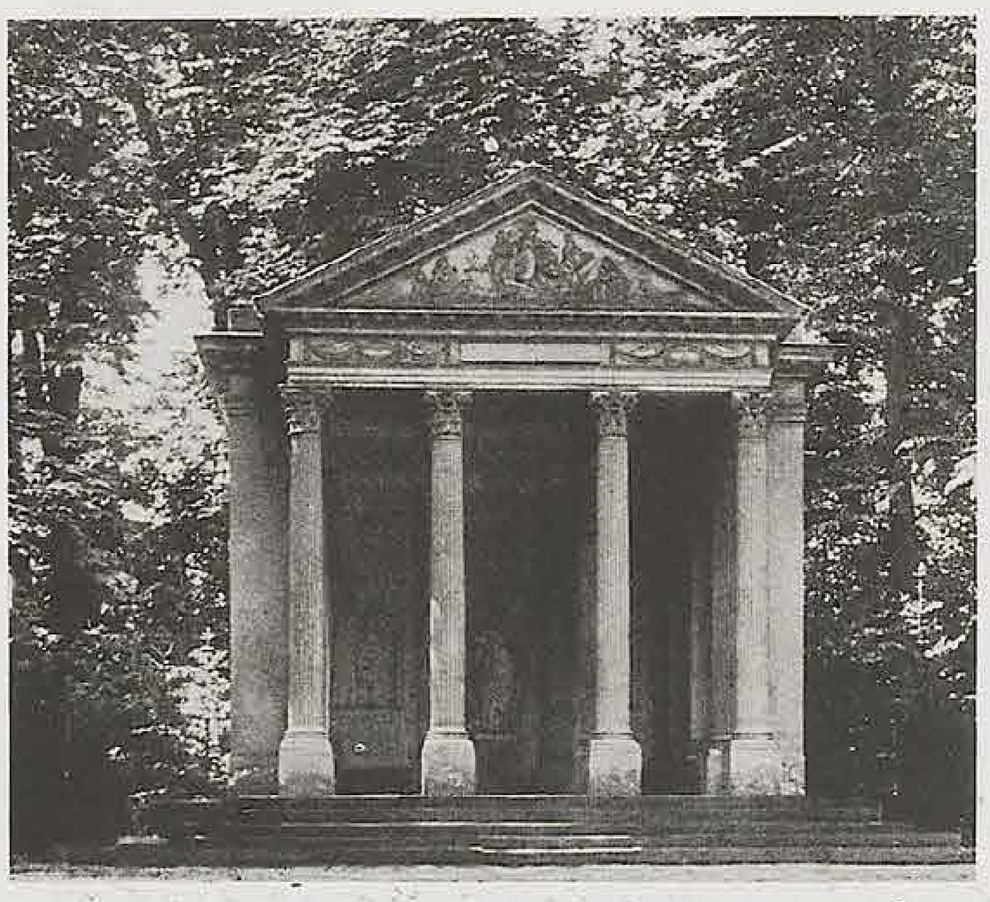


Schwetzingen, 1753. Gärtenamt München

dem Grundriß den geschmückten Charakter eines Spitzenmusters verleihen. Es wäre naheliegend, in ihnen die Vorboten des englischen Gartengeschmacks zu erblicken. Aber in der symmetrischen Form, wie diese Linien gezogen und unbedenklich auf die reine Fläche projiziert sind, haben sie nichts mit dem landschaftlichen Stil zu tun. Sie entstehen vielmehr aus Spieltrieb und tragen mehr dekorativen Charakter, als daß sie dem Wunsche nach Natürlichkeit entsprängen. Die Bosketts bilden kompakte Baummassen, die nirgends durch Wiesenplätze aufgelockert sind. Wir haben sie uns ursprünglich in strengem Verschnitt zu denken, ebenso wie die Alleebäume, die im Zirkel die Hauptachse flankieren. Erst viel später wurde die Vegetation freierer Entfaltung überlassen, so daß die Bezeichnung „à l'angloise", die man den Zwickelbosketts frühzeitig beigelegt hatte, nachträglich einige Berechtigung erhält.

Wie oben bereits erwähnt, war nach der Mitte des Jahrhunderts ähnlich wie in Nymphenburg das baukünstlerische Interesse vom Hauptschloß in die Filialschlösser abgewandert, die mehr oder weniger gesellschaftlich benutz-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0125



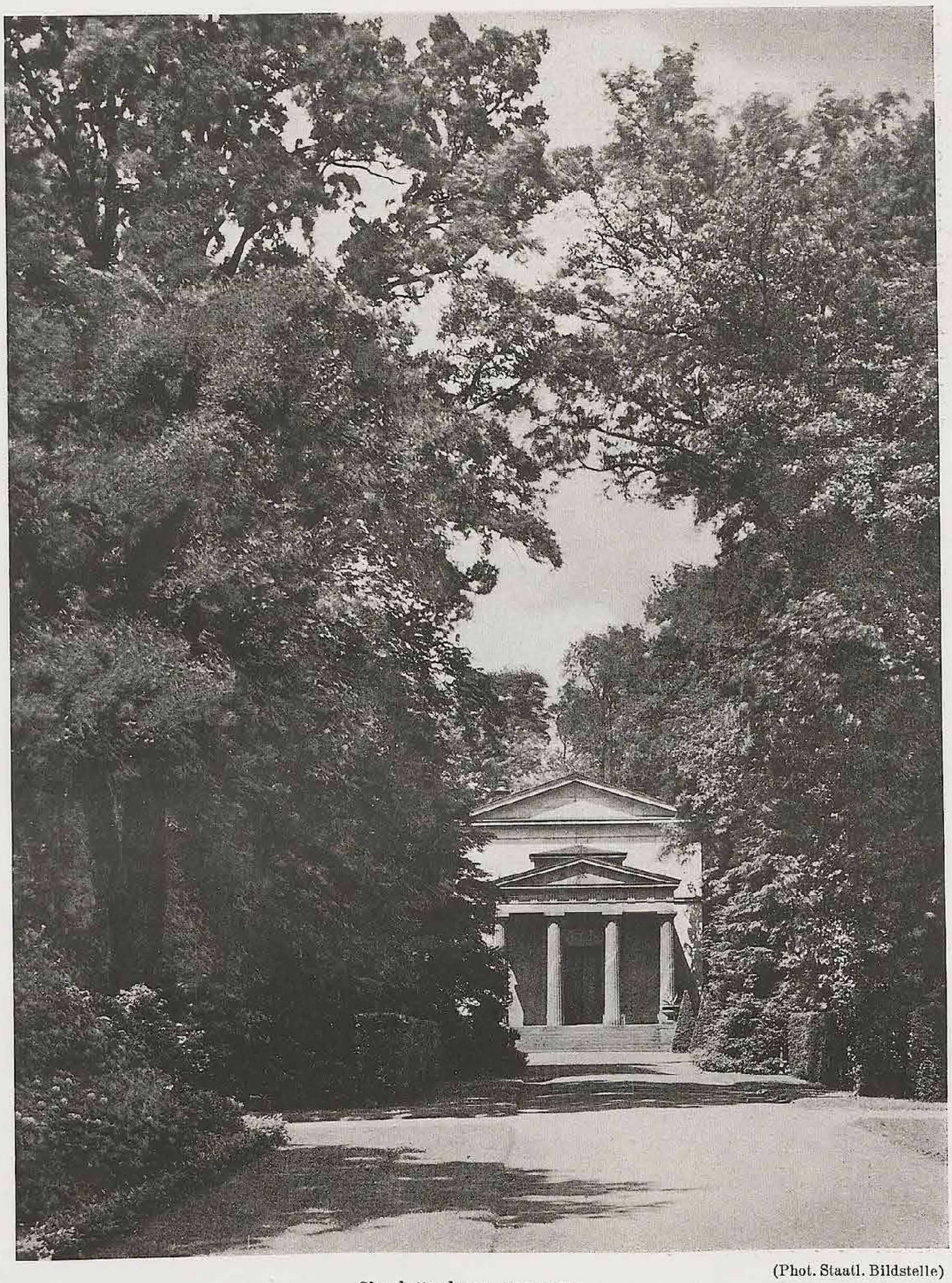
Schwetzingen, Minervatempel
(Phot. J. Giesen)

bar die vornehmste Staffage der Boskettquartiere bilden. Mit ihrer Anlage wurde in Schwetzingen Nicolas Pigage beauftragt, und je mehr der Gartengeschmack sich befreit, geht seine Befugnis in unmerklichen Übergängen in die Hand Sckells über. Aus der erwähnten Reklamation vom Jahre 1796 (Biographie S. 105f.) ist ersichtlich, daß Sckell bereits in Pigages Amtszeit seine Gartenstaffagen selbständig ausgeführt hat.

Aus der Anlage des französischen Gartenplans ergab es sich mit Notwendigkeit, daß die Staffage der zahlreichen Bosketts nicht nur auf vielfältige Abwechslung gestimmt wurde, sondern daß außerdem die Pointen bereits ausgeteilt waren, an denen die Staffage eingesetzt werden sollte. Sie bildet jeweils den Blickpunkt für größere Prospekte und übernimmt daher in architektonischem Sinn jene Gelenkfunktion, von der oben bereits die Rede war. Die Baulichkeiten ordnen sich in einem weit ausholenden Ring in die Außenquartiere des Gartens. Sckell hat sich in seinen landschaftlichen Gartenbezirken teils diesem formalen Zwang gefügt, teils hat er die Schließung des Ringes nur in idealem Sinne vollzogen. Die frühesten Staffagen, die Pigage in Schwetzingen angeordnet hat, sind verhältnismäßig klein und werden nach französischer Sitte als Überraschungsmotive in die Bosketts versteckt. Im linken Zwickelboskett entstand in den Jahren 1768—71 der Tempel der Minerva. Auf der rechten Seite wird in ein quadratisches Boskett unmittelbar vor der großen Querallee der Apollotempel mit anschließender Kaskade eingepaßt (1768—74) nach dem Vorbild von Versailles, wo ebenfalls ein Boskettraum durch eine Apollogruppe als Musensitz gekennzeichnet worden war. Mit dem Badehaus (1769—72), das in aufdringlicher Nachbarschaft sich anschließt, wird eine neue Achsenkomposition aufgegriffen. Es erhebt sich in der Verlängerung der Orangeriegebäude, gleichfalls in der Fluchtlinie der Querallee, und ist somit in jene Randkomposition eingerückt, mit deren Ausgestaltung wir in späteren Jahren Sckell beschäftigt finden.

Der Minervatempel ist kein Monument, sondern ein Gartenhaus nach antikischer Mode. Was Pigage als Franzose nicht zu bieten imstande war, war das Romantische im Sinne einer Phantasiebelebung. Der Tempel, ohne Cella als

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0126



(Phot. Staatl. Bildstelle)

Charlottenburg, Mausoleum

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0127

bloße Loggia gebildet, zeugt von allerhand archäologischem Wissen, über das die französischen Architekten rein schulmäßig verfügten. Den Formen ist eine gewisse Eleganz nicht abzusprechen. Es gelingt aber nicht, sie aus dem Bereich des salonhaft Dekorativen loszulösen und ihnen den Ernst einer wesentlich tektonischen Problemstellung zuzuführen. Der malerische Zusammenklang des Gebäudes mit den umgebenden Baumgruppen, wie ihn der Stecher Carl Kuntz später festgehalten hat, war ursprünglich nicht vorgesehen[1]). Die gärtnerische Umgebung war in Verschnitt gehalten, woraus hervorgeht, daß das Gebäude nicht im Sinne einer landschaftlichen Bildkomposition verstanden werden darf. Um wieviel reicher und voller es klingt, wenn das Gebäude wirklich zum Monument wird, wenn das dekorative Spiel in das tektonisch Bewußte umschlägt und der Steinbau in freier landschaftlicher Komposition in die umgebende Baumnatur eingesetzt wird, mag das Mausoleum von Charlottenburg bezeugen, das Schinkel in den schwersten dorischen Formen, die ihm zur Verfügung standen, im Jahre 1810 errichtet hat. Der Gedanke des Parkgrabes, der dem Zeitalter des Spätbarock durchaus unzugänglich gewesen wäre, ist ja recht eigentlich als Zeuge des klassischen Naturgefühls zu deuten: der Tod als harmonisches Eingehen in die Natur, und das Denkmal als die Stätte menschlicher Erinnerung.

Die ungewöhnlich reiche, motivisch überladene Gruppe des Apollotempels ist der Ort, wo der alte und der neue Stil zu einer theatralischen Einheit sich zusammenfinden, um später, sobald das Prinzipielle sich geklärt hat, zum typischen Gegensatz auseinanderzutreten. Daß ein Heiligtum des Apollo der Felsgruppen mit Grotten und parnassischen Höhen nicht entraten könne, entsprach einer überlieferten Meinung. Klassisch dagegen ist es und englisch zugleich, wenn sich auf dem Hügel das Säulengebäude eines Monopteros erhebt. Gleichwohl ist alles geschehen, um dieses neue Motiv in einen dekorativen Zusammenhang einzuspannen. Der Monopteros bildet den Hintergrund eines Naturtheaters, aus dessen vertieftem Parterre man zu der aufsteigenden Bühnenszenerie aufblickt[2]). Später wird der Wasserquell, der schon ursprünglich von lagernden Nymphen flankiert war, in der Hauptachse zu einer flachen Stufenkaskade mit halbnatürlichen Felsrändern ausgedehnt. Wie aus einem Aquarell von Wilhelm v. Kobell hervorgeht (ca. 1785), waren als Proszenium Treillagen in Form von barocker Säulenarchitektur aufgerichtet, die den szenischen Gesamteindruck vervollständigen. Es wäre falsch, aus der relativen Freiheit, die man dem Baumwuchs gewährt hat, auf

---

[1]) Abbildung Sillib a. a. O., S. 37.

[2]) Stich von Verhelst; Gothein a. a. O., Bd. II, Abb. 509.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0128

einen landschaftlichen Gestaltungswillen schließen zu wollen. Denn Bühnenbilder bewegten sich von jeher mit Vorliebe im Stile Watteaus oder der dekorativen Panneaukunst allgemein, nach Vorbildern also, die niemals den Heckenverschnitt als Bildthema verwendet, sondern in freier Baumgestaltung das Parkideal antizipiert haben. In ähnlichem Sinne kann die radierte Parkszene von Knobelsdorff als eine Verwertung klassischer Architektur im Zusammenhang einer Watteauschen Baumlandschaft betrachtet werden[1]).

Schwetzingen, Apollotempel (Kobell)

Das Badehaus beruht auf der Tradition der französischen Trianons, wie sie nach den Anweisungen Jacques François Blondels in gesonderte Bezirke der Parkanlagen eingesetzt werden. Es bezeichnet den Punkt, wo dieser galante Schloßtypus in das Tektonische und zugleich Italienische umgewandelt wird. Das Gebäude entbehrt nicht einer gewissen klassischen Gehaltenheit und Würde, die palladianisch gestimmt ist und die dennoch an jedem Platz angebrachter gewesen wäre als gerade hier, wo man Wert darauf gelegt hat, das Schlößchen in den spielerischen Zusammenhang einer Fasanerie, klappriger Treillagen und künstlicher Wasserscherze einzuflechten[2]). Am Ende des vom Badehaus nach Norden sich erstreckenden Laubenganges wurde als Hintergrund eine Prospektmalerei nach dem Entwurf von Ferdinand Kobell augsebreitet, die auf eine eigens zu diesem Zweck errichtete Mauer

---

[1]) Wilh. Hausenstein: Rokoko, München 1916, Abb. 73.
[2]) R. Lüttich a. a. O., Abb. S. 32.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0129

aufgetragen wurde und den Ausblick in die freie Landschaft vortäuschen sollte[1]).

Es ist historisch aufschlußreich, sich zu vergegenwärtigen, daß Staffagen dieser Art die künstlerischen Jugendeindrücke von Sckell gebildet haben, von denen wir annehmen dürfen, daß sie den jungen Gärtner vorläufig gar nicht sonderlich zum Widerspruch gereizt haben. Denn erst in England hat er eine Revision seiner künstlerischen Überzeugungen vorgenommen, und man wird es dem alternden Pigage zum Ruhm anrechnen, daß er dem Aufstieg Sckells, der mit veränderten Idealen heimkehrte, keine Hindernisse in den Weg gelegt hat. Neben vielerlei Nebensächlichem können wir an einer versteckten Stelle des Parks das erste Denkmal einer vertieften Naturgesinnung feststellen, das Sckells Phantasie noch in reifen Jahren (Nymphenburg) beschäftigt hat: im rechten Zwickelboskett fand 1774 der von Peter Lamine geschaffene berühmte Pan seine Aufstellung, die Lieblingsfigur der Idyllen und Vignettenkunst. Er sitzt auf einem hohen Naturfelsen, die Syrinx blasend und gleichsam rasthaltend nach langer Wanderschaft. Man möchte ihn als Sinnbild dafür deuten, daß in kürzester Zeit ein Geist unmittelbarer Naturbefreundung seinen Einzug halten sollte.

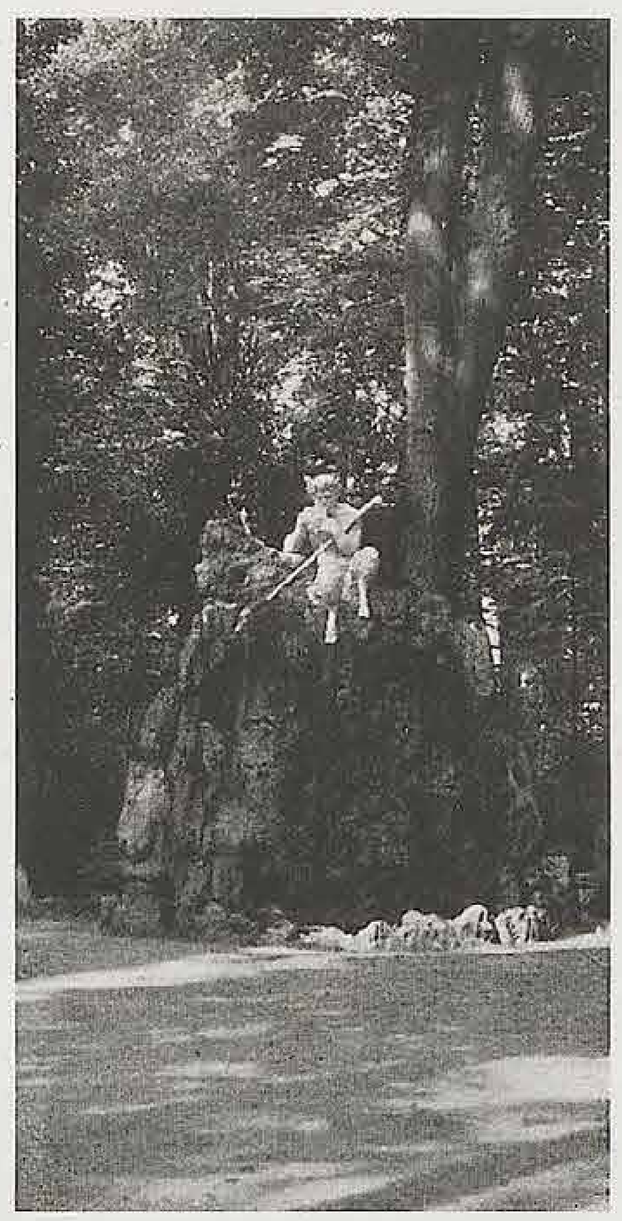
Mit der Rückkehr Sckells aus England, um die Wende der Jahre 1776/77 setzt eine neue Entwicklungsphase des Schwetzinger Gartens ein, die Umgestaltung der Randgebiete im landschaftlichen Stil. Als Gelände, auf dem sich seine Kunst bewähren sollte, wurde ihm ein Stück Feld außerhalb des Gartenbezirks angewiesen, an der Nordgrenze des rechten Seitengartens. Es ist nur elf Morgen groß und in seiner schmalen Form zur Entfaltung von Wiesenflächen und Baumgruppen höchst ungeeignet. Wie eine langgestreckte Bastion liegt das Terrain da, allseitig von Kanälen umgeben. Zwei Brücken vermitteln den Zugang. Wie es scheint, hat sich aber Sckell nicht ungern mit diesem Grundstück abgefunden. Denn er war hier unbehelligt von bestehenden Achsenfügungen, und der Ausblick in das freie Ackerland war schließlich ein Faktor, mit dem sich arbeiten ließ. Dieses entwicklungsgeschichtlich so wichtige Gebiet liegt heute verwahrlost. Ein Grundriß in der Plansammlung des Gärtenamts München gibt aber erschöpfend Auskunft darüber, wie der ursprüngliche Vorschlag gelautet hat. Aus der Einzeichnung des Baumschlages kann mit großer Wahrscheinlichkeit erschlossen werden, daß in diesem Grundriß ein von Sckell angefertigter Originalplan vorliegt (Abb.

---

[1]) Th. Alfried Leger: Führer durch den Schwetzinger Garten, Mannheim 1829, S. 298/99. — Die Vedute ist heute zerstört.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0130

S. 125)[1]). Die Anlagen dieses Randbezirkes, die Sckell im Laufe des Jahres 1777 schuf, tragen durchaus den befangenen Charakter eines Frühwerks. In kleinlichen Windungen führt er den Weg entlang der Grenze nach dem Schema der Hogarthschen Schlangenlinie, ohne daß irgendwo eine Verbindung zwischen den beiden Randwegen hergestellt wäre. Nach Browns Theorie lag die Absicht vor, durch die Länge des Weges den Garten größer erscheinen zu lassen, als er in Wirklichkeit ist. Über dieses Täuschungsprinzip äußert sich Sckell in seinen Beiträgen (Kap. 12, S. 80): „Wege können so zweckmäßig und täuschend geführt werden, daß sie die Gärten weit größer erscheinen machen, als sie wirklich sind, wenn sie die oft sehr beschränkte Gränze der Gärten (die freilich durch kräftige, ganz dichte Pflanzungen versteckt werden müssen) nie errathen, und nicht einmal ihre Nähe vermuthen lassen.“ In unserem speziellen Fall sind die Grenzpflanzungen so dicht zusammengerückt, daß sie den Blick von den geradlinigen Kanälen abhalten. Im Innern bleibt nur ein schmaler Wiesenstreifen übrig, der mit Baumgruppen und einzelnen Bäumen besetzt wird. Diese kleben an den Wegrändern und wagen noch nicht, sich frei zu entfalten. Auch sie verfolgen die Absicht, durch Verstellung der Blickbahnen die Anlage größer erscheinen zu lassen: „Nie darf man aus einem Wege seinen Nachbar wahrnehmen, weil dieses die Täuschung von Größe auflösen würde“ (Beiträge S. 81). Für die psychologischen Schwierigkeiten, die mit der Lösung derartiger Aufgaben verknüpft waren, und für die entschlossene Art, wie Sckell ihrer Herr wurde, gewinnt man erst in den späteren, reifen Landschaftspartien des Schwetzinger Gartens den richtigen Maßstab.



Schwetzingen, Pan
(Phot. J. Giesen)

Die Vorliebe Karl Theodors für abwechslungsreiche Staffage, die in Schwetzingen bereits traditionell war, hatte den jungen Sckell veranlaßt, sich vorausschauend, vielleicht unter persönlicher Beratung Pigages, mit den Baulichkeiten von Kew Gardens eingehend zu beschäftigen und der Romantik

---

[1]) Vgl. den Plan von Zeyher und Rieger vom Anfang des 19. Jahrhunderts. Gothein a. a. O., II, Abb. 600. Der fragliche Gartenbezirk liegt in unserer Abbildung rechts außerhalb der Alleen und läuft in diagonaler Richtung dem rechten Rande zu.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0131

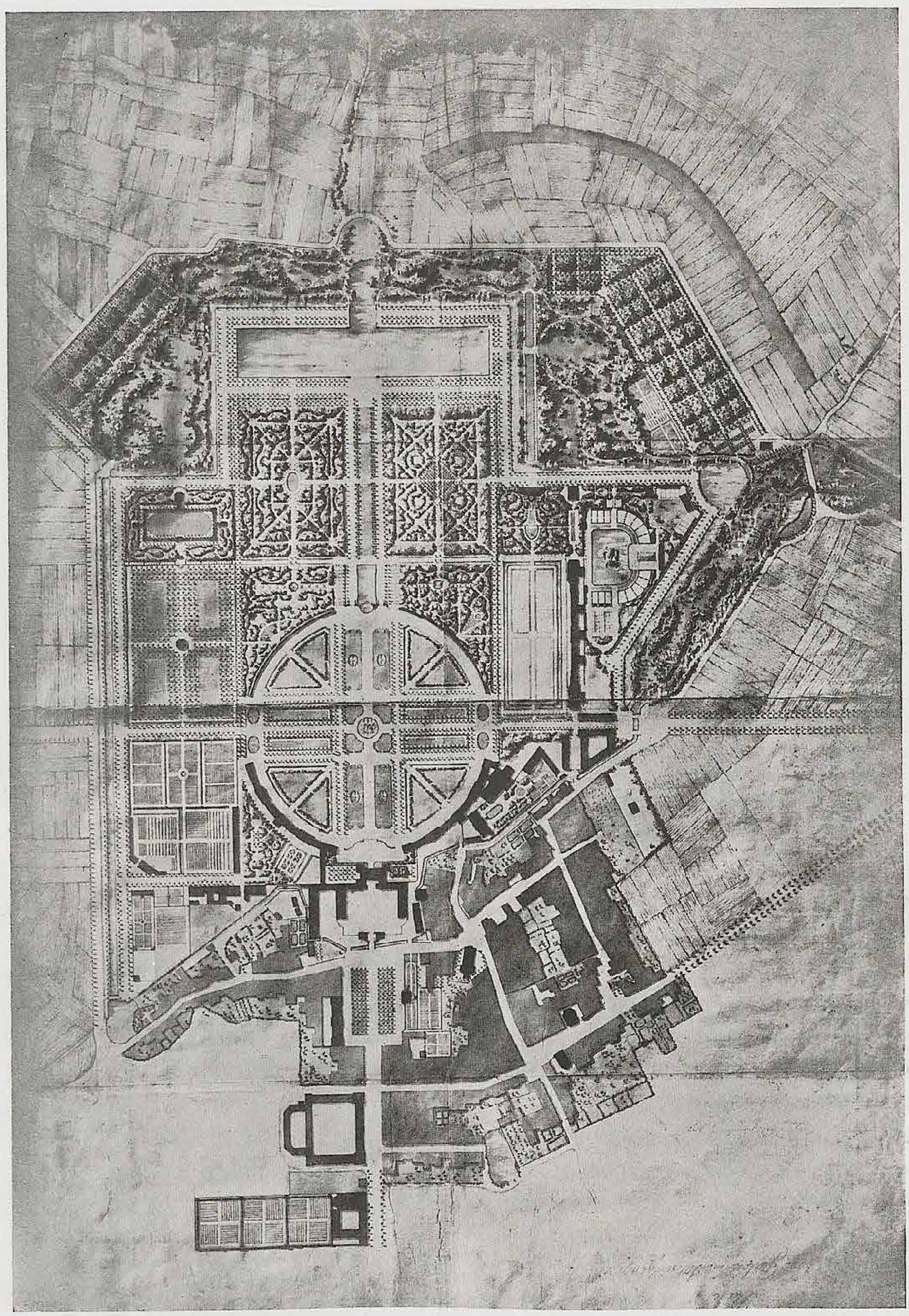
Chambers' größere Zugeständnisse zu machen, als es seinem innern Wesen entsprach. Für sein neues Parkgelände wird man ihm gewisse Vorschlagsrechte in bezug auf die Staffage sicherlich eingeräumt haben. Sein Anteil kann von demjenigen Pigages nicht klar geschieden werden. Jedenfalls sind es neue Formen, neue Ideen und neue Stimmungswerte, die mit seinem Eingreifen im Schwetzinger Gartenprogramm Aufnahme finden. In den Jahren 1777/78 werden an der Nordwestecke seines Gartenbezirks zwei völlig heterogene Gebäude aufgeführt: der Tempel der Waldbotanik und die Ruine eines römischen Wasserkastells. Beide gehen auf Entwürfe Pigages zurück. An der Ausführung der Ruine war Sckell persönlich beteiligt[1]).

Der Tempel der Botanik bildet das ideelle Zentrum des Quartiers, dem man wegen der aus England eingeführten fremdländischen Baumsorten den wissenschaftlichen Namen „Arborium Theodoricum" beigelegt hatte. Statt der abgegriffenen Allegorien ist es nunmehr eine Verherrlichung der Realität und ihrer Mannigfaltigkeit, der man ein Denkmal zu setzen wünscht, ein Denkmal freilich, dessen sie am wenigsten bedarf. Der Tempel, ein zylindrischer Bau mit flacher Kuppel auf kräftig vorspringendem Gesims, ahmt in dem Bewurf der Außenwände die rauhe Rinde eines Baumes nach. Als stilistisch verwandt wären etwa die künstlichen Tropfsteingebilde zu nennen, die man vornehmlich in Italien zur Verkleidung von Futtermauern zu verwenden pflegte. Auch in Wien findet sich das Motiv häufig (Belvedere, Schönbrunn). Die Tropfsteinformationen bewahren immerhin noch den Steincharakter. In unserm Fall aber ist gerade dieser zugunsten der Holzimitation verleugnet worden. Man sucht also zwischen Bau und Pflanze eine romantische Angleichung vorzunehmen, ein Vorgehen, das weder hier zu einem ersprießlichen Ziel geführt hat noch anderwärts, wo man sich bei der Naturimitation noch drastischerer Mittel bedient hat: ich denke an die wirklichen Borkenhäuser und Blockhütten, die im Zusammenhang mit dem Geist der Robinsonaden die beliebteste Bauform für die sogenannten Hameaux abgeben und bezeichnenderweise in der reifen Romantik des 19. Jahrhunderts in Gestalt von allerhand schwächlichen, gefühlsseligen und wirklichkeitsscheuen Bizarrerien wieder auferstehen. — Wo der Tempel mit architektonischen Formen arbeitet, offenbart sich der edle Geschmack Pigages. Das schön profilierte Portal ist offensichtlich den baulichen Beständen von Rom entnommen und erinnert an den Stil jener römischen Frühklassizisten, die mit Vorliebe auf Michelangelo zurückgreifen und in der Tat mancherlei von seiner kraftvollen Formensprache ihrem schwä-

---

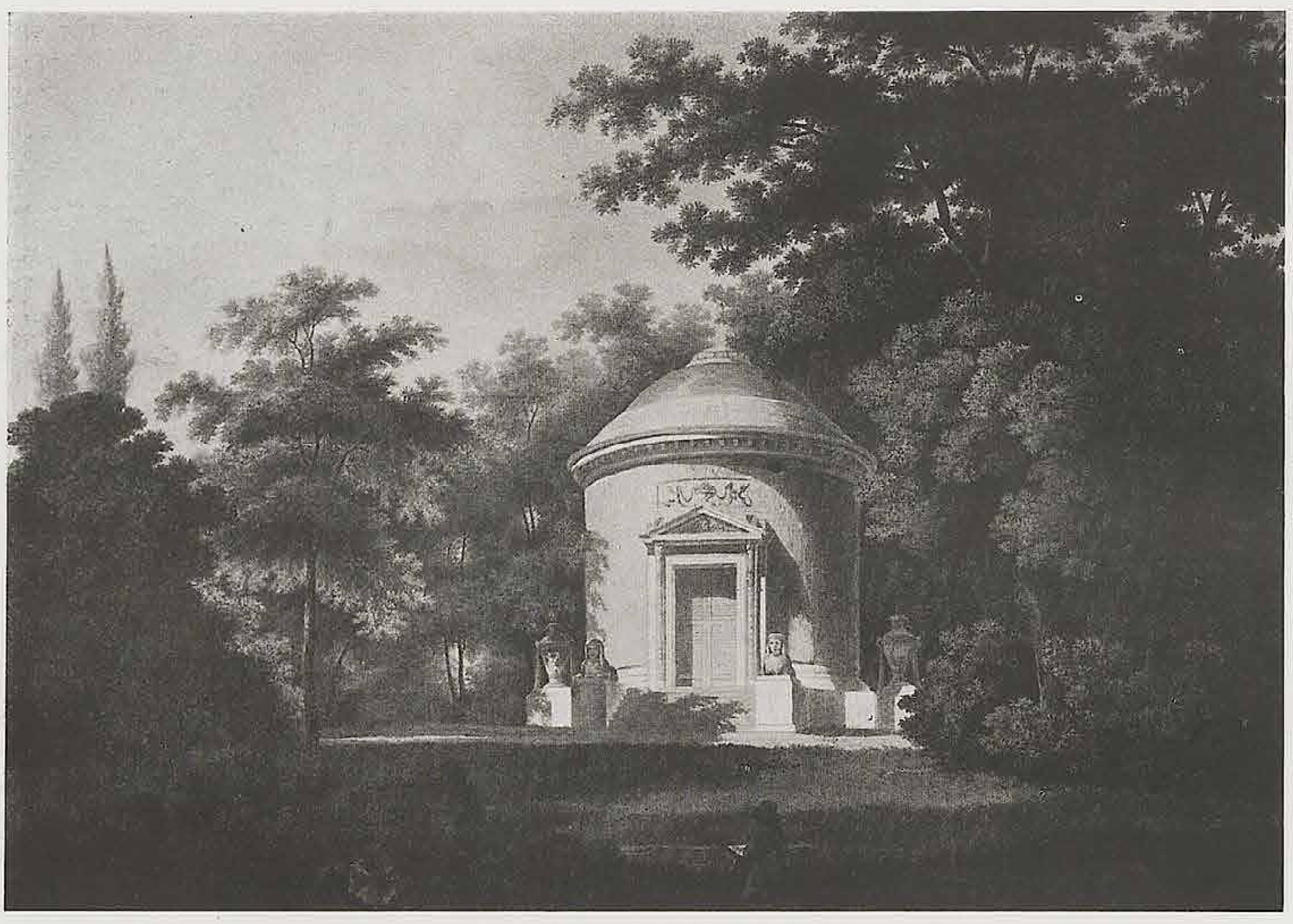
[1]) Weitere Mitarbeiter: Lamine, Konrad Linck, Pozzi, Carabelli und van den Branden. Th. A. Leger a. a. O., S. 346 ff.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0132



Schwetzingen, 1777—85. Gärtenamt München

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0133

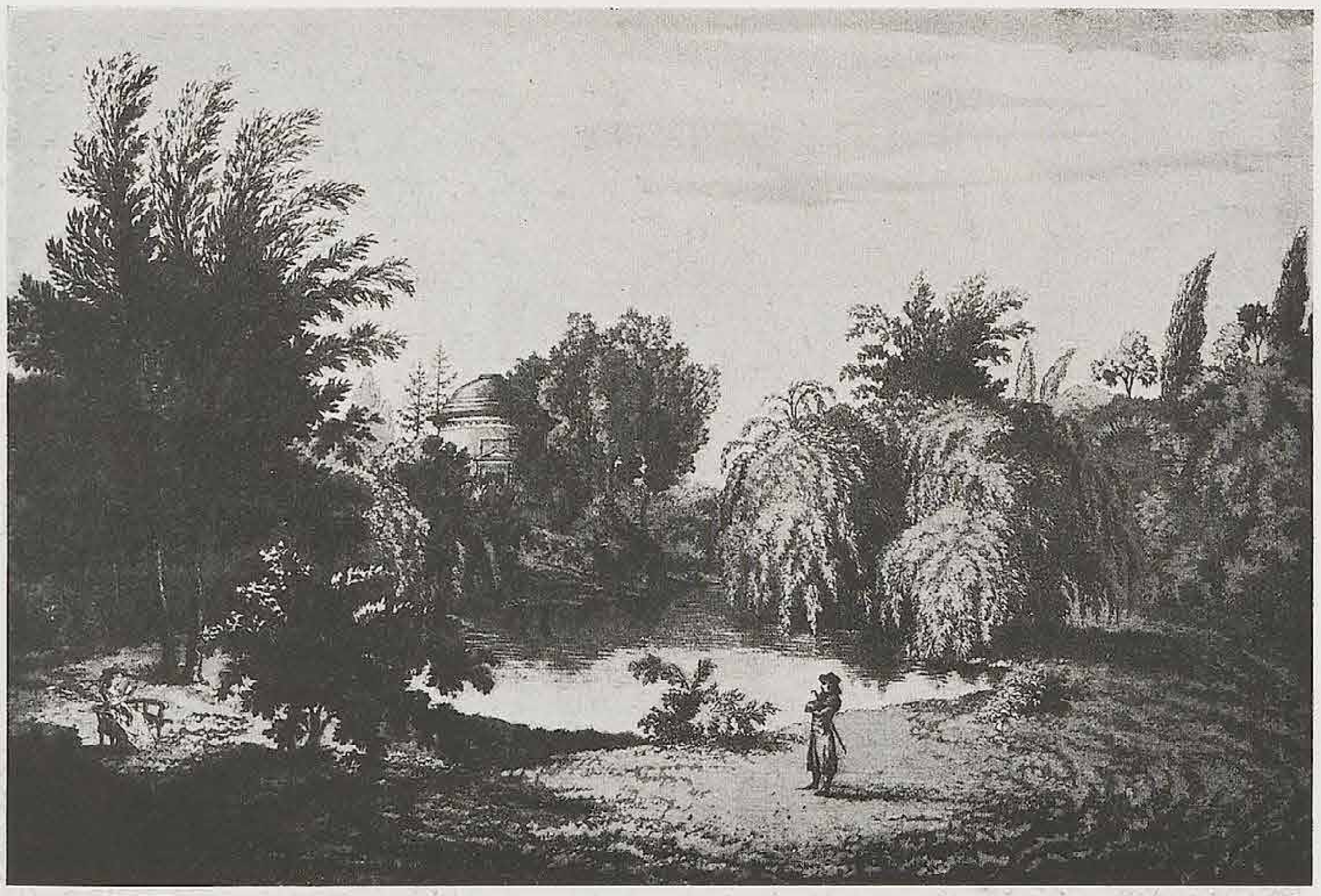


Schwetzingen, Tempel der Waldbotanik (Kuntz)

cheren Zeitalter zurückgewinnen (Cortile del Belvedere 1775). Auf dem Fries steht die Inschrift: Botanicae Sylvestri Anno MDCCLXXVIII. Dem Portal ist eine Freitreppe vorgelagert, deren Wangen mit Sphingen geschmückt sind. Auf seitlichen Sockelvorsprüngen stehen antikische Vasen, die dem etwas gedrückten Gesamteindruck eine gefälligere Note zu geben suchen. Erst durch die umgebende Vegetation, durch Licht und Schatten wird der bildmäßige Eindruck hervorgerufen, der in Sckells Absicht gelegen haben mag und der von Kuntz glücklich interpretiert wird. Eine zweite, künstlerisch weniger wertvolle Aufnahme scheint die tatsächliche Pflanzung wiederzugeben und zeigt weniger ideale als botanisch unterschiedene Pflanzencharaktere[1]).
Gleichzeitig mit dem Rundtempel wird die Aufrichtung eines Wasserkastells mit anschließendem Aquädukt in Angriff genommen, die als Hintergrund und Ausblick einigermaßen künstlich in die ausspringende Ecke des Grundstückes eingebogen sind. In allen ebenen Parks des Spätbarock war von jeher die Dramatisierung des Wassers auf unüberwindliche Schwierigkeiten

[1]) Nach einer Zeichnung aus der Sammlung Batt, Universitätsbibliothek Heidelberg; anonym.

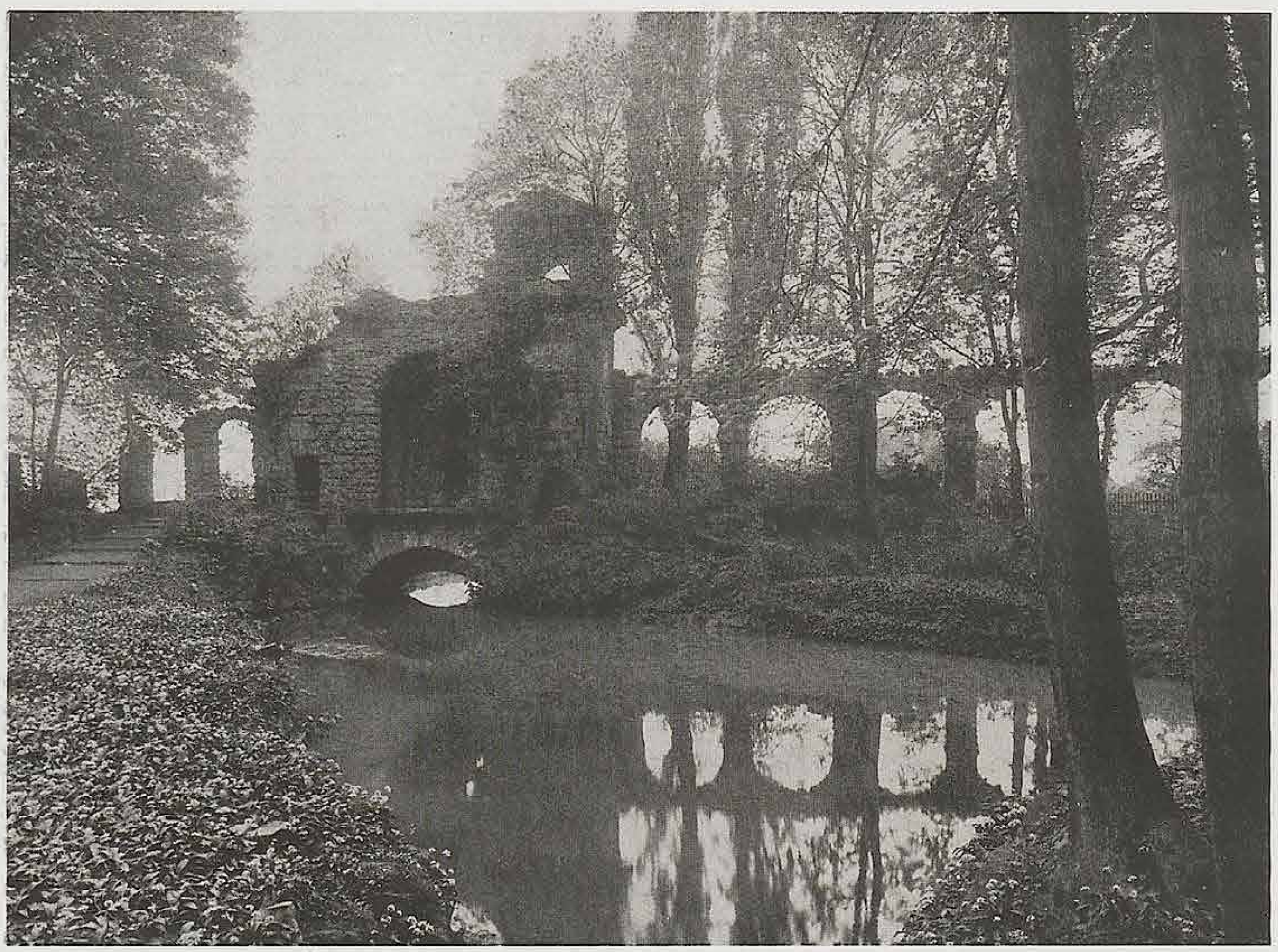
UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0134



Schwetzingen, Arborium Theodoricum

gestoßen. Auch in diesem Falle boten die Randkanäle für ein Wasserschloß keine einleuchtende Motivierung. Es mußte aus einem Pumpwerk gespeist werden, um der Belebung nicht völlig zu entraten. Ohne Frage waren es romantisch-historische Vorstellungen, aus denen man zu dem Campagna-Motiv gelangt ist, und da Sckell die römische Ruinenwelt nicht kannte, werden es entweder Stiche oder englische Vorbilder gewesen sein, die den Anstoß zur Gestaltung dieser Ruine gegeben haben. Als Stimmungsträger ist sie dem Tempel der Botanik bei weitem vorzuziehen, und verglichen mit den gezierten Ruinen des Rokoko war es kein geringes Zeugnis von der Selbstbesinnung des Zeitalters, wenn Sckell die zyklopische Schichtung und den kolossalen Ernst der antiken Nutzbauten für seinen Park zu gewinnen versucht hat. Daß die Nachahmung in bezug auf die Dimensionen hinter den römischen Originalen zurückbleibt, wird man ihr am wenigsten verübeln. Empfindlicher stört es, daß die Baumvegetation heutigentags zu den Baulichkeiten in unfreundliche Konkurrenz tritt. Das Eigentümliche der Campagna-Situation liegt ja in der Öde der Landschaft, die die Formen des Hügellandes so klar abzeichnet und das Gebaute geisterhaft erscheinen läßt. Es ist anzunehmen, daß Sckell gerade diese Partie des Gartens wesentlich spärlicher mit Bäumen hat besetzen wol-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0135



(Phot. W. Thomé)

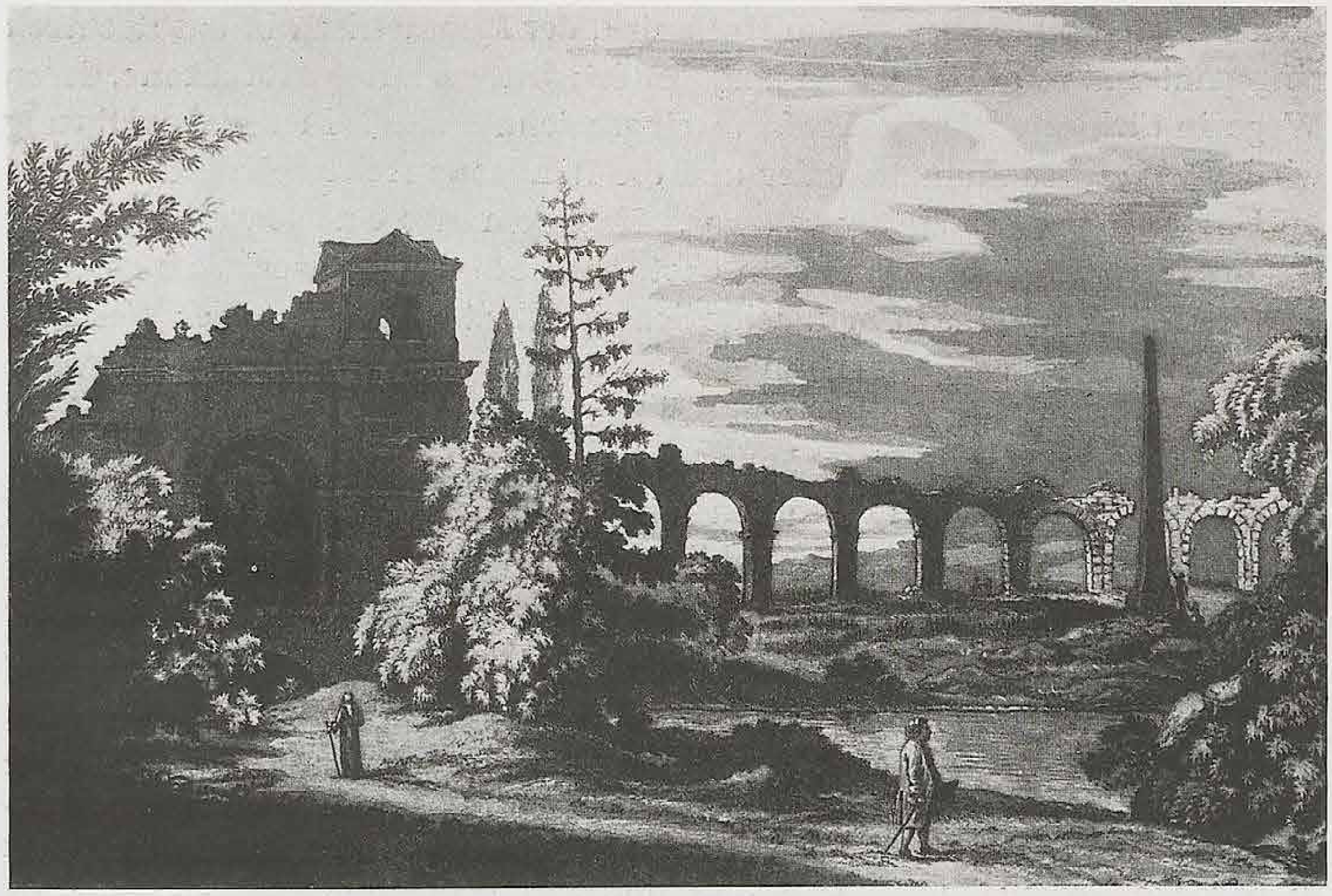
Schwetzingen, Wasserkastell

len, und daß es seine Absicht war, Schlingpflanzen verschiedenster Art um das Gemäuer ranken zu lassen, ein Effekt, den bereits Johann von Hohenberg den Stichen Piranesis entlehnt und in den Ruinen von Schönbrunn zur Anwendung gebracht hat. Für einen Zeichner war es ohne Frage leichter als für den Gartenarchitekten, in freier Verfügung über die Dimensionen den römisch-romantischen Charakter zu wahren (Abb. S. 129)[1]). An Einzelheiten bietet das Bauwerk nichts Überraschendes. Das Wasserkastell ist als Brücke gestaltet, und der Turmüberrest dient praktisch als Aussichtsplatz. Fraglos beabsichtigt ist die Spiegelung der Arkaden, die in unserer Abbildung deutlich in Erscheinung tritt, und die enge Textur des Bildes, die an die Trümmerstadt Ninfa erinnert. In ihrer elegischen Wirkung trifft eine solche Anlage den Geschmack Henry Homes und Hirschfelds. Was letzterer tadelt, ist allenfalls die allzu dichte Nachbarschaft stimmungsmäßig widersprechender

---

1) Von der gleichen Hand wie Abbildung S. 127; Sammlung Batt, Universitätsbibliothek Heidelberg.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0136



Schwetzingen, Wasserkastell

Staffagen. Er fordert, daß die Ruine durch Vorpflanzungen in ihrer Fernwirkung beschränkt und umgekehrt dem Tempel der Botanik ein fröhlicherer Platz angewiesen würde[1]). Wie oben ausgeführt, war Sckells Erfolg ein so durchschlagender, daß Kurfürst Karl Theodor kein Bedenken trug, ihm auch die Umgestaltung wichtigerer Gartenbezirke, insbesondere der südlichen und westlichen Randgebiete zu übertragen.

Die südliche Hälfte des Gartens war in ihrer Ausstattung weit hinter der nördlichen zurückgeblieben. Dort also werden die Arbeiten fortgesetzt. In ungefährer Symmetrie zum Bezirk des Apollotempels stand auf der Südseite ein querrechteckiges Boskettquartier zur Verfügung, das reich mit Wegen ornamentiert war. In unmittelbarer Nachbarschaft schloß das Zwickelgelände des „bois champêtre“ an, das zur landschaftlichen Ausgestaltung herausforderte. Das Problem, wie die strenge und die freie Partie verbunden werden sollten, findet eine eigenartig literarische Lösung: das Rechteck wird als ein sogenannter Jardin turcque behandelt. Dieser setzt sich zusammen aus einer stattlichen Moschee, die einen glücklichen Blickpunkt für den landschaft-

1) Hirschfeld, Theorie der Gartenkunst, Bd. V, S. 344 ff.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0137

lichen Garten bildet; aus einem Hofbezirk, der symmetrisch in das Rechteck eingepaßt und von Kolonnaden umgeben ist; drittens aus der Randzone, deren Wege in türkischer Arabeskenform eingezeichnet sind. In der Ausführung wird die Moschee monumentaler und die Randzone freier behandelt, als das im Entwurf vorgesehen gewesen war. Nachdem also eine gewisse Wahrung der ornamentalen Linien aus dem exotischen Stil des Bauwerks als gerechtfertigt gelten konnte, sah man keine Schwierigkeiten darin, auf der Westseite des Bauwerks in völlig ungebundene Naturnachahmung überzugehen.

In der Moscheeanlage, die als frühestes Beispiel türkisch-maurischer Baulichkeiten in Deutschland gelten kann, mögen Anregungen von seiten der Alhambra in Kew wirksam geworden sein, wobei man nicht verkennen wird, daß die englisch-sentimentalen Vorbilder in fürstliche Monumentalität emporgehoben werden[1]). Das Hauptgebäude ist als Betsaal behandelt, dessen zylindrischer Tambour von einer glockenförmigen, zwiebelbekrönten Kuppel überragt ist. Das Orientalische beschränkt sich auf Reminiszenzen recht allgemeiner Natur. Dem viersäuligen Portikus mit seinem gezackten Giebel, den Tür- und Fensterformationen sieht man deutlich an, daß sie von einem abendländischen, klassizistisch geschulten Meister stammen, der da und dort in barocke Formgebung zurückfällt und das Maurische zunächst nur als Ornament begreifen kann. Unverkennbar türkisch sind nur die Minaretts, die als Aussichtstürme dienen[2]). Im Vorhof sind die Priesterwohnungen untergebracht, eine Kartäuseridee, die in den Eremitagen wiederholt auftaucht (Clemenswerth). Die Arkaden, im Kielbogen geführt, wollen maurisch aufgefaßt sein. In Wirklichkeit machen sie trotz den Koransprüchen, mit denen man die Wände überzogen hat, eher den Eindruck einer französischen Treillagenanlage, wie sie uns in klassischer Form im Apolloboskett begegnet ist (Abb. S. 92). Die Hofanlage ist so von Gebüsch umwachsen, daß nur die Westfront sich monumental darbietet.

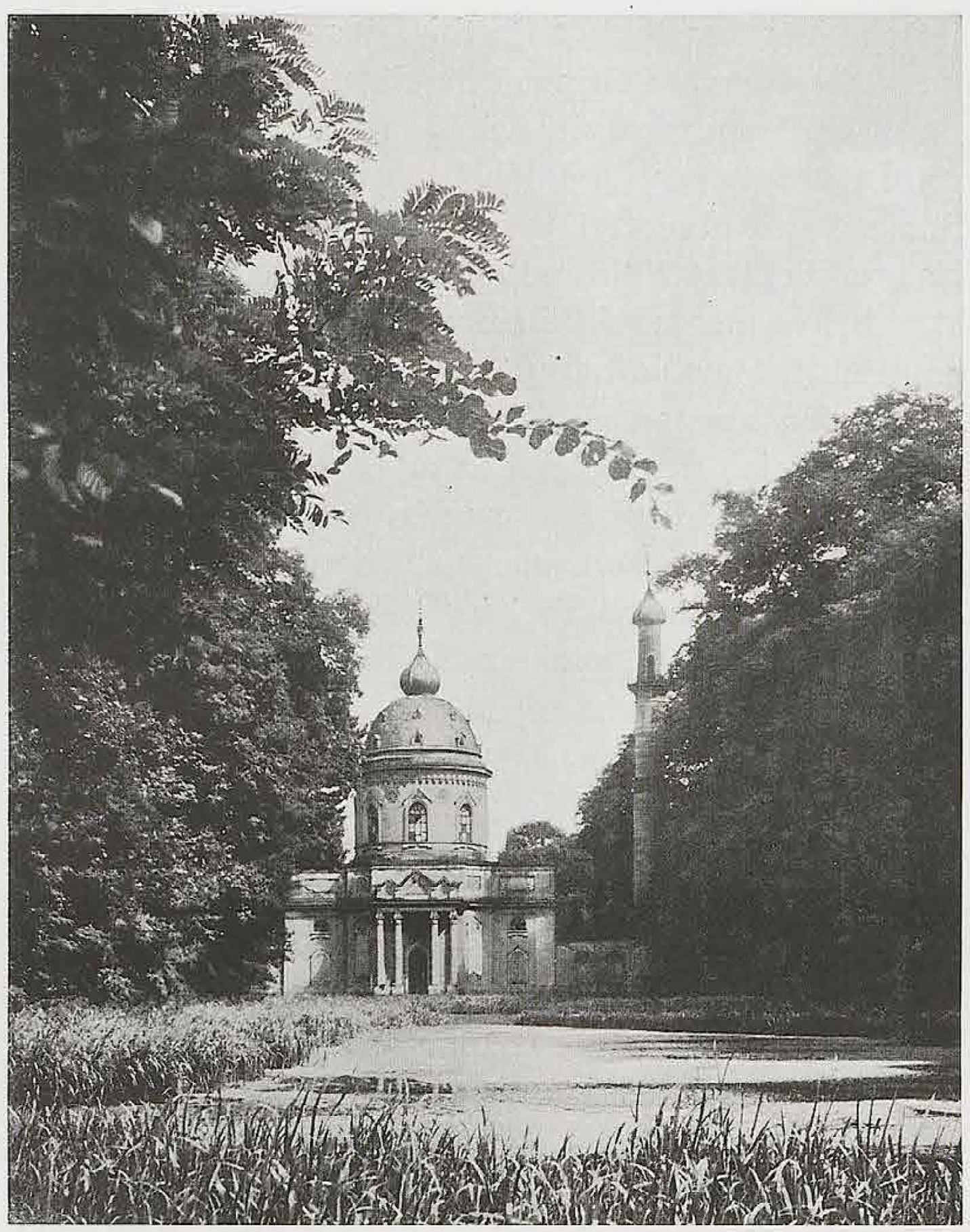
Ihr gegenüber findet auch das romantische Programm seine Fortsetzung, trotz den ganz andersartigen Prinzipien, nach denen die landschaftlichen Teile komponiert sind. Unter dem See, der sich in schön geschwungener Uferlinie ausbreitet, hat man sich merkwürdigerweise den ägyptischen See Möris vorgestellt (in der Vedute von Kuntz dargestellt, Abb. S. 133), und an

---

[1]) Der Entwurf stammt von Pigage; die Baukosten beliefen sich auf 120000 fl.; die Ausführung zog sich bis 1785 hin. — Leger a. a. O., S. 300ff.; Sillib a. a. O., S. 47.

[2]) Entfernte Vorläufer dieser Form auf der Hauptterrasse der Villa Aldobrandini in Frascati, dort als Schornsteinverkleidung benutzt. Eine unmittelbare Beeinflussung halte ich allerdings für unwahrscheinlich.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0138



(Phot. W. Thomé)

Schwetzingen, Moschee

seinem jenseitigen Ufer, an einem Punkt, der sowohl für die Moschee wie für den großen Kanal als Blickpunkt dient und somit als Schnittpunkt zweier Hauptachsen von alters her vorgezeichnet war, sollte sich ein ägyptisches Königsgrab erheben, ein Grab des Sesostris, das als Tumulus mit eingebauten Grabkammern geplant war, vermutlich mit einem Rundbau als Bekrönung. Der Gedanke des Parkgrabes, von dem oben die Rede war, tritt also in historischer Verbrämung in das Gartenprogramm ein. Selbst Hirschfeld, der bei seinem Besuch in Schwetzingen diese Anlagen entstehen sah, kann sich einiger ironischer Bemerkungen darüber nicht enthalten: „Man sehe zum Beispiel die Szene, die man Mecca nennt; was das Sonderbarste ist, dieses Mecca liegt mitten in einer französischen Parthie . . . Aus der Moschee sieht

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0139

man gerade nach einer ägyptischen Parthie, woran noch gearbeitet wird, und die, sowie die türkische, vom Himmel herabgefallen zu seyn scheint. Es ist ein Berg, worauf ein Monument des Königs Sesostris neu aufgeführt wird . . . In den Gewölben des Berges kommen Begräbnisse und Mumien zu stehen, und die Todten soll, wie man sagt, Charon dahin bringen. Um den Berg wird der See Möris gegraben[1]).“ Während der Bauarbeiten hat man aus Gründen, die vielleicht mit Hirschfelds Kritik zusammenhängen, das Monument in ein römisches umgetauft, ohne daß am Bauwerk selbst wesentliche Änderungen angenommen werden müssen. Es heißt fortan Tempel des Merkur. Möglicherweise hat man sich damals erst dazu entschlossen, den Bau als Ruine aufzuführen, die sich mit dem Baumwuchs freundlicher verband und dem Prunkgebäude der Moschee den wirksamen Kontrast des Zerfallenen gegenüberstellte. Hirschfeld hatte nämlich gerade das allzu Blanke und Fertige dieser Partien getadelt, eine Mißbilligung, die auf den heutigen Merkurtempel gewiß nicht angewandt werden kann. Die Ruine ist in ihrem Stil genau so viel und genau so wenig römisch wie das Wasserkastell, zu dem sie das ideale Gegenstück bildet. Vielleicht ist die Architektur als Zentralbau ein wenig logischer behandelt. Der Hügel, der anläßlich der Aushebung des Sees aufgeschüttet worden ist, enthält Grottengewölbe. Über ihnen erhebt sich ein sechseckiger Sockelbau mit konkav eingezogenen Seiten, von denen die untergeordneten von Bogenöffnungen durchsetzt, die übergeordneten durch rechteckige Vorbauten ausgezeichnet sind. Im Obergeschoß geht der Bau in zylindrische Form über. In sechs sorgfältig gequaderten Bögen öffnet sich über einer massiven Basis eine Rotunde, die als Aussichtspunkt aufgesucht werden kann, und das Ganze ist mit einer massiven Flachkuppel abgedeckt, die entfernt an syrische Denkmäler erinnert. Auf dem Stich von Kuntz liegt das Gebäude noch zu frei in der Hügellandschaft. Sckell hat später in seinen Beiträgen die allgemeine Anweisung gegeben, daß Ruinen in Gebüschmassen versteckt werden sollten, damit der architektonisch nachprüfende Verstand ausgeschaltet würde: „Die Lagen der Ruinen sollten gewöhnlich in fernen Gegenden der Parks, vorzüglich auf Anhöhen und da gewählt werden, wo sich die Natur in ihrem ernstlichen, feierlichen Charakter zeiget; wo Einsamkeit und schauerliche Stille wohnet; wo dunkle Gebüsche in ungetrennten Massen fast alle Zugänge unmöglich machen; wo der alte Ahorn, die bejahrte Eiche zwischen den bemoosten Mauern stolz emporsteigen und ihr Alterthum beurkunden: da können sich solche traurige Reste aus längst verschwundenen Jahrhunderten schicklich erheben und der Täuschung näher treten“

---

[1]) Hirschfeld a. a. O., Bd. 5, S. 344 ff. — Sillib a. a. O., S. 47—49.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0140

Schwetzingen, Merkurtempel (Kuntz)

(Beiträge S. 43). Die Vegetation sorgt also für die bildmäßige Schließung der Vedute. Heute haben sich allzu dichte Baummassen an den Tempel herangeschoben. Es mag daher künstlerisch von Vorteil sein, daß in unserem Winterbild der Baumwuchs durchsichtig erscheint. Das Denkmal behält somit den Charakter der Schwere, und auch stimmungsmäßig wirkt das Elegische der Winterlandschaft in diesem Fall harmonisch, obwohl der Stil des Gebäudes südländisch vorgestellt ist. Nachdem der Zeitablauf die unmittelbaren Spuren des Neubaus verwischt hatte, galt das Denkmal selbst kritischen Beurteilern als durchaus gelungen. Der anonyme Gartenfachmann, der die vielgelesenen Beschreibungen des Tübinger Taschenbuches für Natur- und Gartenfreunde abgefaßt hat, und der unter anderem von Schiller in zustimmendem Sinne zitiert wird, hat an dem Merkurtempel höchstes Gefallen gefunden, obwohl auch er die Vielzahl der Schwetzinger Staffagen als eine Schwäche empfindet[1]). Sckell selbst hat in diesem Punkt in späteren Jahren

---

1) Beschreibung Schwetzingens im Taschenbuch für Natur- und Gartenfreunde auf das Jahr 1795, Tübingen, S. 114 ff.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0141

vollständig umgelernt und an der Häufung der Gebäude in Schwetzingen Kritik geübt[1]).

Die technische Ausführung der Ruine hat Sckell mit hingebender Sorgfalt behandelt und seine Erfahrungen in den Beiträgen niedergelegt. Obwohl der Bau noch unter der formellen Oberleitung Pigages entstanden ist, scheint man das „Ruinieren" für eine spezielle Aufgabe der Gartenkünstler angesehen und dem jungen Hofgärtner darin völlig freie Hand gelassen zu haben. Sckell hat sich auf diese Selbständigkeit späterhin mit Nachdruck berufen, und was seine Beschäftigung mit architektonischen Gartenstaffagen angeht, bildet das Gebäude einen frühen Höhepunkt. „Beim Erbauen der Ruinen", so lautet seine Anweisung, „sollten schon Steine gewählt werden, die durch die Zeit benaget, Ruinen gleichen, wie z. B. der Duftstein. Die Mauern müssen auch von solcher Stärke und Dicke seyn, daß sowohl die Sprünge, wie die andern Zeichen von Alter und Baufälligkeit, ohne Gefahr und nach ihrer erforderlichen Tiefe gleich mit angeleget und ausgedrückt werden können. Man sollte auch aus den Resten solcher Gebäude, bald ihre vormalige Bestimmung und wie sie früher im wesentlichen konstruirt gewesen seyn mochten, ziemlich bestimmt errathen können. Daher müssen auch die herabgestürzten Reste an jenen Plätzen liegen, wo sie außer allem Zweifel herabgefallen seyn müsten . . . Um aber diese Wahrheit so viel möglich hervorgehend zu machen, so sollte die Anlage eines künstlichen Ruins nach einem bestimmten Plan ausgeführt werden, und die ruinirten Theile durch eine zweifache Verfahrungsart hervortreten, nämlich es brauchen jene großen durch die Zeit eingestürzten Theile als eingefallene Mauerstücke, Gewölbe, Kuppeln etc. nicht ergänzt gebaut zu werden, um sie nachher wieder einschlagen zu müssen: sondern diese Theile sind gleich im Bauen schon auszulassen . . . Die zweyte Verfahrungsart ist, daß der Erbauer eines solchen Ruins, nachdem das ganze Werk vollendet worden, alle einzelne Theile z. B. die Gesimse, welche sich noch zu scharf profiliren, mit andern, die zu neu erscheinen, durch einen eisernen Schlegel nach Angabe des Künstlers und nach den angemessenen Standpunkten ruiniren läßt. Solche Brüche durch den Schlag hervorgebracht und folglich durch Zufall gebildet, kommen allerdings der Natur weit näher, als jene Brüche, die die Kunst durch den Steinmetzen würde heraushauen und nachbilden lassen . . . Aber der Künstler muß auch mit der Art und Weise wie, und wo die Zeit vorzüglich zerstört, ebenso genau bekannt seyn, als mit der malerischen Wirkung, die seine Brüche und Sprünge hervorbringen sollen. Man glaubt oft in der Nähe mit einer viel

---

[1]) Beiträge, 2. Aufl., München 1825, S. 13.

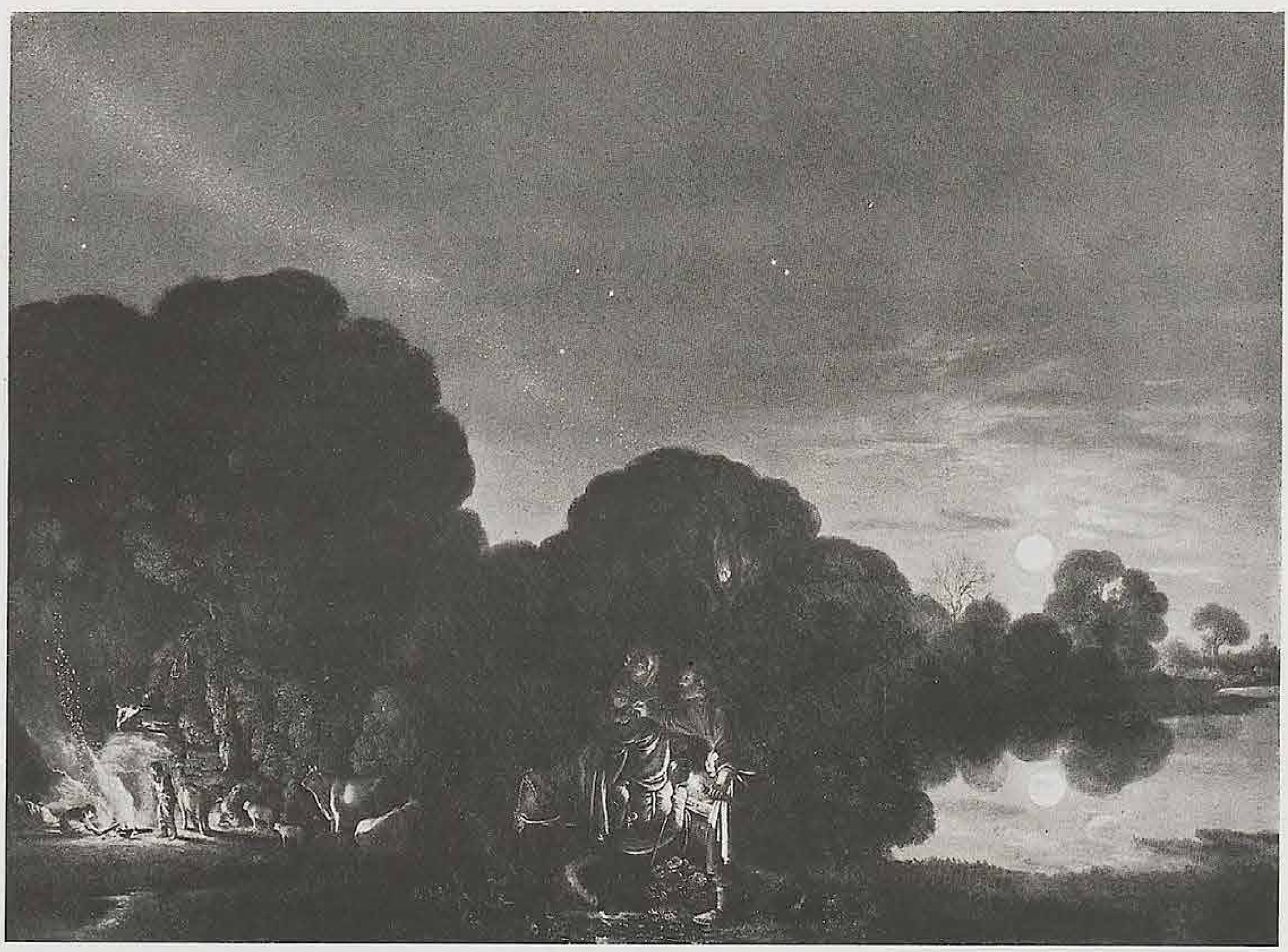
UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0142

(Phot. W. Thomé)

Schwetzingen, Merkurtempel

zu kühnen Hand zerstört zu haben, während die Zerstörungen vom eigentlichen Gesichtspunkt aus gesehen ins Kleinliche fallen und nicht den geringsten Effekt gewähren. Davon hat mich die Erfahrung beim Erbauen der Ruinen im Garten zu Schwetzingen und vorzüglich beim Tempel des Merkurs, dessen Ausführung ich selbst geleitet habe, vollkommen überzeugt. Die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0143



Adam Elsheimer (München)

Flächen der durch den Schlegel hervorgebrachten Brüche etc. können durch einen alten Farbeton, den man gleichsam zufällig auf sie hinspritzt, mit den übrigen dem Ruin zu gebenden Tönen des Alterthums, in Harmonie gesetzt werden.“ (Beiträge S. 41ff.) Es ist anzunehmen, daß sogar die Büsche, die in den Fugen der Steinschichtung und auf der Kuppel Wurzel geschlagen haben, mit künstlerischer Absicht angeordnet worden sind.

Es entspricht dem Charakter des vorromantischen Gartenstils, wenn in unserer Betrachtung den Staffagen eine bevorzugte Stelle eingeräumt worden ist. In den jüngeren Partien, die zu behandeln uns übrigbleibt, verschiebt sich der Schwerpunkt in das Gärtnerische. Es ist notwendig, den Grundsätzen nachzudenken, nach denen Sckell die ursprünglichen landschaftlichen Elemente, Wiese und Wege, Wasser und Vegetation gestaltet wissen wollte. Was er in seinen Beiträgen darüber berichtet, hat freilich die Abklärung seines klassischen Stils bereits zur Voraussetzung. Um so interessanter ist es, in der Praxis zu verfolgen, wie Sckell sich Schritt für Schritt zu dem klaren Bewußtsein des natürlich Notwendigen durchgearbeitet hat.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0144

München, Hirschau

Wie aus dem Grundriß der Münchner Plansammlung hervorgeht, war der See Möris ursprünglich als Wiese projektiert, so daß Sckell offenbar auf dem besten Wege war, sich zu jener motivischen Schlichtheit durchzuringen, die klassisch genannt werden darf, und die bei der beabsichtigten Gleichsetzung von Natur und Kunst in der Tat das vorzüglichste Moment der Nachahmung bilden müßte. Auf die Gartenkunst übertragen beginnt hier der Grundsatz der klassischen Ökonomie sich durchzusetzen. Infolge der beschriebenen Bereicherungen hatte sich der Charakter des Quartiers verändert. Die Pflanzungen müssen gleichermaßen die Randsituation und die Ufersituation berücksichtigen, und weil der Mittelprospekt geöffnet bleiben muß, werden Wege und Vegetation an die Peripherie gedrängt. Die Wegeführung, die erst allmählich die harten Lineamente der alten französischen Anlage überwindet, bewegt sich unfrei und ohne selbständigen Schönheitswert. Erst durch die Einbeziehung der Baumschule an der Südwestecke wird Platz genug geschaffen, so daß Wiese und Baumwuchs sich freier entfalten können und Sckell die langersehnte Gelegenheit findet, sich in seiner eigentlichen Kunst, nämlich in der Bildung landschaftlicher Veduten, zu bewähren. Für die Art, wie die Vegetation behandelt werden müsse, gibt er ausführliche Anweisungen (Beiträge Kap. 16). Im Gegensatz zu natürlichen Waldungen, die sich über

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0145

weite Gebiete erstrecken, müsse der Gartenkünstler auf dem kleinen Gebiet, das ihm zur Verfügung stehe, die folgenden teils praktischen, teils ästhetischen Mittel der Komposition anwenden, um sein Werk der Natur ebenso wie dem Gemälde nach Möglichkeit anzugleichen: notwendig sei „das Hervorbringen schöner Formen, die sich dem Landschaftsmaler empfehlen"; zweitens „das Bewirken der so mannichfaltigen bildlichen Übergänge der Baum- und Straucharten unter einander"; drittens „die Anwendung und Wirkung der so verschiedenen Farben-Töne, der Blätter, der Stämme und Äste in den Pflanzungen"; und schließlich „das Verhüten, damit nicht langsam wachsende Hölzer, hinter oder zwischen schnell wachsende gepflanzt werden, wo sie zu Grunde gehen und dadurch häßliche Lücken hervorgehen". Er wendet sich gegen eine zu vielseitige Mischung der Baumsorten, eine Art soll vorherrschend sein. Die Laubhölzer sind den Nadelhölzern vorzuziehen wegen ihrer malerischen Kronenbildung; letztere werden sparsam als Kontrast benutzt. Von dem Umriß der Baumkronen, der als der eigentliche Träger der Vedutenkomposition anzusprechen ist, handelt eine gesonderte Betrachtung. Damit er gemalten Umrissen vergleichbar sei, dürfe er niemals eine dachförmige Linie bilden. Denn durch eine solche reguläre Abdachung würde beides, das Bildliche wie das Natürliche, verloren gehen. Im Gegenteil dürfe „die aufsteigende Linie eines Waldes, sowie jene, die über die Wipfel der Bäume hingleitet, keine andere als die unregelmäßige, kräftige, mit kecken Einschnitten malerisch gezeichnete Linie ausdrücken" (Beiträge S. 132). Sckell hat sich in diesen Grundsätzen die Theorien Reptons zu eigen gemacht, der sie seinerseits mit der jüngeren Generation der englischen Landschaftsmaler geteilt hat: "The perfection of a groupe consists in the combination of trees of different age, size and character; — the outline of a wood can never be too boldly indented or too irregular[1])." Diese Meinung bildet ein so grundlegendes Prinzip für alle landschaftliche Gartenkunst und für die Komposition von Veduten überhaupt, daß noch im reifenden 19. Jahrhundert Fürst Pückler-Muskau sich auf ähnlicher Basis mit Schirmer verständigt und den alten Lehrsatz in seinen Andeutungen über Landschaftsgärtnerei in romantischer Sprache wiederholt hat: „Die wahre Schönheitslinie der Außen-

---

[1]) Repton: Observations on the Theory and Practice of Landscape Gardening, London 1803, p. 47, 97. — J. C. von Mannlich spricht in seinem „Versuch über die Schönheitslehre", München 1812, von dem ästhetischen Wert der „kadenzierten" Linien. «Comme il n'y a rien de régulier ou de symétrique dans la Nature, ce qui nous plaît le plus, c'est une réunion d'objects dont les lignes sont bien cadencées. On entend par lignes cadencées celles qui contrastent ensemble sans se choquer et dont la disposition s'éloigne également de la monotonie du parallélisme et de la dureté des angles.» (Zitat nach P. H. Valenciennes.)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0146

seite einer Pflanzung besteht in unbestimmtem Überwerfen, kühnen Vorsprüngen und weitem Zurückweichen, hie und da wohl auch in fast geraden, wie wohl immer durch einzeln vorgepflanzte Bäume und Sträucher unterbrochen und dadurch locker erhaltenen Linien[1]).“

Die restlichen Gartenbezirke waren nicht der geeignete Ort, um diese Prinzipien in großem Maßstab in Anwendung zu bringen. Zur Ausgestaltung blieben übrig ein schmaler Geländestreifen jenseits des großen Kanals und der Eckzwickel, der sich auf der Nordhälfte in den rechten Winkel des alten Randkanals einpaßt und durch die anschließende Baumschule das Parkgelände zu einem idealen Polygon ergänzt. Der erstere Bezirk war künstlerisch von jeher nicht unwichtig, denn seine Behandlung war entscheidend für den Hintergrund, der jenseits des großen Kanals die Anlage abschloß, und weiterhin war sie entscheidend für die Art, wie man die Überleitung des Gartens zum freien Gelände und umgekehrt hat ausdeuten wollen. Außerdem besaß das Gebiet eine gewisse Verkehrswichtigkeit, denn der Rundgang durch den Garten mußte jenseits des Kanals durch Randwege eine Schließung erhalten. Im ganzen wäre die Ausgestaltung dieses Streifens keine undankbare Aufgabe gewesen, aber seine Schwäche lag in der außerordentlichen Schmalheit und in der Regelmäßigkeit der beiderseitigen Grenzen, die einstweilen nur unvollkommen aufgelockert werden konnten. Es ist verwunderlich, daß der Kurfürst sich nicht bemüht hat, seinen Besitz in dieser Richtung auszudehnen. Offenbar hatte man dort mit widerstrebenden Nachbarn zu rechnen. Wie das Gebiet geformt war, hätte bei der Anwendung wahrhaft großer Motive nur ein einziger Weg hindurchgeführt werden können. So aber wünschte man eine doppelte Wegverbindung, so daß Sckell eine ähnliche Aufgabe von Parallelismen und Blickausschließungen wie in seiner ersten Arbeit, dem Arboretum, zu lösen hatte. In den Einzelheiten sind die Vorstellungen merklich schlichter und größer geworden. Geschickt wird im Sinne Popes die umgebende Landschaft, deren Waldungen inzwischen ausgerodet oder wenigstens in eine gewisse Distanz gerückt waren, bildmäßig in den Gartenbezirk hereingerufen: „Vor allen Dingen benutze der Gartenkünstler die äußern Naturschönheiten, die er durch Ahas hereinziehe, und seinen innern Bildern anpasse: “You must call in the Country”, sagt Pope: „Ihr müßt die (äußere) Landschaft hereinrufen.“ (Beiträge, 2. Aufl., S. 45). Sckell hatte sich in dieser Beziehung dem Vorbilde Chambers’ entzogen, der Kew Gardens noch ohne jeden Fernblick gestaltet hatte, und war statt dessen den praktischen Anweisungen Browns gefolgt, dem man seit der Umarbeitung von Stowe gerade diese Kunst der

---

1) Fürst Pückler-Muskau: Andeutungen über Landschaftsgärtnerei, Stuttgart 1834, S. 106.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0147

Überleitung in das Freie nachgerühmt hat[1]). Vielleicht waren die alten barocken Grundlinien an dieser Weite der Blickbahnen nicht völlig unbeteiligt, und ebenso machen wir in Schwetzingen die Beobachtung, daß die monumentalste aller Fernveduten an der Stelle sich öffnet, wo schon der barocke Park die Aufbrechung der Achse bis zum Horizont vorgenommen hatte. Sckell beschränkt sich darauf, in der Mittelpartie dem großen Kanal eine hafenartige, von geschwungenen Uferlinien umschriebene Ausbuchtung zu geben und ihr entsprechend auch die Grenzlinie des Gartens bogenförmig ausspringen zu lassen. Während früher Alleen, die Symbole der Macht und zugleich der Ruhelosigkeit, die Anlage fortgeführt hatten, ist nunmehr ein ruhendes, in sich geschlossenes landschaftliches Mittelbild aus See und Wiese geschaffen worden, dessen seitliche Pflanzungen nur den Blick freigeben und den Garten als Vordergrund der freien Landschaft stilisieren. Als eine besondere Gunst dieses Mittelprospektes mag es gelten, daß in der Ostrichtung zwischen mächtigen Baumkulissen das Schloß mit dem Hintergrund der Heidelberger Höhen erscheint (Abb. S. 141), während in der Westrichtung hinter Wäldern die Haardtberge aufsteigen, so daß man sich der größten Formationen der Landschaft auch in dem Mikrokosmos des Gartens bewußt wird und das Kunstwerk sozusagen „an einem Bande hängt, das über die luftige Ebene hinweg an den Gebirgen angeknüpft ist“[2]). Im übrigen ist die östliche Blickrichtung absichtlich verstellt durch dichte Pflanzungen, die sich am Rande des großen Bassins hinziehen.

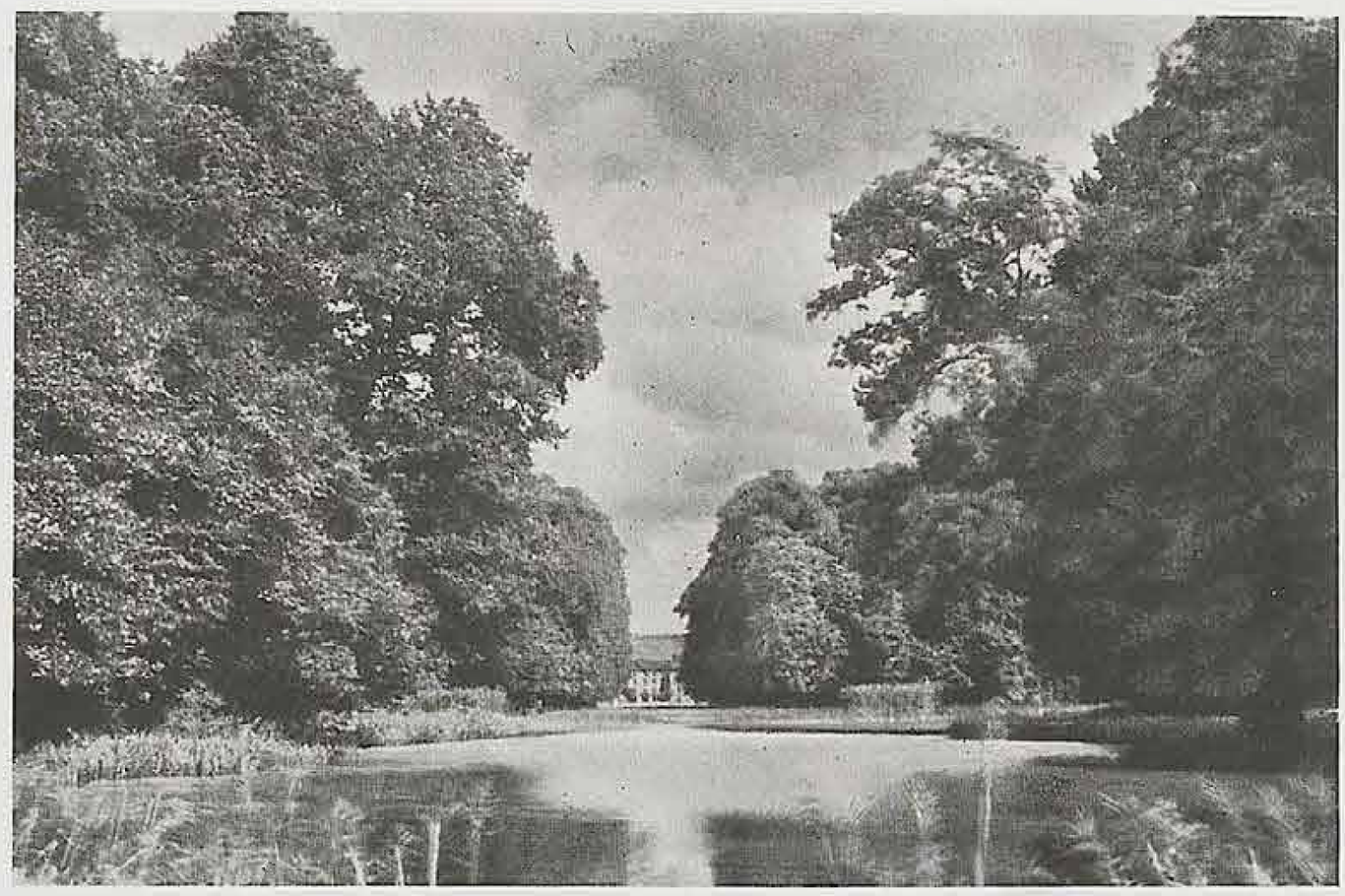
Im Hinblick auf das Reifen der klassischen Vorstellungen, die wir bei Sckell beobachten, wird man es freudig begrüßen, daß ihm das größte und verhältnismäßig dankbarste Gebiet gegen das Ende seiner Schwetzinger Tätigkeit zur Ausgestaltung überlassen wurde, das bereits erwähnte Zwickelgelände. Es hat freilich jene typische Dreiecksform, die sich aus dem Polygon ergab, und die wir auch auf der Gegenseite angetroffen hatten. Außerdem ist der Zugang im Westen empfindlich zusammengepreßt dadurch, daß im Zusammenhang mit dem Apollotempel das langgestreckte Tapis-vert erhalten bleiben sollte und zugleich von Norden her die regelmäßigen Karrees der Baumschule verengend herantraten. Sckell hat diese schwache Stelle geschickt maskiert. Im übrigen war es ein Vorteil, daß man sich in der nördlichen Parkhälfte an Staffagen bereits in früheren Perioden genügend belustigt hatte und in dem gleichen Maße, wie das Interesse Karl Theodors für Schwetzingen abnahm, neue kostspielige Filialschlösser nicht mehr errichtet werden sollten.

---

1) Hirschfeld: Theorie der Gartenkunst, Bd. 1, S. 55.
2) R. Lüttich a. a. O., S. 27.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0148

In diesem Augenblick offenbart sich der eigentümliche soziale und ökonomische Wert des neuen Stils: er kann auch ohne fürstliche Luxusbehausung bestehen und entwickelt sogar in dieser Besinnung auf das eigentlich Gärtnerische seine freieste Schönheit. Wenn man das bisherige Kompositionsprinzip des Gartens hätte beibehalten wollen, hätte als Pendant zum Merkurtempel, d. h. im Schnittpunkt der Kanalachse mit der Achse des Badehauses, ein baulicher Point de vue errichtet werden müssen. Man könnte sich etwa eine Pagode an dieser Stelle denken. In Wirklichkeit hat Sckell diese Achsenfügung nur in idealem Sinne und eben deshalb in einem großen Sinne berücksichtigt. Die Achse des großen Kanals wird als Richtungsmoment festgehalten durch die chinesische Brücke, die noch heute in der alten überhöhten Bogenform erhalten ist. In ihrer Fortsetzung aber liegt keine Staffage, sondern es öffnet sich dort eine schöne bildmäßige Szenerie, die im Sinne von Sckells reifstem Stil als eine Tallandschaft komponiert ist. Der Ausblick nach Osten ist auch hier zunächst durch Pflanzungen verstellt. Folgt man aber dem in großen, weitgeschwungenen Kurven gezogenen Mittelweg, der das Herz des Geländes aufschließt, so orientiert sich dieser, sobald er die Waldung verläßt, nach dem Zielpunkt des Badehauses, das man auf diesem Wege zwar nicht unmittelbar erreicht, aber dennoch hier, und zwar nur an dieser Stelle, in einer wohltätigen Ferne zu sehen bekommt. Diese Kunst, einen Talbezirk durch Wege zugänglich zu machen und zugleich vorhandene barocke Staffagen landschaftlich zu verarbeiten, hat Sckell in späteren Jahren in Nymphenburg in großen und schwierigen Zusammenhängen zu voller Freiheit ausgebildet (Badenburg, Pagodenburg). Auch der Randweg ist in diesem Bezirk in wohlig gedehnten Kurven gezogen. Keine Spur mehr von der alten, ängstlichen Schlangenlinie. Man erkennt, daß nunmehr eine ganz andere Summe von wegtechnischer Erfahrung dem Meister zu Gebote steht. Sofern man sich



(Phot. W. Thomé)

Schwetzingen, Mittelachse nach Osten

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0149

in späterer Zeit überhaupt an landschaftlicher Gartenschönheit erfreut hat, ist man sich darin einig gewesen, diesem Gartenbezirk das reifste Formbewußtsein zuzuerkennen, das in den Münchner Arbeiten unmittelbar verwertet wird[1]). Im Zeitalter der Romantik hatte sich dieses Differenzierungsvermögen verloren. Ein Beurteiler wie Alfried Leger scheint gerade in der Vielgestaltigkeit der sämtlichen von Sckell bearbeiteten Teile den besonderen Reiz des Gartens gesehen zu haben. Er lobt sie wahllos und ohne Wertunterscheidung: „Die nach allen Wendungen sich schlängelnden Wege, der wunderbar schöne und mannichfaltige Baum- und Pflanzenwuchs, und der große Reichthum an einzelnen Parthien machen diesen Lustwald zu einem reizenden Spatziergange. Seine einzelnen Theile stellen sich in unzählbaren Gestalten der schönsten Baumgruppen dar, die mit kleinen Hügeln und Thälern, mit Gewässern, Inseln, und mit den mannichfaltigsten Aussichten auf Prachtgebäude und auf Trümmer, auf Werke der Sculptur, auf Brücken und auf die schönsten Ebenen und fernen Berge abwechseln. Der Reichthum der Ansichten ist so groß und der Zug der Wege so sinnreich angeordnet, daß man fast mit jedem Schritte in einer andern Umgebung zu stehen, und einen unbemeßbar größeren Raum zu durchwandern glaubt, als der wirklich ist, auf welchem sich diese merkwürdige Anlage, ein Meisterwerk der Kunst, verbreitet[2])."

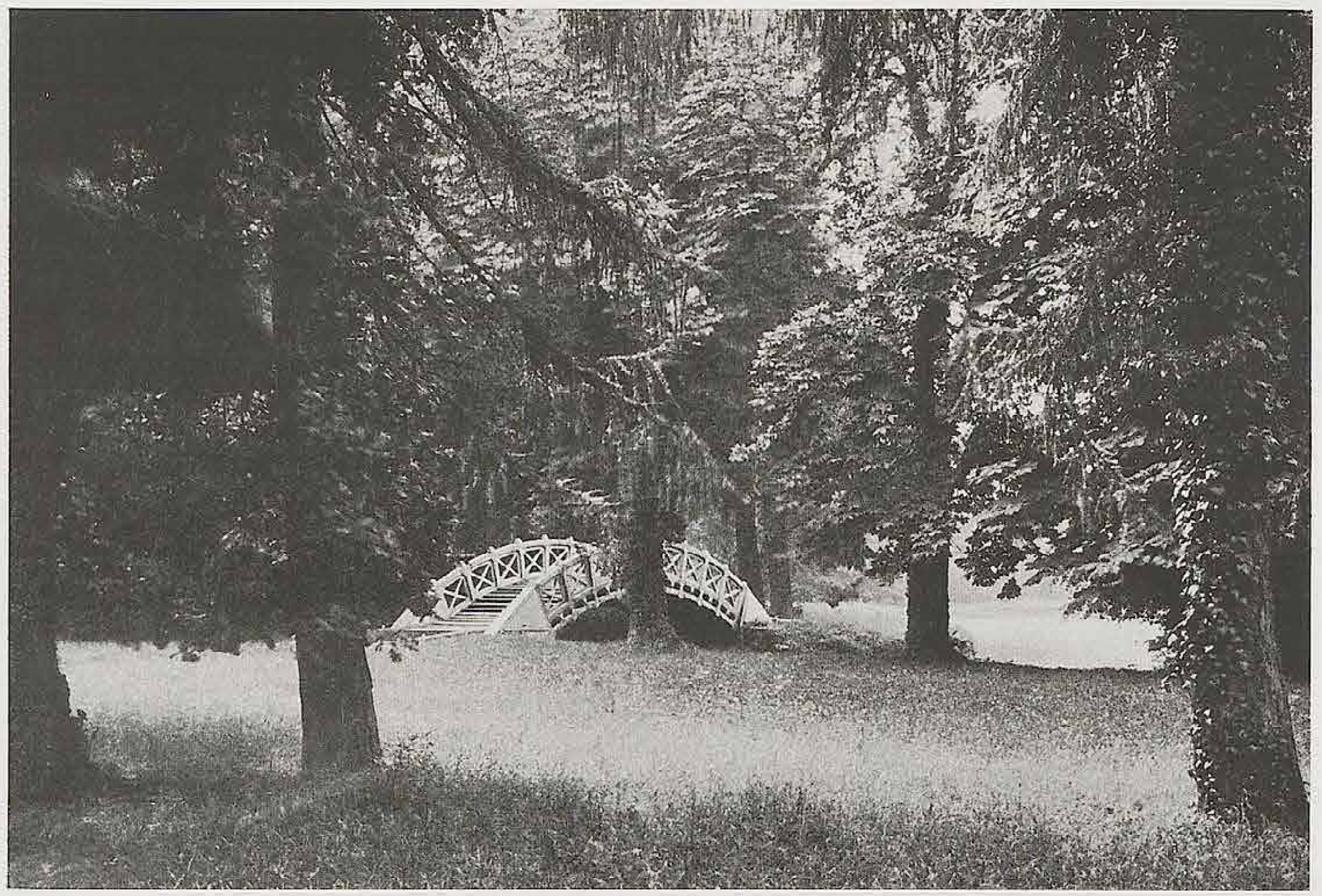
Nachdem der Ring der landschaftlichen Anlagen geschlossen war, erhob sich die Frage, ob der innere französische Garten in landschaftliche Formen übergeführt werden solle, oder ob wenigstens bei der Erhaltung des Gartens der Gesichtspunkt zu beobachten sei, durch eine allmähliche Wegräumung der alten Motive seine Rückführung in das Natürliche vorzunehmen. Dieses Problem weitet sich aus zu grundsätzlichen Betrachtungen darüber, ob der französische Kern der Anlage als störend oder umgekehrt als ein Vorzug zu bewerten sei. Nichts spricht so nachdrücklich für den Weitblick und die geistige Überlegenheit Sckells als die Tatsache, daß er den formalen und den landschaftlichen Gartenstil nicht als ausschließend empfunden hat, sondern die Meinung vertrat, daß die französischen Teile durch Vereinfachung nicht gerade der Natur zurückgegeben, wohl aber mit der Natur versöhnt werden könnten. Er stellt sich damit zwischen zwei extreme Auffassungen, um deren Synthese sich die führenden englischen und deutschen Gartentheoretiker lebhaft bemüht haben. Aus ihren Betrachtungen geht hervor, daß sie die größeren oder geringeren Zugeständnisse an den französischen Stil nach der Eigenart

---

[1]) G. Schoch: Der Schloßgarten von Schwetzingen und Ludwig v. Sckell. Gartenkunst 1900, S. 21 ff.

[2]) Leger a. a. O., S. 26.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0150



(Phot. W. Thomé)

Schwetzingen, Chinesische Brücke

der Aufgabe bemessen wissen wollen, ein Standpunkt, der uns heute wieder besonders naheliegt. In der ersten Stilphase des Landschaftsgartens hatte man in der Verachtung alles Künstlichen die Natur bis unmittelbar an das Haus herantreten lassen. Aus dem französischen Extrem, das die entferntesten Gartenteile der Botmäßigkeit der Architektur unterwarf, war man in das entgegengesetzte verfallen. Selbst die Theoretiker des Landschaftsgartens mußten zugeben, daß die Befreiung von den architektonischen Fesseln über ihr Ziel hinausgeschossen war und vielerlei Willkür zur Folge gehabt hatte. Home wägt bereits die Stile gegeneinander ab: "Regularity is required in that part of a garden which is adjacent to the dwelling-house; because an immediate accessory ought to partake the regularity of the principle object; but in proportion to the distance from the house considered as the centre, regularity ought less and less to be studied; a small garden which admits not grandeur, ought to be strictly regular[1])." Repton will die Begriffe Garten und Park sauber voneinander geschieden wissen, ähnlich wie man früher Parterre-garten und Salvatico gegeneinander kontrastiert hatte. Für den Garten, den

---

1) Henry Home a. a. O., II, Kap. 24, S. 438.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0151

„pleasure-ground", fordert er regelmäßige Gestaltung: "The gardens or pleasure-grounds near a house may be considered as so many different apartments belonging to its state, its comfort and its pleasure; the similitude between the house and the garden may be justly extended to the mode of decoration[1])." — Selbst der Anwalt des extrem malerischen Stils, Uvedale Price, der zuletzt von Repton gelernt hat und auch den begrifflichen Unterschied zwischen Garten und Park macht, stellt die gleiche Forderung: "Near the house artificial scenery ought to have place in proportion to the style and character of the building. Neatness and regularity are so connected with the habitation of man, that clipped hedges please on a small scale[2])." — In Deutschland vertritt Hirschfeld ähnliche Ansichten, die nicht als Kompromiß, sondern als Synthese zu verstehen sind: „Symmetrie ist verstattet in Gärten neben oder hinter Häusern in Städten und Vorstädten, in Plätzen um Paläste, in Spaziergängen des Volkes . . . Ein Gebäude ist ein so wichtiger Gegenstand auf dem Platz, daß es berechtigt ist, den Einfluß seiner Symmetrie auch in die angrenzenden Teile auszubreiten[3])." Sckell endlich sieht sich veranlaßt, in seinen Beiträgen eine Apologie des alten Stils einzufügen: „Übrigens darf ich hier meinen jungen Lesern nicht bergen, daß ich bei wichtigen Garten-Anlagen, die mit Prunkgebäuden, nämlich mit Palästen, Residenzen großer Monarchen in Verbindung treten müssen, nicht gleich die Natur, sondern vordersamst die alte symmetrische Gartenkunst, aber nur mit ihren vernünftigsten, edelsten und prachtvollsten Formen und Verzierungen, weil sich diese besser als die Natur mit den regelmäßigen Gestalten der höheren Baukunst vereinigen, würde eingreifen lassen . . . Ich glaube, daß man eben nicht gar zu strenge gegen die alte symmetrische Gartenkunst, wo sie noch besteht, verfahren und sie so ganz aus den neuern Gärten verbannen sollte; ich möchte vielmehr meinen angehenden Gartenkünstlern zum Gegentheil und zu folgender Verfahrungsweise rathen: Wenn sich der Fall ereignet, daß ein alter regulärer Garten in eine natürliche Anlage, in einen fürstlichen Prunk- oder Volksgarten verwandelt werden soll, so muß der Gartenkünstler wohl überlegen, ob nicht vielleicht einige im großen Styl der alten Kunst gezeichnete gute Formen mit ihren ehrwürdigen Alleen ohne Nachtheil der neuen Anlage erhalten werden können. Der Axt ist es ein Leichtes, in einem Tage ein

---

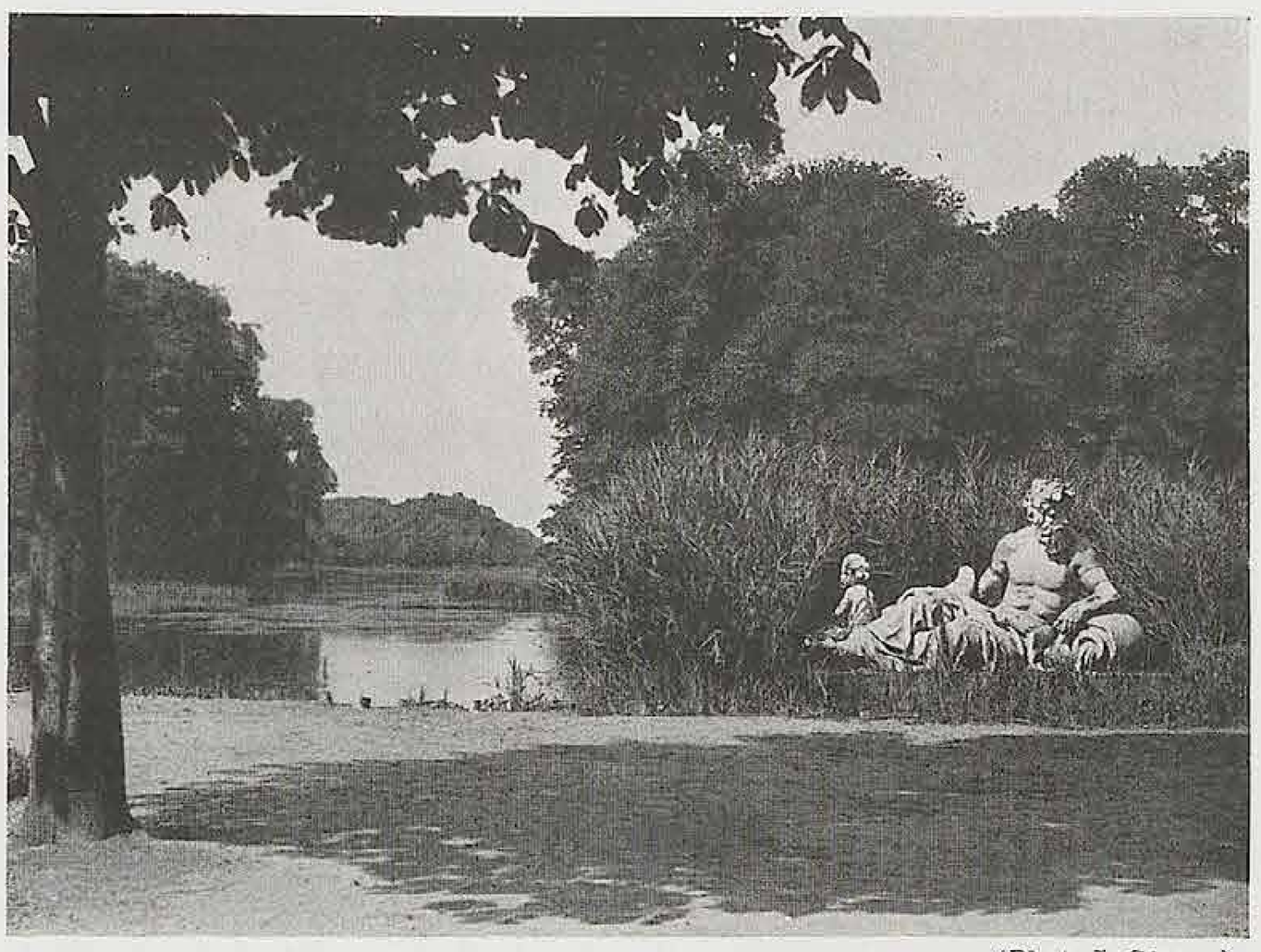
[1]) Repton, An Enquiry into the Changes of Taste in Landscape Gardening, London 1806, S. 13.

[2]) Uvedale Price. Essays on the Picturesque . . . for the Purpose of Improving real Landscape, London 1794/98, Vol. I, Part II, Chapter 3 u. Vol. II.

[3]) Hirschfeld a. a. O. I, S. 139, III, S. 12.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0152

Werk zu vernichten, wozu die Natur ein ganzes Jahrhundert zum Hervorbringen brauchte . . . . Der dem Schwetzinger Schlosse vorliegende Cirkus würde mir größtentheils zum Muster einer solchen regelmäßigen Prunk-Anlage zwischen einem Palast und seinem Natur- oder Volksgarten dienen“ (Beiträge, Kap. 27, S. 223ff.)[1]).



(Phot. J. Giesen)

Schwetzingen, Bassin (Ostufer)

In der praktischen Ausgestaltung des Schwetzinger Gartens hat Sckell aus dieser theoretischen Meinung die volle Konsequenz gezogen. An die Grundrißdisposition der formalen Teile wollte er nicht rühren, und wie es scheint, lag das auch nicht in der Willensmeinung des Besitzers. Allenfalls würde er sich gegen den Auftrag einer freiheitlichen Gestaltung der Bosketts nicht zur Wehr gesetzt haben. Bei seinem Fortgange aus Schwetzingen im Jahre 1804 schreibt er dem Kurfürsten von Baden: „Sollte übrigens in den hiesigen Gärten einmal der Zeitpunkt eintreten, wo die alte regulaire Parthien der Natur hingegeben werden, so stehe ich Sr. Kurfürstl. Durchlaucht zu höchstem Befehl, die nöthigen Vorschläge und Plane zu fertigen und auch für die Ausführung zu sorgen[2]).“ Im Zirkel beschränkte sich seine Umarbeitung auf eine Ersetzung der komplizierten Parterrefelder durch ruhige Rasenflächen, sowie auf Wegräumung der Gitterwerke und Laubengänge in den Diagonalwegen[3]).

---

1) Zu Beginn seines Buches ähnliche Bemerkungen: er fordert regelmäßige Gestaltung für Auffahrtsalleen, Volkspromenaden, „wo sie mit geraden Bau-Linien in eine passende Verbindung treten“. (1. Kap., S. 3.)

2) B. G. L. A. Schwetzingen, Dienste 1803—21, 27. April 1804.

3) 1793 werden sämtliche großen Parterres umgegraben und neu angepflanzt (B. G. L. A. Mannheim-Stadt, Fasz. 96). — Vorschläge Sckells zur Beseitigung von Treillagen vom 6. September 1798; 6. Juli 1803. Ebendort Mannheim-Schwetzingen 1795/99, Fasz. 113; Schwetzingen-Stadt, Dienste 1762—1810, Fasz. 17. „In der Gegend des großen Bassin vom arion in der Mitte des Zirkel-Gartens, und zwar auf den beiden Diagonal-Linien nach dem

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0153

Nur an der Peripherie, die heute durch die hochragenden Alleebäume verstellt ihre alte Rundform nicht mehr nachdrücklich genug zur Geltung bringt, läßt er die Treillagen bestehen und nimmt in seinen Beiträgen Anlaß, dem Motiv der Gitterwerke eine Rechtfertigung zuteil werden zu lassen: „Obschon ich nie ein Freund von Gitterwerken war, so nothwendig und unentbehrlich sie auch den künstlichen Gärten seyn mochten, und so reich und passend sie die künstlichen Umgebungen des Bades im Garten zu Schwetzingen schmükken (denn ich hielt sie immer für leere Spielwerke der Kunst), so möchte ich doch dem freundlichen, schönen Bogengang daselbst, der den äußern Halbzirkel vom obigen Cirkus beschreibt, und den der Jungfernwein, welcher sich im Herbst mit einem lebhaften Roth färbet, so liebevoll und traulich bedeckt, um so mehr das Wort reden, weil er einen im beständigen Schatten führenden anmuthigen, und ich möchte sagen schwärmerischen Spaziergang einschließt“ (Beiträge S. 226). Aus anderen Gründen, nämlich wegen ihrer szenischen Notwendigkeit, wollte er die Treillagen beim Apollotempel erhalten wissen (s. oben S. 120). Die Alleebäume und Bosketts wurden freiem Wachstum überlassen, so daß im Gesamteindruck des Parks jene Abwanderung des Interesses vom Grundriß in die Baumvedute sich vollzogen hat, die wir im allgemeinen Teil als den typischen Spätzustand aller Gärten gekennzeichnet haben. In diesem Streben nach Vereinfachung wurde Sckell unterstützt durch den Verfall der künstlichen Anlagen, denen man aus Geldmangel in den Kriegsjahren um die Jahrhundertwende nicht die nötige Pflege angedeihen lassen konnte. Eine seiner letzten Arbeiten war die Beseitigung des schadhaft gewordenen Hirschbassins am Eingang der großen Hauptallee: „Die Hirsche können liegen bleiben und wenn sie aufhören, Wasser zu speien, als eine allegorische Anspielung auf das seit mehrere Jahrhunderten bestehende Jagdschloß eher gerechtfertigt werden[1]).“ Später wurde es erfreulicherweise wiederhergestellt.

Nachdem Sckell im Jahre 1804 seinen heimatlichen Wirkungskreis verlassen hatte, blieben für seinen Amtsnachfolger Zeyher nur noch geringfügige Veränderungen in der Ausgestaltung des Gartens übrig, die offenbar durchaus im Sinne Sckells oder sogar nach dessen Planungen durchgeführt worden sind. Als das wichtigste wäre die Befreiung des großen Querkanals zu nennen, dessen geradlinige Ränder an drei Seiten in natürliche Uferlinien übergeführt wurden, während die vierte Seite, die östliche, in Rücksicht auf die benach-

---

Tempel der Minerva und Galathe, stehen 16 hölzerne arkaden von gitterwerk, mit Rüsterbäumen überzogen . . . .“

[1]) Eingabe vom 6. Juli 1803.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0154

barten formalen Partien bis zum heutigen Tag in gerader Fassung erhalten geblieben ist. Zeyher hat sich bei dieser Umgestaltung ausdrücklich auf Sckell berufen: „Selbst der Gartenintendant Sckell hat sich sowohl bey mir als vielen anderen Personen geäußert, wie sehr er gewunschen hätte, besagte steife Wasserpartie noch in eine natürliche umgestalten zu können[1]).“ Der Vollständigkeit halber ist noch zu erwähnen, daß das Gebiet der Menagerie, welches schon Sckell nach ihrer Verlegung zu Pflanzungen benutzt hatte, von Zeyher zu einem Arboretum ausgestaltet wurde, wo dem romantischen Universaldrang entsprechend „die durch den Allschöpfer einem jeden Welttheil so weislich vertheilte Pflanzengeschlechter“ zu malerischen Gruppen vereinigt wurden.

Eine einsichtsvolle Pflege hat im Verein mit der Natur im Laufe des letzten Jahrhunderts die verschiedenen Gartenteile zu einer vollen Harmonie zusammengeschlossen. Nach den Kriegsjahren dürfte heute vor allem in den englischen Partien ein Ausholzen und Freilegen von Baumgruppen und Gebäuden am Platze sein. Leger rühmt die organische Einheit des Schwetzinger Gartens, wenn er Sckells Arbeiten in das folgende romantisch vorgestellte Entwicklungsprogramm zusammenfaßt: „Dieser erste Vervollkommner des Schwetzinger Gartens scheint von der Idee ausgegangen zu seyn, einen allmähligen Uebergang von dem Erhabenen, Stolzen, Kunstreichen, Symmetrischen, dem rein Französischen Style, in das Romantische, Künstliche, mit Ebenmaaß und scheinbarer Nachlässigkeit Gepaarte, den gemischten Styl, und von da in das Freundliche, Reizende, in seinen Formen und Anordnungen ganz zufällig Scheinende, den Engelländischen Styl, und endlich in die ganz kunstlose Natur der umgebenden Wälder, Wiesen und Felder zu bewirken. In diesem Sinne hat er die inneren rein Französischen Anlagen dieses Gartens und die an sie grenzenden gemischten Styles gepflegt, und das Ganze mit seinen Meisterwerken im Engelländischen Style begrenzt. Dabei brachte er aber den ihm eigenthümlichen Grundsatz in Anwendung: die hohe Majestät der Französischen Gartenbaukunst von der ihr durch erzwungene der Natur widerstrebende Formen und durch Einmischung kleinlicher Spielereien geschehenen Gewalt zu befreien und sie auf diesem Wege mit der Natur wieder zu befreunden[2]).“

---

[1]) B. G. L. A. Hofgarten Schwetzingen, Fasz. 1354 b. Veränderungsvorschlag Zeyhers vom 17. August 1819. — Ausführung in den Jahren 1823/24.

[2]) Leger a. a. O., S. 27/28.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0155

DIE WERKE
DER SCHWETZINGER AMTSZEIT

DIE GRÖSSEREN ARBEITEN

Als Ausgangspunkt der Tätigkeit Sckells sowie als praktische Entwicklungsbasis seines Stils kann der Garten von Schwetzingen das Vorrecht für sich in Anspruch nehmen, das unmittelbarste Dokument zu bilden, dem wir unser Wissen um das Reifen seiner Künstlerschaft verdanken. Infolge der amtlichen Anstellung bei dem Kurfürsten Karl Theodor hatte sich sein Schaffen auf einer höfischen Bühne abgespielt, die der Aufmerksamkeit aller gartenliebenden Kreise sicher sein konnte. Nachdem der Kurfürst wiederholt seine volle Befriedigung über Sckells Arbeiten ausgesprochen hatte, bemühen sich andere Souveräne, Standesherren und der Adel, Gartenentwürfe von seiner Hand zu erhalten, und der Kurfürst hat ihm diese private Beschäftigung nicht verwehrt, sofern seine eigenen Ansprüche befriedigt waren. Ähnlich also, wie das schon bei Le Nôtre der Fall gewesen war, gruppieren sich um das monumentale höfische Bauwerk eine größere Anzahl von Nebenarbeiten, die teils als Spiegelung des fürstlichen Hauptunternehmens anzusehen sind, teils aber durch die Verschiedenartigkeit der Aufgaben als Denkmale von Sckells gärtnerischer Phantasie das mannigfaltigere Bild ergeben. Gerade in dieser Vielseitigkeit läßt sich die Abklärung des vorromantisch-sentimentalen Stils zur klassischen Reife in allen möglichen Versionen ablesen. Wie oben ausgeführt, läßt die Eigenart des Stoffes eine streng chronologische Betrachtung unpraktisch und unmöglich erscheinen. Auch der Stilwandel gibt uns keine so eindeutigen Kriterien an die Hand, daß man eine chronologische Reihe darauf gründen könnte. Wir richten uns daher in der Zusammenstellung der Werke nach der Biographie von Lipowsky, von deren Quellenwert oben die Rede war[1]). Für die meisten der größeren Anlagen kann Sckells Mitwirkung durch Aktenfunde als erwiesen gelten. Schlecht steht es dagegen um den Erhaltungszustand dieser Gartendenkmale. Weil die Fürsorge keine amt-

---

[1]) Lipowsky: Bayerisches Künstler-Lexikon, München 1810, 2. Bd., S. 94—98.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0156

liche gewesen ist, haben sich die Spuren von Sckells künstlerischer Tätigkeit stellenweise verwischt. Anderwärts sind die Gärten überhaupt der Vernichtung anheimgefallen.

Der Karlsberg bei Homburg in der Pfalz

Das hügelige Waldgelände des Karlsberges bei Homburg kam weit mehr als die Ebene von Schwetzingen den Ideen der landschaftlichen Gartengestaltung entgegen. Im Gegensatz zu den perspektivischen Prospekten schien die Natur an dieser Stelle einen Aussichtsgarten zu fordern mit seinem eigentümlichen Doppelproblem, wie der Ausblick in die Umgebung zu gestalten und umgekehrt die beste bildmäßige Gruppierung für den Blick des Außenstehenden zu erzielen sei. Die Gartenanlagen, die Karl II. August von Pfalz-Zweibrücken an dieser Stelle in Auftrag gab, haben nach allem, was wir davon wissen, die Gunst des Geländes nicht in monumentalem Sinn zu nutzen gewußt (1780—90 ca.). Obwohl Sckell zu ihrer Ausgestaltung herbeigerufen wird, scheint für die Einzelformen und für das Programm des Gartens eher der phantastische, ans Bizarre grenzende Geschmack des Fürsten verantwortlich gewesen zu sein. Es ist ein bezeichnendes Denkmal des vorromantisch-kosmographischen Stils daraus geworden mit den typischen Schwächen, die dieser Gestaltungsweise anhaften. In den Karlsberger Arbeiten taucht zum ersten Male Matthias Sckell auf, der jüngere Bruder Friedrich Ludwigs, der von Karl II. August als Hofgärtner angestellt wird. Sckell scheint ihm die praktische Ausführung seiner Ideen übertragen zu haben. Das gleiche Verhältnis zwischen den beiden Brüdern bleibt während ihres ganzen Lebens bestehen (Landshut, Nymphenburg). Die auf dem Bergrücken sich lagernden weitläufigen Schloßbauten waren von Johann Christian v. Mannlich entworfen und haben sich mit dem Hügel im Sinne einer krönenden Terrasse auseinandergesetzt. Ihnen sollte der landschaftliche Park als Rahmen dienen. In den Revolutionskriegen der Jahre 1793/94 sind Schloß und Park von den Franzosen verwüstet worden[1]). Von den Gartenanlagen haben sich weder Grundrisse noch Veduten auffinden lassen, auch Aktenmaterial steht nicht zur Verfügung.

Im Hinblick auf diesen Mangel an Überlieferung ist es um so freudiger zu begrüßen, daß der Baudirektor des Zweibrückener Hofes, Mannlich, in seinen umfangreichen, französisch geschriebenen Memoiren eine Quellenschrift hinterlassen hat, aus der wir uns neben vielerlei kulturgeschichtlich interessanten Mitteilungen den Charakter des Karlsberger Gartens wenigstens in

---

1) Die alte Schloßanlage zu ersehen aus einem Prospekt im Pfälzischen Museum, Speyer.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0157

seinen Umrissen rekonstruieren können: „Der ursprüngliche Gemüsegarten wurde vergrößert und in einen englischen Garten verwandelt und mit Wäldern, Tälern, Wiesen und Weihern in der Umgebung des Berges verbunden. Eines dieser kleinen Täler, das von einem Bach durchzogen war und wegen seiner düsteren Wildheit bis dahin den Namen ‚Teufelsloch' getragen hatte, wurde nun in ‚Karlslust' umgetauft[1])." Die Schlucht scheint also der romantischen Phantasie am meisten Anregung gegeben zu haben. Wie sehr das kosmographische Element und die Staffage mit exotischen Bauwerken das Aussehen dieser Szenerien bestimmt haben, geht aus einer Beschreibung von Ludwig Molitor hervor, die allerdings über ihre quellenmäßigen Grundlagen keine nähere Auskunft gibt: „Hinter der langen Häuserreihe und den Hofräumen lag der Park Karlslust, eine ausgedehnte Waldung mit an das Märchenhafte grenzenden Anlagen, darunter Menagerien mit den seltensten fremdländischen Tieren, ein Bärenzwinger und ein Schwanenteich. Hier sah man Polacken in einer Grotte von künstlichem Eis, Indianerfamilien in ihren Hütten mit Elephanten, in Zelten hausende Zigeuner, dann eine türkische Moschee und eine Eremitage[2])." Der Karlsberg muß also den Eindruck eines zoologischen Gartens gemacht haben, und tatsächlich berichtet uns Mannlich von der Tierliebe des Fürsten, die bisweilen lächerliche Formen angenommen hat. Sckell wird sich vermutlich nur widerwillig mit diesem Geist abgefunden haben. Nur innerhalb der Geschichte der zoologischen Gärten mag mit dem Karlsberg ein wichtiger Wendepunkt bezeichnet sein, an dem das alte Luxusmotiv der Menagerien, das von Stallungen seinen Ausgang genommen hatte, in die gelöste Gartenform mit verschiedenartiger Tierstaffage umgewandelt wird. Es ist der gleiche Übergang, der innerhalb der Botanik zwischen der Orangerie auf der einen Seite und dem botanischen Garten auf der anderen Seite festgestellt worden ist. Speziell in den zoologischen Gärten beobachtet man dann auch, daß die fremdländischen Architekturmotive der Frühzeit mit einiger Berechtigung fortleben und noch heute die Komposition von Tierparks bestimmen.

Trotzdem der romantische Geist eine gewisse Freiheitlichkeit gefordert hätte,

---

[1]) Eugen Stollreither: Ein deutscher Maler und Hofmann, Lebenserinnerungen des Johann Christian von Mannlich, Berlin 1910, S. 337. Verkürzte deutsche Ausgabe; Abschriften nach der französischen Originalhandschrift im Besitz der Bayerischen Staatsbibliothek und des Herrn Professor R. Buttmann, München.

[2]) Ludwig Molitor: Geschichte einer deutschen Fürstenstadt, Zweibrücken 1885, S. 484ff. — Vgl. Pfälzerwald, VI. Jahrg. 1905, Nr. 6, S. 87. Der Karlsberg bei Homburg, von Hans Glückstein.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0158

begegnet uns in Karlsberg die befremdende Tatsache, daß Karl II. August in einer merkwürdigen Überspannung des absolutistischen Herrschaftsprinzips dem Publikum den Besuch seiner Gärten auf das strengste untersagt hatte. Der anschauliche Lehrzweck war also nicht vorgesehen, und als der Zeitpunkt gekommen war, in dem das Volk von derartigen Anlagen Besitz ergriff, waren sie bereits der Zerstörung anheimgefallen. Aus diesen Absperrungsmaßnahmen erklärt sich wohl auch die Spärlichkeit der Überlieferung. Heute ist abgesehen von einigen Tierzwingern keine Spur mehr von dem alten Aufwand anzutreffen.

Schloß Oranienstein bei Diez

Mit dem Auftrag des Prinzen Wilhelm V. von Nassau-Oranien, der im Jahre 1786 eine Erweiterung seines Schloßgartens von Sckell durchgeführt zu sehen wünschte, tritt dieser in den Dienst des holländischen Statthalterhauses. Sein Vater war bei dem verwandten Geschlecht der Fürsten von Nassau-Weilburg beamtet gewesen, und wir dürfen annehmen, daß der freiheitliche Geist dieses Hofes ihm ein dankbareres Arbeitsfeld darbot, als das in Karlsberg der Fall gewesen war. Die Landschaft des Lahntals trägt von Natur aus einen pittoresken, abwechslungsreichen und in seinen Felsformationen ein wenig kleinteiligen Charakter, der sich für die Gruppierung von Architekturen von jeher als eine freundliche Situation angeboten hatte. Die Lage des Schlosses, von der Lahnseite gesehen, ist eine burgartige, und da es im Sinn der Landschaftsgärtner von vornherein gelegen hatte, in der Natur sowohl wie in den Baulichkeiten das Asymmetrische und das Nordische wieder in seine Rechte einzusetzen, empfand man die Flußansicht des Schlosses als eine begünstigte. Die Hofseite war im Sinne des Spätbarock durch Flügelbauten reguliert worden[1]). Sie bot daher mit ihrem planierten Vorgelände den Wünschen der Landschaftsgärtner weniger Anreiz als die Berg- und Flußseite. Die von dem Fürsten gestellte Aufgabe griff übrigens örtlich und gegenständlich weit über den Bereich des Schloßgartens hinaus. Die Absicht war, den von geradlinigen Wegen durchzogenen Hainwald landschaftlich aufzulockern und auf diese

---

1) Unter Abrechnung der Bauten, die man nach 1866, als Oranienstein Kadettenanstalt wurde, hinzufügte, ist das Schloß ein Werk des Daniel Marot aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts, ein Umbau des im Dreißigjährigen Kriege nahezu zerstörten Klosters Dirstein. — Vgl. Dr. Weniger: Geschichte des Schlosses Oranienstein, Diez 1899, S. 16 ff. — Ferd. Luthmer: Die Bau- und Kunstdenkmäler des Lahngebietes, Frankfurt am Main 1907, S. 284 ff. — Rudolph Heck: Zur Baugeschichte des Schlosses Oranienstein, Nassauische Heimatblätter, 1917/18, S. 55 ff.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0159

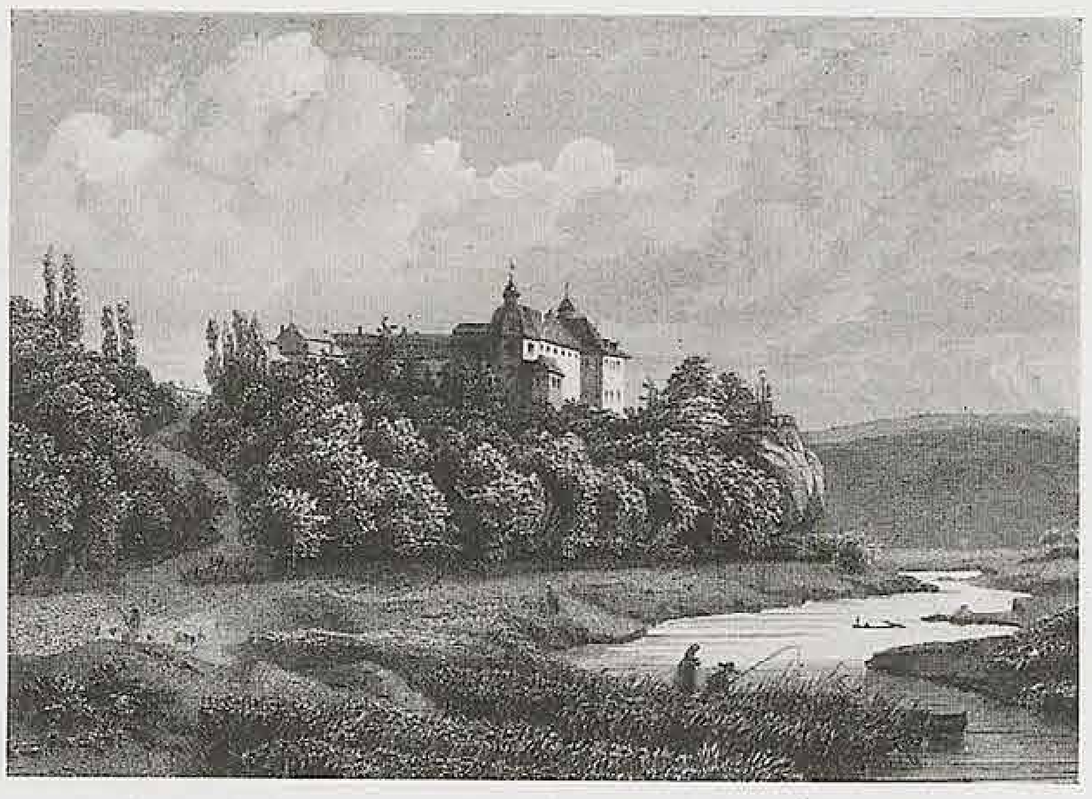
Weise die Stadt Diez und das Schloß durch einen ausgedehnten Volkspark zu verbinden. Beide Gartenanlagen kamen nur teilweise zur Ausführung.
Sckells schriftliches Gutachten über die Eignung des Geländes zur landschaftlichen Stilisierung ist uns in einer Kopie erhalten, datiert Schwetzingen, den 6. Jänner 1786[1]). In der farbigen Sprache seiner Zeit beschreibt er die malerische Lage des Schlosses auf einem Felsen über dem Lahntal, die waldigen Hänge des Tiergartens und des Hainwaldes mit ihren Aussichten auf Diez, auf die burgengekrönten Höhen und den Limburger Dom. Auf Grund dieser Skizze entwickelt er dann, „welche Verschönerungen dem Charakter der Gegend gemäß der Garten annehmen kann". Sein Augenmerk ist vor allem darauf gerichtet, die großen Züge der Landschaft, „die erhabenen Natur-Gemählde" bildlich zu fassen durch Öffnen von Aussichten. „Es ist also ein Park, den ich aus diesen Wäldern bilden würde, weil die Natur da nicht tändelte, hier keine Kleinigkeiten hinwarf, die man zu Gartenszenen benützen könnte. Hier ist alles groß, erhaben und wild." Diese Harmonie zwischen dem Park und der gegebenen natürlichen Umwelt hatte ja zu den elementaren Forderungen der englischen Gartentheoretiker gehört, die Sckell zeitlebens als maßgebend für sein Schaffen anerkannt hat. Aus der Landschaft selbst soll das Organische in der Zusammenordnung von Formen abstrahiert werden (vgl. oben S. 80f.). Die begriffliche Scheidung von Park und Garten, die bei Sckell in diesem Resümee auftritt, verdeutlicht sich im Verlauf seiner Vorschläge. Im ganzen plante er eine Steigerung der Eindrücke, die sich auf dem Wege von der Stadt nach dem Schloß ergeben würde. Der Hainwald sollte mit verschlungenen Spazierwegen und Plätzen für ländliche Ergötzungen aufgeschlossen werden. Für das Binnengelände, das der Aussicht entbehrt, schlägt er die Anlage einer „ferme ornée" vor, eines landwirtschaftlichen Mustergutes mit Bauernhäusern, Obstgärten usw. in genremäßiger Gruppierung[2]). Das vor dem Schloß gelegene, künstlich aufgefüllte Gebiet bestimmt er als Auffahrtsplatz und öffentliche Promenade und betont die Notwendigkeit, an dieser Stelle das geometrische Grundrißschema beizubehalten. Auch im eigentlichen Schloßhof will er nur regelmäßige Formen angewandt wissen. Auf der Flußseite des Schlosses dagegen, am Abhang und am Fuße des Berges sollen „sanfte Gartenszenen" angeordnet werden mit Gruppen ausländischer Hölzer und blühender Sträucher als Kontrast zu dem „schauervoll-schrecklichen Felsen". Wegen der romantischen Gesamtlage

---

[1]) Staatsarchiv Wiesbaden, VII. Rentkammer, O. 187, O. 188. Über die Verschönerung der Environs vom Oraniensteiner Schloß.
[2]) Schilderung einer „ferme ornée" bei Watelet: Essai sur les Jardins, Paris 1774, S. 22 ff.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0160

war man auf Staffagenkünste hier am wenigsten angewiesen. In dem Gebiet des sogenannten Tiergartens aber, der sich in östlicher Richtung am Abhang hinzieht, möchte Sckell als Zielpunkt der landschaftlichen Spaziergänge eine künstliche Ruine „aus den alten Ritterzeiten“ aufführen. Außerdem sollte ein Wasserlauf, vermutlich ein künstlicher, zu einer Felsenkaskade ausgebaut und durch ruinöse Bogen überbrückt werden. Beide Motive, die Ritterburg und die Kaskade, haben in Wilhelmshöhe durch Heinrich Christoph Jussow in großem Maßstab ihre Anwendung gefunden, obwohl man nicht verkennen wird, daß durch die Weiträumigkeit der Anlagen von Wilhelmshöhe diese romantischen Zierstücke den Reiz der Intimität und somit gerade den Stimmungsreiz einbüßen. — Die tatsächlichen Überreste, die heute in Oranienstein von Sckells Projekten angetroffen werden, sind geringfügig im Vergleich mit seinem Aufwand an idealer Absicht. Nur die Gestaltung des Schloßplatzes, die Wegeführung und die Öffnung von Aussichtsplätzen im Hainwald zeigen die Spuren höherer gartenkünstlerischer Gestaltung. Der Hainwald ging im Jahre 1796 durch Schenkung in den Besitz der Stadt Diez über. Der alte Baumbestand ist leider den Kriegsereignissen vom Jahre 1806 zum Opfer gefallen, und die spätere Aufforstung ist nicht kunstvoll genug angeordnet worden, um in dem heutigen verwachsenen Zustand noch den Eindruck einer Parkszenerie hervorzurufen.



Oranienstein

Trippstadt in der Pfalz

Künstlerisch noch dankbarer als die Gestaltung der Burgensituation war vielleicht die Aufgabe der Talkomposition, in der man, durch die ebenen Parks ermüdet, das Idyllische und Trauliche, oder das Wildromantische zu schätzen begann. Auch auf ebenem Gelände wird ja häufig mit künstlichen Mitteln der Eindruck der Talsenkung hervorgerufen. Hier in Trippstadt, wo es sich um eine natürliche, von der Moosalbe durchflossene Schlucht handelt, ist man im Gegensatz zu den Fernperspektiven auf die intimste Nahsicht angewiesen, und es scheint, daß Sckell an dieser minutiösen Deutlichkeit der Bilder ein

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0161

gewisses romantisches Vergnügen gefunden hat. Ein Vorzug mag es gewesen sein, daß die Schloßanlage, die im Jahre 1776 in schlichten Formen aufgeführt worden war und sich bis zum Ausbruch der französischen Revolution im Besitz der Freiherren von Hacke befand, mit der Talschlucht, der man den Namen „Karlstal" beilegte, in keiner Achsenbeziehung stand[1]). Sckell hat sich daher entschlossen, nicht eigentlich neu zu gestalten, sondern an der Natur lediglich Retuschen vorzunehmen. Seine Arbeit erstreckt sich weder auf die Geländeformation noch selbst auf den Baumwuchs, sondern er begnügt sich damit, das Tal durch Wegeanlagen aufzuschließen. Die Vegetation wird in diesem Fall sogar reduziert. Sckells Absicht ist es, „die hinter den Ästen der Bäume und Gesträuche versteckt gelegenen Felsenmassen mit ihren Wasserfällen dem Genusse unter bildlichen Formen näher zu bringen und durch Zugänge die Möglichkeit zu bewirken, diese ausgezeichneten Ruysdaels in ihrer ganzen Schönheit zu sehen"[2]). Für Nahperspektiven, speziell für Felsenformationen in Verbindung mit Wasserfällen galt Ruysdael als der vorzüglichste Bildner. Als Ruinenstaffage, ohne die es auch in diesem Fall nicht hätte abgehen dürfen, bot sich die bestehende Burg Willenstein an, die das Tal auf hohen Felsen überragt und durch Spiegelung in einem Weiher sich mit dem Bild des Talgrundes verflicht. In seinen breiteren Partien war der Talgrund mit Eisenhütten belebt, die einen fremdartigen Klang von alltäglicher Geschäftigkeit in die Romantik des Parks hineintrugen. Zu welcher Überhöhung eines real Gegebenen der dichterische Geist des Zeitalters befähigt war, mag aus der Tatsache abgelesen werden, daß Schillers „Gang nach dem Eisenhammer" einer Wanderung durch das Karlstal seinen Ursprung verdankt.

Die Mainzer Diözese

Da vom Jahre 1780 ab das Interesse des Kurfürsten Karl Theodor für Schwetzingen im Abnehmen begriffen war, ist es Sckell sicher nicht unerwünscht gewesen, in den fraglichen Jahren von dem vielvermögenden Fürstbischof von Mainz, Friedrich Karl Joseph von Erthal, in dessen Diözese berufen und mit größeren Aufträgen bedacht zu werden. Die Aufgaben, die man ihm dort gestellt hat, waren durch ihre Verschiedenartigkeit nicht unbedeutsam für den Schatz von Erfahrung, den Sckell im Laufe seines Lebens gesammelt hat. Dennoch war keine einzige darunter, die sich an Monumentalität der künst-

---

[1]) J. Keiper: Das Trippstadter Schloß und die Freiherren v. Hacke. Mannheimer Geschichtsblätter V (1904), S. 101ff. — Desgl. Der Pfälzerwald, V. Jahrg. 1904, Nr. 12, S. 2 ff.
[2]) Beiträge S. 172—73.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0162

lerischen Absicht mit den kurpfälzischen Arbeiten hätte vergleichen lassen. Der Grund dafür liegt in einer gewissen Brüchigkeit, die für das kurmainzische Bauwesen schon im Barock bezeichnend gewesen war. Trotz dem Überfluß an Mitteln findet sich im Kurmainzer Gebiet keine einzige Schloßanlage, die die tatsächliche Machtstellung des Kurfürsten im 18. Jahrhundert großzügig dokumentiert und auf eine weit ausgreifende Geländeregulierung Wert gelegt hätte. Vielleicht lag es auch an dem bergigen Charakter des Landes, daß ebene Parkanlagen sich nicht eingebürgert hatten. Die Folge davon ist, daß die Landschaftsgärtner nicht das reiche Erbe antreten konnten, das Sckell in Schwetzingen vorgefunden hatte.

Es handelte sich im Mainzer Bereich um drei Aufgaben: in Aschaffenburg sollte die vorhandene Stadtumwallung durch gärtnerische Anlagen gefälliger gestaltet werden; in Schönbusch stand ein Waldquartier der landschaftlichen Bearbeitung zur Verfügung, das zugleich mit einem kleinen Jagdschloß versehen werden sollte; in Mainz ging der Auftrag dahin, die berühmte Anlage der Favorite im neuen Geschmack zu erweitern. Diese letztere Aufgabe, in der eine Auseinandersetzung mit dem Barock unvermeidlich war, hat Sckell als die wenigst dankbare empfunden. Den drei kurmainzischen Denkmälern ist gemeinsam, daß Sckell sich nicht auf sentimentale Detailbildnerei eingelassen, sondern ein klassisches Kunstwollen an die vorhandene Situation herangetragen hat, wobei allerdings empfindliche Kompromisse mit gegebenen Größen geschlossen werden mußten.

Das Schöntal in Aschaffenburg

Rings um Aschaffenburg bildeten die ausgetrockneten Festungsgräben ein ungesundes, fortifikatorisch nicht mehr brauchbares Gelände, das sich nur an einer Stelle, an der Ostecke der Stadt, zu einem Tiergarten erweiterte[1]). Das Ganze war als eine Art Talgestaltung zu verstehen, die freilich nicht mit der Gunst einer natürlichen Schluchtbildung zu rechnen hatte, wenigstens trug nur das dem Main benachbarte Stück schluchtartigen Charakter. Jedenfalls lag es an der Vorliebe des Zeitalters für die Talgestaltung, daß man ein derartiges Gelände gärtnerisch überhaupt zu verwerten wünschte. Das städtebauliche Problem, das die Architekten des 19. Jahrhunderts so vielfältig beschäftigt hat, wie ein alter Stadtkern mit Vorstädten zu verbinden sei, kam

---

1) Hirschfeld a. a. O., V, 328. — Jakob May: Schlösser und Lustgärten im Unter-Mainkreise, Würzburg 1830, S. 96 ff. — Behlen und Merkel: Aschaffenburg und Spessart, Aschaffenburg 1843, S. 86 ff.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0163

Aschaffenburg, Schöntal, Ruine (Phot. C. Samhaber)

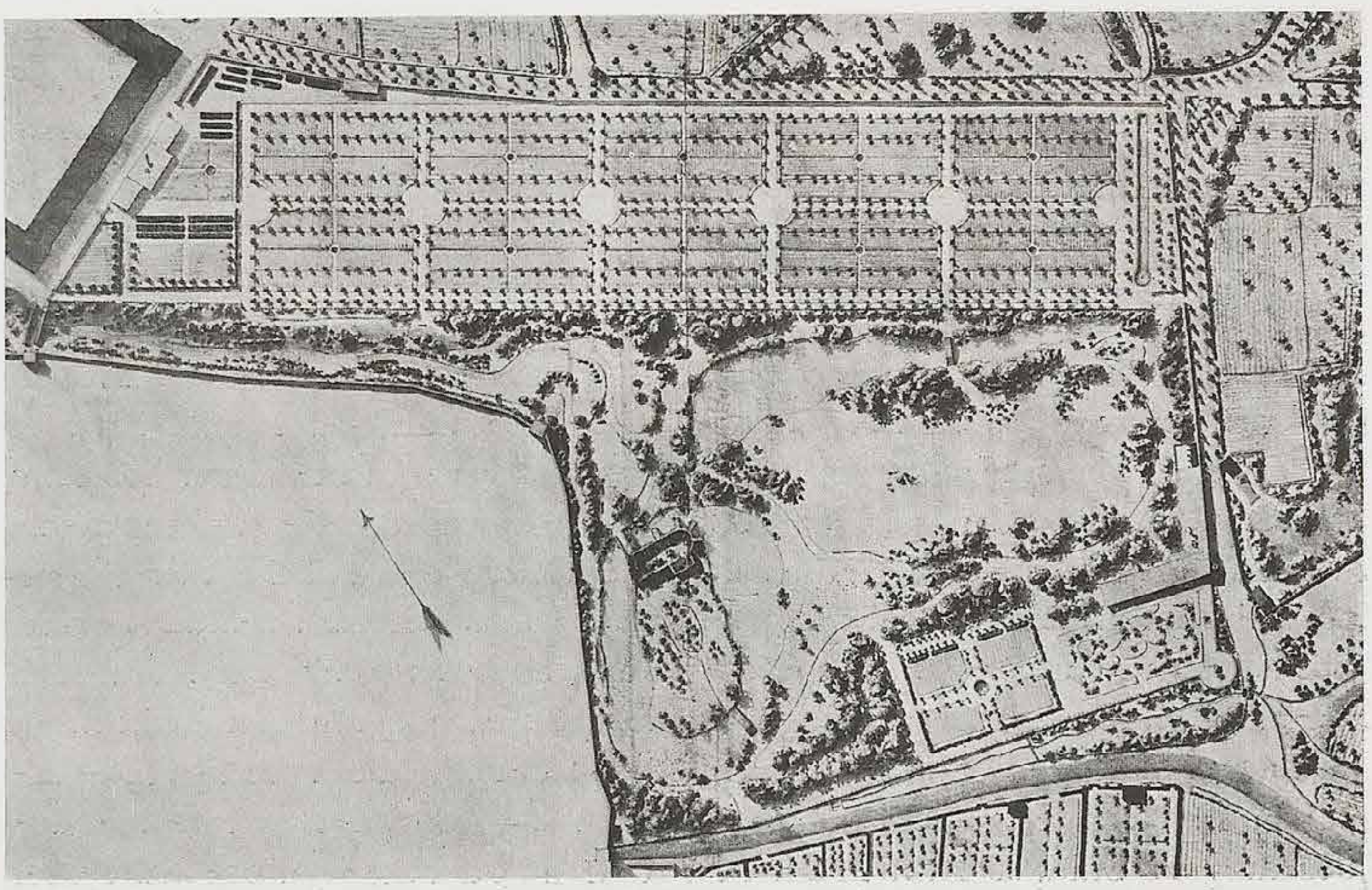
hier infolge des geringen Wachstums der Stadt noch nicht in Frage. In gewissem Sinn kann allerdings das Schöntal die Priorität unter den gärtnerisch umgearbeiteten Stadtumwallungen in Anspruch nehmen. Die reifere Lösung für die gleiche Aufgabe findet Sckell in Mannheim.

Innerhalb des Tiergartengebietes stand nahe der Stadtmauer die gotische Ruine der im Schmalkaldener Kriege zerstörten Kirche zum Heiligen Grabe[1]). Sie bot sich dem Gartenkünstler an als natürliche Staffage, deren Lage vor allen Dingen künstlerisch gehoben werden mußte, um sich als Schwerpunkt der Anlage zu behaupten. Dieser Zweck wurde dadurch erreicht, daß man dem Gemäuer ruhige Wasserflächen entgegensetzte. Der Stadtgraben wird als sogenannter Untersee um die Ruine herumgeführt und somit der individuelle Reiz des Insularen für den Bau gewonnen, ganz abgesehen von der

---

[1]) Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern, München 1918, Bd. XIX Aschaffenburg-Stadt, S. 204 ff., S. 282.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0164



Aschaffenburg, Schöntal

romantischen Schönheit der Spiegelung, von der bereits anläßlich des Schwetzinger Aquädukts die Rede war. Gespeist wird der Weiher durch einen zugeleiteten Bach, der trotz seiner geringen Wassermenge offenbar die Ursache der ganzen Schluchtsituation gewesen ist. Dieser füllt außerdem den sogenannten Obersee, der an der Nordgrenze des Gebietes eingesetzt das zweite Aufmerksamkeitszentrum des Gartens bildet. Das übrige Gelände wurde nicht in vollem Umfang Sckell zur Bearbeitung übergeben. Tangential zur Stadtmauer bleibt ein gedehnt rechteckiger, geradlinig aufgeteilter Nutzgarten bestehen. Der Rest des Gebietes war aber groß genug, um eine stattliche, in klassischem Sinn komponierte Talanlage aufzunehmen, die sich in Ermangelung wichtigerer Baulichkeiten auf die Ruine als vornehmsten Blickpunkt bezieht (Abb. S. 157)[1]). Man mag sich wundern, daß kein höfischer Wohnzweck mit dem Garten verbunden war. Es ist nicht einmal ein Filialschloß darin vorgesehen. Nur eine kleine Orangerie hat man am Rande des Gartens errichtet. Der Kurfürst pflegte sich nicht mehr längere Zeit in Aschaffenburg aufzuhalten. In Anbetracht dieser Unbewohnbarkeit könnte man die Anlage als einen öffentlichen Park bezeichnen, dessen Benutzung

1) Nach einem Plan aus der Sammlung des Gärtenamts München, 19. Jahrhundert.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0165

den Bürgern zugedacht war. Auch in diesem Sinne bildet der Garten den Auftakt zu bedeutenden sozialen Unternehmungen. Der Wirtschaftsgarten und die Orangerie sind durch Randpflanzungen verdeckt. In großen Kurven umzieht der Hauptweg die Wiese und läßt durch Zwischenräume in den begleitenden Baumgruppen den Blick auf die Bildmotive des inneren Gartenbezirks frei. — Der schmale Grabengarten zum Main hin, der nur auf der Nordseite der Stadt ausgeführt ist, erhielt seine bildmäßige Belebung auf die natürlichste Weise durch die vorhandenen Mauertürme und Stadttore, die im Gegensatz zu späteren radikalen Gartenverwandlungen glücklicherweise erhalten worden sind. Oberhalb der schluchtartigen Ausmündung des Tales am Main, die mit dem eigentlichen Schloßgartenbezirk in Verbindung gesetzt wurde, schwebt auf steiler Höhe über dem Fluß ein bekrönender Gartenpavillon, der im Jahre 1782 in den edelsten, italienisch klassizierenden Formen höchstwahrscheinlich von d'Herigoyen ausgeführt worden ist[1]). Auf dem gegenüberliegenden Felsplateau erhebt sich das Pompejanum Ludwigs I., das von der Steilheit des Ufers und von dem Ausblick in die jenseitige Ebene in einem heroischen Sinne Gebrauch macht. — Heutigentags hat die Ausdehnung der Stadt schließlich doch die Romantik der Stadtgräben als Hindernis empfunden. In Rücksicht auf den Verkehr hat man stellenweise eine Planierung der alten Grabensituation vorgenommen.

Schönbusch bei Aschaffenburg

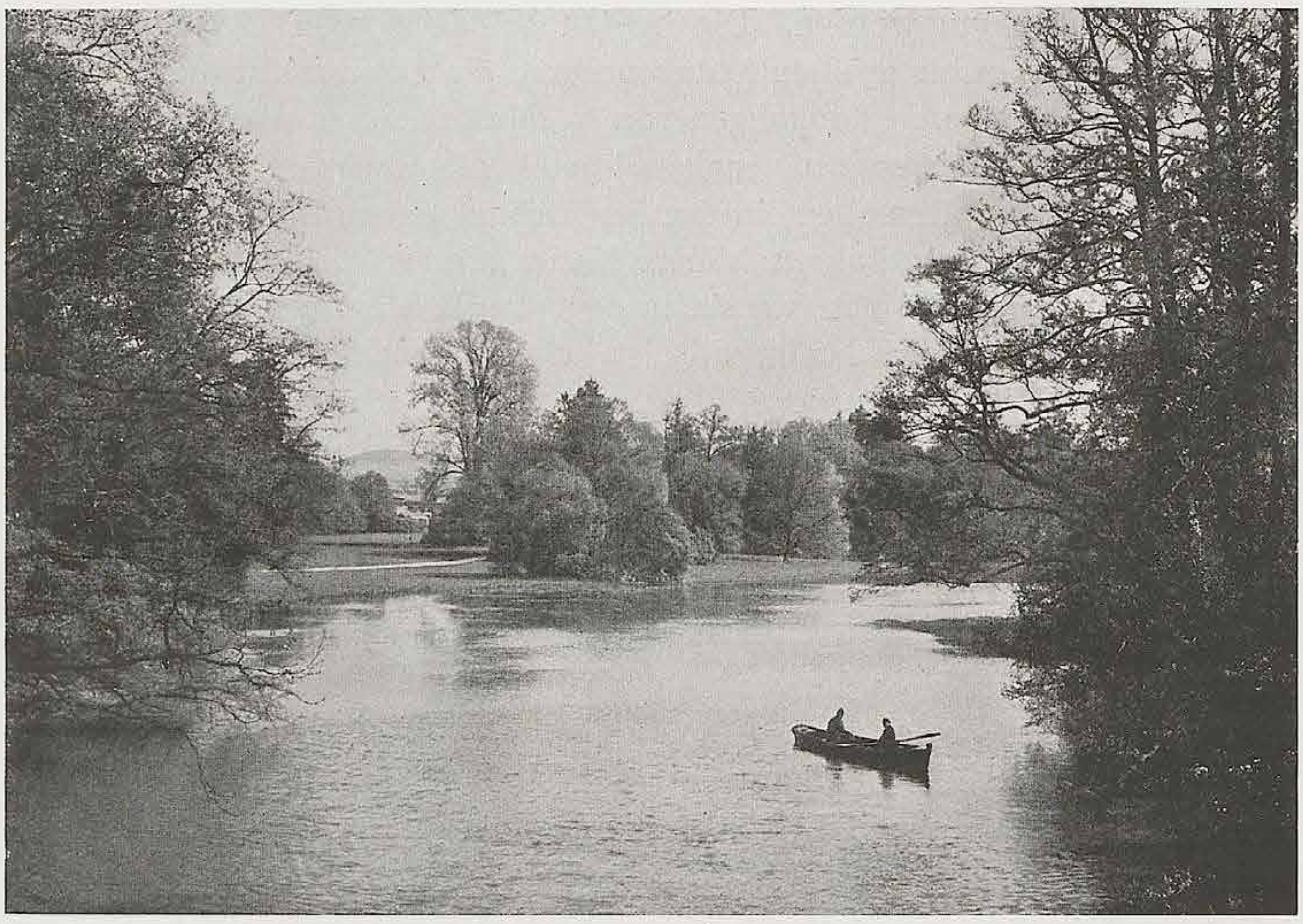
Eine halbe Stunde westlich von Aschaffenburg, auf ebenem Gelände zwischen den Windungen des Mainlaufes liegt der Kurfürstliche Park Schönbusch, der mit ungefähr 400 Morgen Ausdehnung eine der größten landschaftlichen Gartenanlagen Süddeutschlands bildet oder wenigstens nach Sckells Ideen hätte bilden sollen[2]). Es handelte sich um einen Jagdgrund, der von geradlinigen Schneisen durchzogen war und auch weiterhin mehr dem Jagdzweck als dem Wohnzweck dienen sollte. Dieser weidmännische Charakter schloß für die Wegeführung bestimmte Bedingungen in sich, die das landschaftliche Gestalten behindern. Zunächst wird durch eine gerade Allee das Waldgebiet

---

[1]) Abgebildet in Kunstdenkmäler Bayerns a. a. O., S. 266/67. — Ferner auf einem Ölgemälde Ferdinand Kobells aus der Serie der Aschaffenburger Veduten (1786), Neue Pinakothek München, Nr. 6545. — Kreisförmiger Grundriß mit rechteckigem Vorbau auf der Ostseite, Türrahmung durch ionische Säulen und durchbrochene Dreiecksgiebel; flache Kuppel.

[2]) Hirschfeld a. a. O., V, 327. — Jakob May a. a. O., S. 103 ff. — Behlen und Merkel a. a. O., S. 92 ff. — Kunstdenkmäler Bayerns XIX, S. 268 ff.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0166



(Phot. C. Samhaber)

Schönbusch bei Aschaffenburg, Unterer See

mit der Aschaffenburger Mainbrücke verbunden (1778). Diese Allee dient rein höfischen Zwecken, denn die Heerstraße, die nach Frankfurt führt, läuft seitlich an dem Wald von Schönbusch vorüber und überschneidet lediglich die Seeanlage in einer dreibogigen Brücke aus rotem Sandstein, die als ein ideales Bildmotiv in die Ausblicke des Parks einbezogen ist. An und für sich wäre das Gelände für eine landschaftliche Anlage großen Stils sehr wohl geeignet gewesen. Der Kurfürst scheint aber zunächst nur die dem Schloß benachbarten und durch die Zufahrtsallee unmittelbar aufgeschlossenen Gebiete Sckell zur Bearbeitung überlassen zu haben. Ausgedehnte Waldstrecken wurden nicht eigentlich neu gestaltet, sondern nur durch Ausrodung aufgelockert. Erst nachdem das mainfränkische Gebiet an Bayern gefallen und Kronprinz Ludwig nach Würzburg übergesiedelt war, zieht man es in Erwägung, ob der Ausbau der entfernteren Waldgebiete noch vorgenommen werden sollte. Sckell gibt sein Gutachten darüber ab, wie die verwahrlosten Gärten wiederhergestellt werden könnten: „Der Königliche Garten, Schönbusch genannt, ist eine noch unvollendete Anlage. Mit dem Ausbruch der französischen Revolution ist nur wenig mehr in ästhetischer Hinsicht für

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0167

diesen Garten gethan worden. Die in den Wäldern geöffnete malerische Ansichten zeigen noch größtentheils nur erst die skizirte Formen an, an welche sich die neuere Pflanzungen von ausländischen und einheimischen Bäumen und Gesträuchen, auf eine geschmackvolle, malerische weise gruppiert, anreihen, die dermalige einförmige Eichenwälder mit ihren nackten Stämmen verstecken und eine schönere Natur hervor bringen solten. Diese Anlage wieder aufzunehmen, wo sie in den oben erwähnten unglücklichen Jahren unterbrochen werden mußte, ist keine so leichte Aufgabe, weil sie die eigentliche Kenntnissen der bildenden Gartenkunst voraussetzt. Die Axt kann in wenigen Stunden malerische Ansichten entwickeln, aber auch diese auf ein Jahrhundert vernichten . . .[1])." Man hat also im wesentlichen an durchgreifende Rodungen gedacht, deren Ausführung jedoch unterblieben ist. Aus all dem geht hervor, daß wir im Park von Schönbusch ein Fragment oder vielmehr eine halbfertige Anlage vor uns haben.

Die Teilnahme Sckells an der Planung wird aktenmäßig bezeugt durch eine Arbeitsanweisung, datiert Aschaffenburg den 1. September 1785[2]). Einen Originalplan von Sckell besitzen wir nicht, statt dessen gibt uns eine deutliche Grundrißaufnahme von d'Herigoyen aus dem Jahre 1784 darüber Auskunft, was damals bereits vorhanden war (Abb. S. 161)[3]). Durch den gleichen Plan wird uns überliefert, daß die Arbeiten im Jahre 1776 in Angriff genommen worden seien. Damals hielt sich Sckell noch in England auf. Entweder also ist die Aufschrift irrig; oder die Notiz des Arbeitsbeginnes bezieht sich auf ältere Anlagen; oder drittens kämen noch neben Sckell andere Urheber für die Modernisierung des Gartens in Frage. Man hätte da in erster Linie an d'Herigoyen selbst zu denken. Die Ausführung der gärtnerischen Arbeiten lag in den Händen des Hofgärtners Bode. Erst im Jahre 1814 wird der Park endgültig der Oberintendanz Sckells unterstellt.

Von der künstlerischen Lösung, die in Schönbusch vorliegt, ist zu sagen, daß sie mit der Komposition des Schöntales mancherlei Züge gemeinsam hat: auch hier ein oberer und ein unterer See, die durch einen in künstlichem Umweg gezogenen Wasserlauf verbunden werden. Auch hier eine Art von Insellage für das Schloß, das eben durch diese zum Schwerpunkt der Anlage wird. Auch hier die Speisung der Seen durch einen künstlich herbeigeleiteten Bach. Die Ableitung des Wassers zum Main hin erfolgt durch ein seeartiges

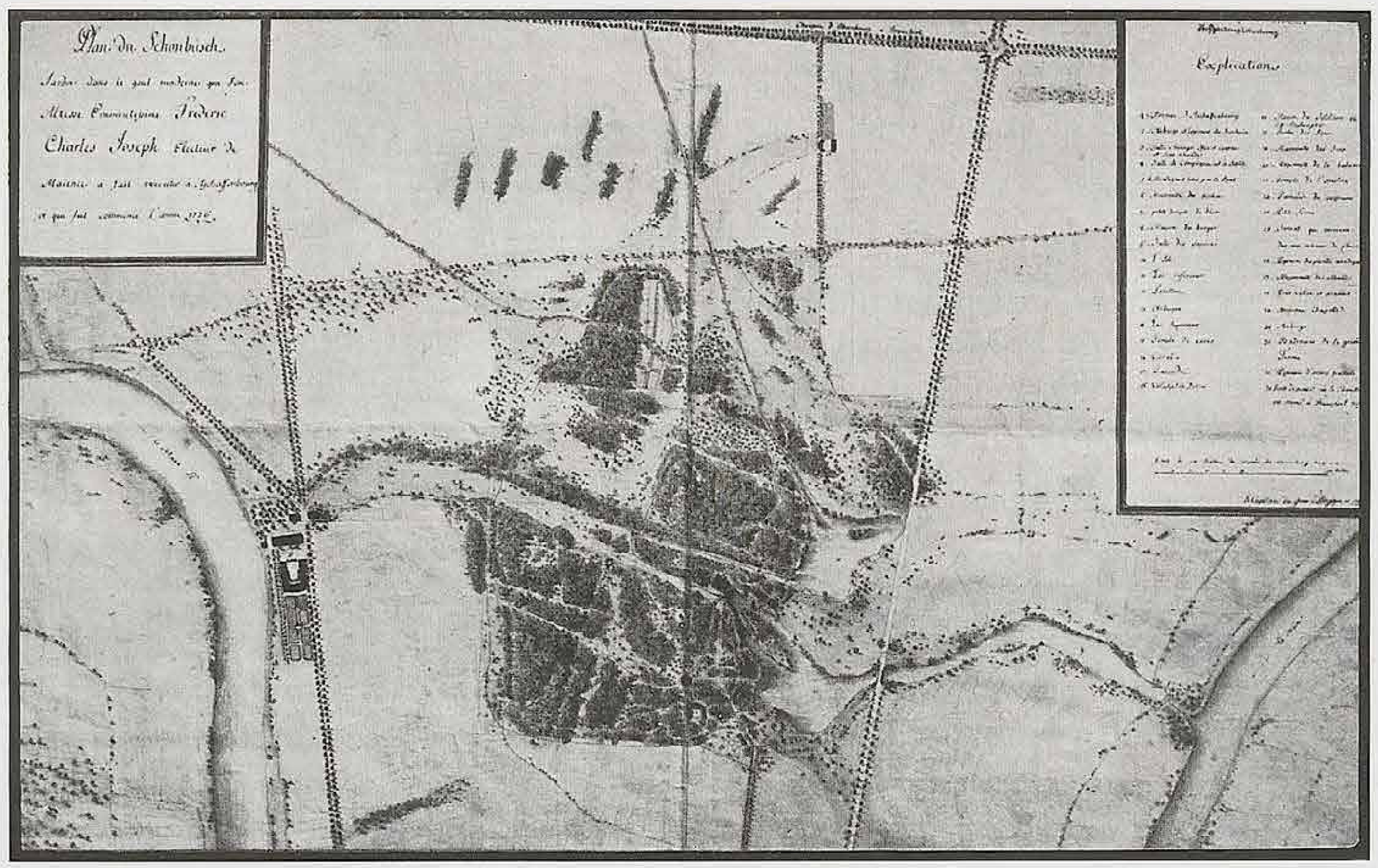
---

[1]) Archiv Würzburg, Admin. f. 236, 2679. Sckells Gutachten an das Finanzministerium, München, 22. Oktober 1814.

[2]) Hessisches Staatsarchiv Darmstadt. Mainzer Akten aus Wien, Anlage I, Nr. 73b.

[3]) Original in der Plansammlung des Gärtenamts München.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0168



Schönbusch bei Aschaffenburg, Plan von d'Herigoyen

Gebilde, das im Sinne des künstlichen Flusses von Chiswick eine Stromlandschaft vortäuschen soll. Dieser hat es freilich von jeher an lebendigem Wasser gemangelt. Heute ist das Gebiet versumpft. Neuerdings hat man sich infolge des Wassermangels entschlossen, den oberen See trockenzulegen und als Wiese zu behandeln, deren Pflanzungen das alte Seeufer nur noch ahnen lassen. Genau in umgekehrter Richtung des beschriebenen Ausflusses erstreckt sich ein talartiger Wiesengrund nach dem Hofgut Nilkheim, das an dem anderen Arm des Mainlaufes gelegen ist. Auf diese Weise wird die gesamte, vom Main gebildete Halbinsel durch den Park wie durch eine Agraffe zusammengeschlossen. Mit dieser Ausgedehntheit hängt es zusammen, daß der Park zu den völlig unbegrenzten Anlagen gehört: keine Umzäunung, keine Mauer, nicht einmal ein klar erkennbarer Rand. Die Pflanzungen verlieren sich in das freie Feld. Sicherlich glaubte man, mit dieser Öffnung der Grenzen ganz besonders englisch vorzugehen, obwohl die umgebende Feldmark weniger dankbare Ausblicke bietet, als das in England der Fall gewesen wäre. Nur als Hintergrund der Fernperspektiven hat man bedeutende Gegenstände in die Parkveduten einbeziehen können: von dem Hauptgebäude blickt man über den Untersee hinweg auf das Aschaffenburger Schloß, das durch seitliche Baumkulissen bildmäßig gerahmt wird. In anderen Blickrichtungen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0169

bilden die Mainhöhen den Abschluß. In der Entstehungszeit hat man gerade das Aufgeschlossene der Anlage in begeisterten Hymnen als Element der Natürlichkeit gerühmt:

„Natur! Du liehst den schönen Busch der Kunst.
Die Kunst, aus ihren meisterhaften Händen,
Gab, auf des fühlenden und weisen Fürsten Wink,
Dir dein verschönert Kind, dankbar zurück.
In dein Gewand gehüllt, verbarg er ihre Zauber.
Nur dich glaubt man an ihrer Hand zu sehn.
Du lächelst überall dem Wanderer entgegen . . .[1])“

Für die bauliche Staffage ist es bezeichnend, daß sie nach einem literarischen Programm gestaltet ist; daß die Gebäude zum Teil mit Namen aus der empfindsamen Zeit versehen und in einem Stil aufgeführt werden, den man als einen zurückhaltenden, zarten und dennoch gedrungenen Klassizismus wohl richtig interpretiert. Das Hauptgebäude ist ein kubisches Gebilde, dessen Ernst durch eine allzu leichte Dekoration beeinträchtigt wird[2]). Ähnlich wie in Petit-Trianon werden französische Baugedanken mit italienischen untermengt. Der italienische Charakter wird nicht nur durch Schlichtheit der Tür- und Fensterbildung gewahrt, sondern auch durch das Mezzanin und die horizontale Balustradenverdachung mit den aufgesetzten Urnen. Von dem Stil d'Herigoyens, der das Schloß im Jahre 1778 aufgeführt hat, gilt allgemein, daß er durch die Hinwendung zu italienischen Formen der Idee des Klassizismus zu genügen gedachte. Trotzdem ist er noch weit entfernt von jener palladianischen Baugesinnung, die den englischen und deutschen Architekten unmittelbarer verständlich war. Ein Gemälde von Ferdinand Kobell, das kurz nach der Fertigstellung der gärtnerischen Anlagen 1786 entstanden ist, zeigt als Bild sowohl wie als Parkansicht eine typisch halbentwickelte Vedute (Abb. S. 163)[3]). Das Gebäude ist hart am linken Rande eingesetzt und wiegt an dieser Stelle zu schwer. Die Baumgruppe im Mittelgrund bleibt in ihrem Umriß ohne Gegenspieler. Rechts neben der Mitte öffnet sich der große Kanal, den man geradlinig belassen und in die Verbindung zwischen Obersee und Untersee einbezogen hat. Dort hat auch der Baumwuchs etwas Schemati-

---

1) Aus einem Gedicht von Callenberg aus dem Jahre 1785; Staatsarchiv Darmstadt, Mainzer Akten aus Wien, Anlage I, Nr. 73b.

2) Abgebildet in Kunstdenkmäler Bayerns XIX, Tafel 37.

3) München, Neue Pinakothek, Nr. 6586. — Abgebildet auch bei W. Lessing, Wilhelm von Kobell, München 1923, S. 33.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0170

Schönbusch bei Aschaffenburg (Ferdinand Kobell)

sches und spiegelt sich in schematischen Linien. Rechts schließen wieder halbhohe Baumbestände an. Der Uferweg ist in milderen Kurven gezogen, als man das aus Kobells Bild zu erschließen geneigt ist. Die Raumbildung des Schlosses ist intim, höchstens für zwei herrschaftliche Personen berechnet. Statt eines Festsaales bildet ein Wohnsalon im Obergeschoß den Hauptraum des Hauses, der nicht unmittelbar mit Wirtschaftsräumen kommuniziert. Sämtliche Räume sind rechtwinklig umrissen. Wegen dieser Beschränktheit des Hauptgebäudes entschloß man sich, für größere Geselligkeiten einen eigenen Pavillon aufzurichten, der seitlich im Park gelegen als Speisesaal dienen sollte und von einem benachbarten Küchenhof, der am Rande des Parkes liegt, unmittelbar beliefert werden konnte[1]). Das Gebäude trägt als Ganzes den Namen „Speisesaal". Es ist ein Bauwerk, das in nahezu humoristischer Weise die monumentalsten Gedanken der italienischen Kirchenarchitektur für seine praktischen und galanten Zwecke verwendet: ein reiner Zentralbau, Vierpaß mit vorspringenden Ecken, so daß sich im Äußern ein klassi-

1) Kunstdenkmäler Bayerns XIX, Abb. 215, 216 und Tafel 39.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0171

scher Wechsel von runden und eckigen Formen ergibt. Die schlicht verputzten Wände werden lediglich mit Festons und Nischen belebt. Im übrigen liegt das künstlerische Gewicht durchaus im Innern, das von einem totalen Saalraum (ohne alle Nebengemächer) ausgefüllt wird. Hier hat man sich gleichsam zum Abschied noch einmal an den lebhaften Kurvaturen barocker Räumlichkeiten ergötzt. Die Ecken sind konkav eingerundet, so daß höchst unklassisch Rundform mit Rundform sich begegnet. Um so merkwürdiger dann, wenn die Wände mit einem System bedeckt werden, das die Formen von St. Peter ins Miniaturhafte übersetzt, und wenn die stattlichen Scheinarkaden der Ecken mit heroischen Landschaftsveduten ausgemalt werden, die illusionistisch als Parkausblicke zu verstehen sind. Um den an sich niedrigen Raum höher erscheinen zu lassen, wird das verschalte Spiegelgewölbe mit einer vorgetäuschten Balustrade und einem barocken Scheinhimmel ausgemalt.

In die Waldbezirke jenseits der großen Querachse sind noch drei Staffagen eingeordnet: der Freundschaftstempel, die Philosophenschule und das Dörfchen[1]). Die beiden ersteren liegen im Walde versteckt, ohne achsiale oder bildmäßige Beziehung zueinander, höchstens durch allegorische Bande verknüpft, die dem heutigen Menschen nicht mehr lebendig sind. Der Freundschaftstempel ist nach dem Urbild der Chigi-Kapelle an S. Maria del Popolo in Rom gebaut und an der Front mit einem stattlichen viersäuligen Portikus versehen worden. Die Philosophenschule hat möglicherweise freimaurerischen Zwecken gedient. Als Gartenpavillon ist sie zu dunkel, und ihre Architektur wäre nur dann als künstlerischer Einfall zu bezeichnen, wenn man ihre Nüchternheit als Sinnbild des Abstrakten deuten dürfte. Mit dem Dörfchen, das sich eine Lichtung des Waldes zunutze macht, wird die Tradition des Hameau von Petit-Trianon aufgegriffen. Man hält es für ein Gebot der Natürlichkeit, mit dem Bäuerlichen ein idyllisches Spiel zu treiben. Außerdem dient es dem Komfort des Parkes, wenn den Besuchern ein Milchhaus zur Verfügung steht, und während man früher nur die Landschaftsveduten den Gemälden der holländischen Meister nachbildete, sind es nunmehr auch die Gebäude, die man in Form von halbzerfallenen holländischen Katen aufrichtet, auch dies eine Art Ruinenarchitektur, die oft wörtlich, aber nur selten glücklich dem malerischen Urbild entlehnt wird.

---

[1]) Diese Baulichkeiten sind nicht erst in der Dalbergischen Zeit entstanden, wie das bayerische Inventar angibt, sondern sie sind in dem Plan d'Herigoyens vom Jahre 1784 bereits eingezeichnet. — Vgl. Abb. 219, 220 in Kunstdenkmäler Bayerns, Band XIX.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0172

Roelof J. de Vries (Frankfurt a. M.)

Die Favorite bei Mainz

In unmittelbarem Anschluß an seine Tätigkeit in Schönbusch wurde Sckell im Jahre 1785 vom Kurfürsten beauftragt, die Umgebung der Mainzer Favorite im natürlichen Geschmack auszugestalten. Es handelte sich um die größte fürstliche Eremitage Deutschlands, die flußaufwärts vor den Bastionen der Stadt das Rheinufer einer weitläufigen Terrassierung unterworfen hatte und dazu bestimmt war, für die zurückgebliebene Enge des Mainzer Stadtschlosses einen sommerlichen Ersatz zu bieten[1]). Die Verteilung der Baulichkeiten ist ohne Marly nicht denkbar, obwohl die Einzelheiten von dem dreißig Jahre älteren Urbild erheblich abweichen: auf halber Höhe des Abhanges

---

1) Über die französischen Anlagen der Favorite, die zu Beginn des 18. Jahrhunderts unter Lothar Franz v. Schönborn entstanden: Dr. Velcke, Die ehemalige Favorite bei Mainz; Rheinische Chronik in Wort und Bild, 1894/95, Heft 1; — A. Grisebach a. a. O., S. 45; M. L. Gothein a. a. O., S. 228/30, II. Bd. — Stichfolge von Salomon Kleiner, 12 Bl., Augsburg, Wolff, 1726.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0173

lagert mit der Front nach dem Fluß ein niedriges, gedehnt-rechteckiges Gebäude, das im Typus der Orangerieschlösser gehalten ist. In mehreren Terrassen, die teils als Parterres, teils als Kaskadenbassins behandelt sind, senkt sich der Garten zum Flusse herab, flankiert von je drei Einzelpavillons, deren laubenförmiger Dachumriß mit dem Hauptgebäude in lebhaftem Rhythmus zusammenklingt. Unmittelbar an der Uferpromenade war nochmals ein größerer Saalbau vorgesehen. Im Klassizismus würde man das Hauptschloß vermutlich überhaupt am unteren Rand eingesetzt haben (Koblenz). Der Boskettgarten, der sich seitlich anschließend zwischen die Favorite und die Bastion einschob, und dessen Kompartimente ebenfalls den Flußprospekt als Hauptachse verwendeten, war in strengem Verschnitt gehalten. Sckell wird in bezug auf die Ausgestaltung damals schon weitgehende Vollmachten gehabt haben. Er selbst aber hat sich offenbar eine weise Beschränkung auferlegt. An die Terrassenanlage, die so eng mit den Baulichkeiten verwachsen war, wollte er nicht rühren. Außerdem bildeten die Pavillons ein Rahmenmotiv, das auch von der freiesten landschaftlichen Komposition nicht gesprengt oder seiner festen Achsen hätte beraubt werden können. Sckell entschließt sich daher, die alte Anlage unberührt zu lassen und lediglich die westlich und südlich angrenzenden Gebiete landschaftlich aufzuschließen: das hinter der Favorite gelegene Hügelgelände mit der St.-Alban-Schanze und das flußaufwärts in der Richtung der Kartause sich erstreckende Ufergrundstück. Beide werden als Aussichtsgärten angelegt, deren Veduten nicht intern, sondern extern gerichtet, die benachbarte Stadt, den Rhein und Main mit ihrem Schiffsverkehr und die Höhen des Taunus in das Bild einbeziehen[1]). Das Gärtnerische hatte also nur als Vordergrund und Repoussoir zu dienen, und in der Staffage war man darauf angewiesen, die bedeutenden Naturbilder nicht durch künstliche Szenerien zu zerstören. Die Kartause, ehemals ein Lieblingsgegenstand romantischer Gartenbelebung, wird hinter Bäumen versteckt[2]). Nur ein Saalgebäude, ein Tempietto als Aussichtsplatz und ein Wasserfall sind dazu bestimmt, der Abwechslung und dem Nutzzweck gewisse Zugeständnisse zu machen, die dem Naturgegebenen zum mindesten nicht zuwiderlaufen.

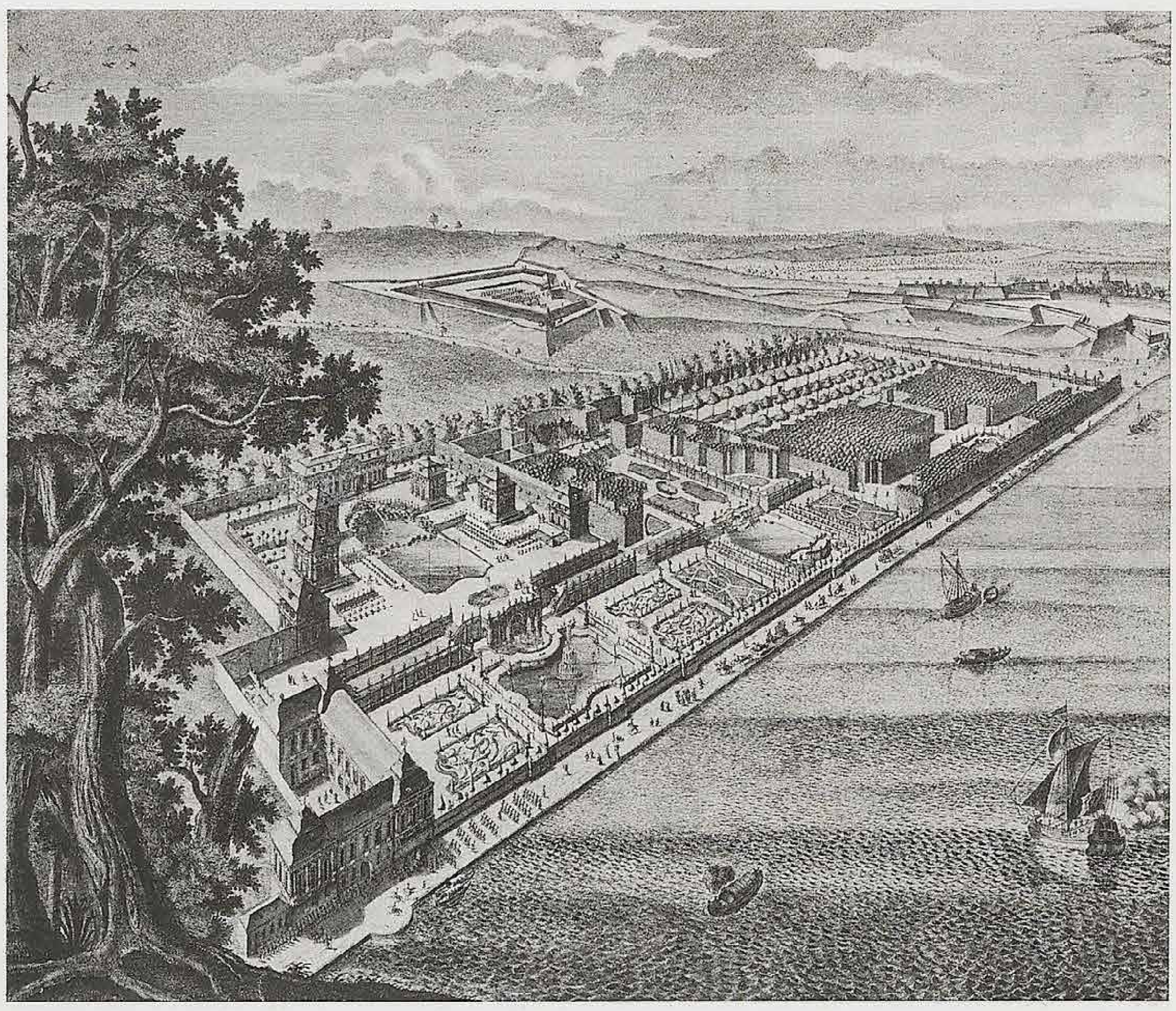
Sckell selbst hat die Absichten, die er mit der Umgestaltung der Favorite verfolgt hat, in einer Denkschrift niedergelegt, die im Hessischen Staatsarchiv

---

[1]) Lob der Aussicht bei Hirschfeld a. a. O. V, S. 334. — Jardins anglo-chinois, Plan 7, cahier 25.

[2]) Sie wurde 1781 aufgehoben, 1788 angekauft, 1790—92 abgerissen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0174



Mainz, Favorite (Sal. Kleiner)

zu Darmstadt aufbewahrt wird[1]). Der zugehörige Gartenplan hat sich bei dem Akt nicht mehr aufgefunden. Im Text findet sich die folgende Ideenskizze: „Ich würde mich vergebens bemühet und gegen eine schon lange erwiesene Ohnmöglichkeit gekämpfet haben, die Favorite mit der neuen natürlichen Anlage so zu verbinden, daß beide sich ihre Reize wechselseitig mitgetheilet hätten. Die Favorite, ein alter ganz nach der Kunst und den strengsten Regeln der Geometrie abgetheilter Garten, wo nicht mer die geringste Spur von natürlichen Schönheiten anzutreffen ist; wie würden diese künstliche Wasen-Rampen, diese Parterre, die nach der Schnur gepflanzten Häge und die durch die Kunst verstümelte Maronienbäume p. p. mit den angrenzenden

1) Mainzer Akten aus Wien, Anlage I, Nr. 73 b. Das Schriftstück ist datiert Schwetzingen, d. 11. Februar 1785.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0175

Naturszenen harmonieren? welch ein wideriger Kontrast!! für beide so nachteilig. Ich habe diesen Folgen wegen ganz vergessen, daß da schon ein Garten bestünde und in keinem Falle auf denselben rücksicht genohmen; so daß nun beide in der folge sich ihre Verdienste nicht werden streitig machen; ein jeder wird für sich alleine bestehen und bewundert werden ohne des andern zuthun. Da aber dieser Platz eben keine sonderliche Reize von der Natur erhalten hat, und nur wegen den angrenzenden herrlichen Rheingegenden verdienet bearbeitet zu werden, so habe ich ihn auch desfals nicht mit häufigen Bildern überladen wollen, die wen sie auch für sich alleine ganz gut bestanden hätten, dennoch einen großen Theil von ihrem Werth gegen dieses große Gemälde würden verlohren haben, das bei jedem Schritt mit aller Majestät, Größe und Mannigfaltigkeit dem Beobachter in die Augen fält, seine ganze Aufmerksamkeit hinreißt und ihm wenig Raum in seiner Seele überig läßt, mindere Gegenstände auf seinem Weege zu beobachten. Ich betrachtete also den größten Theil dieses Platzes als den Standort, wo sich diese vortrefliche Gegend auf die vorteilhafteste weise darstellen wird, und opferte den größten Theil dieser Anlage dem Rheine und seinen angrenzenden Schönheiten auf, die der Beobachter auf seinen Spatziergängen durch lockere durchsichtige Gebüsche erblicket und so wie sich die Gruppen auf seinem Weege verschieben, wie die Bäume und Sträucher in ihren mancherlei Arten, Gestalten und Farben abwechseln, ändern sich gleichmäßig die Szenen in der Ferne und werden malerisch, da sie sich Stückweise zwischen hohen Gruppen unter malerische Winkel zusammenziehen, dem Auge deutlicher werden und eben so viel Gemälde vorstellen.“ Die Idee des Wandergartens, die früher mancherlei Künstliches im Gefolge gehabt hatte, ist durch die Anwendung auf eine groß gebildete Natur nunmehr in ihr klassisches Stadium eingetreten.

Da Sckells Plan als verloren gelten muß, besitzen wir keinen Anhaltspunkt dafür, wie der Garten im einzelnen gestaltet, wie das Bauliche stilisiert und an welchen Stätten die Staffage eingesetzt war. Die Ausführung seiner Pläne ist über bescheidene Anfänge wohl nicht vorgeschritten. Was begonnen war, wurde mit den gesamten Favoriteanlagen im Jahre 1793 durch den Krieg zerstört und das Gelände zu Befestigungszwecken hergerichtet[1]). 1816 kam Mainz an Hessen. Die Stadt erwarb das alte Gelände zurück zur Schaffung eines Landschaftsgartens, der „Neuen Anlage“, nach den Plänen von Peter

---

[1]) Nikolaus Vogt: Malerische Ansichten des Rheines von Mainz bis Düsseldorf, Frankfurt 1806, Heft 1, S. 16/17: „Vor dem Weissenauer Thore lag das churfürstliche Sommerhaus, die Favorite, mit einem auf den Trümmern der vormaligen Karthause und in der Albansschanze angelegten englischen Garten, der jedem Lustwandler offenstand. Wie manche

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0176

Wolf. Vom Rheinufer heute durch Bahnbauten, Gaswerke usw. abgedrängt, hat sie nicht mehr den Charakter eines Aussichtsgartens, wie Sckell ihn plante. Im Innern verbindet sich eine moderne regelmäßige Zieranlage (Rosengarten) harmonisch mit den schönen Baumbeständen, die an dieser Stelle, durch fruchtbaren Boden und mildes Klima begünstigt, mehr als irgendwo berufen gewesen wären, die klassische Gliederung der Landschaftsbilder zu übernehmen.

DIE PRIVATPARKS

Neben diesen fürstlichen Anlagen, die dem aufgeklärten Zuge des Zeitalters entsprechend zum Teil als Volksparks der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden, schuf Sckell während seiner Schwetzinger Amtsperiode eine größere Anzahl privater Gärten, deren vollständigster, noch heute maßgebender Katalog von Lipowsky auf Grund der Angaben Sckells angefertigt worden ist. Der Versuch, diese Reihe auf dem Wege archivalischer Forschung zu erweitern, ist nicht unternommen worden, da die Geringfügigkeit der kleineren Arbeiten keine nennenswerte Funde mehr versprach. In ihrer räumlichen Beschränkung hätten sich die Privatgärten vielleicht am ehesten für intim-romantische Behandlung geeignet. Andererseits wirkt die Bescheidenheit der privaten Mittel insofern im Sinne der klassischen Schlichtheit, als die Staffagen auf das Notwendigste beschränkt werden, vielfach sogar vollständig fortfallen und das Wohngebäude allein ohne Parterre- und Beetanlagen die architektonische Belebung der reinen Landschaftsbilder zu übernehmen hat. — Die Gartendenkmale der linksrheinischen Gebiete sind größtenteils zerstört, die rechtsrheinischen dagegen fast alle erhalten. In dieser geographischen Trennung unterziehen wir sie einer kurzen, lediglich aufzählenden Betrachtung.

1. Wörrstadt in Rheinhessen. Anlage für die Rheingräfin Salm-Grumbach, auf einer Anhöhe oberhalb des Dorfes. Schloßbau 1782—88 nach Entwurf von Charles Mangin; barocke Breitenlagerung, außen eingeschossig mit schlanken Rundbogenfenstern; Orangeriecharakter. Klassizistischer Portikus mit Giebeldach als zentrales Eingangsmotiv. — Park und Schloß 1793—94 zerstört; kümmerliche Reste des ersteren auf dem heutigen Schloßberge.

Stunde ernsten Sinnens und süßen Träumens und frohen Naturgenusses bracht ich dort hin! Aber welche Wandlung! Der Garten ist wieder zur Brustwehr geworden, der Tempel der Freude zum Tummelplatz des Todes . . .“ — Laut gütiger Mitteilung von Herrn Professor Heidenheimer, Mainz.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0177

Literatur: Chronik im Pfarramt Wörrstadt; Ph. Ferber, Das Rheingräflich-Grumbach'sche Schloß zu Wörrstadt im Kreise Oppenheim („Vom Rhein", Monatsschrift des Wormser Altertumsvereins).

2. Grünstadt. Park und Schloß („Unterhof") der Grafen Leiningen-Westerburg. Anfang der neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts geplündert; Schloß im beginnenden 19. Jahrhundert als Fabrik verbaut; der Garten ist Ackergelände. Ein kleiner Gedenkstein erhalten mit der Inschrift: Graf Karl Christian schenkte diesem Garten mit dem Wasser Leben. Im Jahre 1783, den 21. Mai.

Literatur: Michael Frey, Versuch einer geographisch-historischen Beschreibung des Kgl. bayer. Rheinkreises, Speyer 1836, II, 284.

3. Dirmstein bei Grünstadt. Auf Sckell zurückgehend vermutlich eine kleine Anlage mit See und Gartenhaus, ehemals im Besitz einer Gräfin Brühl; heute verkommen.

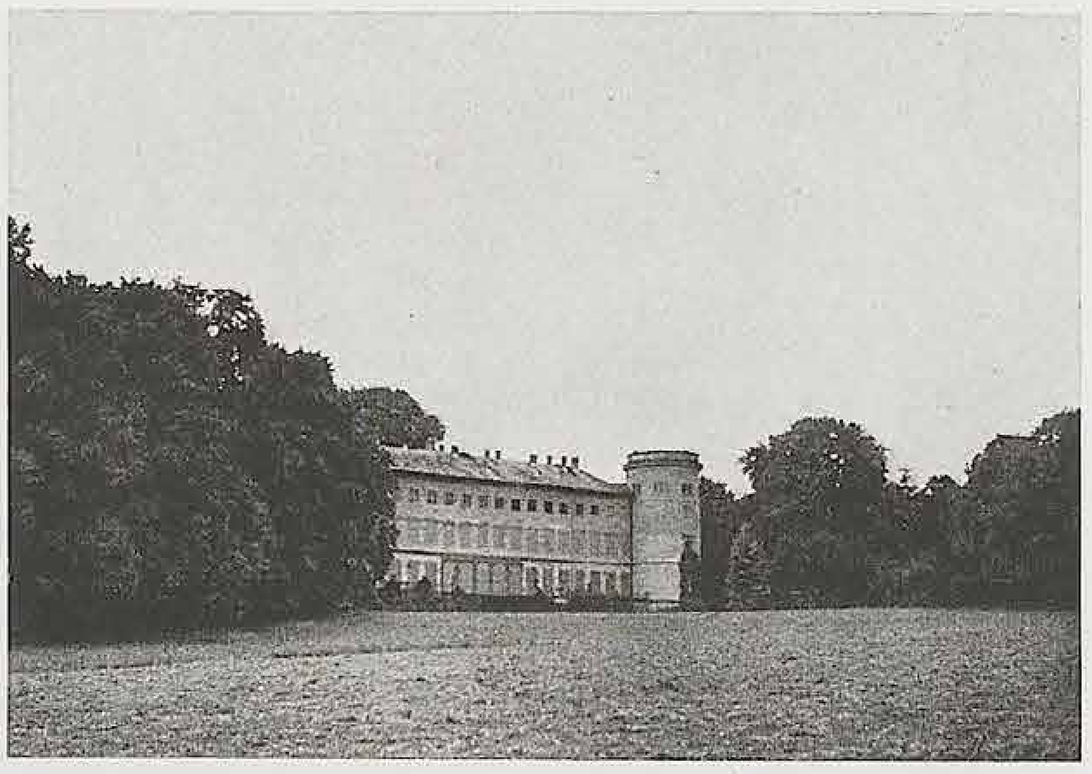
4. Blieskastel bei Zweibrücken. Sckells Tätigkeit für die Gräfin Marianne von der Leyen bezog sich nicht auf die Terrassengärten des Schlosses. (Zerstörung 1793.) Von ihm wahrscheinlich die Anlagen um den Weiher zu Niederwürzbach, die eine Meierei „Annahof" als Zentrum hatten und sich in den Wald verloren. Das Fürstl. von der Leyensche Archiv zu Waal bei Buchloe enthält keinerlei Nachrichten.

Literatur: R. Rübel, Die Bautätigkeit im Herzogtum Pfalz-Zweibrücken und in Blieskastel im 18. Jahrhundert, Heidelberg 1914. Über die Gartenanlagen gibt die Abhandlung keinerlei Aufschlüsse.

5. Herrnsheim bei Worms. Bis Mitte des 19. Jahrhunderts Sitz der Freiherren v. Dalberg, heute dem Freiherrn Heyl zu Herrnsheim gehörig. 1794 Zerstörung des alten Schlosses, Neubau 1811 in trockenen, ungegliederten klassizistischen Formen unter Anlehnung an einen vorhandenen mittelalterlichen Wehrturm (nach Ludwig Freiherrn v. Ompteda: Rheinische Gärten, Berlin 1886, S. 89ff.). — Die Reife der gärtnerischen Anlagen läßt vermuten, daß sie erst mit dem Schloßneubau entstanden sind (Plan bei Ompteda a. a. O.): Höchst unregelmäßiger Grundriß, die Anlagen schließen das alte Dorf völlig ein. Das Hauptgelände nördlich vom Schloß und Dorf entstanden durch Verlegung der Fahrstraße, die das Gebiet ehemals in der Längsachse durchquerte. Es ist als einheitlicher Wiesenkomplex behandelt; klassische Baumgruppen; kleine Weiheranlagen als Randmotive an der eingesenkten Ostgrenze. Zwei Ausblicke in die freie Landschaft nach Norden und Nordosten. Die Türme der Dorfmauer gotisierend ausgebaut und als Ruinenstaffage benutzt. Verbindung zum südlichen Gartenbezirk durch eine Brücke über die Straße. Aussicht auf die Kirche und Häuser des Dorfes.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0178

Wegeführung in klassischen Kurven, flach gedehnt und der Schlichtheit des Wiesengrundes angepaßt. Dieser tritt ohne architektonische Überleitung an das Schloßgebäude heran. Gärtnerische Zieranlagen nur im inneren Schloßhof.
Literatur: Ompteda a. a. O., Johann Poppel, Das Großherzogtum Hessen in malerischen Originalansichten, Darmstadt 1842, Bd. 1, S. 173.



Herrnsheim

6. und 7. Dürkheim an der Haardt und Amorbach im Odenwald. Sckells Tätigkeit für das Haus Leiningen an diesen Orten belegt durch einen Brief des Fürsten an den badischen Staatsminister v. Geyling, Amorbach, den 27. Oktober 1803. Er bittet ihn, Sckell „mit seinem Rath und Kenntnissen benutzen zu dörfen", und beruft sich auf frühere Arbeiten, die Sckell für ihn besorgt habe, „welcher ehemals meinen Garten zu Dürckheim angelegt hat, und zu welchem ich ein vorzügliches Vertrauen habe". Er soll das „Lokale" von Amorbach einsehen und die Anlagen entwerfen. (B. G. L. A, Schwetzingen Dienste, Spezialia 1803—21.)

Das Dürkheimer Schloß um 1730 erbaut, später erweitert. Der frühere Ehrenhof ist der heutige Schloßplatz; Zerstörung 1794. Sckells Gartenanlagen ca. 1783, vermutlich beginnend mit einem regelmäßigen Parterre, an der Böschung des Remparts in englische Anlagen übergehend; See und Bach mit chinesischen Brücken. Erstreckung wahrscheinlich bis zu den noch bestehenden alten Salinenbauten (Fürstl. Archiv in Amorbach: ein kleines Faszikel über die Erweiterung des Englischen Gartens zu Dürkheim 1783ff.). Im Garten das Grabmal einer Prinzessin, beschrieben bei Sckell, Beiträge S. 44. — Die Anlagen gleichfalls 1794 zerstört. Im 19. Jahrhundert Bau des jetzigen Kur- und Rathauses an der Stelle des Schlosses (1824). Der heutige Kurpark läßt Sckells Anlage nur ahnen.
Literatur: Michael Frey a. a. O., II. Bd., S. 398, 414.
Für die verlorenen linksrheinischen Gebiete erhielt das Haus Leiningen als Entschädigung u. a. die säkularisierte Abtei Amorbach im Odenwald (1803). Sckells Plan für die Umgestaltung des alten Wirtschaftsgartens (Seegarten) erst später ausgeführt, 1806 und 1817. In der Längsachse freier Ausblick in

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0179

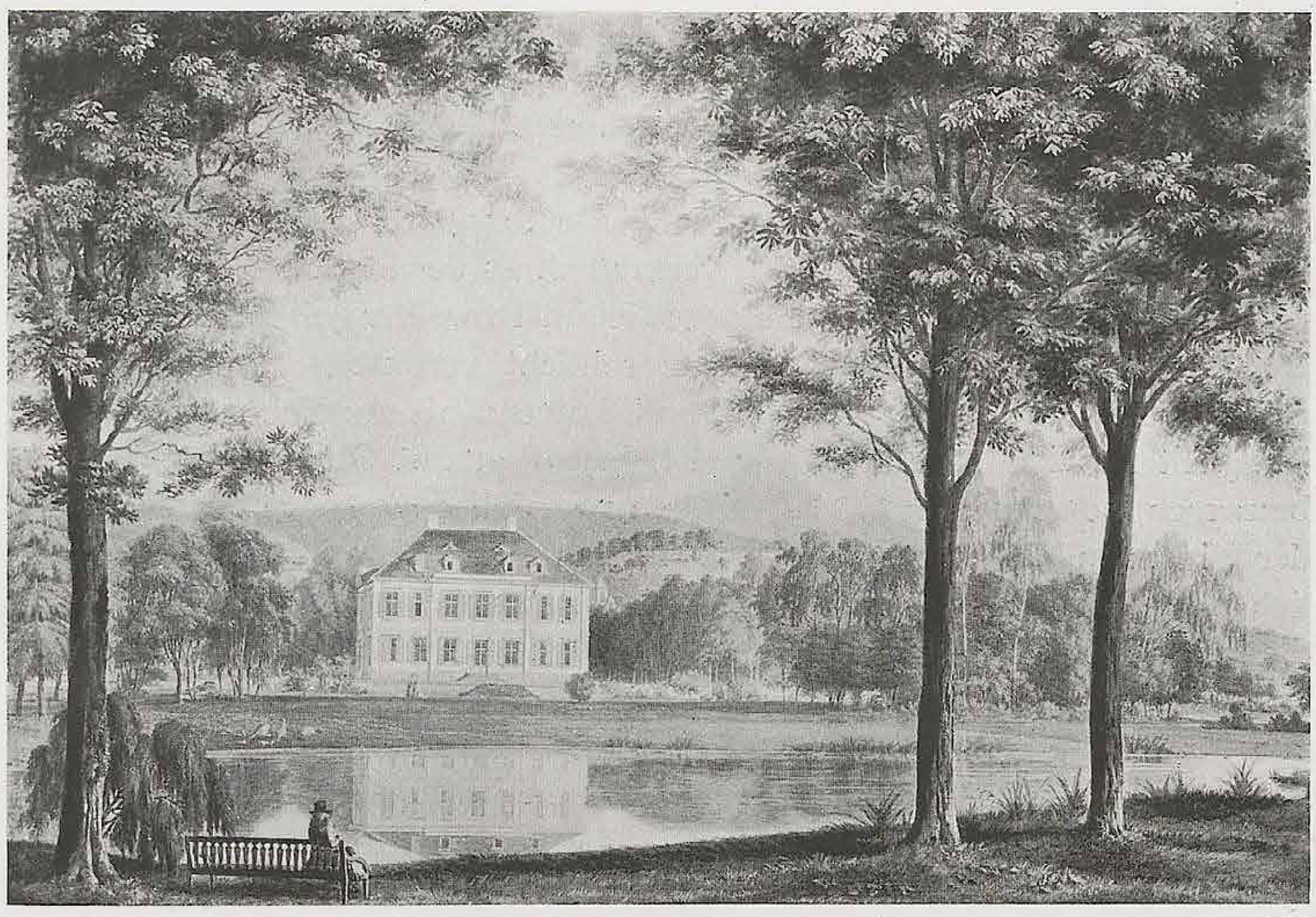
Neckarhausen, Ölgemälde im Schloß

das natürliche Waldtal, im Hintergrund die Höhen des Odenwaldes; im Park Rückblick auf das Klostergebäude.
Literatur: Dr. Richard Krebs, Amorbach im Odenwald, Amorbach 1923. S. 116—18.

8. Birkenau im Odenwald. Schloß der Freiherren von Wambolt, erbaut 1771 in schlichtestem Rokoko. Der schmale, ebene Vorgarten, der durch eine Straße abgetrennt sich an den natürlichen Lauf der Weschnitz anlehnt, war anfänglich regulär gestaltet; später landschaftlich als See mit rahmenden Baumgruppen behandelt. Die Straße geschickt hinter einer geschorenen Hecke versteckt. Auf der Rückseite des Schlosses ein natürliches Wiesental mit steilen Abhängen parkmäßig gestaltet. Sckells Stil im einzelnen nicht festzustellen wegen späterer Umänderungen.

9. Neckarhausen bei Ladenburg. Anlage für den Minister Grafen Oberndorff, undatiert (um 1800). Steil-würfelförmiger Schloßbau, italianisierend, durch Arkaden mit symmetrischen Pavillons verbunden, die Nymphenburger Disposition im kleinen. Die Arkaden heute überbaut. Der Garten nimmt auf die strengen Achsen der Schloßgebäude nur in landschaftlich idealem Sinne

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0180



Rohrbach bei Heidelberg (Le Clerc 1797)

Rücksicht. Er entwickelt sich in Form einer Talanlage, wie sie für Sckells reifen Stil bezeichnend ist: Wiesengrund mit seitlichen Baumkulissen und Ausblick in die Landschaft. Die Parkmauer durch Ahas unterbrochen. Eine Teichanlage heute verschwunden. Herrlicher alter Baumbestand, zum Teil Exoten (Abb. S. 43). Das Gelände zum Neckar auf der Vorderseite des Schlosses heute entstellt durch Bahnbauten, früherer Zustand aus anonymen Ölgemälden im Treppenhause des Schlosses zu ersehen.

10. Rohrbach bei Heidelberg. 1770 Bau des einfachen, zweistöckigen Landhauses für Karl II. August von Pfalz-Zweibrücken. 1796 legt Sckell für Maximilian Joseph, der dort als Privatmann residiert, den Garten an, den Mannlich wegen seiner Aussicht rühmt (Stollreither a. a. O., S. 486). Der sehr graziöse, halbwüchsige Zustand der Anlage festgehalten in einem Gemälde von Le Clerc 1797; Heidelberg, Kurpfälzisches Museum. Nur ein Bruchteil des Gartens ist erhalten. Das Schlößchen später vermutlich von Weinbrenner umgearbeitet für die Markgräfin Amalie Friederike von Baden: dorische Vorhalle mit Balkon; Erhöhung des Mittelrisalits durch breiten, ornamentierten Fries und Dreiecksgiebel; heute Genesungsheim.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0181

Literatur: A. Trautwein, Rohrbachs Beziehungen zum bayerischen Königshause. Sonderabdruck aus der Heidelberger Zeitung, Heidelberg 1911, S. 15ff. — Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden, VIII. Bd., Kreis Heidelberg, II. Abtlg., S. 602, Tübingen 1913.

11. Oppenweiler bei Backnang in Württemberg. Schloßneubau der Freiherren von Sturmfeder 1782—87, vermutlich an der Stelle einer nicht mehr nachweisbaren Wasserburg auf einer Insel im Talweiher gelegen. Der bizarre Bau von Johann Andreas Traitteur: schlicht verputztes, ungleichseitiges Achteck, dreigeschossig, Zeltdach und Laterne als Aussichtssaal. Sckells Tätigkeit für den Park archivalisch belegt (Rentamt Oppenweiler, Schloßbauwesen, Schloßgarten 1789—98; Plan vom Jahre 1827). In der Verteilung der Wiesen und Gehölzgruppen, in der Talanlage und Wegeführung die wesentlichen Merkmale des reifenden Stils. Als Bildmotiv in den Park einbezogen die spätgotische Kirche des Ortes und die nahe Burg Reichenberg. Im Park Grabdenkmal der Erbauerin, Freifrau Charlotte von Sturmfeder (gest. 1800), von Pozzi.

Literatur: Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Neckarkreis, S. 60, 600.

12. Landshut in Bayern. Unbedeutende Anlage auf dem Bergrücken der Trausnitz, sogenannter Herzogsgarten, für Herzog Wilhelm von Bayern angelegt; am Ende des heutigen Hofgartens gelegen und mit einer Mauer gesondert eingefriedigt. Freundschaftstempel und ein Torbau in plumpen klassizistischen Formen. Sckells Bruder Matthias leitete die Ausführung der gärtnerischen Anlagen. Ein kleines Denkmal (Urne) für Sckell im Park, auf dem Sockel die Inschrift:

Almae Rerum Matris
Naturae
Sectatori
Aemulo
Hoc in Circuitu conductori
Frid. Ludovico Sckell
Primo
in Baiovaria et in Palatinatu
Huius Generis Cultori
Sacrum.
An. MDCCLXXXIV.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0182

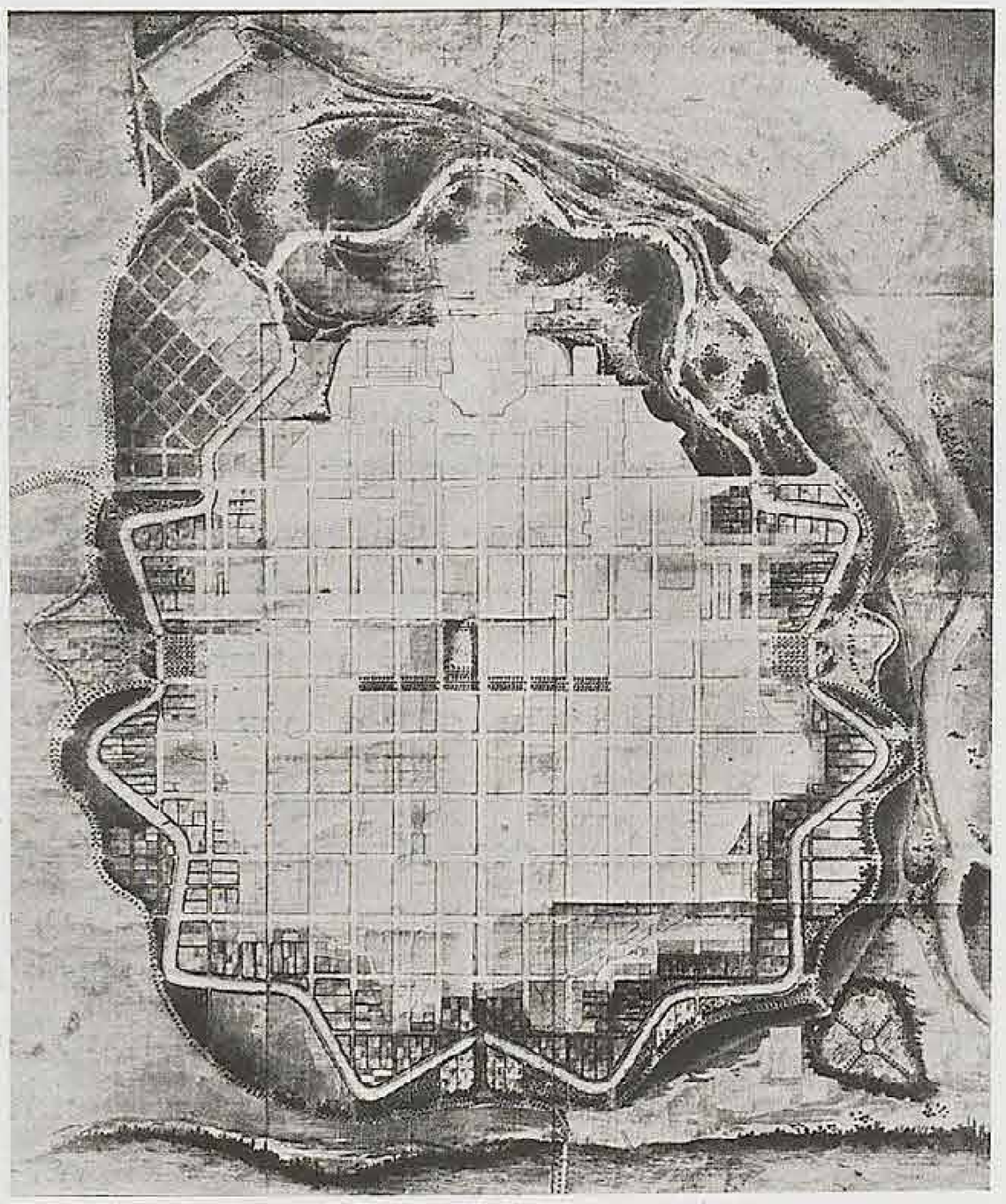
Gegen Ende seiner kurpfälzischen Tätigkeit erhielt Sckell einen Auftrag, der künstlerisch Ungewöhnliches von ihm forderte und dessen Durchführung historisch die merkwürdigsten Perspektiven eröffnet. Es handelte sich darum, daß der Festungsring von Mannheim geschleift und das gewonnene Gelände in Gartenanlagen umgeschaffen werden sollte, eine Maßnahme, die den doppelten Zweck verfolgte, die völkerrechtlichen Sicherheiten der unbewehrten Siedlung für Mannheim zu gewinnen und zugleich den Bürgern einen abwechslungsreichen Spaziergang rings um die Stadt zur Verfügung zu stellen, ja in weiterem Sinn die Illusion der landschaftlich schönen Umgebung für die Stadt als Ganzes zu erzeugen. Die Demolierung der Festungswerke wurde Ende 1798 beschlossen (siehe oben Biographie S. 107) und im nächsten Jahre unter lebhafter Anteilnahme, sogar unter tätiger Mitarbeit der Bevölkerung in Angriff genommen[1]). In Paris hatte schon unter Ludwig XIV. ein ähnlicher Vorgang, die Erweiterung des Stadtgürtels, zur Schöpfung von Boulevards geführt. Dort hatte man das Korrelat des formalen Gartens, die geradlinig bepflanzte Allee zur Füllung des gewonnenen Geländes herangezogen. In Mannheim ergab sich die Frage, ob der Landschaftsgarten für ähnliche Zwecke zu verwerten sei. Heutigentags ist man geneigt, aus vielerlei Gründen dem Landschaftsgarten diese Eignung abzusprechen. Man ist der Meinung, daß in einer solchen städtebaulichen Aufgabe mehr der Verkehr als der Spaziergang und somit mehr die Straße als der Fußgängerweg berücksichtigt werden müsse. Daß außerdem die Nachbarschaft von Architekturen eine gewisse formale Strenge fordere und umgekehrt der Landschaftsgarten seine eigentümlichste Schönheit verliere, wenn die Komposition sich nicht um einen innerlichen Mittelpunkt, einen in sich ruhenden Hauptraum gruppiere. Erst in jüngster Zeit hat die Schleifung der Festungswerke von Köln Gelegenheit gegeben, diese Gruppe von Problemen wieder durchzudenken. Im Ergebnis ist man zur Ausprägung eines neuen städtebaulich-gärtnerischen Typus vorgeschritten: der Ring weder in Form von Boulevards noch in Form von Landschaftsgärten. Es werden vielmehr regulär behandelte Kompartimente zu einem Grüngürtel zusammengeschlossen, dessen einzelne Wohnplätze eine rhythmische Folge bilden. Auf diese Weise wird in der Ringanlage nicht das Totale und Fliehende, sondern im Einzelstück das Ruhende aufgesucht[2]).

---

[1]) Friedrich Walter: Mannheim in Vergangenheit und Gegenwart, Mannheim 1907, 1. Bd., S. 872/73, 887; 2. Bd. S. 9 ff., 79 ff., 153, 538.

[2]) Vgl. Fritz Encke: Die Grünanlagen der Stadt Köln, a. a. O., Abb. S. 52, 53.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0183

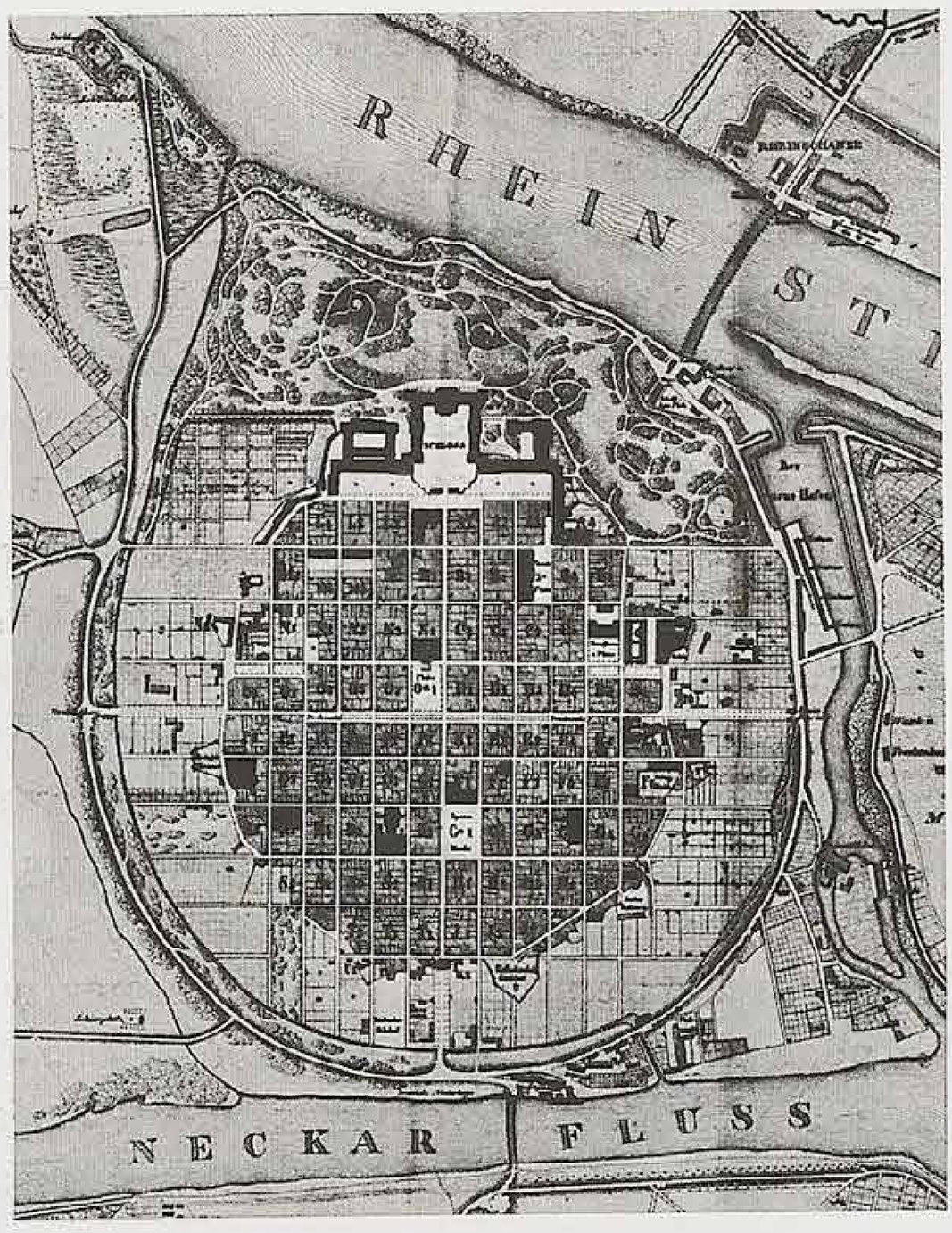


Mannheim (Sckell 1800)

In Mannheim hatte man wegen des langsamen Wachstums der Stadt das Verkehrsmoment gar nicht erwogen. Außerdem war es ein günstiger Umstand, daß die Bebauung des Stadtgebietes sich noch kaum bis zum Festungsgürtel vorgeschoben hatte, und daß die Vor- und Rücksprünge der Bastionen so energisch waren, daß bei ihrer Wegräumung ein verhältnismäßig breiter Geländestreifen für gärtnerische Zwecke hat gewonnen werden können. Es wäre also möglich gewesen, die ganze Stadt in eine breite Zone von Grünanlagen einzubetten, die sich bis zu den Ufern des Rheins und des Neckar erstreckt hätten, zumal da es sich dort um Überschwemmungsgelände handelte. Wie Sckell das Ganze projektiert hat, wäre die Ausgestaltung Mannheims eine der großartigsten städtebaulichen Unternehmungen von Deutschland geworden. Der Ausführung stellten sich aber unüberwindliche Hindernisse in den Weg. Was das Praktische angeht, war zunächst eine Entscheidung darüber zu treffen, wie weit man dem alten Karreesystem und zugleich dem bürgerlichen Privatbesitz gestatten wollte, in die neugewonnene Zone vorzurücken. Der Drang, sich an diesem Gebiet zu bereichern, hat zu schweren Konflikten über die Eigentumsverhältnisse Anlaß gegeben. Weiter fragte es sich, ob der sternförmig verlaufende Festungsgraben beibehalten oder eingeebnet werden solle; drittens, wie die Dammanlagen, die zum Schutz gegen Hochwasser unter allen Umständen bestehen bleiben mußten, künstlerisch ausgedeutet werden sollten, und viertens, wie weit sich die gärtnerische Gestaltung über die Glacis ausdehnen dürfe. Auf die vielfältigen Kämpfe, die sich in dieser Angelegenheit zwischen künstlerischen und wirtschaftlichen Wünschen abgespielt haben, kann hier nicht eingegangen werden. Wir wissen, daß Sckell als Mitglied der Demolitionskommission zwei Entwürfe als Alternativprojekte eingereicht hat. Der erstere hat sich in einem Grundriß der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0184

Plansammlung des Gärtenamts München erhalten. Er ist signiert und vom Jahre 1800 datiert. Ausdrücklich wird er als „Erster Entwurf“ bezeichnet (Abb. S. 176)[1]). Der sternförmige Festungsgraben wird beibehalten. Die Bürgerstadt drängt sich in die Zwickel, und das Vorgelände wird abgeschlossen durch eine Dammchaussee, die sich die alten Aufschüttungen der Glacis in ihrem Verlauf genau so zunutze macht, wie man etwa eine natürliche Bodenschwelle durch Straßen einzusäumen pflegte. Diesem ersten Projekt waren Ergänzungsvorschläge als Beilage mitgegeben, die örtlich und wirtschaftlich wesentlich weiter ausgegriffen haben. Der Festungsgraben sollte zugeschüttet und die Anlage offenbar in die Glacis herabgezogen werden, so daß die Stadt bis an die Dammchaussee hätte ausgedehnt werden können. Diese Beilagen sind nicht mehr aufzufinden, vermutlich aus dem Grunde, weil sie die Unterlagen für das Ausführungsprojekt gebildet haben, das Sckell in Konkurrenz mit einem Baumeister Schlicht im Jahre 1801 eingereicht hat. Am 23. März 1803 wurde es von der badischen Regierung genehmigt[2]). Wie es ausgesehen haben mag, können wir lediglich dem gestochenen Grundriß entnehmen, der um 1840 von Moutoux und Bühler nach dem vorhandenen Bestand aufgenommen worden ist (Abb. S. 177)[3]). Das Wesentliche ist, daß der Festungsgraben verschwunden ist, daß die Garten-



Mannheim, Stich um 1840

---

1) Die Aufschrift lautet: „Erster Entwurf, wie das wiedergewonnene Mannheimer Festungs-Terrain, wenn die Glacis als Damm angenommen und der Stadtgraben geschmälert beibehalten würde, nützlich einzutheilen und zu verschönern wäre, mit einer Beschreibung und Beilagen zu den weitern Vorschlägen, die Stadt über die Glacis auszudehnen und den Stadtgraben gänzlich zu kassiren.“ Gez. Gartenbaudirektor Sckell 1800.

2) B. G. L. A. Mannheim-Stadt. Fasz. 2136. — Der Kurfürst stiftete 90 000 fl., später mußten öffentliche Anleihen aufgenommen werden.

3) Im Besitz der Universitätsbibliothek Heidelberg.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0185

anlagen zu einem Gürtel von minimaler Breite zusammengedrängt worden sind und die Dammchaussee als Kreis die Stadt umzieht. Weder von der alten Sternform der Bastionen noch von der Geländeform der Aufschüttungen ist in diesem einigermaßen schematisch gezogenen Zirkel eine Spur zu erkennen. Die natürlichen Bedingungen der Situation, von denen man ausgegangen war, sind also verwischt worden, und dem Geometrischen hat man so weitgehende Zugeständnisse gemacht, daß in diesem Stadium eigentlich die Form des Boulevards bereits die angebrachtere und in einem höheren Sinn natürliche gewesen wäre. Später hat man, wenn auch nicht mit der vollen Energie, die zur Rettung des Ganzen nötig gewesen wäre, die Ringstraßen in die Form von Avenuen übergeführt.

Das eine hatte von jeher festgestanden, daß in der Nachbarschaft des Schlosses statt des kleinen Parterregartens das gesamte Gelände bis zum Rheinufer mit landschaftlichen Anlagen von edelstem Stil und größter Disposition auszufüllen sei. Sckells Absichten in bezug auf dieses Gelände können aus dem „Ersten Entwurf" entnommen werden. Über eine breite Wiesenbahn öffnet sich vom Mittelbau des Schlosses der Blick auf den Rhein. Links zieht sich in wohliger Kurve eine zweite Talwiese zum Flusse hinab. Die Öffnung und Schließung der Bilder, die Baummassen und Lichtungen sind in größten Zusammenhängen erdacht und von einem so sicheren Gefühl für Gleichgewicht gegeneinander abgestimmt, daß wir berechtigt sind, diesen Idealplan für die Ausgestaltung des Schloßgartens geradezu als Eintritt in die Periode voller Meisterschaft zu bezeichnen. Der im Jahre 1803 genehmigte Ausführungsplan wird an dieser Stelle sicherlich keine Veränderung vorgesehen haben. Nur der Festungsgraben, der früher als Fluß stilisiert das Parkgebiet durchzog, ist zugeschüttet worden. Er hätte sich gegenüber der Nachbarschaft des Rheins in seiner Wirkung ohnedies nicht behaupten können.

Durch die Zuteilung Mannheims an Baden waren die Verhandlungen über das Projekt schon empfindlich gestört worden. Es kam hinzu, daß Maximilian Joseph sich bemühte, Sckell für München zu gewinnen. Wir haben erwähnt, daß Sckell erst nach einigem Zögern sich entschließt, die Ausführung der Mannheimer Entwürfe aus der Hand zu geben. Im Jahre 1804 überläßt er sie seinem Schwetzinger Amtsnachfolger Zeyher und behält sich lediglich in der Kommission eine beratende Stimme vor. Obwohl man bei der Demolierung der Festung auf bedeutende, unerwartete Schwierigkeiten stieß, war es der ausdrückliche Wunsch der Mannheimer Bevölkerung, Sckells Plan, der öffentlich ausgestellt worden war, durchgeführt zu sehen (Anlage vollendet 1812). In dem Plan von Moutoux und Bühler ist allerdings der künstlerisch wertvollste Teil, der Schloßgarten, bereits verstümmelt und von un-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0186

zähligen romantischen Kleinlichkeiten durchsetzt. Die großen Perspektiven, die klare Disposition der Wiesenflächen und Gehölzgruppen sind verstellt und bis zu völliger Unübersichtlichkeit verwirrt worden. Auch die Wegeführung sucht das Vielteilige und allzu Abwechslungsreiche. Es ist nicht anzunehmen, daß diese Veränderungen den Eingriffen Zeyhers zur Last zu legen sind, denn anderwärts hat er sich als ein treuer Erbe Sckellscher Ideen bewährt. Der Schaden, den die Romantik in diesen Gärten angerichtet hat, führt erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer förmlichen Katastrophe. Es lag städtebaulich von jeher eine Schwierigkeit darin, daß das Straßennetz von Mannheim nicht auf die Lage der Rheinbrücke Bezug nimmt und infolgedessen der wachsende Verkehr gerade die künstlerisch empfindlichsten Teile der Stadt in Mitleidenschaft ziehen mußte. Als dann die Eisenbahn die Verkehrslinien mit unangenehmer Deutlichkeit nachzuziehen anfing, wäre es möglich gewesen, eine neue Rheinbrücke etwa 800 Meter oberhalb der alten aufzurichten und auf diese Weise nicht nur den Schloßgarten zu retten, sondern auch für den Anbau von Ludwigshafen andere Direktiven vorzuzeichnen. Da aber der Garten ohnedies zerstückelt war, hat man sich um so leichter entschlossen, den Bahnkörper mitten durch den Park zu legen und diesen als Kunstwerk preiszugeben, ein Vandalismus, dessen Folgen heute nur noch mit riesenhaftem Aufwand rückgängig gemacht werden könnten.

Das Friedhofsprojekt

Im Zusammenhang der Mannheimer Stadterweiterung hatte Sckell Gelegenheit, zu einem Problem Stellung zu nehmen, das als ein neues in die Kunstgeschichte eintritt und in der Folge als außerordentlich weittragend sich erwiesen hat: er macht Vorschläge für eine Friedhofsanlage, die sich zwar nicht realisiert haben, die er aber in seinen Beiträgen ausführlich und in vollem Bewußtsein von der Wichtigkeit des Gegenstandes kommentiert[1]).

Als Ursprung des neuen Naturgefühls ist im allgemeinen Teil die pantheistische Weltanschauung des klassischen Zeitalters gekennzeichnet worden. Wie tief diese Vorstellungen der Einheit zwischen dem Menschen und dem All im Bewußtsein breitester Kreise Wurzel geschlagen haben, geht daraus hervor, daß im reifenden 18. Jahrhundert neue Grabgebräuche aufkommen. Zum Teil mag es eine Folge der Aufklärung gewesen sein, daß die Gräber sich vom Kirchenbau loslösen und der Kirchhof sich in einen Friedhof verwandelt, in dem eine Aussegnungskapelle die kirchlichen Funktionen über-

1) Kapitel 26, S. 206 ff.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0187

nimmt. Andernteils fordert ein neuer Begriff von Heldentum stattliche Denkmäler, während gleichzeitig das Familiäre und das Dichterische nach eigenen sentimentalen oder romantischen Ausdrucksformen suchen. Als Ergebnis dieser Ideen ist uns das Motiv des Parkgrabes bereits entgegengetreten, das als Symbol der harmonischen Wiedervereinigung des Menschen mit der Natur zu verstehen ist[1]). Es erklärt sich aus dieser neuartigen Pietät des Zeitalters, wenn man die Regellosigkeit und den Ungeschmack der alten Kirchhöfe als unerträglich zu empfinden begann. Und dennoch schien es kaum möglich zu sein, den höchst individuellen Anspruch des Parkgrabes weiteren Kreisen der Bevölkerung zuzugestehen. Aus dieser Konstellation von Ideen und Widerständen wächst der Gedanke heraus, Friedhöfe als Landschaftsgärten zu gestalten, ihnen die Form von öffentlichen Parks zu geben und selbst bescheidenen Gräbern wenigstens die Würde des natürlich Schönen mitzuteilen. Von vornherein taucht die Frage auf, ob die natürliche Einförmigkeit und Vielheit kleiner Parzellen nicht gewisse Zugeständnisse nach der Seite des Regelmäßigen, insbesondere der regelmäßigen Wegeführung bedinge. Das Individualgrab muß sich also auseinandersetzen mit dem Reihengrab, die natürliche Freiheit mit dem kommunalen Ordnungsprinzip.

Die Realisierung dieser in sich selbst widerstreitenden Ideen bleibt vorläufig weit hinter dem Wunschbild zurück. In Mannheim stand nahe bei dem Zusammenfluß der Ströme ein dreieckiges Geländestück zur Verfügung, das Sckell zu einer Friedhofsanlage auszugestalten vorschlägt (Abb. S. 176 rechts unten in der Ecke). Der Friedhof nimmt im Anschluß an das Grundstück eine sehr ungewöhnliche, herzförmige Gestalt an, die möglicherweise allegorisch, vielleicht aber auch als ideale Weiterbildung des sternförmigen Bastionensystems zu verstehen ist. Eine kurze Allee führt von dem Dammweg in den Friedhof hinab. Der Rand des Gartens ist mit einer kräftigen Mauer von Bäumen umpflanzt, die Einblick und Ausblick verwehren und das Friedhofsgelände als Ganzes landschaftlich einbetten. In der Binnengliederung hat man aber nicht nur auf weitere Bepflanzung verzichtet, sondern außerdem der regulären Wegeführung ihr altes Vorrecht belassen. Kreuzförmig wird der Friedhof von Alleen durchzogen, und in der Mitte ist ein Rondellplatz ausgespart, der nach Sckells Anweisung eine als Zentralbau behandelte Aussegnungskapelle enthalten sollte. Das Motiv des Tempietto, das uns anderwärts so häufig als Lustmotiv entgegengetreten ist, wird an dieser Stelle mit

---

[1]) Man denke an das Rousseau-Grab und seine Nachbildungen, an das Geßner-Grab, an das Sesostris-Grab in Schwetzingen, das Mausoleum in Charlottenburg, das Grabmal der Charlotte von Sturmfeder in Oppenweiler und andere mehr.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0188

dem Sinn eines christlichen Kultbaues ausgestattet. Es ist leicht vorzustellen, wie das Reihengrab und das Parkgrab sich in diesen Bezirk hätten teilen sollen: an die Alleen schließen sich die regelmäßigen Parzellen der Reihengräber an, die Sckell als Blumenbeete gestaltet wissen will; in der Randzone dagegen bieten die Baumpflanzungen Gelegenheit genug, um Individualgräber malerisch zu postieren und durch Parkwege zugänglich zu machen, bei deren Durchschreiten die Gräber als künstlerische Folge von einzelnen kleinen Veduten aufgefaßt werden können.

Wie Sckell berichtet, war dies der einzige Fall, in dem er sich mit diesen Problemen beschäftigen konnte. Es entzieht sich also unserer Beurteilung, wie diese Gedanken später zur Reife gekommen wären. Sckells eigenes Grab in München ist ohne höheren Anspruch. Losgelöst von seinen sterblichen Überresten zeugt ein Denkmal im Englischen Garten, an herrlicher Stätte gelegen, von der Würde seiner Existenz.

Was Sckell an Friedhofsgestaltung in Mannheim vorgeschlagen hat, bildet den Keim für eine Entwicklung, die sich heute angesichts der Übervölkerung der Städte zu einem Kolossalproblem der modernen Verwaltung ausgewachsen hat. Heute besteht der Waldfriedhof großen Stils neben dem ganz andersartigen Typus des formal-architektonisch gegliederten Friedhofs. Nachdem die Verbindung von Grab und Garten einmal geknüpft war, scheint heutigentags der formale Typus dem Wesen der Aufgabe besser zu entsprechen. Auf das vielfältige Für und Wider einzugehen, mit dem man für die Vorzüge des einen oder des anderen Typus polemisieren könnte, ist hier nicht der Ort.

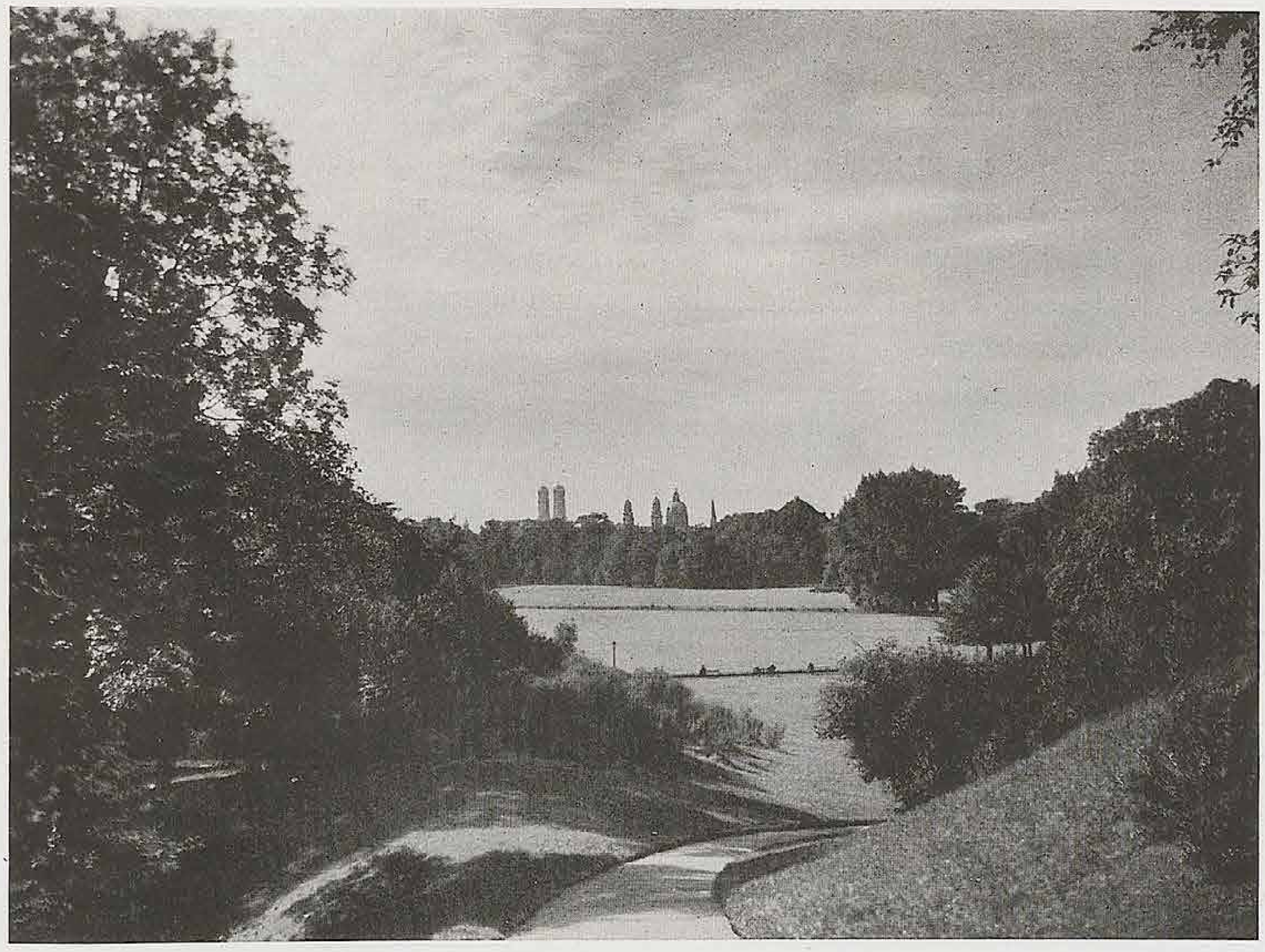
UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0189

DIE WERKE
DER BAYERISCHEN AMTSPERIODE

DER ENGLISCHE GARTEN IN MÜNCHEN

Nachdem Kurfürst Karl Theodor seine Residenz von Mannheim nach München verlegt hatte (1778), tritt wiederholt der Fall ein, daß er Künstler und Beamte aus dem pfälzischen Kreis zur Übersiedlung in die neue Hauptstadt zu veranlassen sucht. Allgemein stößt er bei den Pfälzern auf Widerstand. Der Ruf Münchens als einer europäischen Kunststadt war noch keineswegs gesichert. Auch Sckell hat ein Vorurteil gegen München gehegt. Trotzdem wird man gestehen müssen, daß erst hier sein Stil sich zu der vollen Weite und Freiheit der Naturanschauung durchgebildet hat, in der wir seine Meisterschaft erblicken; und daß seine Werke den Auftakt bilden zu jener monumentalen, damals noch gar nicht zu ahnenden städtebaulichen und kulturellen Entwicklung, die unter Ludwig I. die Stadt zu einem berufenen Ort klassischer Kunstgestaltung hat ausreifen lassen. Schon allein in bezug auf den Umfang der Arbeiten stellen der Englische Garten und Nymphenburg alles in den Schatten, was Sckell im rheinischen Gebiet zur Bearbeitung hatte übernehmen dürfen. Sein Münchner Schaffen fußt auf einer alten und großen Tradition. Bereits der Machttrieb des Spätbarock hatte das Land mit gewaltigen gärtnerischen Anlagen versehen. Die Schlösser, an die sich die Parks anlehnten, waren großräumiger disponiert als anderwärts. Nunmehr war der Zeitpunkt gekommen, in dem die höfische Gartenkunst in eine städtebaulich-soziale sich verwandelt und die Anlagen der Residenzstadt aus der Größe der fürstlichen Besitzverhältnisse unermeßlichen Nutzen ziehen.
Der Englische Garten gilt als dasjenige Werk, das die volle Meisterschaft Sckells bezeichnet und mit dem sein Name unmittelbar im populären Bewußtsein verknüpft geblieben ist. Gleichwohl war nach dem bisherigen Stand der Forschung seine Mitwirkung an der ursprünglichen Schöpfung zweifelhaft. Die Namen des Grafen Rumford und des Freiherrn von Werneck beeinträchtigen gerade in den frühesten Jahren seinen Schaffensanteil. Es ist auch nicht ohne

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0190



München, Englischer Garten. Blick gegen die Stadt

weiteres zu entscheiden, ob der Englische Garten als Frühwerk Sckells oder als reifes Werk seiner Spätzeit zu gelten habe. Als der Garten begonnen wurde, 1789, hielt sich Sckell noch in Schwetzingen auf, und es dauert fünfzehn Jahre, bis er mit der Übersiedlung nach München die Oberleitung persönlich in die Hand nimmt. Für die Zwischenzeit war ihm von seiten des Kurfürsten nur eine beratende Stimme und ein Visitationsrecht zugestanden worden, von dem er in wiederholten Besuchen Gebrauch macht. Es fragt sich also, wie man sich die Mitwirkung Sckells an dem Schöpfungsakt im Jahre 1789 zu denken habe. Lipowsky war offenbar von Sckell persönlich darüber orientiert, daß dessen Teilnahme an der ursprünglichen Planung vorgelegen hat[1]). Dagegen

---

1) Lipowsky: Baierisches Künstler-Lexikon S. 95. — Derselbe: Urgeschichten von München, München 1815. — Derselbe: Ansichten des Englischen Gartens in München, München 1836. — Auf ihn stützt sich G. Schoch: „Außer Sckell war kein Gartenkünstler zu jener Zeit in Süddeutschland vorhanden, der in solcher Größe hätte arbeiten, solche Formen hätte schaffen können." (Der Englische Garten zu München und Ludwig v. Sckell, Gartenkunst 1902, S. 124.)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0191

hat Johann Mayerhofer, der auf Grund archivalischer Quellen gerade die Vorgeschichte des Englischen Gartens bis zum Eintrittsjahre Sckells (1804) beschrieben hat, seine Anteilnahme in Zweifel gezogen[1]). Durch die Auffindung einer von Sckell im Jahre 1807 persönlich abgefaßten Denkschrift, die sich im Archiv des Finanzministeriums in München befindet, war es mir möglich, einen weiteren authentischen Beleg für seine Mitwirkung herbeizuschaffen. Seine Anwesenheit in München in dem entscheidenden Jahre ist somit aktenmäßig sichergestellt[2]).

Gegen Ende der achtziger Jahre hatte sich Kurfürst Karl Theodor trotz seiner anfänglichen Abneigung in München soweit heimisch gemacht, daß er sich entschloß, seine Aussöhnung mit den Verhältnissen seines neuen Wohnsitzes durch ein gemeinnütziges Kunstwerk weithin sichtbar zu dokumentieren. Ein Schloßbau wäre damals nicht mehr populär gewesen, außerdem war man in München mit Schlössern reichlich versorgt. Es lag also nahe, daß Karl Theodor auf sein altes Lieblingsgebiet, die Gartenkunst, zurückgriff. Der Vorschlag Rumfords, das Gebiet der Isarauen für Militärgärten zu verwenden, hätte weder bei der Bevölkerung Anklang gefunden, noch hätte er künstlerisch das Interesse des Landesfürsten beschäftigen können. Man kommt also zu dem Ergebnis, einen landschaftlichen Volkspark anzulegen und stiftungsmäßig der Öffentlichkeit zu übergeben. Am 13. August 1789 wurde beschlossen, „den Hirschanger zur allgemeinen Ergötzung für dero Residenz-Stadt München herstellen zu lassen und diese schönste Anlage der Natur dem Publikum in ihren Erhollungs-Stunden nicht länger vor zu enthalten“[3]). Es ist eine seltsame historische Fügung, daß dieser Akt der Menschlichkeit, der in Deutschland von einem überzeugt absolutistischen Herrscher ausgeht, zeitlich mit dem Ausbruch der französischen Revolution zusammenfällt. Vermutlich haben die demokratischen Grundsätze, die Rumford aus seiner amerikanischen Heimat mitgebracht hatte, diese Wendung im Geiste Karl Theodors veranlaßt[4]). Als Sckell im Jahre 1789 nach München kam, stand die Idee des Volksparks schon fest. Zur Diskussion wurden in jenen entscheidungsvollen Augusttagen ganz andere Fragen aufgeworfen. Es handelte sich darum, ob die klima-

---

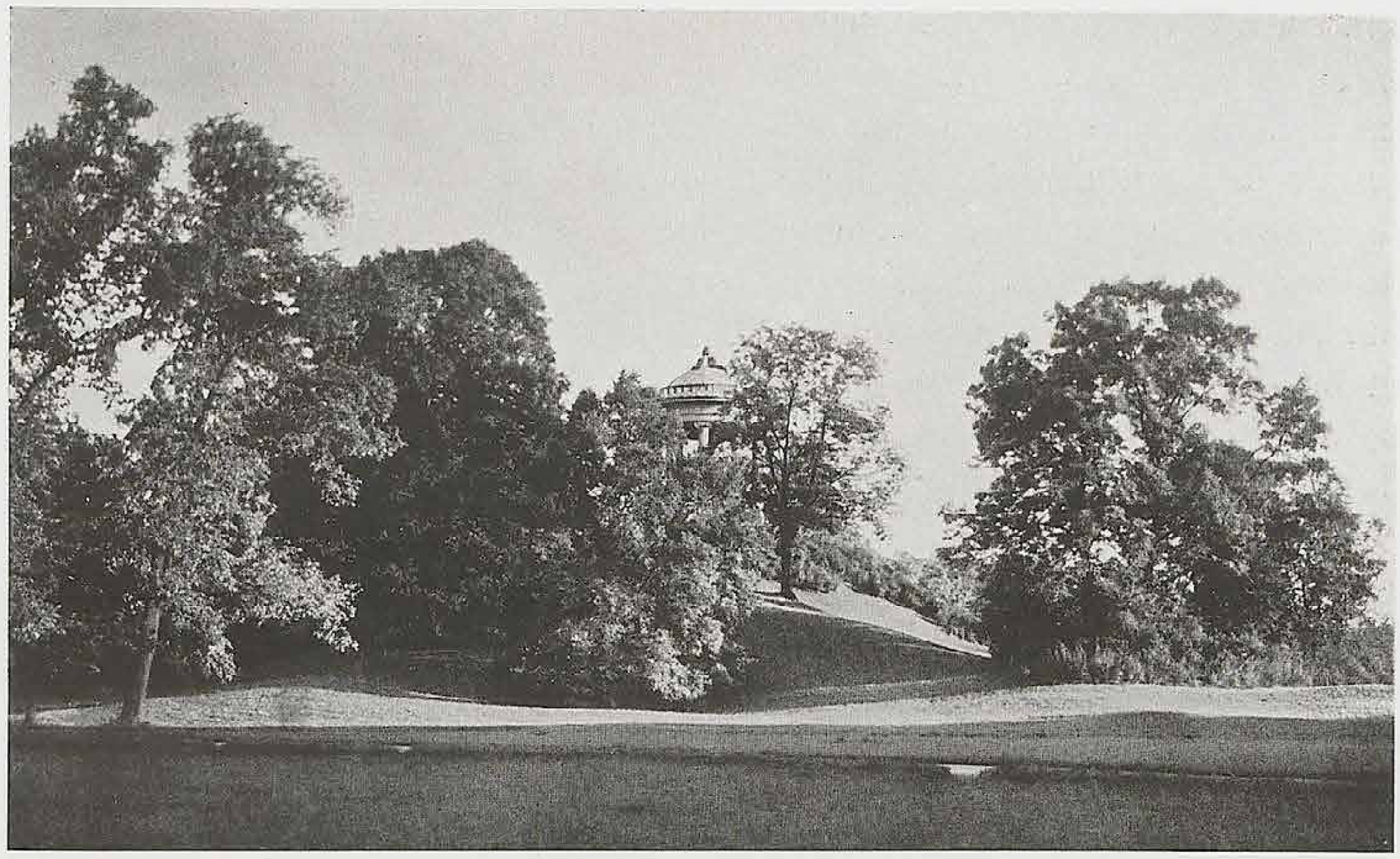
[1]) Johann Mayerhofer: Geschichte des Münchener Englischen Garten (1789—1804). Jahrbuch für Münchener Geschichte, 3. Jahrgang, Bamberg 1889, Seite 41, Anmerkung 8.

[2]) Archiv des Finanzministeriums München. Englischer Garten, Anlagen, Bauten p. p. 1800—1811 incl., Repert. pg. 42. Titl. B. II, Nr. 45. Sckells Denkschrift ist vom 6. März 1807 datiert. — Vgl. oben Biographie S. 103.

[3]) Der Akt abgedruckt bei Mayerhofer a. a. O.

[4]) Über Rumford vgl. Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 29, S. 643 ff. — Ferner „Bayerland“, Jahrg. 25 (1914), Aufsätze von Joh. Keiper und G. Hoerner.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0192



München, Englischer Garten. Am Monopteros

tischen Verhältnisse und die Bodenbeschaffenheit Münchens, die Höhenlage von zirka 500 Metern und das Moränengelände überhaupt zur Anlage eines Landschaftsparks geeignet seien. Sckell hat die Bedenken des Kurfürsten zerstreut und sein Gutachten für diese Möglichkeit abgegeben. Der Ausfall und die späteren Schicksale des Gartens haben seine Meinung bestätigt. Es haben sich in München tatsächlich mehr und empfindlichere Baumsorten anpflanzen lassen, als man ursprünglich für möglich gehalten hatte. Allerdings erreichen auf dem Kiesboden Solitärbäume nicht die volle Üppigkeit, wie das im westlichen oder nördlichen Deutschland der Fall ist. Die Bäume leiden oft an Wipfeldürre. Trotzdem ist es der Kunst Sckells möglich gewesen, durch sichere Komposition und das klare Überdenken der Bildwirkung die Umrisse rund und voll zu gestalten und durch das Kunstmittel der Gruppenpflanzung zu ersetzen, was der einzelne Baum an Wirkung nicht hervorzubringen vermag. Neben gewissen Unbequemlichkeiten bot aber speziell das Gelände der Isarauen dem Gartenkünstler einen eigentümlichen Vorteil dar: infolge einer Mergelschicht, die unterhalb des Kiesbodens gelagert ist, und infolge der Undurchlässigkeit dieser Schicht ist die Wurzelbildung der Bäume und ihre Bewässerung eine auffallend gleichmäßige, so daß von einem gewissen Reifestadium ab die Bäume und ihr Umriß sich nicht mehr wesentlich verändern. Aus diesem Grund tritt ein Stillstand des Wachstums

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0193

ein, noch bevor die Bäume überaltert sind. Die gartenkünstlerische Vedute ist daher im Englischen Garten von einer seltenen Stabilität, sofern nicht das flache Wurzeln der Bäume die Gefahr des Windbruches mit sich bringt, die gerade in den letzten Jahren bedauerliche Lücken in den Baumbestand gerissen hat. Durch diese sogenannte Flinzschicht sollen auch die starken Abendnebel in den Isarauen bedingt sein[1]).

Zur Diskussion stand fernerhin, mehr in einem akademischen als im praktischen Sinn, die Frage, ob nicht andere Bezirke der Münchner Umgebung für die Aufnahme des Volksparks geeigneter wären. Seit dem 16. Jahrhundert wandte die Residenz den Isarauen ihre zerklüftete Rückseite zu, ohne daß es gelungen wäre, das Gebäude und das Auengelände in künstlerisch geordnete Beziehung zu setzen. Der nördlich vorgelagerte Hofgarten, der bereits im 17. Jahrhundert in die Befestigung einbezogen war, hatte sich dem Vorgelände in keiner Weise mitgeteilt. Die Lage der Residenz hat aber genügt, um das Wachstum der Stadt nach Norden zu dirigieren, obwohl die Maximen des Spätbarock an und für sich der Westrichtung den Vorzug gaben. An dieser Schwäche setzt dann auch die nörgelnde Kritik Karls II. August von Pfalz-Zweibrücken ein. Er äußert gelegentlich, „sein" Englischer Garten würde sich vom Karlstor über Nymphenburg bis nach Dachau erstrecken, wo er seinen neuen „Karlsberg" hätte bauen wollen[2]). Das westliche Wachstum der Stadt wäre somit auf radikalste Weise gesichert worden. Wer aber die Dimensionen und örtlichen Zusammenhänge überdenkt, überzeugt sich leicht, daß diesen Kritiken kein praktischer Wert zugemessen werden kann. Man blieb also bei dem Auengelände. Vorhanden war zwischen dem Hofgarten und Hirschangerwald eine ausgedehnte freie Wiese, westlich begrenzt durch die geologische Schwelle eines ehemaligen Isarufers, das sich bis nach Freimann hinzieht, östlich durch das Überschwemmungsgebiet der Isar. Dieses Wiesengelände wird von mehreren Bachläufen durchzogen, die von alters her künstlich von der Isar abgeleitet waren und im Stadtbereich gewerblichen Zwecken zu dienen hatten. Ihr Verlauf im Auengebiet ist insofern schwer zu überblicken, als er nur zum Teil von der Natur, zum anderen Teil durch künstliche Grabung bestimmt ist. Die beiden Hauptarme überkreuzen sich am Eingang der großen Wiese in einer Weise, wie sie innerhalb der Natur nicht beobachtet werden könnte. Der westliche Arm, der

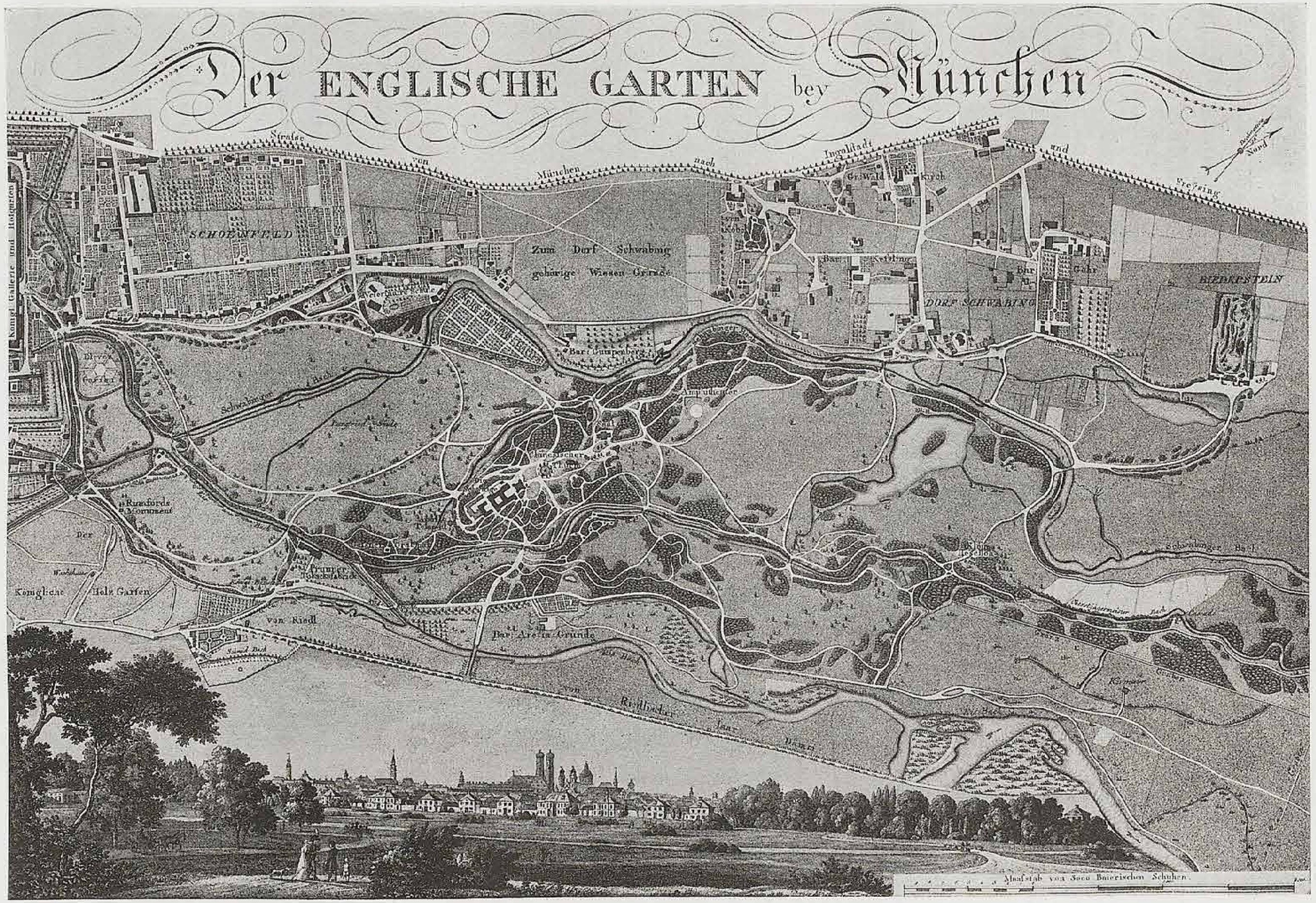
---

1) Karl Braßler: Naturgeschichtliches aus dem Englischen Garten. Münchener Zeitung, „Die Propyläen", 14. und 23. September 1921.

2) Vgl. Mayerhofer a. a. O., S. 16. — Bayerland, Jahrgang 22 (1911), Nr. 6, S. 67: Der Plan eines Englischen Gartens zu München.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0194

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG



München, Der Englische Garten (Rickauer 1806)

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0195

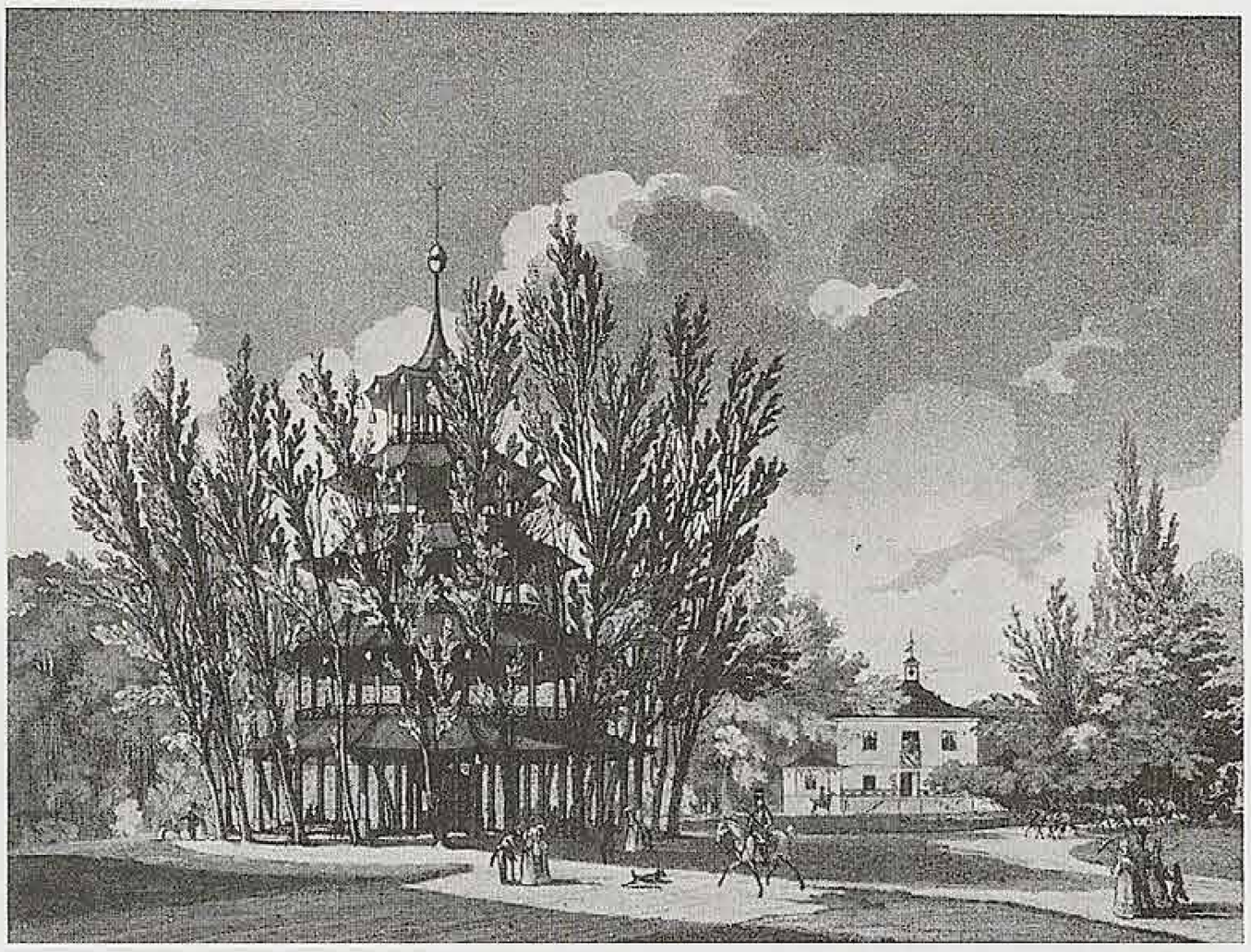
sogenannte Schwabinger Bach, folgt in der Hauptsache der erwähnten Bodenschwelle. Der stärkere Flußlauf, der Eisbach, bildet im Rohen die Ostgrenze. Im Gartengebiet selbst zweigt der Oberstjägermeisterbach ab. Offensichtlich künstliche Grabung ist der stagnierende Verbindungskanal, der vor dem Hirschangerwald sich zum Schwabinger Bach hinüberzieht. Die starke Strömung und das frische Wasser dieser halbnatürlichen Bäche tragen dem Garten Kühle und Lebendigkeit zu. Allerdings hat man ihren Lauf nicht in dem weitgehenden Maße, wie man das gewünscht hätte, durch Windungen der Natur angleichen können, weil die Bäche zum Flößen benutzt wurden und derartige Rechte nicht ohne weiteres abgelöst werden konnten.

Der Hirschangerwald bildete von alters her ein Ausflugsziel der Hofgesellschaft, das auch weiterhin für die Geselligkeit der Aristokratie reserviert blieb. Es ist das Kerngelände, das sich heute um den Chinesischen Turm gruppiert. Von ihm nehmen die Erweiterungsarbeiten ihren Ausgang. Zunächst wird das erste Wiesenkompartiment, dessen Grenzen wir beschrieben haben, in nördlicher Richtung ungefähr verdoppelt, so daß sich der Park bis auf die Höhe des Dorfes Schwabing erstreckte und der Hirschangerwald, der ursprünglich am Rande gelegen hatte, als Waldzone zwischen zwei annähernd gleichwertige Wiesenbezirke einrückt. An der neuen Nordgrenze blieb der Ausblick in ländliche, unbesiedelte Auenbezirke frei, die glücklicherweise in so weiter Erstreckung zum Kammergut gehörten, daß bis zum heutigen Tag und noch für weite Zukunft eine Umbauung des Parks gar nicht in Betracht kommt. Man kann daher vom Herz der Stadt durch die Anlagen auf das freie Land gelangen. An dieser größten Disposition, von deren glücklichem Griff das ganze spätere Schicksal des Gartens abhing, ist Sckell sicherlich nicht unbeteiligt gewesen.

Sckell war im Jahre 1789 über seinen romantischen Frühstil, den wir kennen, bereits hinausgewachsen. Trotzdem hat er es nicht verhindern können, daß infolge der Mitarbeit Rumfords der Hirschangerwald mit einer Vielheit verschiedenartiger baulicher Staffagen ausgestattet wurde, die für unser Gefühl zwar einen eigenartigen historischen Reiz im Garten ausmachen, mit deren Form sich aber Sckell zeitlebens nicht hat befreunden können. Sie sind in ihrem Charakter offensichtlich von Chambers beeinflußt und bewegen sich in einem Kontrast klassischer und exotischer Stile, den Rumford in diesen zur Geselligkeit bestimmten Bezirken nicht missen wollte. 1791 errichtete Joseph Frey den „Chinaturm“ als freie Nachbildung der berühmten Pagode in Kew. Die bauliche Form scheint mir eher glücklicher gegriffen zu sein als dort. Während nämlich die Pagode in der zylindrischen Form eines Turmes auf-

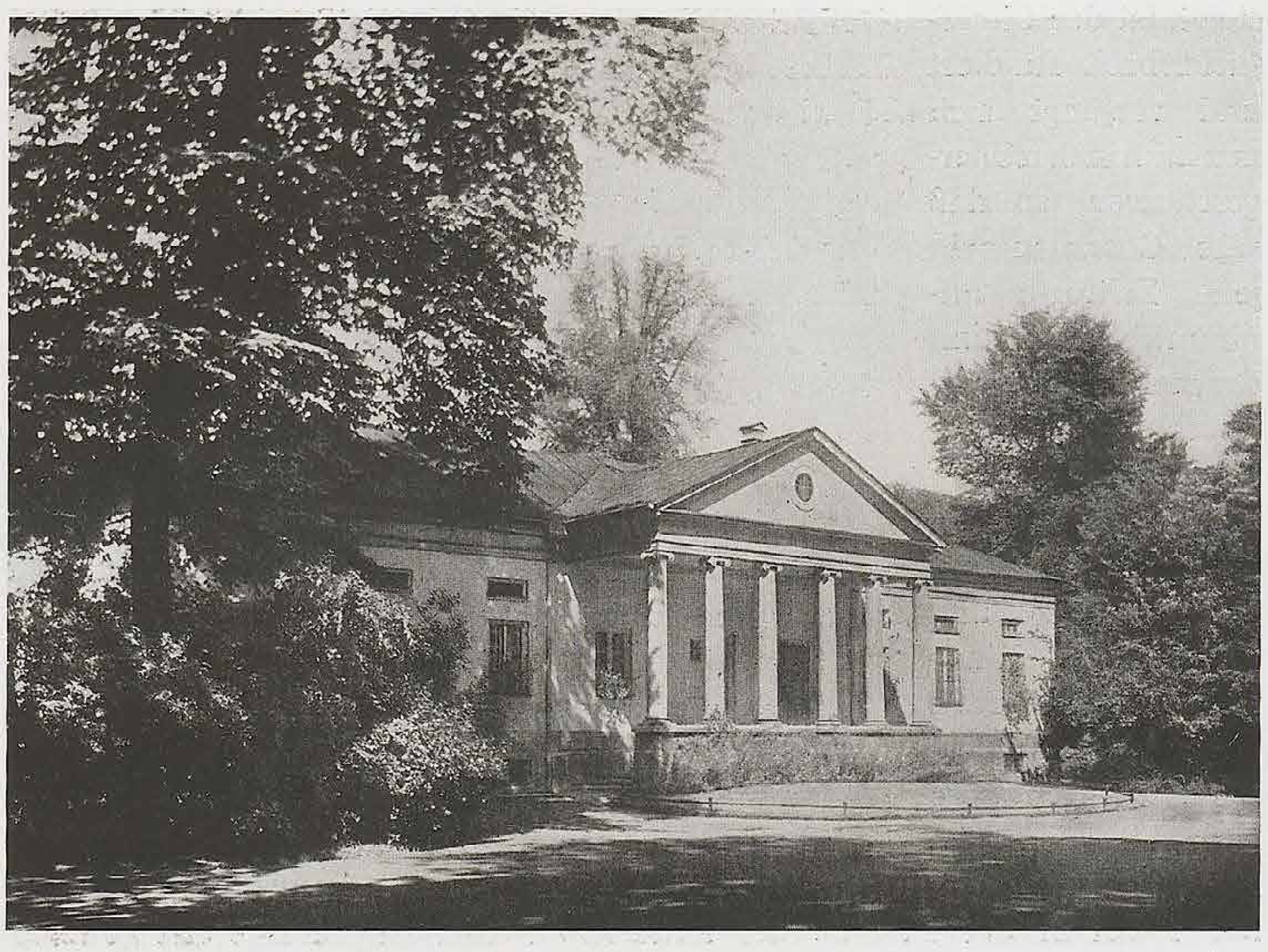
UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0196

steigt, ist der Chinaturm breit fundiert und verjüngt sich merklich in den Obergeschossen, so daß sein Gesamtumriß jene Zeltform annimmt, die den Sinn der geschweiften chinesischen Dachbildung ausmacht. Fünf Ringe von offenen, balkengetragenen Stockwerken und ebenso fünf Ringe von schirmartigen Schindeldächern schichten sich übereinander und endigen in einer Aussichtslaterne. Die kapriziösen Geländer und die Goldquasten an den Dächern sorgen für die Fröhlichkeit des baulichen Eindrucks. Trotz vielerlei Anfechtungen, denen der Turm in der Periode der klassischen Abklärung ausgesetzt gewesen ist, bildet er nicht nur das Wahrzeichen, sondern auch noch heute den praktischen, gesellschaftlich belebten Mittelpunkt des Gartens. In unmittelbarer Nachbarschaft des Turmes wurde von Johann Baptist Lechner ein weitläufiges Wirtschafts- und Meiereigebäude, die Schwaige, aufgerichtet, das teils zur Unterhaltung des Parkes, teils zur Bedienung der höfischen Gesellschaften bestimmt war. Das Ökonomiegebäude ist geflissentlich niedrig gehalten, so daß es im Sommer hinter Baumpflanzungen verschwindet. Nur der eigentliche Gastpavillon hebt sich als isoliertes Gebäude in beschwingtem Rhythmus empor und wird in Angleichung an den Chinesischen Turm mit zeltförmiger Bedachung versehen. Die kleinen chinesischen Spielereien, Tanzsaal, Kegelbahn usw., als Holzbauten in der Nähe der Wirtschaft aufgeführt, sind wieder verschwunden. Als Kontrast zu diesen exotischen Baulichkeiten errichtete Lechner im gleichen Jahre den „Rumford-Saal“, der ernst und palladianisch gestimmt den wertvollsten Bestandteil dieser Staffagen bildet und am ehesten auf Sckells Zustimmung rechnen konnte: auf einem heute verwischten kleinen Hügel erhebt sich der breitgelagerte Bau (neun zu drei Achsen), anderthalb Geschosse hoch, auf der Vorder- und Rückseite je ein sechssäuliger ionischer Portikus als Mittelrisalit, auf der Hauptseite mit kräf-



Englischer Garten, Chinesischer Turm (Lebschée)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0197



Englischer Garten, Rumford-Saal 1791

tigem Dreiecksgiebel abgedeckt. Er sollte der Hofgesellschaft als Kasino dienen und wird heute für Verwaltungszwecke benutzt. Auf einer kleinen Landzunge am Eingang des Hirschangerwaldes, von Wasserbächen umgeben, wurde ein gleichfalls klassisch gestimmter, hölzerner Rundtempel in dorischem Stil aufgeführt und als Tempel des Apollo geweiht. Der Bau, den Sckell als unglücklich proportioniert bezeichnet, nimmt unser Interesse insofern in Anspruch, als er das Urbild des später an anderer Stelle errichteten Monopteros gewesen ist. Der Holzbau ist in Verfall geraten und preisgegeben worden. Wir können aber seine Gestalt aus einer Radierung von Simon Gaßner[1]) und einem Aquatintastich von Lebschée entnehmen (Abb. S. 191). Heute steht an seiner Stelle die Exedra Ludwigs I. Verschwunden ist ferner das von Rumford errichtete Geßner-Monument[2]).

Im Gegensatz zu dieser Überfüllung des Hirschangerwaldes waren die übrigen

---

1) Maillinger-Sammlung, München, I, Nr. 1276.

2) Sepiazeichnung von G. Dillis in der Maillinger-Sammlung, IV, Nr. 206.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0198

Apollo-Tempel im Englischen Garten (Lebschée)

Parkbezirke noch in verhältnismäßig unentwickeltem Zustande verblieben. Das erste Wiesenkompartiment haben wir uns nur dürftig bepflanzt vorzustellen. Der Staffage ermangelte es gänzlich. Für die gärtnerische Ausgestaltung wurde beschlossen, „den Wald Hirschanger durch eine neue Pflanzung mit dem Hofgarten zu verbinden und im innern dieser Wälder Weege und schöne natürliche Bilder p.p. zu erzeugen. Ein breiter Weeg solte aus dem Hofgarten in einem sanften Bogen zum besagten Wald Hirschanger hinführen, und dieser Weeg bald mit ganz hohen, bald mit ganz niedrigen Gesträuchen besetzet werden, damit man die Stadt München im Vorgrund und den ehrwürdigen Wald Hirschanger im Hintergrund und mit der übrigen schönen Natur als malerische Bilder recht oft gesehen hätte“[1]). Sckell hat diesen Weg in der Natur selbst gezeichnet: dem Laufe des Eisbaches folgend zieht er sich in einer großen Kurve zum Walde hin und wendet sich zur Veterinärschule

1) Aus Sckells Bericht v. 6. März 1807. Archiv des Finanzministeriums München. — Englischer Garten, Anlagen, Bauten, 1800—11, Repert. pg. 42, Titl. B, II, Nr. 45.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0199

(1790 eröffnet an Stelle der alten „Jesuitenwäsche"). Die beiden anderen beim Hofgarten ausgehenden Wege sind als übliche Randwege geführt. Unzerschnitten breiten sich zwischen ihnen die großen Wiesenflächen aus. Zwischen Schwabinger Bach und Schönfeld erstreckten sich die Militärgärten in regelmäßiger Feldereinteilung.

Der nordwärts sich erstreckende zweite Wiesenkomplex wurde erst allmählich gärtnerisch durchgearbeitet und erhielt vorläufig keine andere Belebung als durch die Meierei und die Wirtschaft „in dem kleinen Hesselohe", die für die Bedürfnisse der Bevölkerung bestimmt war. Der ungenannte Verfasser eines französischen Lobgedichtes auf den Grafen Rumford und den Englischen Garten findet sich hier an Volksbilder im Sinne des Teniers erinnert[1]). Im Frühjahr 1793 waren die Anlagen, die vorerst den Namen Theodorpark führten, soweit gediehen, daß sie dem allgemeinen Besuch geöffnet werden konnten[2]). Der unentwickelte Zustand, in dem sich der Garten während der ganzen Zeit der indirekten Oberaufsicht Sckells befunden hat, wird in der Hauptsache durch zwei Grundrisse überliefert: die im Gärtenamt München befindliche Planaufnahme, die Sckell bei seiner Übersiedlung im Jahre 1804 angefertigt (Plan A) und auf Grund deren er seine Verbesserungsvorschläge entwickelt hat[3]); und zweitens durch den gestochenen Grundriß nach der Aufnahme von Rickauer aus dem Jahre 1806, der möglicherweise die Zeichnung Sckells zugrunde gelegen hat (Abbildung S. 187).

In der Idee des Volksgartens hätte es an sich nicht gelegen, ihn mit Hofgarten und Residenz zu verknüpfen. Ein gewisser Herrschaftsanspruch der Schloßarchitektur über den Park wäre nicht zu vermeiden gewesen, während heute der Charakter des Öffentlichen, der uns im Englischen Garten so unmittelbar entgegentritt, gerade durch das Fehlen einer irgendwie zwingenden baulichen Beziehung bestimmt wird. Anfangs hatte der Kurfürst den begreiflichen Wunsch, das Angenehme mit dem Nützlichen zu verbinden und durch Freilegungen verschiedenster Art seinen Schloßbezirk in das Auengelände zu öffnen. Man durfte an diese Verbindung von vornherein nicht allzu große Anforderungen stellen, denn der Ausblick in die Auen war von jeher teils verstellt, teils nur indirekt vorhanden gewesen. Von allen Seiten hatte sich Privatbesitz in die entscheidenden Quartiere gedrängt. Im Zusammenhang

---

1) Vers sur le Jardin anglais de Munich, par Crux. München 1803.

2) Vgl. den anonymen Bericht: Skizze des neuangelegten englischen Gartens oder Theodorparks. München 1793. Zugehörige Pläne: Staatsarchiv München Nr. 5690—93.

3) Abgebildet in „Königliche Gärten Oberbayerns," von W. Zimmermann, bearbeitet von Trip und Schall. Berlin 1903.

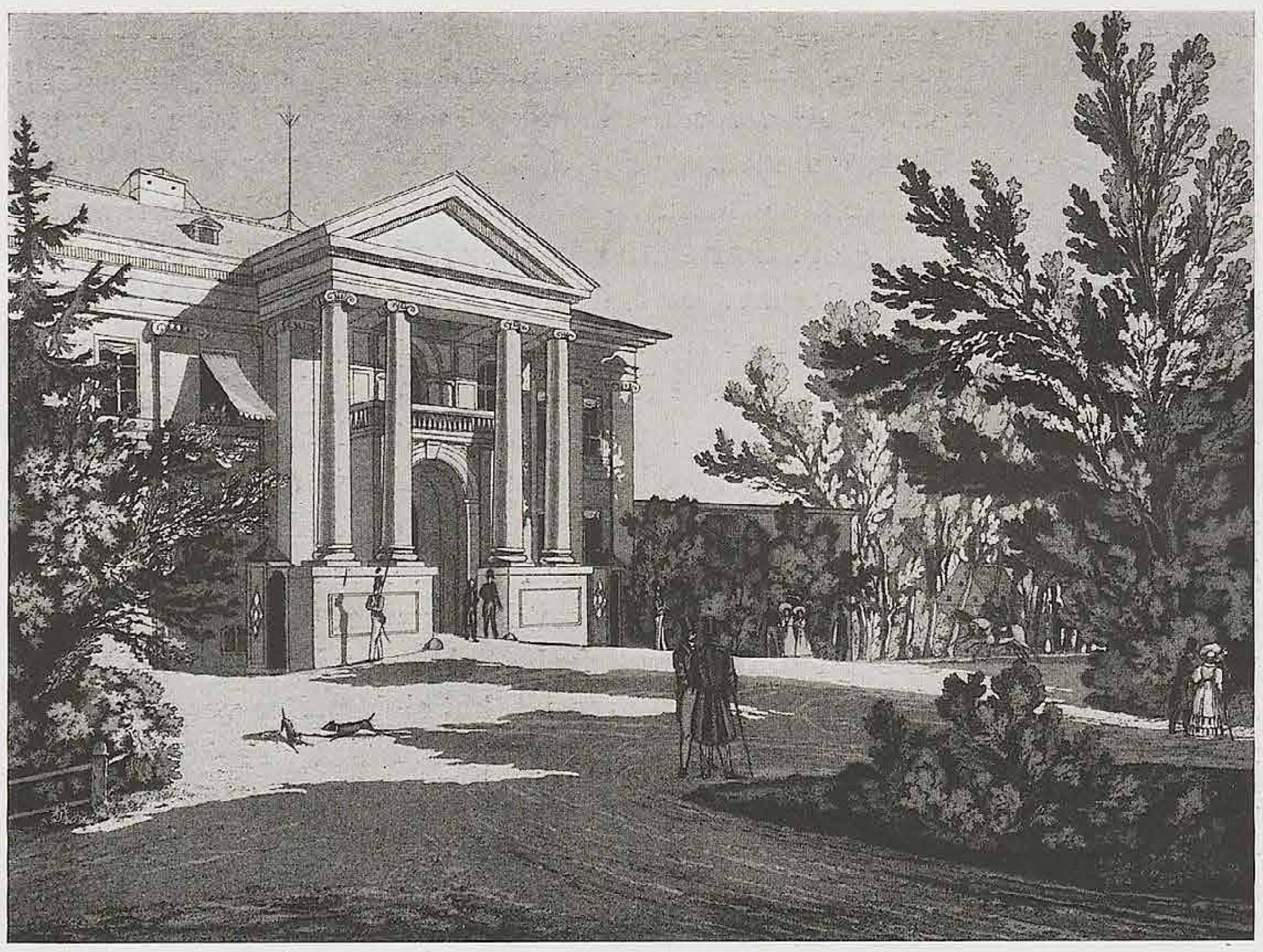
UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0200

mit der Parkstiftung befiehlt Karl Theodor, das nördlich vom Hofgarten zwischen den Auen und der damaligen Ingolstädter Landstraße gelegene Areal, das sich in Privathänden befand, aufzukaufen. Seine Absicht scheint es gewesen zu sein, die Gartenanlagen bis zur Grenze der heutigen Ludwigstraße auszudehnen und auf diese Weise für seine Residenz einen vollen und weiten Gartenausblick zu gewinnen. Sein Plan erwies sich aber als undurchführbar. Er scheiterte offenbar an finanziellen Schwierigkeiten und an dem Eigensinn der privaten Besitzer. Im Jahre 1795 ist das Freilegungsprojekt schon soweit preisgegeben, daß der Kurfürst, von Rumford beraten, sich entschließt, das fragliche Gelände, das sogenannte Schönfeld, privater Besiedlung zu überlassen. Einige vom Hof bereits erworbene Grundstücke werden sogar wieder an Privatleute veräußert. Dieser wichtige Vorgang, die Anlage der Vorstadt Schönfeld, hatte städtebaulich weittragende Folgen. Der Anschluß des Englischen Gartens an den Hofgarten wurde seitlich aus der Achse gerückt und wirkt noch heute verbogen und unorganisch. Sckell, auf den wohl der ursprüngliche Anschlußplan zurückzuführen ist, hat sich später vergeblich bemüht, die verdorbene Situation zu retten (vgl. unten S. 200 ff.). Trotz dieser Verfehltheit hat die Besiedlung des Schönfeldes mancherlei künstlerisch Erfreuliches nach sich gezogen: sie ermöglichte im Zeitalter Ludwigs I. die zweiseitige Bebauung der Ludwigstraße, d. h. ihre Gestaltung als reine Palaststraße, in der man dem Steinbau eine in Deutschland beispiellose Wucht zuweist. Für den Englischen Garten ergab sich auf der anderen Seite eine gewisse ländliche Abgeschiedenheit. Die Architekturen, die sich an seinem Rand erheben, sind eher primitiv als herrisch (vgl. die Zeichnung von Dorner auf dem Rickauer-Plan, Abb. S. 187). Außerdem entsteht eine ideale Kontrastwirkung zwischen dem Gartenquartier und den Steinformationen der Ludwigstraße, obwohl man beide als Frucht eines verwandten Geistes empfindet. Jedenfalls trat der Englische Garten seit der Besiedlung des Schönfeldes in seine natürliche Westgrenze zurück: die Böschung an der Königinstraße, das erwähnte ehemalige Isarufer. Das „natürliche" Prinzip ist somit für die Randgestaltung und darüber hinaus für die Randstraße maßgebend geworden, die in kurviger Führung am Oberrand der Uferböschung sich hinzieht. — Die ungefähre Ostgrenze blieb nach wie vor der Eisbach, im weiteren Sinne die Isar. Wegen der häufigen Überschwemmungen des unregulierten Flusses mußte eine Gefahrzone ausgespart bleiben. Erst der Bau des Riedlschen Dammes (ab 1795) schützte einigermaßen vor Schäden, die auch in Sckellscher Zeit noch häufig genug eintraten.

Nach dem Fortgange Rumfords, 1798, ging die Oberleitung des Englischen Gartens an den Freiherrn von Werneck über. Dieser war, ähnlich wie Rum-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0201



München, Palais Salabert (Lebschée)

ford auch, aus dem Offiziersstande hervorgewachsen. In der Gartenkunst war er nur Liebhaber, so daß er es für nötig hielt, sich für den neuen Posten der Gartendirektion durch eine Reise vorzubilden. Seine Befugnisse werden aber empfindlich eingeschränkt dadurch, daß Maximilian Joseph schon im Jahre seines Regierungsantritts, 1799, die amtliche Stellung Sckells erhöht. Er ernennt ihn zum Gartenbaudirektor für die Rheinpfalz und für Bayern. Die Folge davon ist, daß Sckells Visitationsreisen nach München von diesem Zeitpunkt ab sich mehren und für den Englischen Garten eine neue Periode energischen Wachstums unter Sckells aufmerksamer Fürsorge einsetzt. Für die am Rande des Schönfeldes (Königinstraße) entstehenden Privatbauten, die nach strengen Vorschriften Rumfords auf ihren bildlichen Wert für den Park geprüft werden mußten, wurde sein Gutachten eingeholt. Freilich konnte im Randgebiet nur den gröbsten Mißgriffen vorgebeugt werden. Bedenklicher war eine weitere bauliche Bedrängung der Ränder, die sich auf die Eingangspartie bezog und die zu verhindern nicht in Sckells Macht stand. Es handelte sich um die Anlage des Salabert-Palais und des angrenzenden Gartens, den

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0202

München, Palais Salabert vom Englischen Garten aus

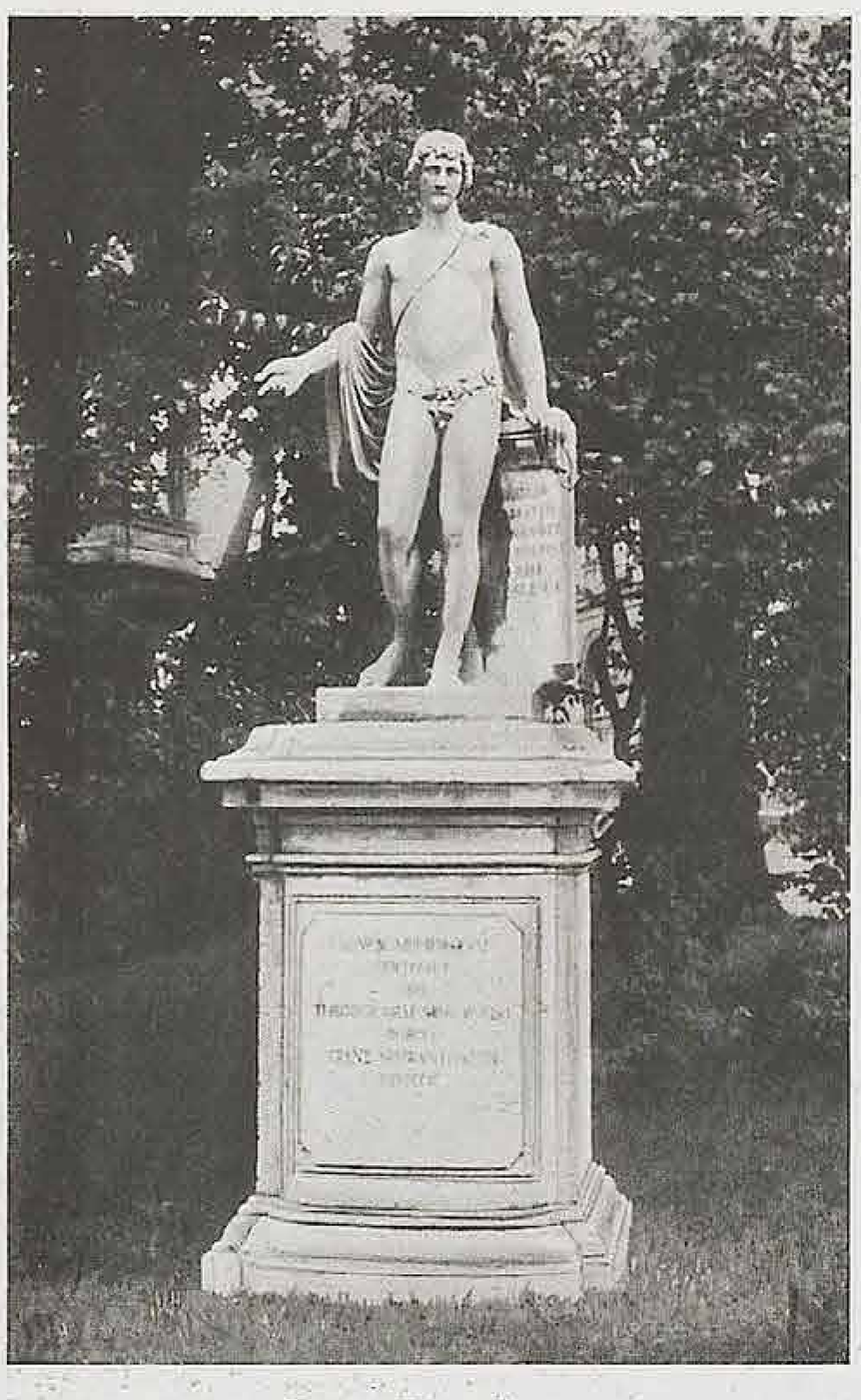
der Minister von den Theatinern erworben hatte und der das hügelige Gebiet der Remparts mitten zwischen dem Hofgarten und der Vorstadt Schönfeld einnahm. Das Palais wurde im Jahre 1803 begonnen nach Plänen von Karl v. Fischer, der die Ausführung von Wien aus leitete[1]). Der stattliche Wohnbau mit seinem viersäuligen Portikus und der edel proportionierten Pilastergliederung seiner Wände gehört zu den frischesten Ausdeutungen palladianischer Formen, die man in Deutschland findet. Im Gegensatz zu der Nüchternheit des englisch-palladianischen Stils hat für das Wandsystem der barock gestimmte Palazzo Valmarana in Vicenza Modell gestanden. Wie man weiß, bildet das Gebäude ein Juwel der Münchner Architektur. Aber seine Lage ist eine derartige, daß der Hofgarten vom Englischen Garten geradezu abgeriegelt wird. Solange der Minister lebte, war an dieser Situation nichts zu ändern. Sckell findet sich damit ab, sorgt aber dafür, daß durch Fällen von Bäumen der Bau in die Vedute eines herrlichen Talprospektes einbezogen wird. In diesem Quartier waren die Elevengärten weggeräumt und zu

---

1) Thieme-Becker: Künstler-Lexikon, Bd. 12, S. 33.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0203



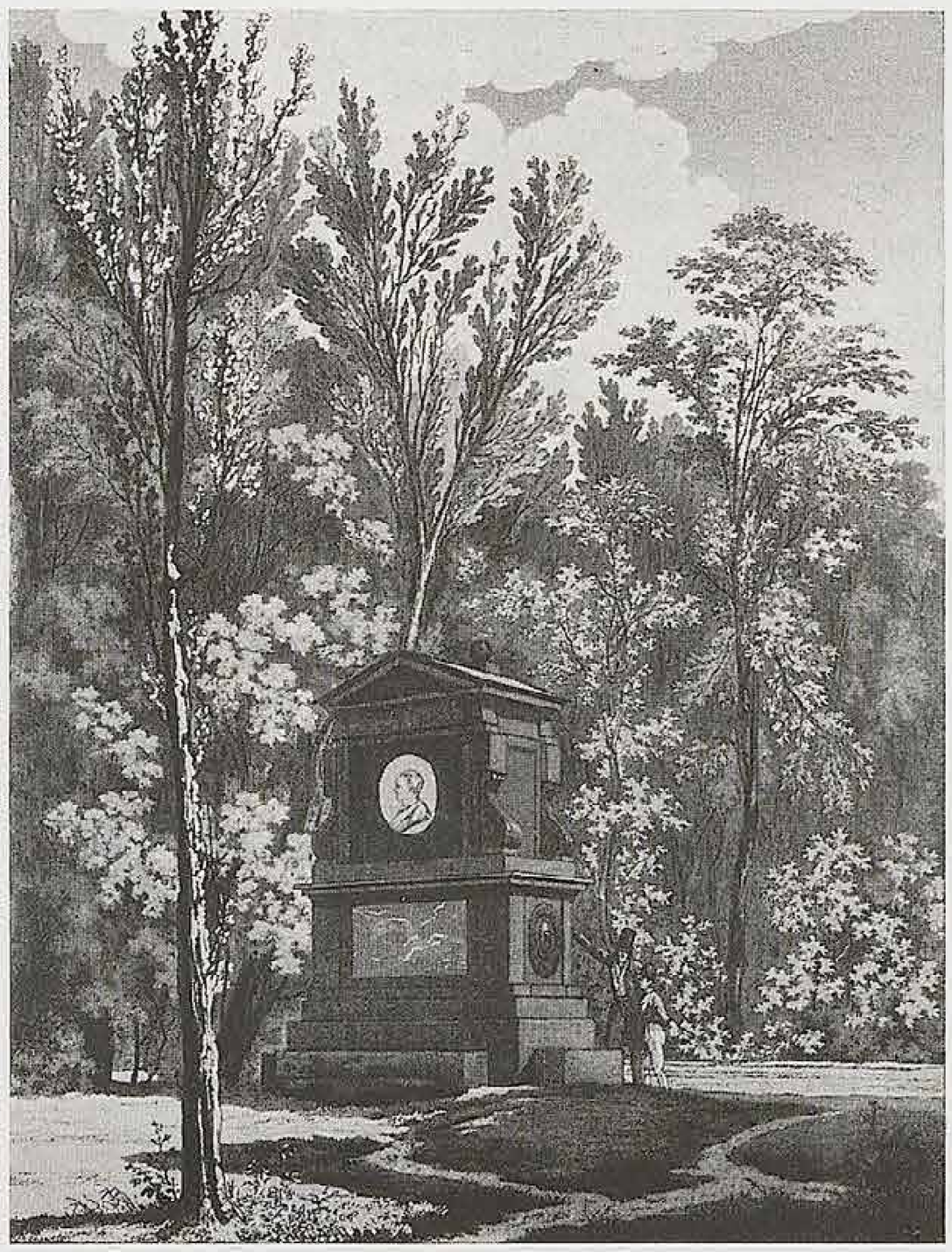
Der „Harmlos“

einem weiten, schwellenden Wiesenteppich umgebildet worden. Die malerische Schrägansicht des Gebäudes, die man aus diesem Tal genießt, bildet eine von jenen freirhythmischen Verbindungen von Haus und Landschaft, wie wir sie im Allgemeinen Teil als typisch für den klassischen Stil bezeichnet haben, während die starre Frontalrichtung der heutigen Prinzregentenstraße das Gebäude im Sinne des Barock als Point de vue benutzt. Nach dem Tode Salaberts 1807 gingen Palais und Garten in den Besitz des Königs über. Diese Erwerbung, die Sckell persönlich befürwortet hat, gibt ihm Gelegenheit, mit neuen Vorschlägen für eine engere Verbindung des Englischen Gartens mit dem Hofgarten hervorzutreten. — Gegenüber vom Hofgartentor, an der schmalen Eingangsstraße, die den Verkehr nach dem Englischen Garten vermittelt, hatte im Jahre 1803 der sogenannte „Harmlos“ von Franz Schwanthaler dem Älteren seine Aufstellung gefunden, eine Jünglingsfigur, die liebenswürdig, aber etwas matt dem Stil Thorwaldsens nachempfunden ist. Durch die ausladende Geste des rechten Armes erfüllt sie in idealem Sinne die Funktion eines Wegeweisers, die zum Überfluß durch die Inschrift interpretiert wird: „Harmlos wandelt hier, dann kehret neu gestärkt zu jeder Pflicht zurück.“ Die ungeschickte Abfassung dieser Devise hat zu dem genannten Scherznamen Veranlassung gegeben.

Im übrigen hatte man in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts nur verhältnismäßig kleine und nicht immer glückliche Ergänzungen der Staffage vorgenommen, mit denen Sckell wenig einverstanden gewesen sein wird. An der Kreuzung des Eisbaches mit dem Schwabinger Bach wurden im Jahre 1798 auf Vorschlag Rumfords eine Säge- und eine Mahlmühle erbaut. Um ihre Beseitigung hatte Sckell jahrelang zu kämpfen. Seine künstlerische Tätigkeit ist ständig begleitet von der harten Arbeit, den Park vor Entstellung zu schützen, die ihm durch die wirtschaftliche Ausnutzung der starkströmenden Wasserbäche droht. — Während Wernecks Amtszeit waren in der ersten Wiesenzone die Militärgärten weggeräumt worden (1799), die sich längs dem Schwabinger

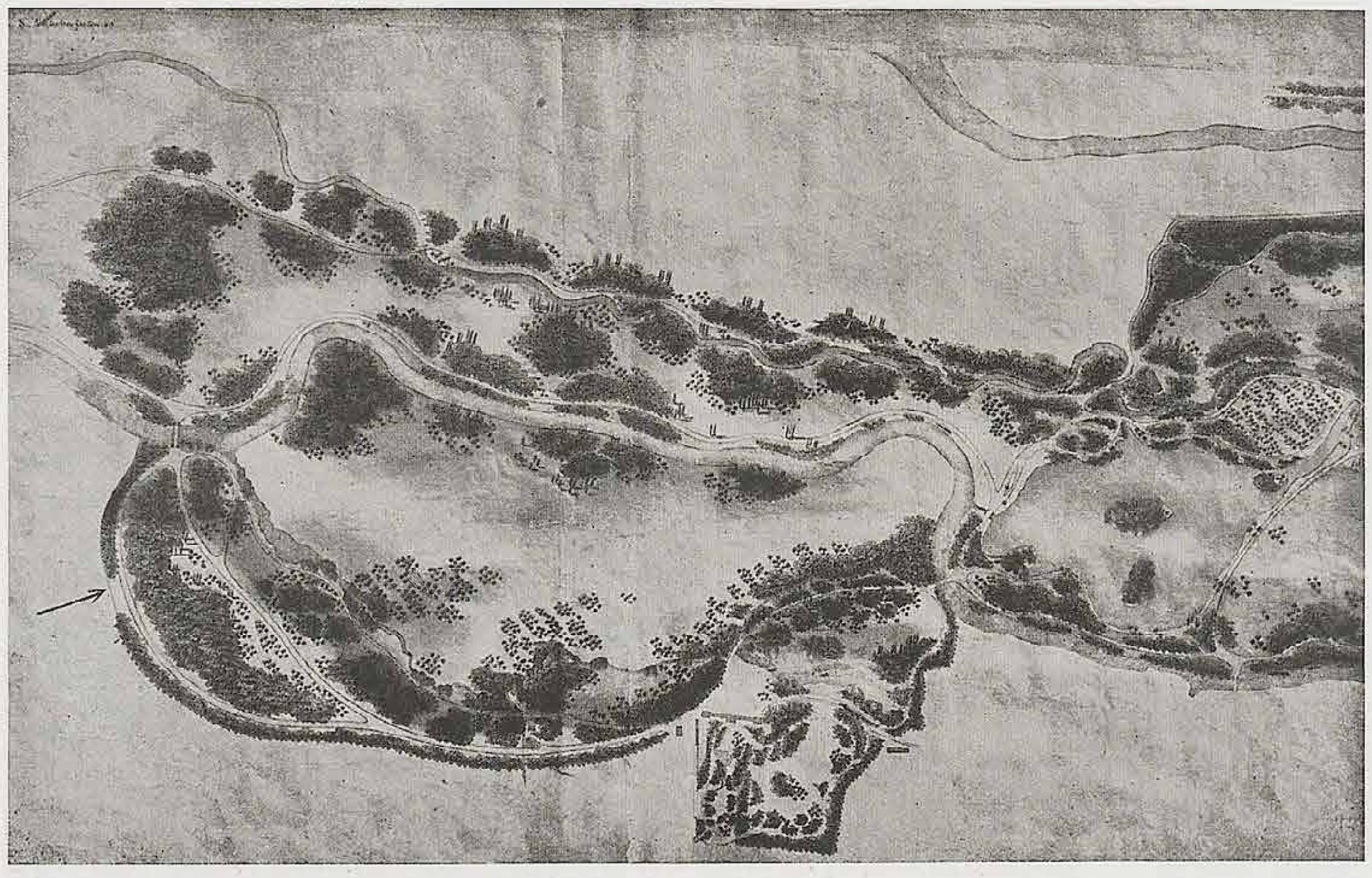
UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0204

Bache hinzogen. In dem gleichen Jahre erhält dieses Kompartiment seine erste Denkmalsstaffage. Zum Andenken an den Grafen Rumford wurde am südöstlichen Rande des Parks neben der Fahrstraße das Rumford-Denkmal nach dem Entwurf von Schwanthaler errichtet: ein Mittelding zwischen Stele und Sarkophag mit einem eingelassenen Porträtmedaillon auf der Wiesenseite. Seine Lage kann nicht gerade als günstig bezeichnet werden. Es liegt zu eben. Eine gewisse Hervorhebung auf einem Hügel hätte seine Wirkung wesentlich verbessert. Außerdem ist es ein Fehler der Postierung, daß man in der Regel von der Rückseite an das Denkmal herantritt und andererseits den Gesetzen der Fernwirkung auf der Wiesenseite nicht genügt wird. Die Inschrift bewegt sich in einem pädagogisch-moralisierenden Ton: „Ihm, der das schmählichste öffentliche Übel, den Müssiggang und Bettel tilgte. Der Armut Hilf, Erwerb und Sitten, der vaterländischen Jugend so manche Bildungsanstalt gab. Lustwandler, geh! Und sinne nach, ihm gleich an Geist und Tat zu sein und uns an Dank. — Lustwandler, steh! Dank stärket den Genuß. Ein schöpferischer Wink Carl Theodors, vom Menschenfreunde Rumford mit Geist, Gefühl und Lieb' gefasst, hat diese ehemals öde Gegend in das, was Du nun um Dich siehest, veredelt." — Was das Gärtnerische angeht, bezogen sich die Arbeiten, die Werneck durchführte, auf Neupflanzungen im Hirschangerwald und im zweiten, dem Schwabinger Gartenbezirk. Dort begann er mit der Aushebung des Kleinhesseloher Sees, sicherlich im Einvernehmen mit Sckell. Für die heutige Ausdehnung des Englischen Gartens ist es dann entscheidend gewesen, daß Ende 1799 die Hirschau mit ihm vereinigt wurde: das Gebiet nördlich von Kleinhesselohe zwischen dem Schwabinger- und dem Oberstjägermeisterbach bis zum Aumeister hin. Dadurch erhielt die Anlage eine Längenausdehnung von ca. fünf Kilometern bei nicht sehr be-



Rumford-Denkmal (Lebschée)

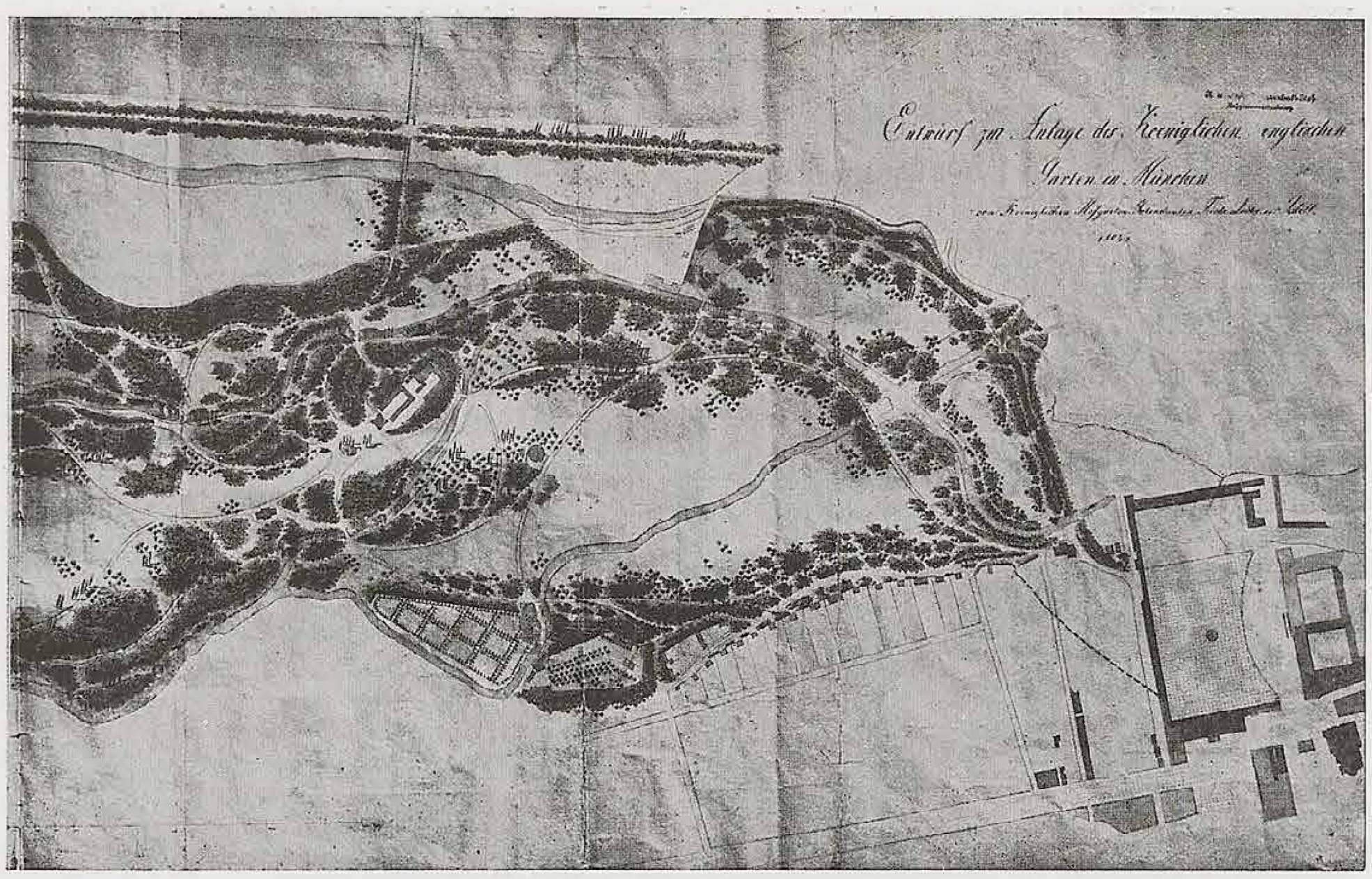
UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0205



Englischer Garten. Projekt um 1807, linke Hälfte

trächtlicher Breitenerstreckung. Mit der Urbarmachung und Erschließung war Werneck beschäftigt, als Sckell im Jahre 1804 nach München übersiedelte und seine Stellung als Leiter der neuerrichteten Hofgärtenintendanz antrat. Das Jahr 1804 kann in mancher Hinsicht als das zweite Gründungsjahr des Englischen Gartens bezeichnet werden. Denn damals, nach der Übernahme der Gärtenintendanz nimmt Sckell eine vollständige Überarbeitung des Gartengebietes in Angriff, der wir im wesentlichen sein heutiges Aussehen verdanken. Außerdem wird eine nochmalige Erweiterung des Parks in der Gegend von Biederstein in Erwägung gezogen. Wahrscheinlich sind der Berufung Sckells nach München gewisse Zusagen in bezug auf die Ausgestaltung des Englischen Gartens vorausgegangen. Über das, was Sckell ausgeführt oder auch nur beabsichtigt hat, geben Pläne und Akten hinreichend Auskunft. Am 6. März 1807 reicht Sckell dem inzwischen zum König erhobenen Maximilian Joseph eine schon öfters zitierte Denkschrift ein, die sich im Archiv des Finanzministeriums befindet. Das unpublizierte Manuskript umfaßt 27 Seiten. Es enthält Berichte über Vergangenes und Bestehendes und Vorschläge in bezug auf sämtliche schwebende Fragen. Seine Besserungsvorschläge werden erläutert durch zwei sorgfältig gezeichnete Pläne, die mit dem Schriftstück zusammen eingereicht worden sind. Sie befinden sich heute getrennt von diesem im Gär-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0206



Englischer Garten. Projekt um 1807, rechte Hälfte

tenamt der Krongutsverwaltung in München. Der erste Plan, den wir bereits erwähnt haben (Plan A), ist eine Bestandsaufnahme und gibt Auskunft darüber, in welchem Zustand Sckell den Garten im Jahre 1804 vorgefunden hat[1]). Statt seiner haben wir oben den ähnlichen Kupferstich von Rickauer (1806) eingesetzt. Der zweite (Plan B) enthält die von Sckell beabsichtigten Änderungen, die sich in der Hauptsache auf den Anschluß der Residenz, auf Neupflanzung, Ausrodung von Durchblicken und auf die Ausgestaltung des Kleinhesseloher Sees beziehen[2]). Einen vermutlich jüngeren Plan, gleichfalls von der Hand Sckells, habe ich in der Sammlung des Gärtenamts aufgefunden. Er ist unpubliziert, ebenso ausführlich durchgearbeitet wie Plan B, aber örtlich von weiterem Umfang. Er umfaßt insbesondere das unausgeführte Erweiterungsprojekt im Bezirk von Biederstein. Da er das authentische Dokument dafür bildet, wie das Biedersteiner Quartier hat ausgestaltet werden sollen, habe ich ihn in zwei Teilen den Abbildungen auf S. 198f. zugrunde gelegt. Die Aufschrift rechts oben in der Ecke, der zufolge der Plan im Jahre 1804 von Sckell gefertigt worden sein soll, halte ich für nachträgliche Zutat.

---

1) Publiziert in: Königliche Gärten Oberbayerns, vgl. oben S. 192, Anmerkung 3.
2) Gleichfalls abgebildet in Königliche Gärten Oberbayerns.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0207

Denn das Erweiterungsprojekt ist praktisch erst im Jahre 1811 in Erwägung gezogen worden. Aus diesem Jahr besitzt die Staatsbibliothek München einen gleichfalls unpublizierten Separatplan Sckells mit handschriftlichen Erläuterungen für das Biedersteiner Gebiet[1]).

In seiner Denkschrift, die den „Forderungen der Ästhetik und des Volksgenusses in einem seltenen Grade entsprach", geht Sckell von sozial-humanitären Gesichtspunkten aus und knüpft daran einige grundsätzliche Betrachtungen über gartenkünstlerische Typenbildung. Ein Volksgarten, wie es der Englische Garten sei, müsse zwischen einem fürstlichen Prunkgarten und einem Park die Mitte einhalten. Sein Zweck ist „Bewegung und Geschäfts-Erhollung, geselliger Umgang und Annäherung aller Stände". Er soll moralisch-erzieherisch wirken und gehört „mit unter die allernöthigste der bildenden Kunst-Anstalten einer humanen und weisen Regierung".

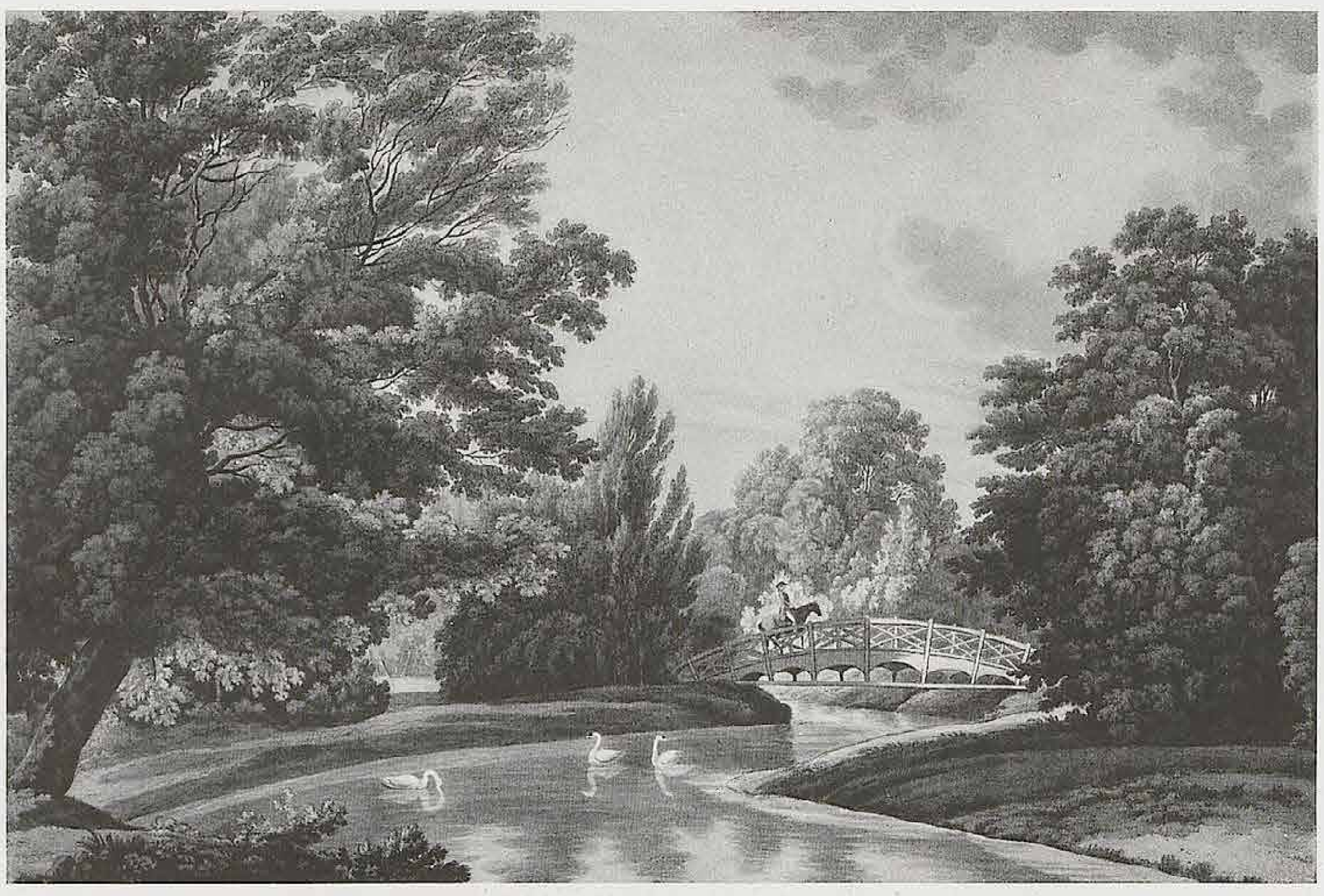
Während Sckell mit der Abfassung seiner Denkschrift beschäftigt war, hatte der Tod Salaberts die Frage der Zusammenschließung sämtlicher Gärten zu einer großgedachten Folge wieder ins Rollen gebracht. Im Hofgarten will Sckell eine fürstliche Prunkanlage schaffen. Die Rückwand des umgebenden Galeriegebäudes soll in Arkaden geöffnet werden, die den Ausblick in den benachbarten, neu zu erwerbenden Salabert-Garten freigeben. Dieser soll in edlerem landschaftlichen Stil, als das bisher geschehen war, angelegt werden und in breiter, schräger Senkung einen bequemen Zugang zum Englischen Garten vermitteln. Eine Talwiese sollte an der Rückseite des Salabert-Palais vorüberführen und einen Zwickel der benachbarten Privatparzellen zur Verbreiterung hinzunehmen. Im Englischen Garten selbst soll das Decrescendo vom Kunstvollen zum Natürlichen sich vollenden: Im ersten (Schönfeld-) Abschnitt „geschmackvolle und solide Verzierungen, Gebäude von reiner (d. h. klassischer) Baukunst. Im Schwabinger Abschnitt nimmt die Staffage ländlichen Charakter an (Kleinhesselohe), während die Hirschau „im einfachen ungeschmückten Styl der Natur" zu halten ist bis zum Aufgehen des Kunstwerks in die natürliche Landschaft.

Im Hofgartengelände rechnet Sckell bereits mit einem Residenzneubau, der die volle Breite des Gartens einnehmen würde, eine Idee, die sich erst durch Klenzes Festsaalbau in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts verwirklichen sollte. Seine Vorschläge, die heutigentags durch das Projekt eines Musikhauses im Salabertgarten wieder höchst aktuell geworden sind, lauten folgendermaßen: „Man muß hier eine pflichtschuldige Bemerkung äußern, die wenn

---

[1]) Staatsbibliothek München, Handschriftenabteilung, Cod.iconogr. 178 m. Aus der Privatbibliothek Ludwigs I. Plan und Erläuterungen Sckells vom 14. Juli 1811.

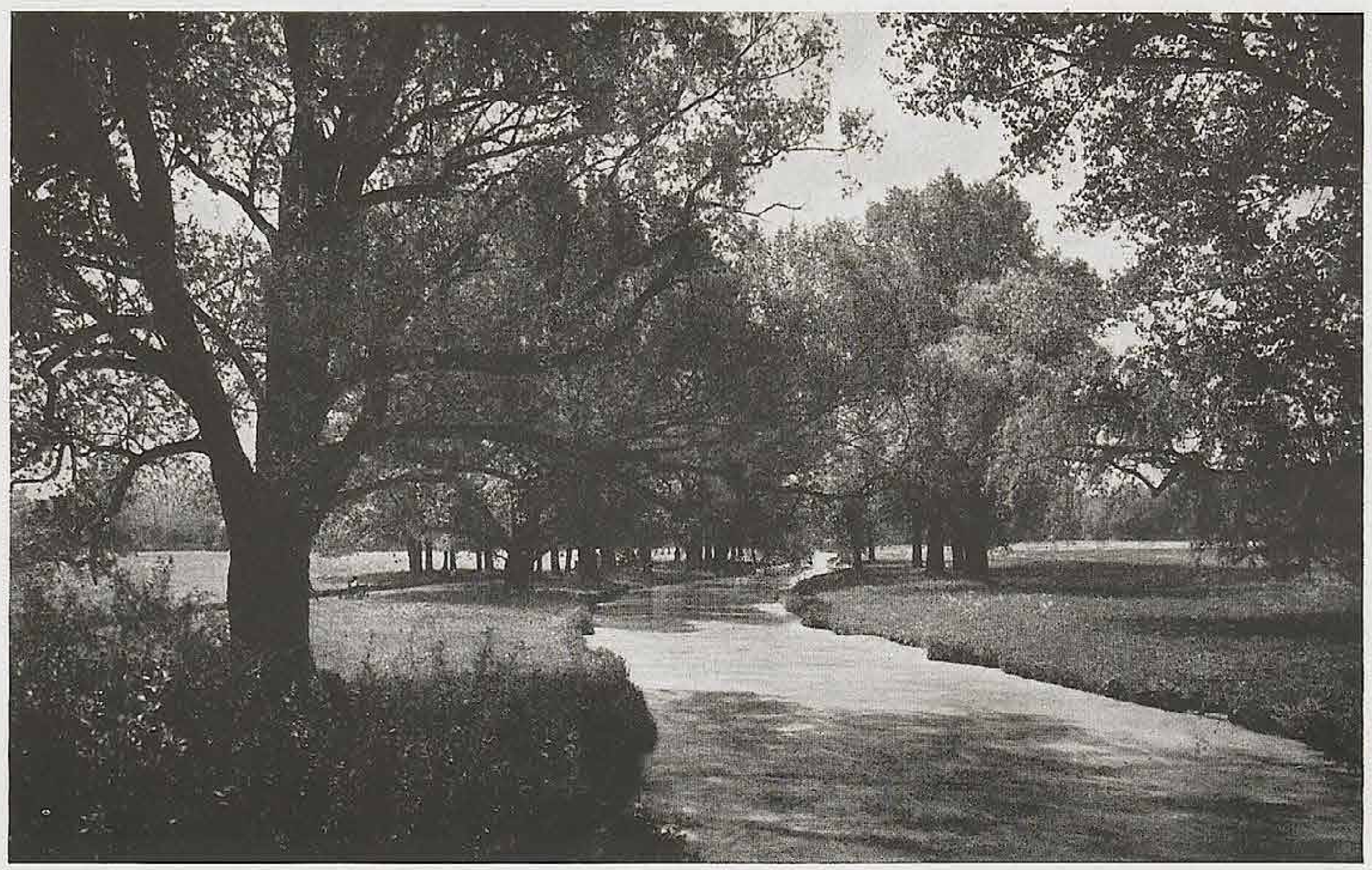
UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0208



Englischer Garten. S. Warnberger (Kolorierter Stich)

sie auch nicht für den Augenblick genützet werden kann, doch zu seiner Zeit vielleicht Anwendung finden möchte. Die Residenz längs dem Hofgarten ist noch nicht ausgebauet, der Hofgarten liegt höher, bedecket sie und stehet weder mit dieser noch mit dem Englischen Garten in Verbindung: Dieser sogenannte Hofgarten bildet ein Viereck, er ist von Gebäuden klösterlich eingeschlossen, und seine innere Anlage empfiehlet sich nicht einmal durch schöne Bäume. Wenn sich in künftigen Zeiten die Königl. Residenz längs diesem Hofgarten, und da wo sich nun die ekelhaften Ruinen und Kloaken zeigen, mit einer Majestätischen Fassade erheben, und das Wasser vor dieser Residenz nicht mehr offen, sondern in zugewölbten Kanälen ungesehen hinfließen wird, dann dürfte sich der Wunsch laut aussprechen und die prächtige Ansicht des Königl. Palastes es laut fordern, daß sie nicht länger mehr hinter den krüppelhaften Bäumen des Hofgartens verstecket bleiben möchte. Man wird alsdann im Hofgarten einen großen Zirkel beschreiben, die Bäume, die er in sich einschließen wird, fällen, und einen freien Platz bilden, der dieser neuen Façade würdig ist, und wo sie auch vortheilhaft gesehen und bewundert werden kann. Diesen Platz wird eine dem Palast angemessene verzierte Einfassung leicht und durchsichtig schließen, und der Zirkel selbst wird schöne Allegorische

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0209

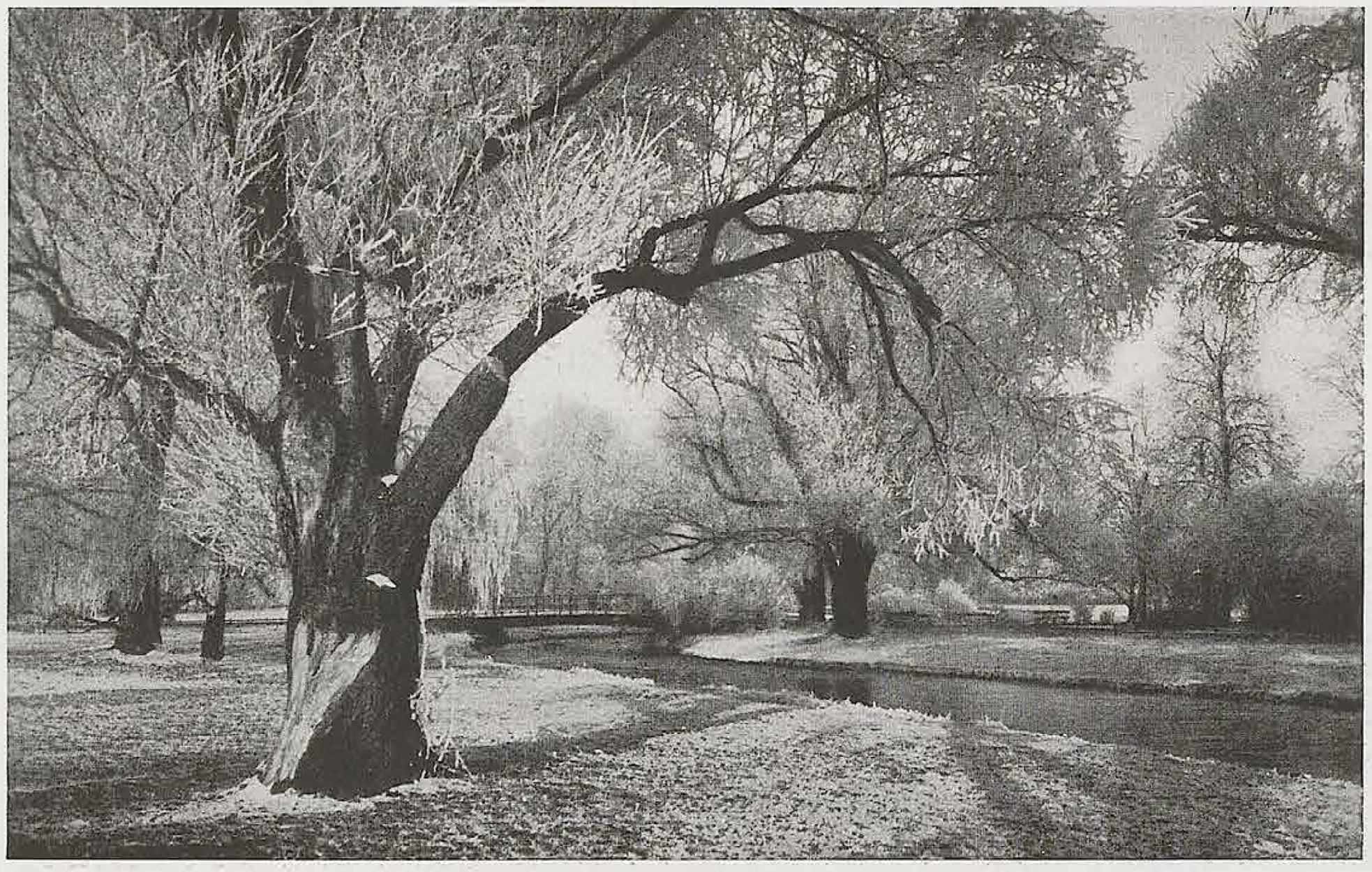


Englischer Garten, Schwabinger Bach

Gruppen guter Kunstwerke, antiker Statuen, aufnehmen, die sich mit schönen schlanken Bäumen gruppieren, und als Theile der Pracht des Palastes angesehen werden. Bis dahin wird auch wahrscheinlich eine einfache aber zweckmäßige Bildergallerie bestehen, die den großen Gemälde-Schatz hinlänglich fassen wird, und wo alsdann die gegenwärtige ohnehin nicht ganz entsprechende Gallerie wird abgebrochen, der eingeschlossene traurige Hofgarten geöfnet, und der außen gelegene Königl. große Garten der Natur hereingezohen, und endlich mit der Residenz einmal verbunden werden können: Siehe die punktirte Linie x, nach welcher die neuen Gränzen des Englischen Gartens bestimmt werden müßten: sie durchschneidet das Eigenthum des Ministers von Salabert[1]). Würde man aber diese Gallerie erhalten wollen, so müßte man doch wenigstens mehrere Arkaden öffnen, und dadurch die Vereinigung mit dem englischen Garten einigermaßen zu bezwecken suchen. Allein die größte Hinderniß, die in künftigen Zeiten dieser Verbindung im Weege stehen mögden, ist allerdings der Garten und Haus des verlebten Ministers von Salabert Excellenz, welcher zur linken und die Besitzung des Militäroberkassiers Orff zur rechten, den englischen Garten an dieser Stelle der Gestalt verengen, daß nur

1) Ich habe auf Abbildung S. 199 diese Linie eingezeichnet.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0210



Englischer Garten, Schwabinger Bach

allein der Durchweg und also nur eine breite von 30 Fuß mehr übrig gelassen ist.

Wenn man also diese Verbindung in kommenden glücklichen Zeiten zustande bringen wollte, so ist sie ohne den Besitz des Gartens von Salabert nicht ausführbar . . . Dann aber kann ein großes Bild sich vor dem Königl. Palast aufstellen, es kann sich im Vorgrund eine starke Anhöhe zeigen, und sich mit dem gegenwärtigen hinter der Gallerie leider noch existierenden Wall, der ehemaligen Festung, allmählig herabsenken, letztern verschwinden machen und den lieblichsten Abhang bilden. Auf dieser Höhe würde sich ein griechischer Tempel der alten Tugend geweihet, erheben, den die schönsten Bäume überschatten, während der majestätische Wald Hirschanger mit seinen Auen und Bächen die reitzende Ferne schließen dürfte.

Es kann also einer höchsten Regierung ohnmöglich gleichgültig seyn, wer der künftige Eigenthümer des Gartens und Hauses von Salabert werde, und welchen Gebrauch dieser sowohl von Haus als Garten machen könnte. Man hat aber diese Verbindung auf den neuen Plan B noch nicht anzeigen wollen, weil der Moment der Ausführung vielleicht noch sehr weit entfernet seyn dürfte, und sich nur dadurch begnüget, im Allgemeinen zu sagen, was in Zukunft geschehen müßte, wenn ein großer Plan hervorgehen, und dieser

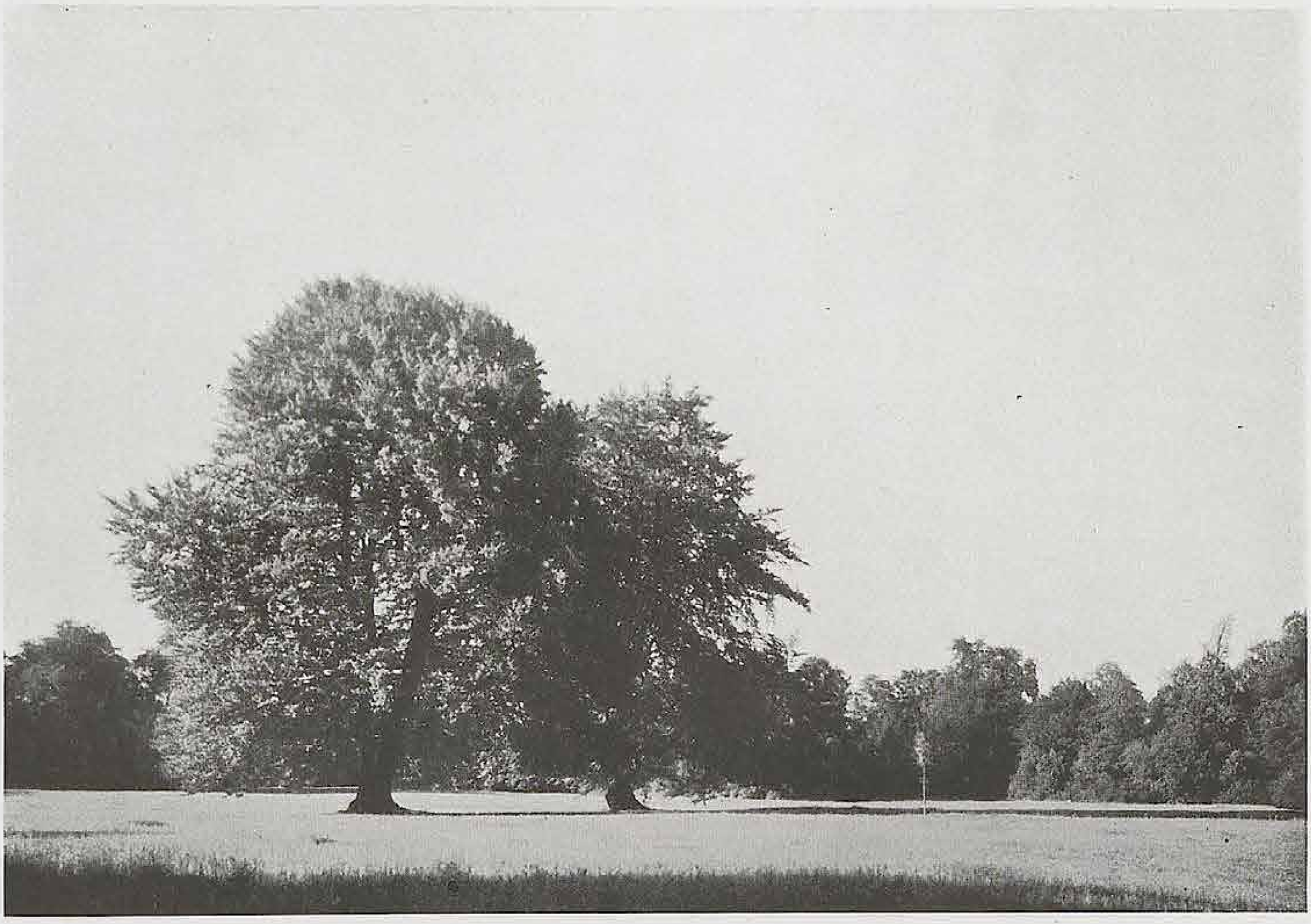
UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0211

sich über die bisherige Bruchstücke und kleinliche Machwerke sogenañter Verschönerungen erheben solte[1])." —
Der eigentliche Englische Garten bis Kleinhesselohe gliedert sich in zwei große Wiesenbecken, die beide im Osten von schmäleren Wiesenstreifen begleitet werden. Zwischen ihnen zieht sich der trennende Hirschangerwald hin. An dieser von der Natur gegebenen Grunddisposition hatte Sckell nichts auszusetzen. Nur verlangt er nach einer Verbindung der beiden Hauptkompartimente: „Bisher ist nichts getan worden, um die Größe des Englischen Gartens zu zeigen, da die Ausblicke überall durch Scheidewände gehindert worden sind. Aus diesem Grund muß man also rathen, daß der Wald Hirschanger geöfnet würde, damit das Auge in die innere Theile eindringen, und die ganze Tiefe der Anlagen bemessen könne. Man würde also schon auf dem Mühlwege durch diese Öfnung im Hintergrund den entfernt gelegenen See entdecken und zum nähern Besuch gereizet werden." Wie auf Sckells Plan (Abb. S. 199) deutlich zu ersehen ist, sollte in unmittelbarer Nähe des Salabert-Palais das erste Wiesenkompartiment sich in voller Tiefe öffnen und wenige Schritte später ein förmlicher Fernblick die Hauptachse des Gartens bis Kleinhesselohe durchmessen. Diese Lichtungen, die speziell im Hirschangerwald nur durch umfangreiche Rodungen hätten geschaffen werden können, sind unausgeführt geblieben. Vielleicht hätte diese Öffnung die ruhende Raumwirkung von heute beeinträchtigt, dafür aber einen Zug von Tiefe verbunden mit dem psychologischen Reiz der Neugier hineingetragen: „Die Gänge fangen zugleich an, das Auge zwischen den mannichfaltigen Baumgruppen hinzulocken und eine lebhafte Erwartung des Vergnügens zu erwecken[2])." In ähnlichem Sinn werden Durchforstungen in den Querachsen des Parks vorgenommen: aus den Hauptbezirken dringt der Blick in die Nebenteile und umgekehrt, das Gefühl für Tiefe und Ausdehnung der Anlagen steigernd.
Sckells Haupteinwände beziehen sich auf die Pflanzungen, die Wasseranlagen und die Gebäude. Bei ersteren „sind nicht jene pittoreske Ansichten hervorgegangen, die man doch hätte erwarten sollen, und worauf es doch bei Anlagen der Art vorzüglich ankömt. Man hat meistens die gemeine teutsche Pappel und die traurige Rothtanne gewählt, und mit diesen größtentheils steife monotone, grüne Wände gebildet, die die Wiesen durchschneiden und

---

[1]) Am 15. März 1807 erneuert Sckell seinen Vorschlag: Plan, den Salabert-Garten vorläufig als botanischen Garten auszugestalten. Finanzmin. betr. Palais Salabert. Repert. pag. 38, Titl. B II, Nr. 14.
[2]) Hirschfeld a. a. O., 5. Bd., S. 197.

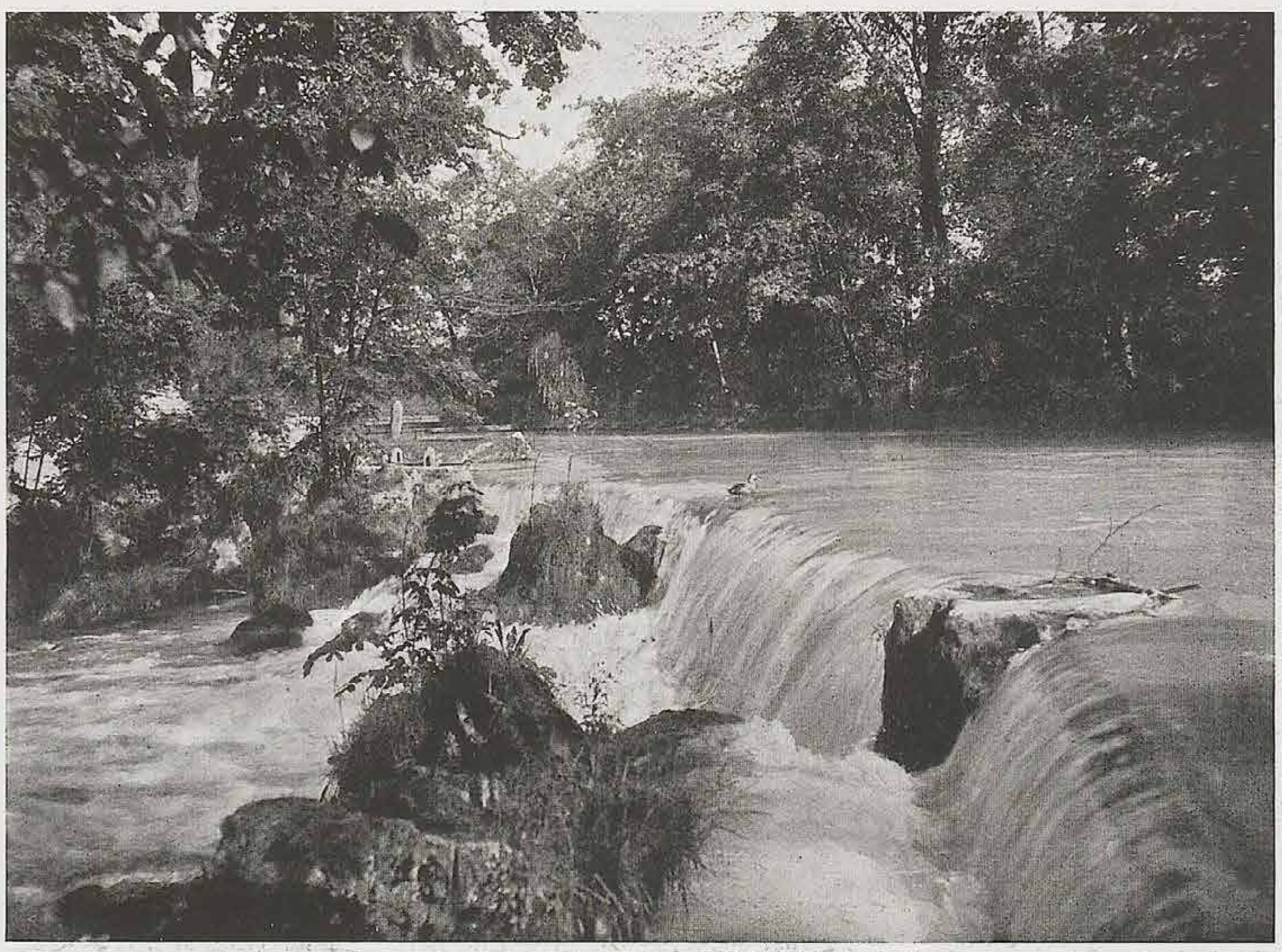
UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0212



Englischer Garten, Hirschau

Ansichten verstecken. Diese Pflanzungen, die mit ihren Gipfeln eine gleiche Höhe erreicht haben, bezeichnen keine Wellen-Linie, sondern eine Horizontal-Fläche, und entziehen auch allmählig dem Auge Münchens Paläste und Thürme, auf den man doch so gerne weilen möchte. Man sieht nur wenige schöne Gruppen, die sich durch gefällige, geschmackvolle Formen und wohlgezeichnete Umrissen, durch schöne Farbetöne empfehlen. Allein die im innern des Waldes Hirschanger durchs aushauen und durchbrechen entstandene Gruppen sind besser gerathen, und wenn einmal diese einförmige, eintönige Wälder durch neue Zusätze von einheimischen und fremden Bäumen, und dadurch mehr mannigfaltigkeit an Farbenspiel und Formen erhalten haben, so dürfen sie auch noch mehr als jetzt gefallen". — Ein Vergleich der beiden Pläne erläutert ohne weiteres, wie Sckell die Pflanzungen teils gelockert und teils bereichert hat. Das Randgebiet nach der Seite von Schönfeld wird durch eine dichte Mauer von Bäumen und Büschen abgeschlossen. Nur vereinzelte schmale Durchblicke bleiben bestehen. Nach den Wiesen zu lösen sich die Gruppen gefällig auf. Im Material hält sich Sckell vornehmlich an die heimische Vegetation und bekundet damit im rein Gärtnerischen eine

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0213



Englischer Garten, Wasserfall

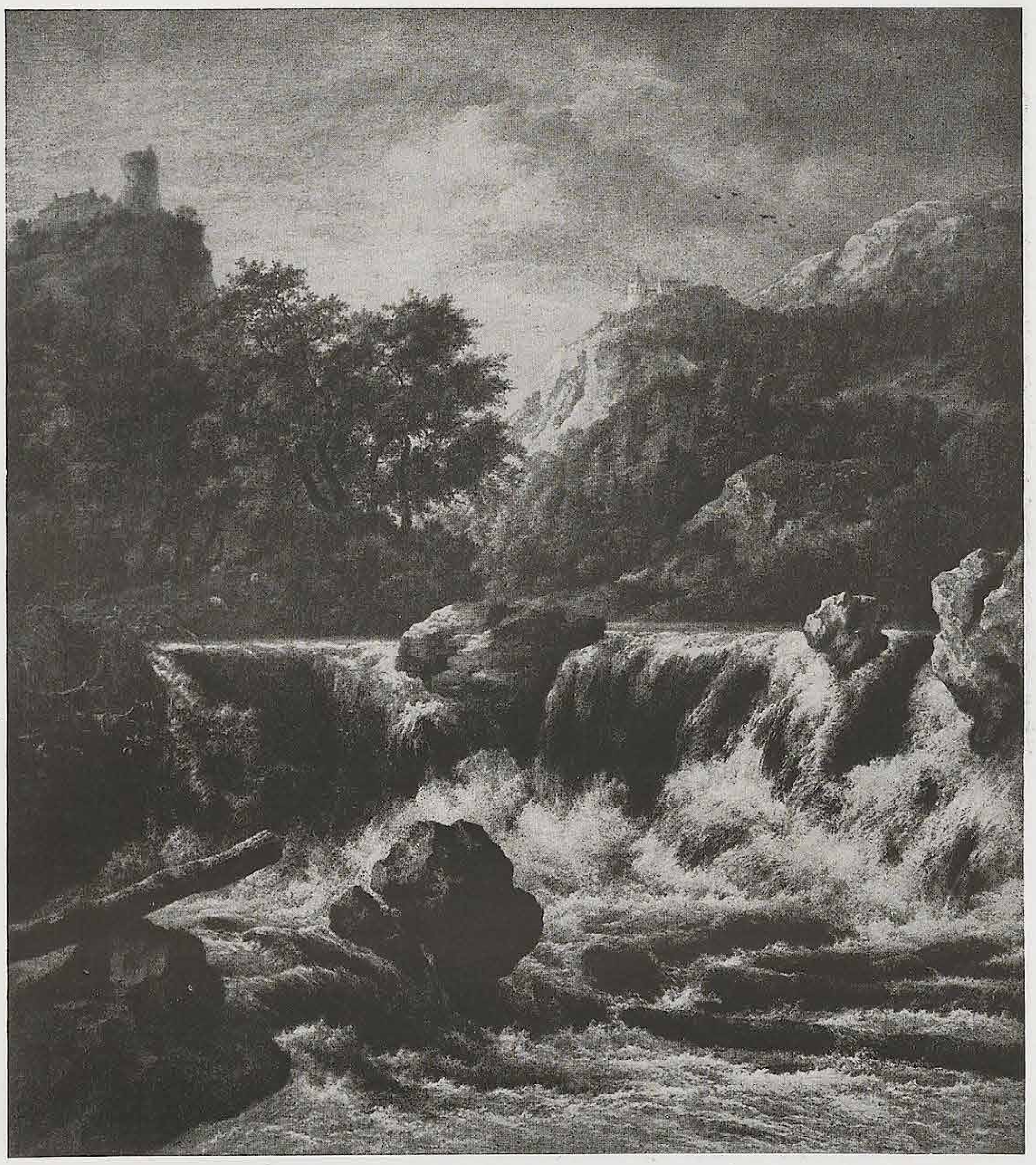
Abkehr vom Exotismus seiner Frühzeit[1]). Das wirksamste Mittel, den Umriß von Waldungen künstlerisch zu beleben, besteht im Anpflanzen von Solitärbäumen und Baumgruppen als Vordergrundsmotiv, die, je mehr sie dem Standpunkt des Beschauers angenähert sind, um so energischer den Horizont überschneiden. Zudem verstärken solche frei in der Aussichtsbahn stehenden Bäume die Raum- und Tiefenwirkung der Vedute[2]).

---

[1]) Jakob v. Falke macht Sckell den Vorwurf der Einförmigkeit. (Der Garten, seine Kunst und Kunstgeschichte, Berlin und Stuttgart 1884, 6. Kap., S. 155.) — E. Hallier: Grundzüge der landschaftlichen Gartenkunst, Leipzig 1891, S. 13, lobt die Großartigkeit der Sckellschen Methode, die der nordischen Natur abgelauscht sei.

[2]) „Der englische Gartenstil hat das einzelne Baumindividuum und die isolierte Baumgruppe wieder zu ihrem Rechte kommen lassen. Einzelne Prachtbäume, die sich frei auf dem Teppich des einheitlichen Wiesengrundes herausheben, sind der Stolz der englischen Landsitze noch heute. Auch in unserem Englischen Garten ist das Motiv aufs herrlichste verwendet.“ Heinrich Wölfflin: Die Entartung des Englischen Gartens in München. Im Zwiebelfisch, Jahrg. 16, Heft 5/6, München 1923/24, S. 117.

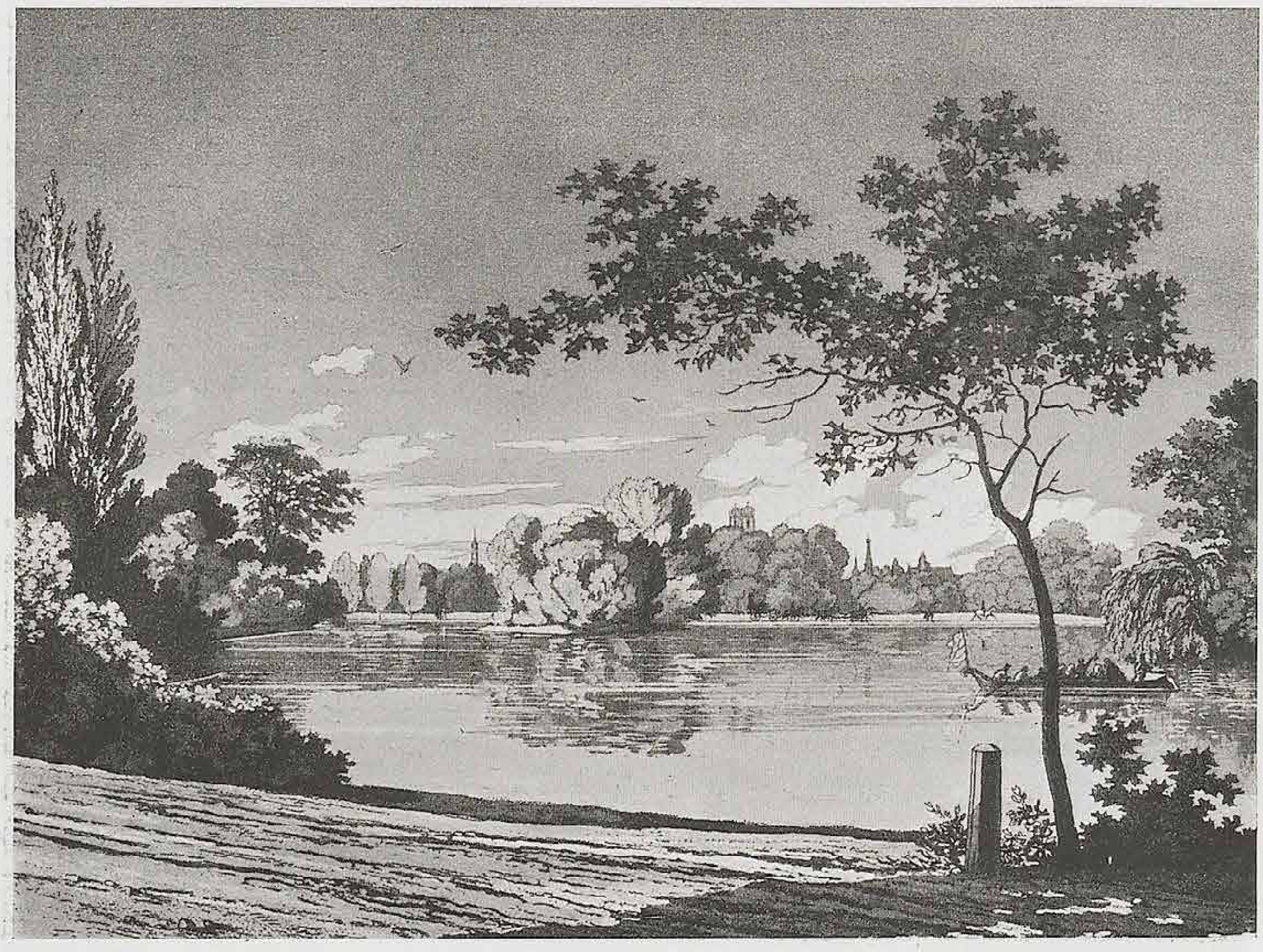
UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0214



Jacob van Ruysdael, Der Wasserfall (Amsterdam, Rijksmuseum)

Die strenge Uferlinie der Flußläufe wird einer Korrektur im Sinne des Natürlich-Zufälligen unterzogen. Wie erwähnt, konnten allerdings größere Umänderungen nicht vorgenommen werden, weil die Bäche zum Holzflößen benutzt wurden. Gefäll stand wenig zur Verfügung, und maschinelle Anlagen hätte Sckell am wenigsten gutgeheißen. Um dem Wasser Kunstform zu geben, konnte nur das verwertet werden, was die Natur freiwillig

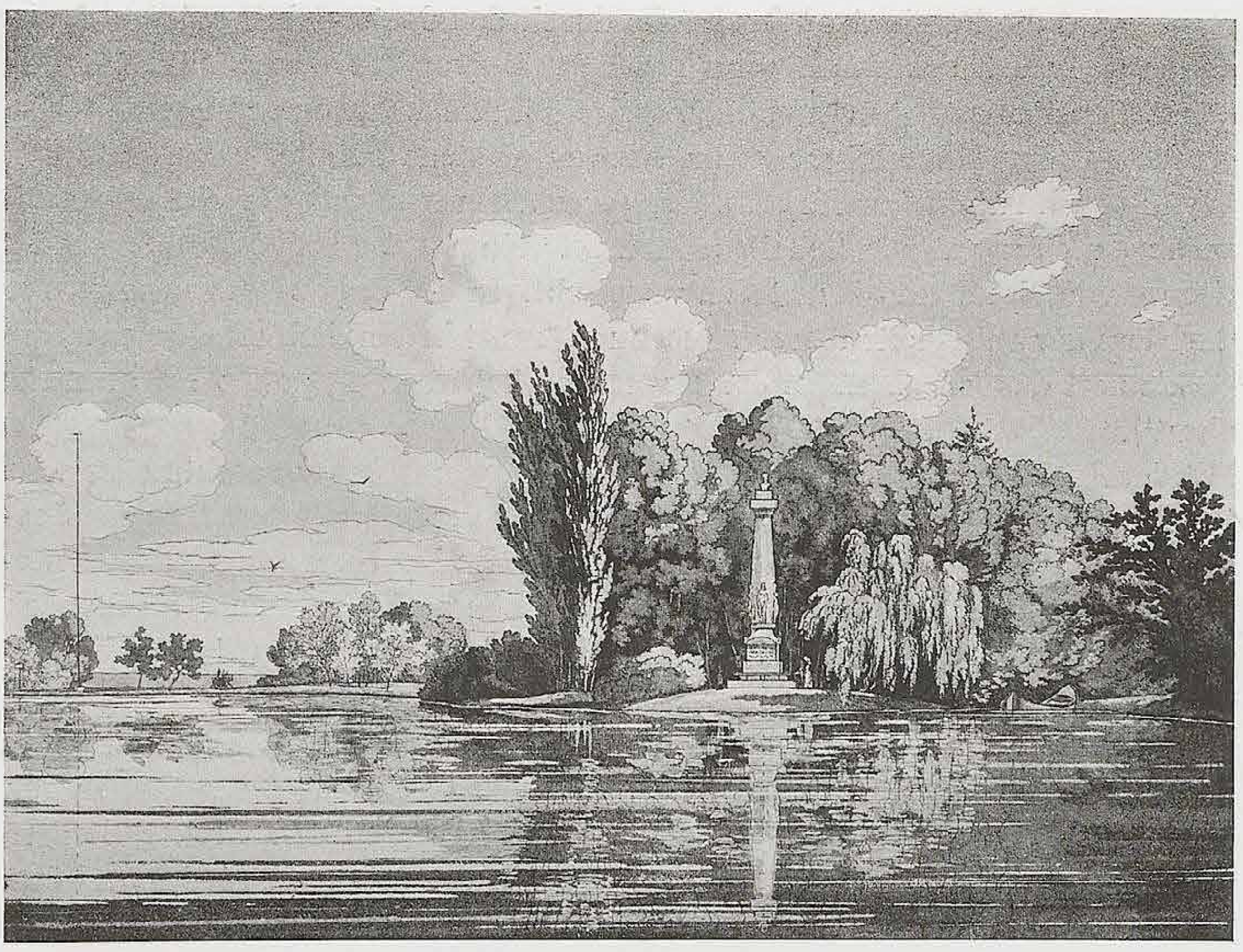
UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0215



Kleinhesseloher See (Lebschée)

anbot, nämlich die lebhafte Strömung, die Sckell in einer Felsenkaskade optisch und akustisch zu gestalten beschloß. Allgemein war es der Wildbach, der Sturzbach schweizerischen Stils, der den Landschaftsgärtnern die günstigste Wasserstaffage zu bieten schien. Im Englischen Garten hätte sich die Illusion eines solchen Sturzbaches aber nicht erzeugen lassen. Sckells Wasserfall ist vielmehr eine ins Natürliche umstilisierte Flachkaskade, bei deren künstlerischer Ausgestaltung er sich eng an die barock-romantischen Vorbilder Ruysdaels und Everdingens gehalten hat. Als Platz für den Wasserfall wählt er den erwähnten Kreuzungspunkt des Eisbaches mit dem Schwabinger Bach, die Stelle also, wo das unnatürliche gegenseitige Überschneiden der beiden Flußläufe nach künstlerischer Ausdeutung verlangte. Ursprünglich muß sich dort eine Wehranlage befunden haben, ein Stauapparat, wie sie auch anderwärts zur Milderung des Hochwassers verwendet worden sind. Dieses Wehr wird nunmehr künstlerisch verbrämt. Tuffsteinfelsen, die mit großen Mühen beschafft wurden, begleiten in malerischen Gruppen das Wehr, die Rampen, die Uferböschungen. Sie liegen in abgesprengten Blöcken im

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0216



Kleinhesseloher See, Sckell-Denkmal (Lebschée)

Flußbett und verkleiden die gemauerten Wehrpfeiler. Die in den Zwischenräumen mit künstlerischer Absicht angepflanzte Vegetation läßt heute die Anlage natürlich erscheinen. Zur Erhöhung dieses Eindrucks verwendete Sckell auch in der näheren Umgebung die Felsen zur Bildung eines kleinen Hügels. In einzelnen Exemplaren liegen sie hier und dort verstreut, um ein felsiges Terrain vorzutäuschen. Einstweilen freilich standen der Ausführung des Wasserfalls wirtschaftliche Schwierigkeiten im Weg, die das Werk empfindlich verzögerten. Schon in Rumfords Zeit hatten Mühlen sich das Gefäll der Stauanlage zu Nutzen gemacht. Sckell wußte es durchzusetzen, daß nach Abwicklung der bestehenden Verträge die Mühlen weggeräumt wurden. In den Jahren 1807/08, also im Anschluß an Sckells Denkschrift, war der Kaskadenbau beschlossen und die verhältnismäßig hohe Summe von fl. 8000.— dafür bewilligt worden. Vollendet wurde die Anlage erst im Jahre 1814[1]).

1) Krongutsverwaltung München, Rep. Reg. Fach 288, Nr. 22, Hofgartenwesen 1805—1842. Jährliche Berichte Sckells über den Fortgang seiner Arbeiten. — 1812 Anfertigung eines Modells für den Wasserfall durch Gaertner.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0217

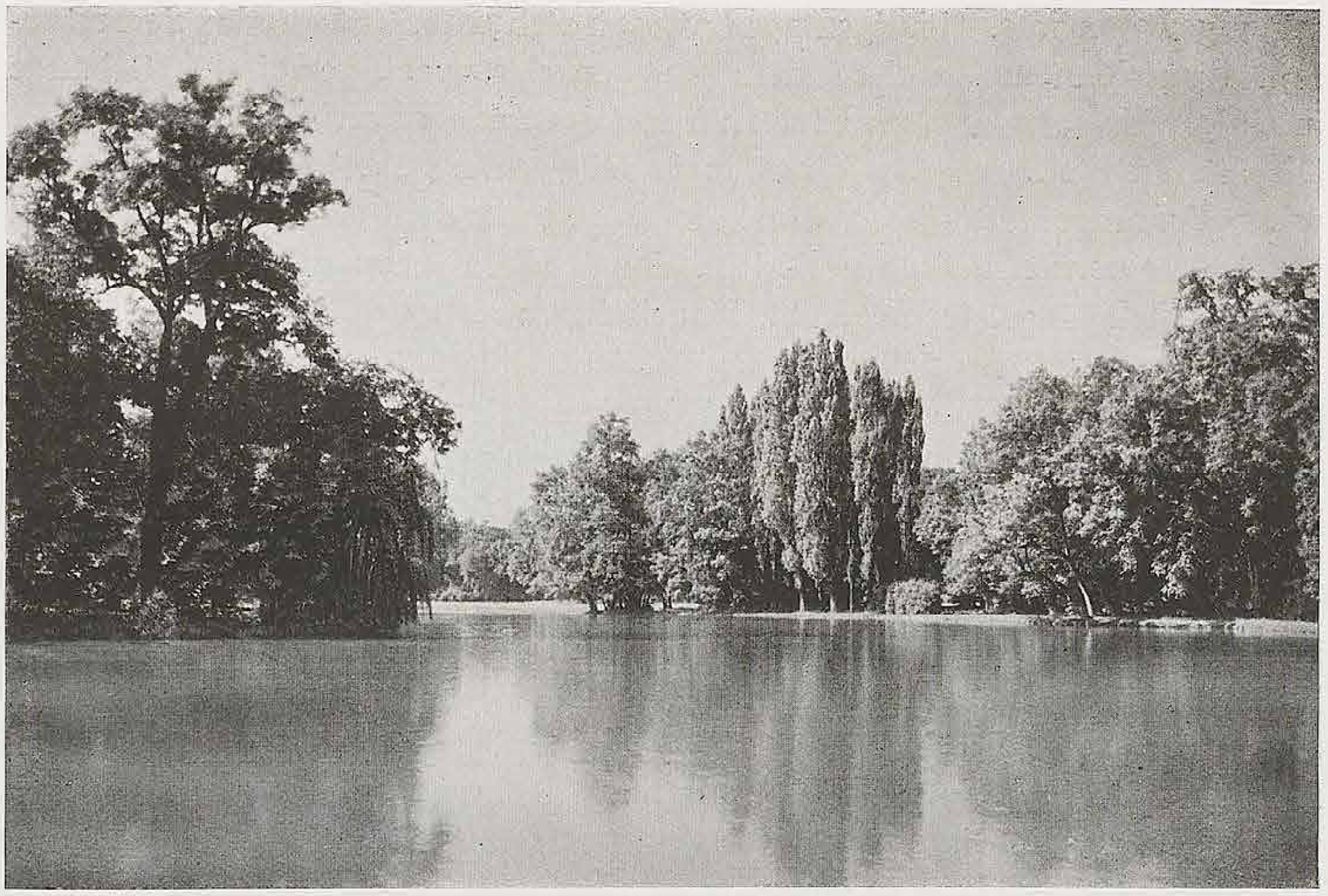
Heute wird die Poesie des Wasserfalls durch das düster-fabrikmäßige Brunnenhaus gestört, das den Brunnen vor der Universität Wasser zuführt. Unbegreiflicherweise hat man es in Ziegelrohbau belassen und in keiner Weise versucht, seine Architektur edler oder wenigstens gefälliger zu gestalten. Wenn es ein Ruhm der Kunst wäre, Verwechslungen mit der Natur herbeizuführen, dann wäre in Sckells „Katarakt" einmal der Fall gegeben, wo die Grenze von Natur und Kunst sich verwischt. In der Praxis begannen gerade die Klassiker angesichts dieser Täuschungskunst bedenklich zu werden: „Sie verkleinert das Erhabene in der Natur und hebt es auf, indem sie es nachahmt[1])."

Mit der Kaskade hatte das Schönfeldkompartiment seine wasserkünstlerische Pointe erhalten. Der Schwabinger Bezirk war von alters her durch die Seeanlage dem Wasser zugedacht worden. Jetzt, im Zusammenhang seines monumentalen Stils, findet Sckell die Wasserfläche zu klein. Der von Werneck angelegte See wird um das Anderthalbfache seines bisherigen Umfanges vergrößert und nimmt heute mit seinen Buchten und Landzungen ungefähr die Hälfte des Wiesenkomplexes ein (vollendet 1812). Seine flachen Ufer, über die der Blick nach Norden in die freie Landschaft schweifen sollte, tragen dazu bei, die Seefläche groß erscheinen zu lassen. „An den offenen Stellen, wo sich das Auge in die Ferne verliert, müssen die Ufer ganz nieder und fast mit dem Wasserspiegel wagrecht gehalten werden, damit das Auge über beide Flächen und ohne deutliche Ufer- oder Scheidungslinie gewahr zu werden, wonach die beschränkte Größe des Sees bemessen werden könnte, hinweggleiten kann" (Beiträge S. 67). Das wesentlich Malerische einer solchen Anlage liegt in der Spiegelung des Himmels, der umgebenden Baumgruppen und der drei kleinen Inseln, in deren Bepflanzung Trauerweiden den führenden Typus bilden sollten. Der heutige Zustand der Baumgruppen wirkt zu kompakt, und außerdem ist die Bepflanzung der Inseln zu gleichförmig ausgefallen. Wenn mehrere Inseln vorhanden sind, will Sckell ihren Baumbestand deutlich differenziert wissen (Beiträge S. 154/55). Auf der mittleren plante Sckell die Errichtung eines Denkmals zur Erinnerung an „die großen Vaterländischen Ereignisse". Statt dessen werden in späterer Zeit die Seeufer mit Denkmälern geschmückt, die dem Gedächtnis der schaffenden Gartenkünstler gewidmet sind. Im ersten Kompartiment hatte man mit dem Rumford-Denkmal bereits diesen Weg persönlichster Pietät beschritten. Nach Sckells Tod, 1824, setzt ihm der König die erwähnte Gedächtnissäule auf

---

[1]) Goethe: Über den sogenannten Dilettantismus (1799). Cottasche Jubiläumsausgabe 1895, Bd. 30, S. 447.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0218



Englischer Garten, Kleinhesseloher See

einem Ufervorsprung am Kleinhesseloher See[1]). Obwohl die Kunstformen von geringem Wert sind, können die Auswahl des Platzes und die Konzeption des Säulenthemas als meisterhaft gelten. Sogleich wenn man vom Chinesischen Turm herkommend den Schwabinger Gartenbezirk betritt, fällt dem Spaziergänger das Denkmal in die Augen, dessen Nadel sich entschlossen von der Horizontalen des Sees abhebt und zugleich als Zielpunkt den Wanderer anlockt. An einem weniger begünstigten Platz am Rande der Uferstraße, wo eine kleine Aufschüttung die Wirtschaftsgebäude von Kleinhesselohe kaschiert, wurde dem Schöpfer der Seeanlage, dem Freiherrn v. Werneck, ein Denkmal errichtet, das in den Formen eines historisch verhärteten Klassizismus aufgeführt ist, und dessen Gestalt — eine Stele mit seitlichen Sitzbänken — auf die Hügellage und den Aussichtszweck in gleichem Maße Bedacht nimmt. Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts sind die Baulichkeiten der Gastwirtschaft an das Seeufer herangerückt. Eine verglaste Halle bildet dort eine schwerere Staffage, als dies in dem freien Bezirk ehemals vorge-

1) In Sandstein ausgeführt von Ernst v. Bandel. Vgl. Thieme-Becker, Künstler-Lexikon, Bd. 2, S. 437.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0219

sehen gewesen war. Heutigentags hat man sich entschlossen, das Seerestaurant abzureißen und andere, dem gleichen Gastzweck gewidmete Gebäude in einiger Entfernung vom Ufer an der Fahrstraße zu errichten.
Die älteren Staffagen des Hirschangerwaldes, die Sckell aus der Amtszeit seiner Vorgänger hatte übernehmen müssen, unterzieht er in der Denkschrift von 1807 einer vernichtenden Kritik. Von der Ruinenromantik seiner Jugend hatte er sich längst freigemacht. Maurisches und Gotisches interessierte ihn nicht mehr, und man mag es eine glückliche Fügung nennen, daß die Münchener Baumeister ihm nichts Derartiges zumuteten. Zur baulichen Belebung eines Gartens kommen für ihn nur noch klassische Formen in Frage, „wenige Gebäude im guten und reinen Styl, an Stellen errichtet, wo sie Wirkung hervorbringen“ (Beiträge S. 15). „Man findet in diesen ausgedehnten Anlagen nicht eine einzige geschmackvolle, noch solide Verzierung“, heißt es in der Denkschrift, „keine Gebäude von reiner Baukunst, kein Monument, keinen Ruhesitz, keine Brücke von Geschmack und guter Form.“ 1808 stellt er noch energischer seine Forderungen: „Weder ein hölzerner Chinesischer Turm, mit dem hölzernen Tempel des Apoll, noch die ganz gemeinen Landbrücken und die überigen Misgeburten der Kunst daselbst können als würdige und belehrende Gegenstände in einem großen Volksgarten derart angesehen werden. Aus diesem Grunde wird man es dem unterzeichneten nicht wohl verargen können, wenn er im 5. Jahre seines beständigen Hierseins einmal wünschet, mit passenden Kunstgegenständen einen Anfang machen zu dürfen[1]).“
Den Rumford-Saal und die nahe Wirtschaft läßt er bestehen. Der baufällige hölzerne Tempel des Apoll soll „seines gut gewählten Standpunktes wegen“ ersetzt werden durch einen besseren „in reinen Verhältnissen aus Stein erbaut“. Völlig verschwinden soll der Chinesische Turm, „bei dem man bemerken muß, daß der chinesische Geschmack der Baukunst keine Nachahmung verdienet, und wenn einst dieser ganz faul seyn wird, und abgebrochen werden muß, kein anderer mehr erbauet werden dürfte“. Mit dieser Forderung ist Sckell nicht durchgedrungen, und wir haben keinen Anlaß, dies zu bedauern. Kaum jemand empfindet heute so puristisch, daß er dieses kuriose Gebäude etwa zugunsten einer Wiese oder Baumgruppe preiszugeben wünschte. In seinem graziösen Emporstreben vereinigt es sich harmonisch mit den stattlichen Bäumen seiner Umgebung, die ihm über den Kopf gewachsen sind und seine ursprüngliche Bestimmung als Aussichtsturm längst zunichte gemacht

---

[1]) Archiv der Krongutsverwaltung, München Rep. Reg. 301/1, Engl. Garten, Ältere Grundeigentums- und nachbarliche Verhältnisse 1800—17. Sckells Schreiben vom 4. November 1808.

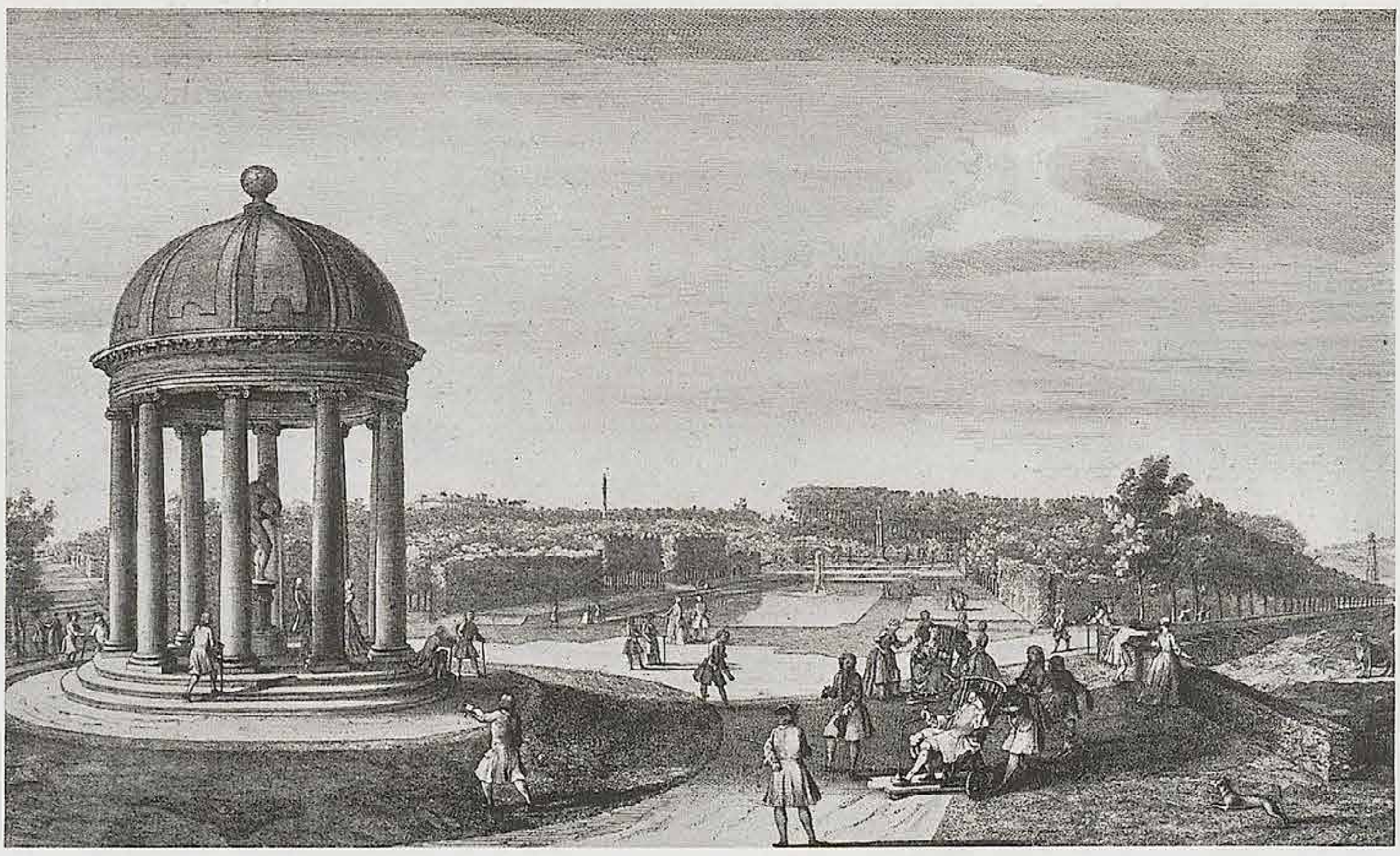
UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0220

haben. Jedenfalls ist es einem Zeitalter neuen chinoisen Geschmacks, in dem wir leben, keineswegs zu verdenken, wenn es dem Turm pietätvolle Pflege angedeihen läßt.

Chinesischer Turm

Mit berechtigter Sorge verfolgt Sckell die Entwicklung der westlichen Randstraße, der heutigen Königinstraße, wo eine „einförmige lange Reihe von Bürgerhäusern" sich hinziehe und mit ihren nüchternen Fronten die Schönheit des Wiesenbezirks beeinträchtige. Die alte Situation ist in Dorners Prospekt auf dem Kupferstich von Rickauer festgehalten (Abb. S. 187). Es ist bereits erwähnt worden, daß Sckell durch Baumwände den Einblick der Häuser größtenteils verstellt hat. Außerdem legt er am Unterrand der Böschung einen Fußweg an und begleitet ihn mit Gruppen hoher Bäume, durch die die Gebäude „durchschimmern und sich nur theilweise als malerische Bilder dem Garten mittheilen". Es ist sehr zu bedauern, daß es das spätere 19. Jahrhundert nicht verstanden hat, die Königinstraße in ihrer Fortsetzung nach Norden als wirkungsvolle Parkrandstraße auszugestalten. Schon vor der Veterinärstraße setzt die störende zweireihige Bebauung mit Etagenhäusern ein. Wirtschaftliche Anlagen schieben sich dazwischen. In Schwabing zeigt das Randgebiet eine sozial und baulich geradezu groteske Uneinheitlichkeit, die jegliches Siedlungsprinzip vermissen läßt: Überreste des ehemaligen Dorfes vermischen sich wahllos mit städtischen Prachtvillen und Mietshäusern. Das gesamte Gebiet zwischen der Ludwig-Leopold-Straße und dem Englischen Garten, das zur Anlage von Villenvierteln so vorzüglich geeignet gewesen wäre, ist wilder Bauspekulation zum Opfer gefallen. Später, im Anschluß an die Regulierung der Isar, hat sich nochmals eine Gelegenheit geboten, wenigstens am Ostrande des Englischen Gartens eine Villensiedlung ins Leben zu rufen. Aber die Fabrikbauten, denen man die kostbarsten Gebiete überlassen hat, werden wohl in absehbarer Zeit einem gesunden Wachstum dieses Stadtteils entgegenstehen. Sofern man in einem Werk der bildenden Gartenkunst überhaupt von Voll-

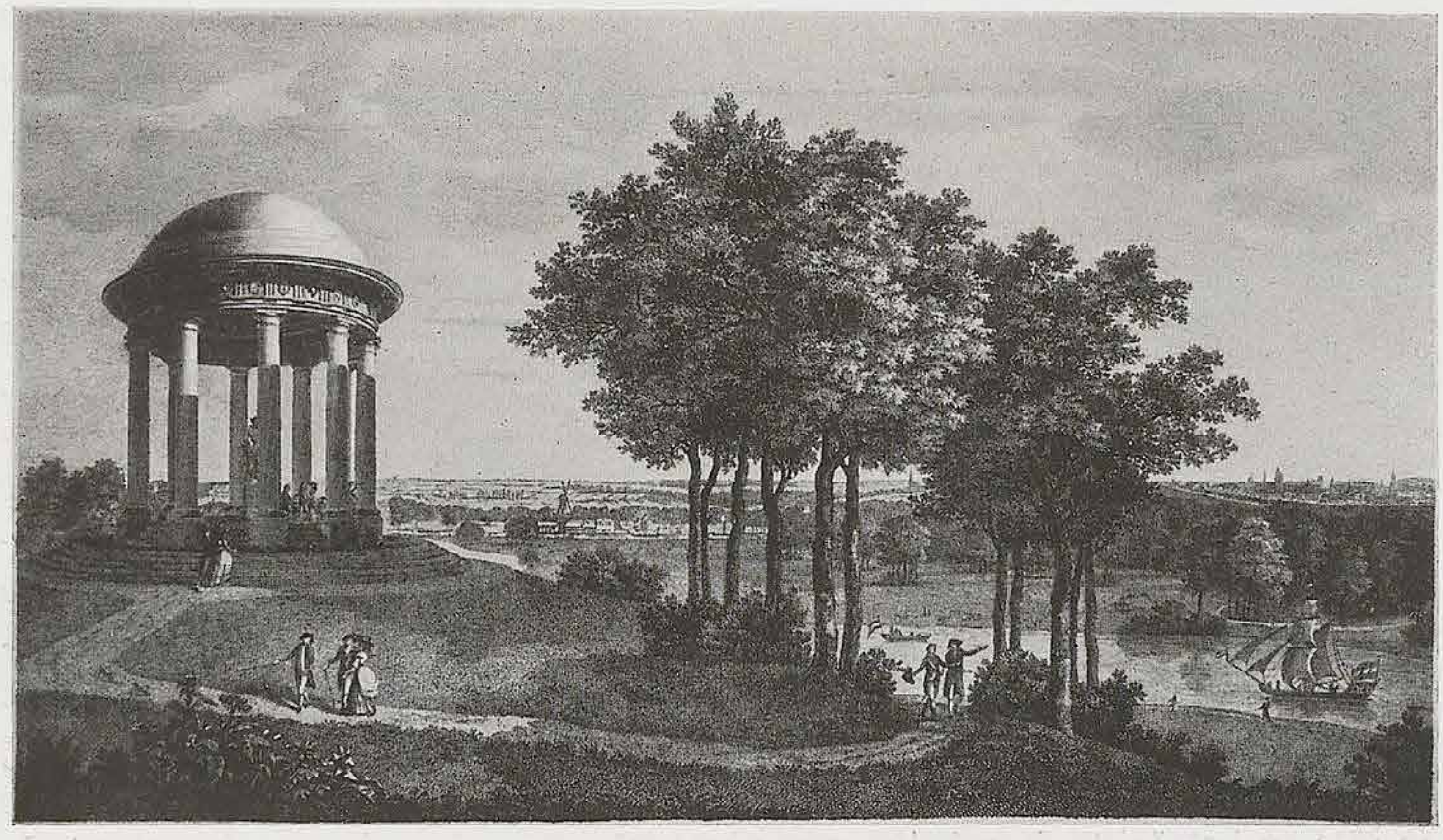
UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0221



Stowe, Rotunda (Rigaud)

endung sprechen kann, so ist sie im Englischen Garten erst in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts eingetreten durch die Aufrichtung des Monopteros, mit dessen Planung sich Sckell seit Jahrzehnten beschäftigt hatte und dessen Ausführung seinem Neffen und Nachfolger Carl August Sckell überlassen blieb. Bereits in seiner Denkschrift vom Jahre 1807 hatte Sckell mit Nachdruck die Forderung aufgestellt, im vorderen Bezirk des Englischen Gartens einen architektonisch-bildlichen Mittelpunkt schaffen zu dürfen. Wie es scheint sind seine Wünsche damals berücksichtigt worden, obwohl an die Ausführung des Projekts vorläufig noch nicht zu denken war. Sckell selbst war noch unschlüssig über den Ort, an dem das Gebäude sich erheben sollte, und über den Typus, der hier zu wählen wäre. Wie aus dem Gartenplan (Abb. S. 199) ersichtlich ist, sollte an der Spitze jener Waldungen, an der die Wiesen sich gabeln, d. h. am Eingang des geplanten Durchbruchs durch den Hirschangerwald, ein Rundtempel erstehen. Schon damals mag ihm ein Monopteros als die geeignetste Bauform vorgeschwebt haben. Weil aber im Apollotempel ein solcher bereits bestand und einstweilen die Erneuerung dieses Tempels in Stein vorgesehen war, macht Sckell den Vorschlag, an der gedachten Stelle ein Pantheon zu errichten, „den würdigsten Regenten Baierns gewidmet. Dieses Gebäude müßte mit einer schönen Portique von Säulen in doppelten Reihen in der Fronte, nach Corinthischer Ordnung aufgestellet und mit einem Frontispitz

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0222



Scoonenberg, Freundschaftstempel (Byrne)

gezieret werden". Im Innern der Rotunde, „mit von oben hereinfallendem Licht", sollen die Marmorbüsten der Regenten aufgestellt werden und die Statue des lebenden in der Mitte in Lebensgröße. „Der Tempel müßte sich auf einem Hügel erheben umgeben von Bäumen." Über die bauliche Gestaltung sind wir nicht im einzelnen unterrichtet. Nach dem in Sckells Plan eingezeichneten Grundriß zu schließen, sollte dem zylindrischen Bau ein zweireihiger Säulenportikus vorgelagert werden. Als verwandter Typus wäre etwa das Pantheon von Wörlitz heranzuziehen. Erst nachdem man sich entschlossen hatte, den hölzernen Apollotempel preiszugeben und durch andere Baulichkeiten zu ersetzen, wurde das Thema des Monopteros frei für die gedachte Hauptstaffage, und nachdem weiterhin Sckell sich damit abgefunden hatte, daß der von ihm befürwortete Durchbruch des Hirschangerwaldes nicht vorgenommen werden würde, bestimmt er für das Bauwerk den Platz, an dem es sich heute erhebt. Seiner Postierung liegen bestimmte, von Sckell fixierte Gesichtspunkte zugrunde[1]). Er fordert: erstens Anlehnung an einen nahen Waldrand zur wirksamen Abhebung der Konturen des Hügels und des Gebäudes gegen den dunklen Laubhintergrund; zweitens aussichtsreiche Lage, in unserem Fall Blick auf die weiten Wiesenflächen und die Türme der Stadt. Drittens mußte die Anlage als Blickpunkt und dekorative Pointe von den ver-

1) Beiträge S. 88 ff.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0223

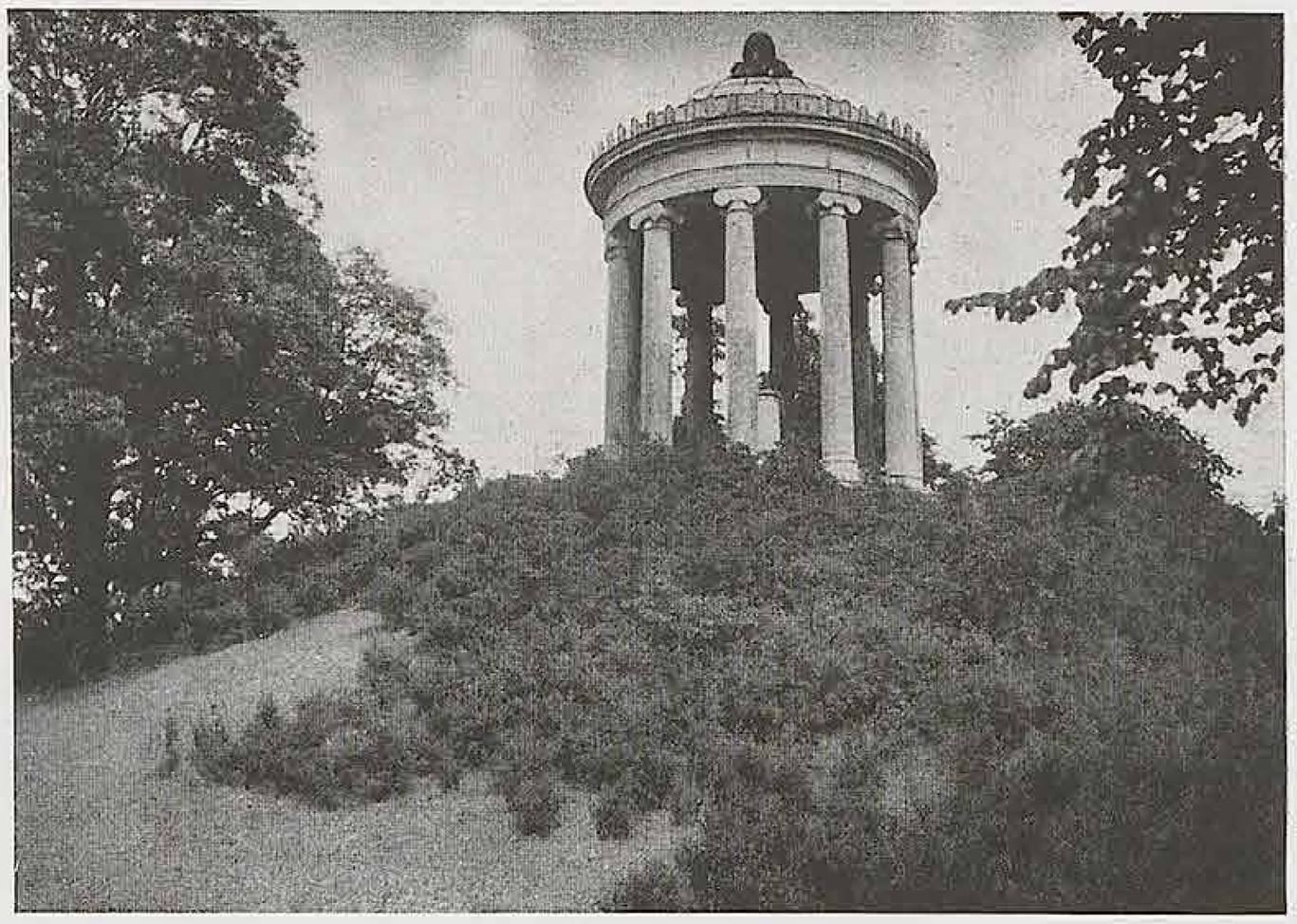
Englischer Garten, Monopteros

schiedensten Teilen des Gartenbezirks faßbar sein: Hügel und Tempel erscheinen sogleich beim Eintritt in die mittlere Fahrstraße des Englischen Gartens, den von Bäumen gerahmten Blick über das weite Wiesenbecken „in der Ferne kräftig und angenehm schließend". Die Aufschüttung des Hügels ist erst von Carl August Sckell in Angriff genommen worden. Sie mußte zu beträchtlicher Höhe emporgetrieben werden, wenn das Gebäude in der weiten Fernperspektive, in die es einbezogen ist, sich noch wirksam herausheben sollte. Trotz seiner Künstlichkeit ist der Monopteroshügel ein Muster landschaftlicher Hügelgestaltung. In zarten Wellenlinien klingt die Bewegung ab. „Die leise einwärts gebogenen kleinen Konkavitäten mit den vielen übrigen sanften Anschwellungen" verebben langsam in dem ebenen Wiesenterrain und verschmelzen sich mit ihm. Die Wegführung zieht sich in sanft ansteigender Spirale zur Höhe empor. Weniger glücklich ist die Gestaltung der Waldseite: Abhang und Wege sind zu steil geraten (Abb. S. 185).

Zur Aufrichtung eines klassischen Monopteros bedurfte es so subtiler baukünstlerischer Kenntnisse, daß man die Tempelgebäude von jeher nicht den Gartenkünstlern, sondern Architekten von Fach anvertraut hat. In Stowe hatte der gelehrte Vanbrugh die berühmte Rotunde entworfen, die unzählige Nachahmungen ins Leben gerufen hat, und deren gewaltiger palladianischer Ernst von den Franzosen kaum irgendwo, von den Deutschen aber in seiner ganzen antikischen Schönheit verstanden worden ist. Wie ein Franzose das Motiv aufgefaßt wissen wollte, haben wir an Pigages Apollotempel in Schwetzingen bereits abgelesen. Holland, durch dessen Vermittlung die palladianischen Formen im späten 17. Jahrhundert nach England eingeführt worden waren, hat, wie der Monopteros von Scoonenberg beweist, der strengsten Ordnung, der dorischen, den Vorzug gegeben. In Wörlitz hatte Erdmannsdorff die dorischen Formen durch ein mißverstandenes Streben nach Grazie ver-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0224

bildet (Abb. S. 75). In unserem Fall hat sich König Ludwig I. der Meisterschaft Klenzes versichert, um an diesem sichtbarsten Punkt des Englischen Gartens die Idee des Klassischen zur Schau zu stellen. Die Fundamente des Tempels reichen bis auf den gewachsenen Boden herab. Auf einem dreistufigen Stylobat

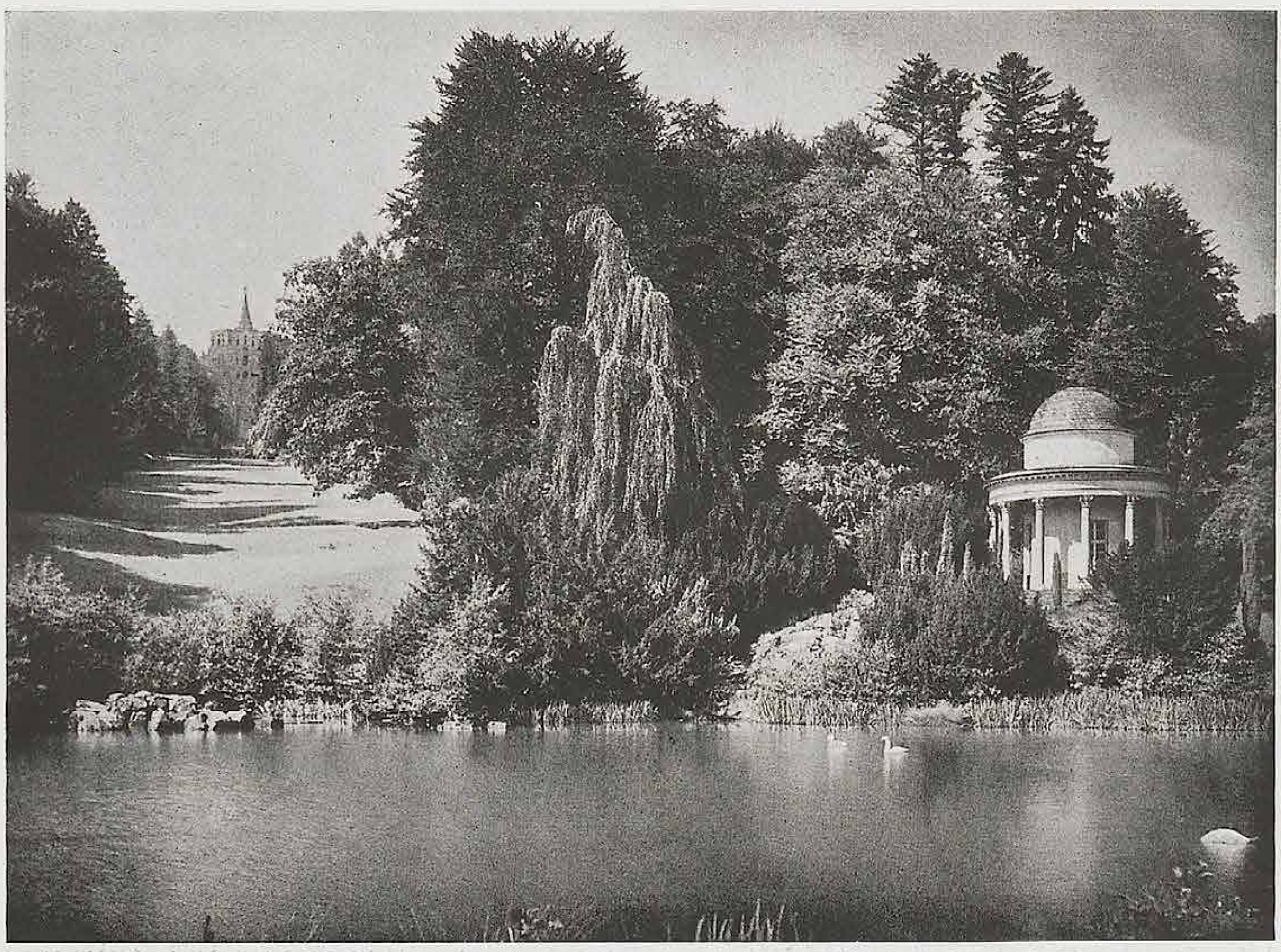


Englischer Garten, Monopteros

tragen zehn ionische Säulen das Gebälk und die kupferne, von einem Pinienzapfen bekrönte Flachkuppel. Ähnlich wie an Klenzes Glyptothek sind die Säulen ohne Kannelur belassen, so daß ihre Schlichtheit gegen das krause Blättergewirr der umgebenden Baumkronen wirksam kontrastiert. Die Kapitäle sind ebenfalls von herber, italienisch-klassizistischer Bildung. Im Innern des Tempels steht ein Gedenkstein, der dem Gründer des Parks, Karl Theodor, und seinem Vollender Maximilian Joseph gewidmet ist. — Der komplizierten Geschichte des Monopteros-Motivs im einzelnen nachzugehen, ist hier nicht der Ort. Das Thema würde eine eigene Abhandlung erfordern. Wir empfinden den Typus als italienisch, obwohl weder Bramante noch Palladio, weder die Gegend von Rom noch die Lombardei auch nur in einem einzigen Fall den Monopteros in unserem Sinn als Gartenhaus und Aussichtspavillon verwenden. Es wäre einer Untersuchung wert, ob nicht erst im Norden, wo man mit dem Gartenpavillon den Zweck des Regendaches verbindet, der Monopteros diese gärtnerische Typisierung erfahren hat. Wo man sich dann enger an das Urbild des Bramantischen Tempietto anlehnt, wie das Heinrich Christoph Jussow in seinem Freundschaftstempel in Wilhelmshöhe getan hat, verliert der Bau die Aufgeschlossenheit, die man im gärtnerischen Zusammenhang von ihm erwartet.

Dem Stilempfinden der Entstehungszeit zuwiderlaufend hat man neuerdings die Hügelabhänge mit niedrigem Gebüsch besetzt, worüber man im Hinblick auf die malerische Wirkung geteilter Meinung sein kann. Wölfflin verurteilt diese Bepflanzung: „Auch das ist eine Entstellung, daß der Monopteroshügel

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0225



(Phot. Staatl. Bildstelle)

Wilhelmshöhe, Freundschaftstempel

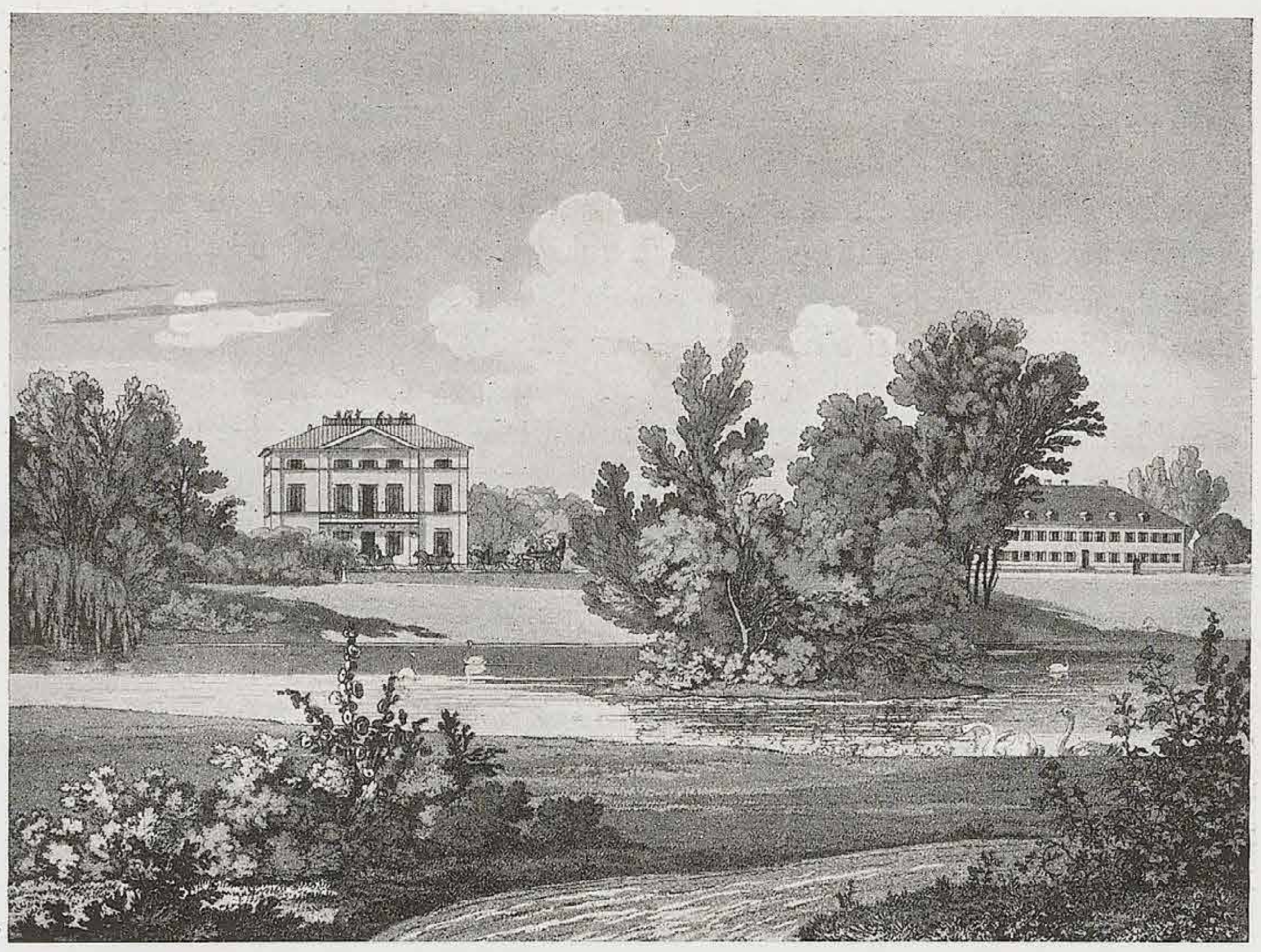
jetzt mit Gebüsch bepflanzt ist. Man ahnt den Grund: die Buben sollten mit ihren Rodelschlitten das mühsam aufgeschüttete Erdreich nicht abwetzen. Aber es ist schade, daß der nazarenisch-reine Hügelumriß verschwunden ist. Die Säulen des Monopteros haben sich ganz anders davon abgehoben als jetzt, wo ihre Füße im Gebüsch verstrickt sind[1]).“ Durch Beseitigung der Pflanzungen auf der Hügelhöhe hat man diesen Fehler einigermaßen korrigiert, so daß aus größerer Entfernung gesehen der Tempel frei aufsteigt. In der Nähe jedoch macht sich die Überschneidung der Basen noch immer störend bemerkbar. Gleichzeitig mit dem Monopteros wurde an der verödeten Stelle des ehemaligen Apollotempels unter Verwendung vorhandener Fundamente eine runde Plattform mit einer halbkreisförmigen Sitzbank aufgerichtet. Die Exedra trägt die Inschrift: „Hier wo Ihr wallet, da war sonst Wald nur und Sumpf.“

In ähnlich unkultiviertem Zustand hatte Sckell die Hirschau übernommen,

---

[1]) Wölfflin: Die Entartung des Englischen Gartens, Zwiebelfisch, Jahrg. 16, Heft 5/6, S. 117.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0226



Biederstein (Lebschée)

die bis jetzt aus unserer Betrachtung ausgeschieden geblieben ist. Durch Aussparung der schönsten Baumgruppen, durch Neupflanzung und Einführung der Wiesenkultur wurde sie als eine rein landschaftliche Anlage ausgestaltet, die mit ihren am Schwabinger- und Oberstjägermeisterbach hinführenden Wegen „den Reitenden und Fahrenden eine größere Ausdehnung zum Durchlaufen“ verschaffte. Für viele ist heute die Hirschau mit ihren einsamen Wegen der landschaftlich bevorzugte Teil des Englischen Gartens, während seine vorderen Partien, den Verkehrsbedürfnissen der umklammernden Stadtteile nachgebend, Richtungs- und Verbindungswege haben aufnehmen müssen, die die weiten, von großen Kurven umschlossenen Wiesenflächen Sckells oft ohne Rücksicht auf eine gefällige Form der neu entstehenden Felder zerschneiden.

Im Schwabinger Grenzgebiet war seit 1800 der kleine Landsitz Biederstein der Königin Karoline entstanden. Das schlichte, langgestreckte, zweigeschossige Wohnhaus, ehemals im Besitz der Familie von Stengel, liegt am Rande der alten Uferschwelle. Sckell hatte im rückwärtigen Teil eine kleine Garten-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0227

anlage geschaffen mit einem See und abschließendem Aussichtspavillon, der auf die Freisinger Landstraße hinausblickte (vgl. Plan von Rickauer Abb. S. 187). Sie wurde später etwa um das Doppelte erweitert und in den neuen Teilen mit einem Wohnschloß versehen, von dessen Front ein Ausblick über ein Aha zum Kleinhesseloher See hinüberreicht. Das Zwischengelände wurde von Sckell ebenfalls gärtnerisch ausgestaltet durch eine kleine Weiheranlage[1]).

Aus dem Jahre 1811 ist ein Plan Sckells für eine beträchtliche Erweiterung des Englischen Gartens im Anschluß an Biederstein nach Norden hin erhalten[2]). Die anfangs zu schmale Hirschau sollte verbreitert werden durch Hinzuziehung eines Wiesenbeckens, das sich zwischen den Schwabinger Bach und die Isarschwelle einschiebt (Abb. S. 198). Von dieser aus genoß man damals bei der noch niedrigen Vegetation des Englischen Gartens die Aussicht auf die Alpen. An der Stelle, wo heute die Mauer des Nordfriedhofs an diese natürliche Böschung herantritt, die sich hier in einem Bogen dem Schwabinger Bache nähert, plante Sckell ein monumentales Bauwerk: „Diese Stelle verdiente ein Palais im reinen und hohen Stil der Baukunst, und Muster des guten Geschmacks, auf zu nehmen." (Im Gesamtplan ist dieses Gebäude nicht eingezeichnet. Seinen Standort haben wir durch einen Pfeil markiert.) Für die spätere Bautätigkeit König Ludwigs I. ist es von Interesse, daß er hier die Walhalla zu errichten gedachte. Sckells Erläuterungen tragen den eigenhändigen Zusatz des Kronprinzen: „Auf die Stelle, wo ein zu erbauendes Lustschloß in diesem Plane angezeigt, die vorzüglichste der Gegend, kömmt Walhalla. Mit den zu vollführen angegebenen Anlagen völlig einverstanden, daß sie es einst werden sollen. Salzburg 21. August 1811. Ludwig Kronprinz." Wie sich Sckell die gärtnerische Ausgestaltung im einzelnen dachte, wird in seinen Erläuterungen ausgeführt: „Der Rein (d. h. die Böschung) sollte nach einer ebenso sanften, als schönen Wellenlinie herabgezogen und nach den schönsten Formen der Natur gebildet werden." Malerische Baumgruppen sollen die Wiese säumen mit Blicköffnungen, „durch welche die entfernte Bilder, denen diese zu Vorgründe dienen, gleichsam hereingezogen werden müßten". Hinter dem Palais sieht er ein Aha vor, „wo die Ortschaften Freimann und Föhring in der Landschaft die Ferne schließen". Der Teich bei

---

[1]) Die ganze Biedersteinanlage ist heute aus dem Pflegebereich des Englischen Gartens ausgeschieden und verwildert. — Vgl. Bayerland XXV, Nr. 16 (1914), S. 317 f. Th. Dombart: Schloß Biederstein bei München.

[2]) Staatsbibl. München, Handschriftenabteilung, Cod. iconogr. 178 m; aus der Privatbibliothek König Ludwigs I. Plan Sckells und seine Erläuterungen vom 14. Juli 1811.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0228

Biederstein fließt in einen Bach ab, der sich durch die Wiesen schlängelt und aus dem einströmenden Würmkanal gespeist einen zweiten Teich bildet, welcher „die schönen Wiederscheine des oben liegenden Palais Royal aufnehmen wird". Am Rande zieht sich in weiter Kurve ein Reit- und Fahrweg entlang, der durch eine Brücke mit der eigentlichen Hirschau verbunden werden soll. „Den mittleren Raum dieser neuen Anlage würde endlich eine schöne Wiese, von hohen Bäumen in durchsichtigen Gruppen geschmückt, zieren, dem ganzen Größe und Würde beilegen und mit dem Englischen Garten, mit Biedersteins Pflanzungen zusammenfließen, und in ein harmonisches Ganze treten." — Sckells Plan ist leider nicht verwirklicht worden. Durch eine unbegreifliche Gleichgültigkeit der maßgebenden höfischen und städtischen Instanzen ist das Gebiet nicht nur dem Privatbau überlassen, sondern sogar dem Fabrikbau freigegeben worden, der es als Wohngelände vollständig entwertet. Außerdem bleibt die schmale Ansatzstelle der Hirschau an den Englischen Garten ohne genügende Deckung. Neuerdings besteht die Gefahr, daß durch die Parzellierung des Parkes von Biederstein die Randgebiete noch weiter aufgelichtet und verunstaltet werden. Erst gegen den Aumeister hin weitet sich das Gelände wieder aus und schafft Raum für Parkbilder klassischen Stils (Abb. S. 205).

Ein kurzer Überblick über die Parkgebiete, die sich im Lauf von drei Jahrzehnten zur Einheit zusammengefunden haben, mag den Abschluß dieser Betrachtung bilden und zugleich den energischen Willen zur Gliederung deutlich werden lassen, der gerade in einem künstlerisch gelungenen Landschaftspark dem populären Beschauer nicht zum Bewußtsein zu kommen pflegt. Drei große Wiesenkomplexe reihen sich von Süden nach Norden aneinander:

1. Der Schönfeldbezirk mit dem Monopteros als künstlerischem Schwerpunkt; natürliche Grenze der Hirschangerwald.
2. Der Schwabinger Bezirk mit dem See als belebendem Motiv; natürliche Grenze der Schwabingerbach.
3. Der unausgeführt gebliebene Biedersteiner Bezirk mit dem Palais; natürliche Grenze die Isarschwelle.

Durch Flußläufe getrennt legt sich an jeden dieser Teile nach Osten ein schmälerer Geländestreifen. Die Anordnung der Vegetation unterstützt diese Gliederung in Haupt- und Nebenteile. Die Gehölzgruppen halten sich an den Grenzen. So erzeugt Sckell eine großartige räumliche Folge: wie natürliche Wände umschließen die Waldsäume die großen und kleinen Rasenbecken, die fast leer bleiben. Dieser Mut zur Leere ist es, der Sckells reifes Schaffen auszeichnet. Schon unter Lenné geht die Fähigkeit zur großen Form, zur Komposition in Flächen und Massen verloren. Man wagt immer seltener,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0229

weite Rasenbahnen zu spannen, und besetzt sie mit einer unruhigen Vielheit einzelner Baumexemplare, die wohl botanisch interessant und malerisch reizvoll sein können, die aber, vom Räumlichen losgelöst, keine bildliche Gesamtwirkung mehr hervorbringen.

Sckells Grundriß, soweit er ausgeführt wurde, und sein Stilwille sind maßgebend für die heutige Erhaltung und Pflege des Englischen Gartens. Im Sinne Sckells wird allen Bestrebungen, die den ästhetischen Eindruck durch sportliche Anlagen, Verkehrs- oder Bauprojekte gefährden, entgegengetreten: „Mögten doch einmal die Grenzen dieser schönen Anlagen, die leider schon mit so vielen gemeinen Bauten und häßlichen Einfassungen umgeben sind, mit ihren Bächen ruhig gelassen und nicht immer benaget, verunstaltet, und herabgewürdiget werden[1])."

Sckells Raumweite, seine Ausbreitung großer, fast leerer Flächen, die in der Ferne von kompakten Baummassen begrenzt werden, hat in der Münchner Landschaftsmalerei des Zeitalters ihre unmittelbare Parallele: in den Landschaften eines Wilhelm von Kobell[2]). Die gleiche Weite ist es, die seine Parkbilder der heroischen Landschaft des 17. Jahrhunderts verwandt erscheinen läßt. Besonders an sonnigen Herbsttagen, wenn das Vieh der Schweizerei die Wiesenflächen belebt, haben die Prospekte im Englischen Garten etwas von der luftigen Klarheit und silbrigen Farbe Claudischer Bilder. Die einzelnen Waldpartien dagegen mit ihren Flußläufen und Wasserfällen, alles Nahgesehene ordnet sich frei, malerisch und romantisch im Sinne Ruysdaels und hat nicht selten die Münchner Maler zu Studien im Englischen Garten verlockt. Über dem Ganzen endlich waltet „die Einsicht, daß in der strengen (organischen) Form eben die Garantie des Lebens liegt, daß Form nicht etwas von außen Übergestülptes bedeutet, sondern das sichtbar gewordene Leben selbst. Das Formlose hat keine Existenz und das Lockere nur eine schwache: je strenger gebunden die Teile sind, um so mehr ‚Sein' ist in dem Geschöpf"[3]).

NYMPHENBURG

Kurfürst Max Emanuel von Bayern, dem man die Ausgestaltung des Schloßgartens von Nymphenburg in eine weiträumige französische Anlage zu danken hat, berichtet im Jahre 1715, als die Arbeiten ihrer Vollendung entgegen-

---

[1]) Archiv Krongutsverwaltung, Rep. Reg. 301/1, Englischer Garten. Ältere Grundeigentums- und nachbarliche Verhältnisse, 1800—1817. Sckells Schreiben vom 18. April 1808.

[2]) W. Lessing: Wilhelm von Kobell, München 1923.

[3]) Heinrich Wölfflin: Goethes Italienische Reise. Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft, 1926, S. 331.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0230

(Phot. Osthaus-Archiv)

Nymphenburg, Gartenseite

reiften: „J'ai fort travaillé à cet endroit où je vous escris et je puis vous asscurer que mon jardin, bois, eaux et promenades pouvoyent estre placées au milieu de la France . . .[1])." Daß es keinen höheren Ruhm gäbe als dem Sonnenkönig zu gleichen und seine Kunstschöpfungen womöglich zu überbieten, lag in den Voraussetzungen seiner Zeit. Siebzig Jahre später spricht ein Theoretiker der landschaftlichen Gartenkunst, Hirschfeld, das kritische Urteil aus: „Die steife und einförmige Manier der alten Symmetrie beherrscht noch viele Gärten in Franken, und noch mehr in Bayern. Der vormals berühmte Garten zu Nymphenburg enthält nichts als Alleen, Hecken, Kabinette, eine Menge von Springbrunnen, vergoldeten Statuen, Vasen usw. Der Kenner findet hier nichts, das ihn unterhalten könnte, und eilt weiter[2])." Weniger noch wird man es einem schaffenden Künstler verdenken, wenn sein Temperament sich gegen eine veraltete Kunstform auflehnt. Der stürmische Franz Kobell, der genialste Sohn

---

1) Brief an die Gräfin Arco d. d. Nymphenburg, 22. November 1715. — Max Hauttmann: Der Kurbayerische Hofbaumeister Joseph Effner, Straßburg 1913, S. 85.

2) Hirschfeld a. a. O., Bd. 5, S. 357.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0231

des Malerhauses, verdammt die Anlage in Grund und Boden: „Wer wird nicht ein kleines Plätzchen mit etwelchen Bäumen in jedem Dorf von ganz Teutschland dem garstigen Versallischen Bankert Nymphenburg vorziehen, nicht jedes kleine Bächlein denen ekelhaften kein End nehmenden Kanälen, und wenn man die Summen überdenkt so dieses Zeug gekostet haben muß, so kann man nicht genug den Geschmack selbiger Zeiten in Teutschland bedauern...[1])." Deutlicher kann die Wandlung, die sich in der Zwischenzeit vollzogen hatte, nicht zum Ausdruck gebracht werden. Es war kein Wandel der Mode gewesen, sondern ein Wandel des Geistes, der mit ethischen Argumenten gegen das Vergangene zu Felde zieht. Wenn Nymphenburg seine bevorzugte Stellung als Sommerresidenz der bayerischen Kurfürsten beibehalten sollte, mußte es später oder früher mit den ästhetischen Forderungen der neuen Zeit in Einklang gebracht werden. Sparsamkeitsrücksichten kamen hinzu. Die Instandhaltung der alten Anlagen verschlang Unsummen. Schon vor Sckells Übersiedlung nach München, 1801, wird ein Gutachten von ihm eingeholt, auf welche Weise eine landschaftliche Umgestaltung des Gartens vorgenommen werden könne. Auf sein Anraten kommt man zu dem Entschluß, „zwar den mittleren Theil des regulären Lustgartens nach seinen Anlagen zu belassen, die Seiten-Parthien aber bey Amalien-, Baaden- und Pagodenburg in natürliche Gartenparthien umzuschaffen"[2]).

Der Nymphenburger Park ist aus einem natürlichen Waldrevier entstanden, dessen Bestand heute, nachdem drei Gartenanlagen verschiedenen Stils sich darüber ausgebreitet haben, noch immer nicht vollständig verschwunden ist. Die Wahl des Platzes als Sommerresidenz reicht in das Jahr 1664 zurück. Damals errichtete Agostino Barelli für die Kurfürstin Adelaide den palastartigen, würfelförmigen Mittelbau, dessen gedrungene Stockwerkschichtung an genuesische Stadtpaläste erinnert. Die Eingangsseite war ohne höhere Gestaltung belassen worden. Auf der Rückseite dagegen waren sternförmige Broderieparterres ausgebreitet, und darüber hinaus war ein Prato dem Walde ausgespart, das in halbrunder Exedra ausgebuchtet und mit einer umlaufenden Mauer abgeschlossen war[3]). Der Walddurchbruch nach Westen auf das Dorf Pipping zu, die spätere Hauptachse des Gartens, erfolgte bereits 1671. Schon vor seiner Verbannung, in den Jahren 1701—1704 hatte Kurfürst Max Emanuel

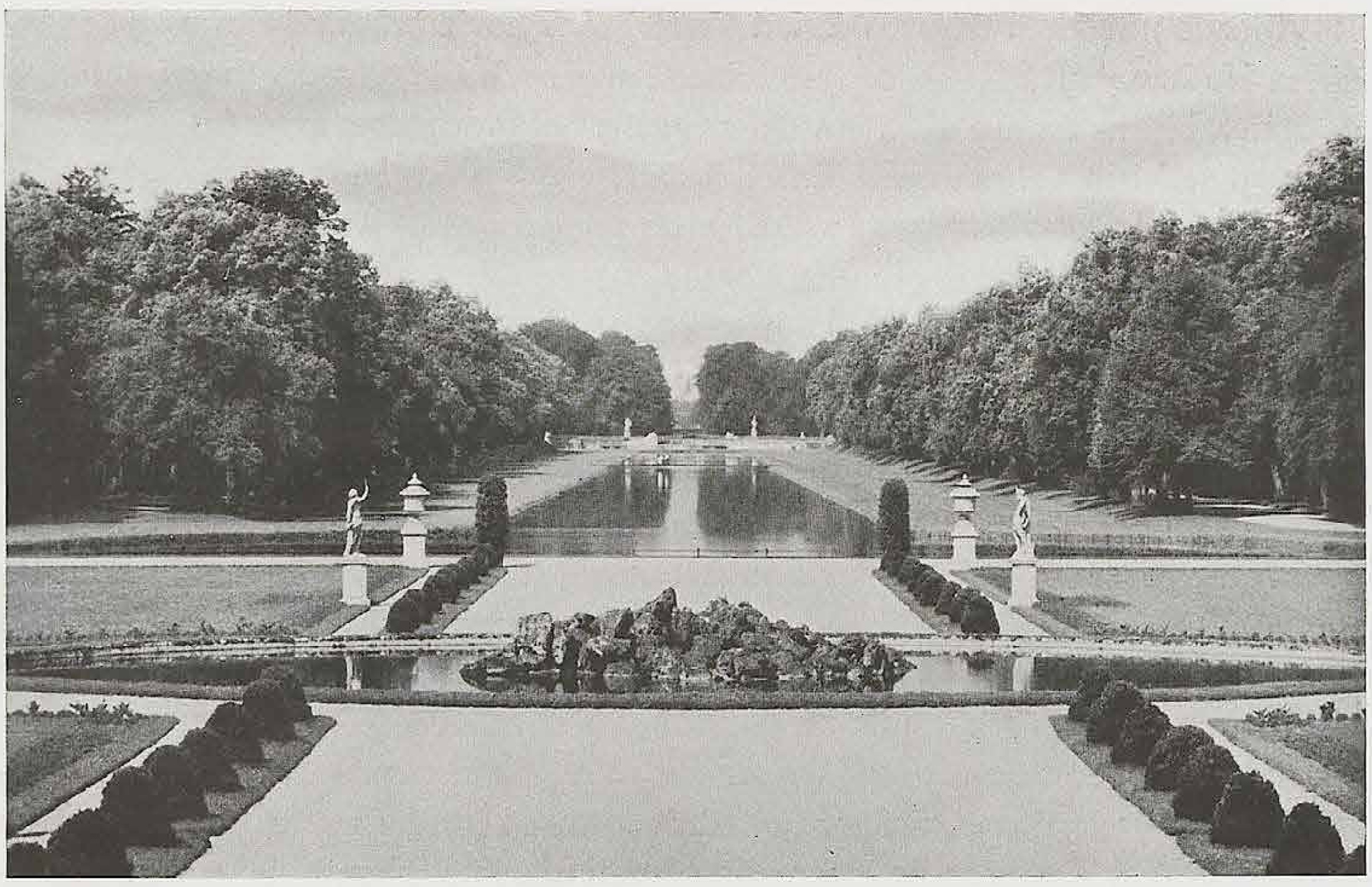
---

[1]) Brief aus dem Jahre 1786. — W. Lessing: Wilhelm von Kobell, S. 61/62.

[2]) Kreisarchiv München, M. F. Fasz. 237, Nr. 212. Sckells Vorschlag vom 7. Juli 1801. — Vgl. seine Beiträge Kap. 27, S. 223/24.

[3]) Stich von Wening 1701, abgebildet in: München und seine Bauten, München 1912, S. 128. — Desgl. bei Friedr. Oertel: Schloß Nymphenburg, München 1899, Abb. 1.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0232



Nymphenburg, Hauptachse

eine Erweiterung des Gartens im französischen Stil in Angriff nehmen lassen und zu diesem Zweck einen Schüler Le Nôtres, Carbonet, nach München berufen[1]). Das völlig ebene Gelände forderte ja zu einer Anlage im Geschmack Le Nôtres geradezu heraus, in der die „unerfreuliche Verwirrung von Bäumen und Sträuchern" durch Parterres und Bosketts, durch Kanäle und Alleen architektonisch gebändigt würde. Die Arbeiten waren kaum in Fluß gekommen, als sie infolge der Kriegsereignisse und der Vertreibung des Kurfürsten ein jähes Ende fanden. Erst nach dem Rastatter Frieden, als der Kurfürst nach Bayern zurückgekehrt war und es unternahm, das in der Fremde Gelernte für sein Stammland nutzbar zu machen, beginnt für Nymphenburg eine neue Periode fieberhafter Bautätigkeit. Die schwierige Frage, wie der italienische Mittelpalast französisiert, d. h. in ein breit gelagertes Flügelschloß umgewandelt werden könne, findet durch Viscardi eine höchst eigenartige Lösung, die für die Erscheinung Nymphenburgs bestimmend geblieben ist: durch symmetrisch aufgestellte, gleichfalls kubisch gebildete Seitengebäude wird das Schloß in ein Pavillonsystem aufgelöst, das dem italienischen Drang nach

1) Die Geschichte von Schloß und Garten zu Nymphenburg ausführlich dargestellt von Max Hauttmann a. a. O., S. 76—94; S. 166—171.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0233

Rhythmus und dem französischen Trieb nach horizontaler Dehnung in gleichem Maße entsprach. Diese Baulichkeiten, durch Flügel verbunden und ausgeweitet, bilden fortan die Grundlage für die Geländegestaltung. Auf der Stadtseite entsteht in voller Breite das Rondell, ein halbkreisförmig vorgelagerter Ehrenhof. Auf der Waldseite werden die vorhandenen Anlagen auf das Vierfache vergrößert, so daß sie den Forst bis zum Westrande durchdringen. Da der Baumeister, dessen sich der Kurfürst nach seiner Rückkehr mit Vorliebe bediente, Joseph Effner, aus einer Hofgärtnerfamilie stammte, wird man es erklärlich finden, wenn dieser die gärtnerischen Anordnungen sich nicht aus der Hand nehmen ließ. Das Bauliche und das Gärtnerische waren fortan dem gleichen Meister anvertraut. Nur für die Anlage der Wasserkünste stand ihm eine französische Hilfskraft zur Seite, Dominique Girard, gleichfalls ein Schüler Le Nôtres, der in Versailles als „Garçon fontainier" tätig gewesen und von Max Emanuel nach München mitgenommen worden war. Ihm hat man die Herleitung des Würmkanals zu danken, in deren Folge auf dem trockenen Nymphenburger Grund dem Wasser für alle Zeiten eine so weitgehende Vorherrschaft eingeräumt worden ist, daß man da und dort wirklich meinen könnte, einem Sumpfgebiet oder einer holländischen Kanallandschaft gegenüberzustehen. Die Hauptachse des Gartens wurde nunmehr als schimmernder Kanal behandelt, der im Westen von Effners Kaskade abgeschlossen wird[1]). Über diese hinaus schweift der Blick über die Ebene hin bis nach Pipping, dessen Kirchturm als Point de vue in die Achse einbezogen ist. Auch die Binnengliederung des Gartens, die Scheidung der Kompartimente wird größtenteils durch Kanäle vorgenommen, während man an den Rändern des Parks die einheimische Mauerumfriedigung beibehält[2]). Der gleiche Kanal speist die spiegelblanken Wasserparterres vor den Filialschlössern, im Parterregarten und im Rondell der Stadtseite, von wo aus der Wasserlauf wieder als Kanal der Isar zugeleitet wird.

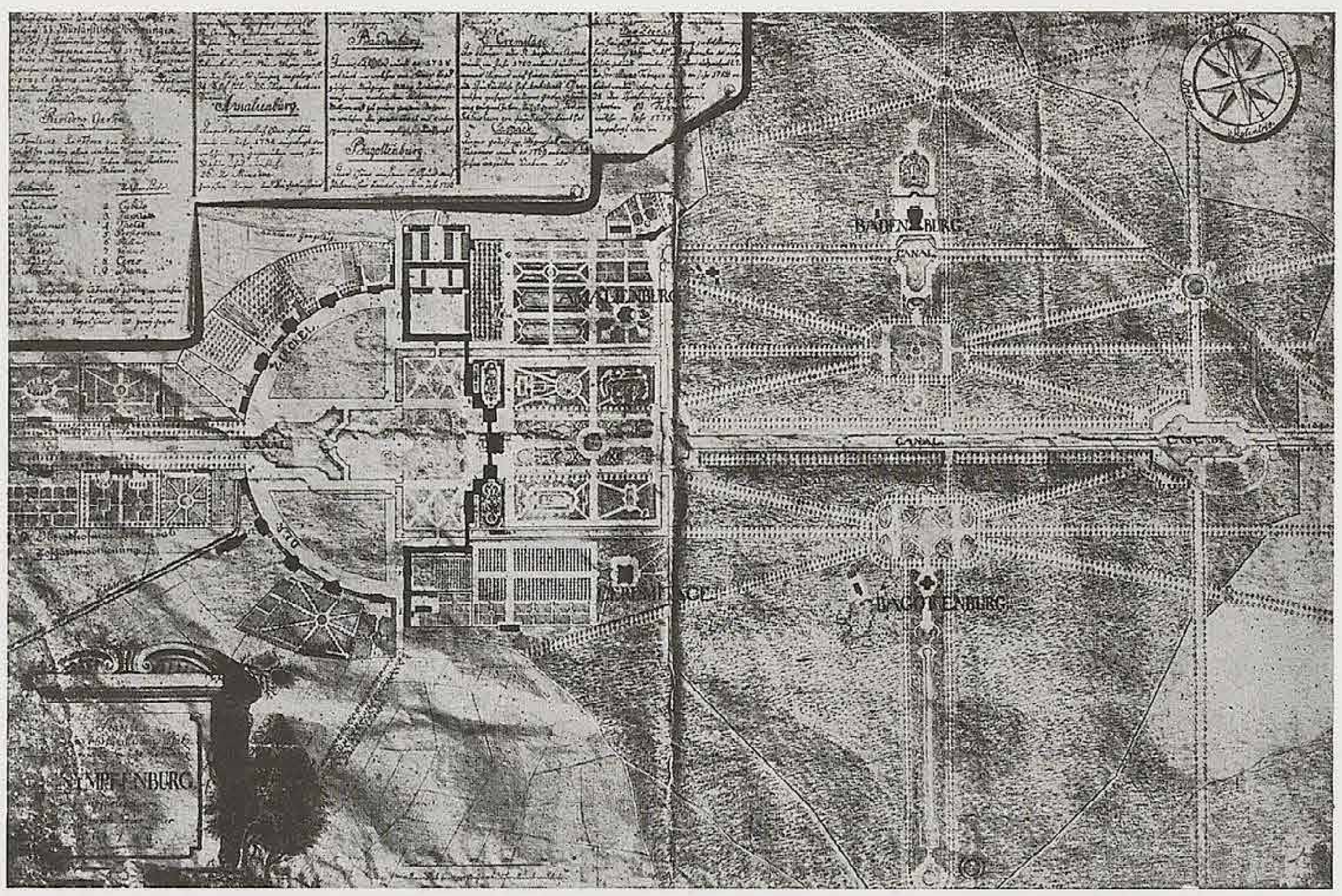
In der Längsachse durchschritten war das erste Drittel des Parks als Ziergarten angelegt, mit schmalen Broderiefeldern in der Mitte und Boskettquartieren zu beiden Seiten. Das übrige blieb Wald. Dem Heckenverschnitt ist es nie unterworfen worden. Das Prinzip der formalen Ordnung wird vielmehr aufrechterhalten durch die Energie der Alleedurchbrüche. Zwei sym-

---

1) In Marmor ausgeführt erst 1765—68.

2) Die Mauer 1733 errichtet; W. Zimmermann: Die königlichen Gärten Oberbayerns, S. 7. — Nur an den Schnittpunkten mit dem Hauptkanal, den Stern- und Queralleen wurde sie durch Gitter ersetzt. Sckell hat später auch die Gittertore weggeräumt und statt ihrer Ahas eingefügt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0234



Nymphenburg 1789. Joseph Xaver Effner (München, Gärtenamt)

metrische Systeme von divergierenden und konvergierenden Strahlen durchziehen den Wald und vereinigen sich in Bündeln von je dreien nochmals in Parterregärten, die aus dem Wald ausgespart sind und zwei Filialschlössern, der Pagodenburg und der Badenburg, als Vorplatz dienen[1]). Diese annähernd symmetrisch zur Hauptachse gelegenen Anlagen bilden die ideale Querachse. Die Linienführung der Hauptalleen ist so gestaltet, daß die Strahlen im Brennpunkt der Schloßterrasse zusammentreffen. Westlich sind sie auf Kirchtürme von benachbarten Ortschaften visiert, die zwar nicht als malerische Staffage, wohl aber als trigonometrische Punkte in das Fernbild eingesetzt sind. In der phantastisch-ruinösen Magdalenenkapelle, die Effner als Bußkapelle für den alternden Max Emanuel im nördlichen Boskett errichtete, könnte man die ersten Spuren einer romantisch-sentimentalen Gesinnung erkennen. Das Eremitenleben und das Schäferleben waren bekanntlich die Lieblingsthemen des erwachenden individuellen Bewußtseins. Als kontrastierendes Gegenstück zur Bußkapelle ließ Kurfürst Karl Albert im

1) Pagodenburg in der Nordhälfte des Parks, 1716—1719 von Effner erbaut; Badenburg in der Südhälfte, 1718—1721 ebenfalls von Effner.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0235

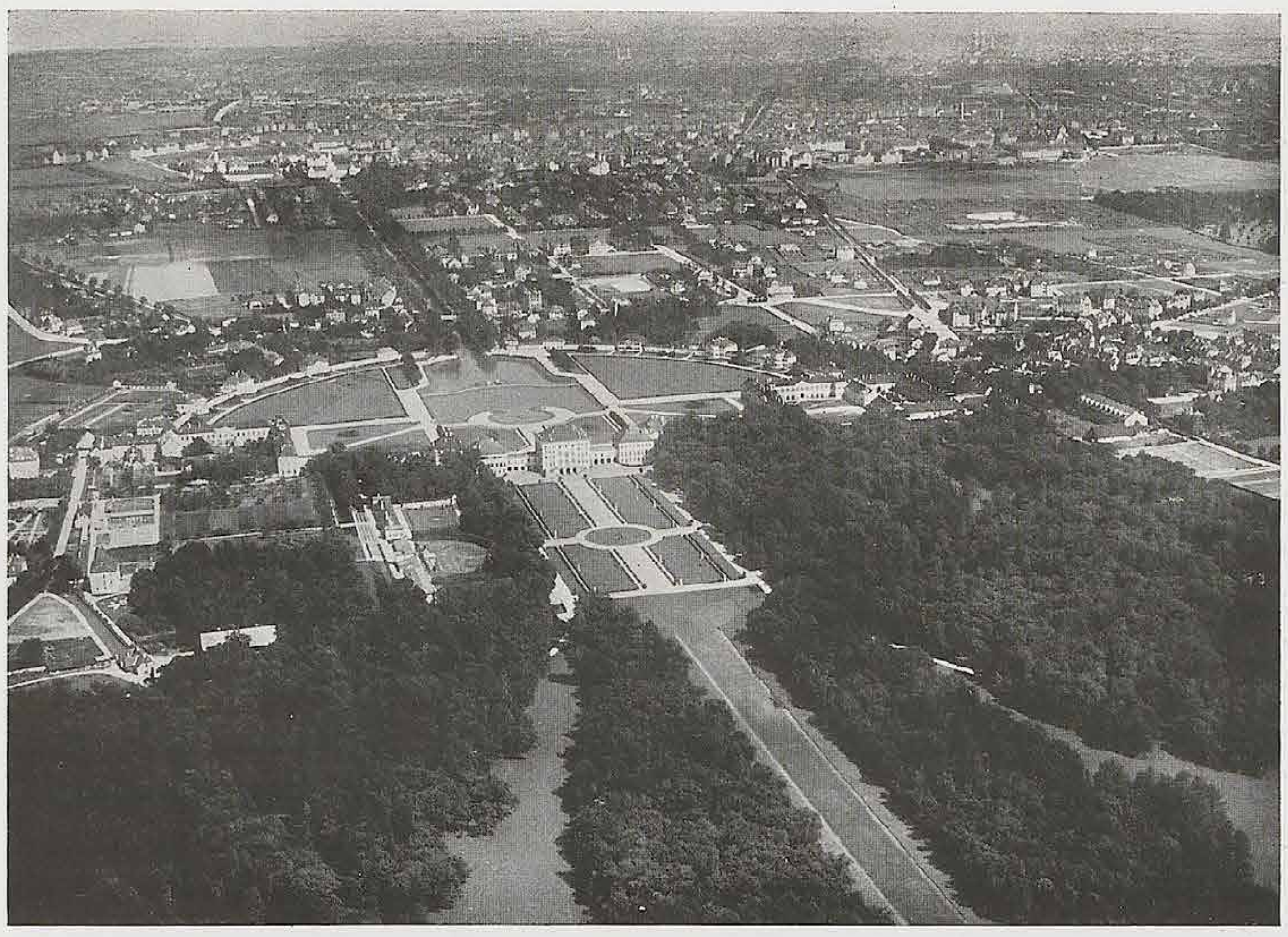
Südboskett von François Cuvilliés sein berühmtes Trianon erbauen, die Amalienburg, in der die Feststimmung des Rokoko ihren Höhepunkt erreicht (1734—39).

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts beginnt das Interesse für Nymphenburg nachzulassen. Unberührt von den Wandlungen, die im geistigen und politischen Leben sich abspielen, bewahrt der Garten sein altes Aussehen. Karl Theodor geht damit voran, den Schloßpark der Allgemeinheit zugänglich zu machen. Seine Umwandlung im landschaftlichen Stil und somit seine künstlerische Wiedergeburt wird erst im Beginn des neuen Jahrhunderts von Maximilian Joseph, dem „Menschenfreund", in die Wege geleitet. Sckell war im Vollbesitz seiner künstlerischen Kräfte, als der Kurfürst im Jahre 1801 mit dem Nymphenburger Auftrag an ihn herantrat. Seit zwei Jahren war ihm die Oberaufsicht über sämtliche Gärten des Kurfürstentums anvertraut worden. Sein Stil, und zugleich der landschaftliche Gartenstil Deutschlands, war gerade eben in das klassische Stadium hineingereift. Es ist daher von Interesse, nicht nur für die Gartenkunst, sondern für den Geist des 19. Jahrhunderts überhaupt, wie sich die Klassik an diesem entscheidenden Punkt mit der Überlieferung des Barock auseinandersetzt. Daß Nymphenburg eine kombinierte Anlage werden würde, hatte Sckell selbst von vornherein bestimmt. Für Deutschland war dieser Fall keineswegs ungewöhnlich. Denn die meisten fürstlichen Landschaftsgärten hatten barocke Bestände übernehmen müssen. Ungewöhnlich ist es dagegen, daß Sckell die barocken Linien nicht widerwillig, sondern mit dem vollen Bewußtsein ihrer eigentümlichen Werte übernimmt. Und ungewöhnlich ist die Vollständigkeit des Gelingens, die schließlich doch durch eine reinliche Scheidung der freien und strengen Teile verursacht ist. Schon in Schwetzingen hatte sich Sckell von Kind auf an den Umgang mit barocken Formen gewöhnt. Auch dort war er schonend mit dem Vorhandenen verfahren. Seine Meinung ist es, die er in seinen Beiträgen auch theoretisch vertritt, daß der formale Stil mit der Natur „versöhnt" werden könne[1]). Er unternimmt es also, den formalen Garten in seinen umfassenden Begriff von natürlicher Harmonie einzubeziehen. Kein Zweiter war wie er von der Überzeugung durchdrungen, daß die Schönheit eines Baumes auf der Freiheit seiner Kronenbildung beruhe. Ebenso überzeugt ist er aber davon, daß es Aufgaben gäbe, wo die Bäume eine geschlossene, gleichförmige Wand zu bilden hätten, und daß zu diesem Zweck der Verschnitt nicht einmal angewandt zu werden brauche. Auf der Stadtseite, an der stolzen, geraden Auffahrt ändert er überhaupt

---

[1]) Beiträge S. 224.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0236



Nymphenburg (Photogrammetrie)

nichts. Im Ziergarten läßt er die Parterres zunächst unberührt. Nur die Binnenzeichnung wird vereinfacht. Die kleinen Bassins verschwinden, ebenso die „kleinlichten Schnirkel, mit Bux erkünstelt". In den Jahren 1814/15 werden die Broderien durchgängig durch Rasenflächen ersetzt, an deren Längsrändern sich sogenannte Plate-bandes und Streifen von „blühenden Gesträuchen und Blumen" hinziehen. Am runden Mittelbassin, das die Parterrefelder zusammenhält, wird die ehemalige Florafontäne de Groffs weggeräumt[1]). Von der Felsgruppe bleibt nur so viel übrig, wie für den Springbrunnen benötigt wird. Sckell war gewiß kein Feind figurierter Brunnen. In diesem Fall scheint ihm aber weder die Form der Anlage noch ihr verunglücktes literarisches Programm soweit behagt zu haben, daß er sich damit hätte abfinden können.

Im übrigen gilt Sckells vorzüglichstes Interesse überhaupt nicht dem Ziergarten, sondern dem Waldquartier. Dort will er die Hauptachse in der be-

---

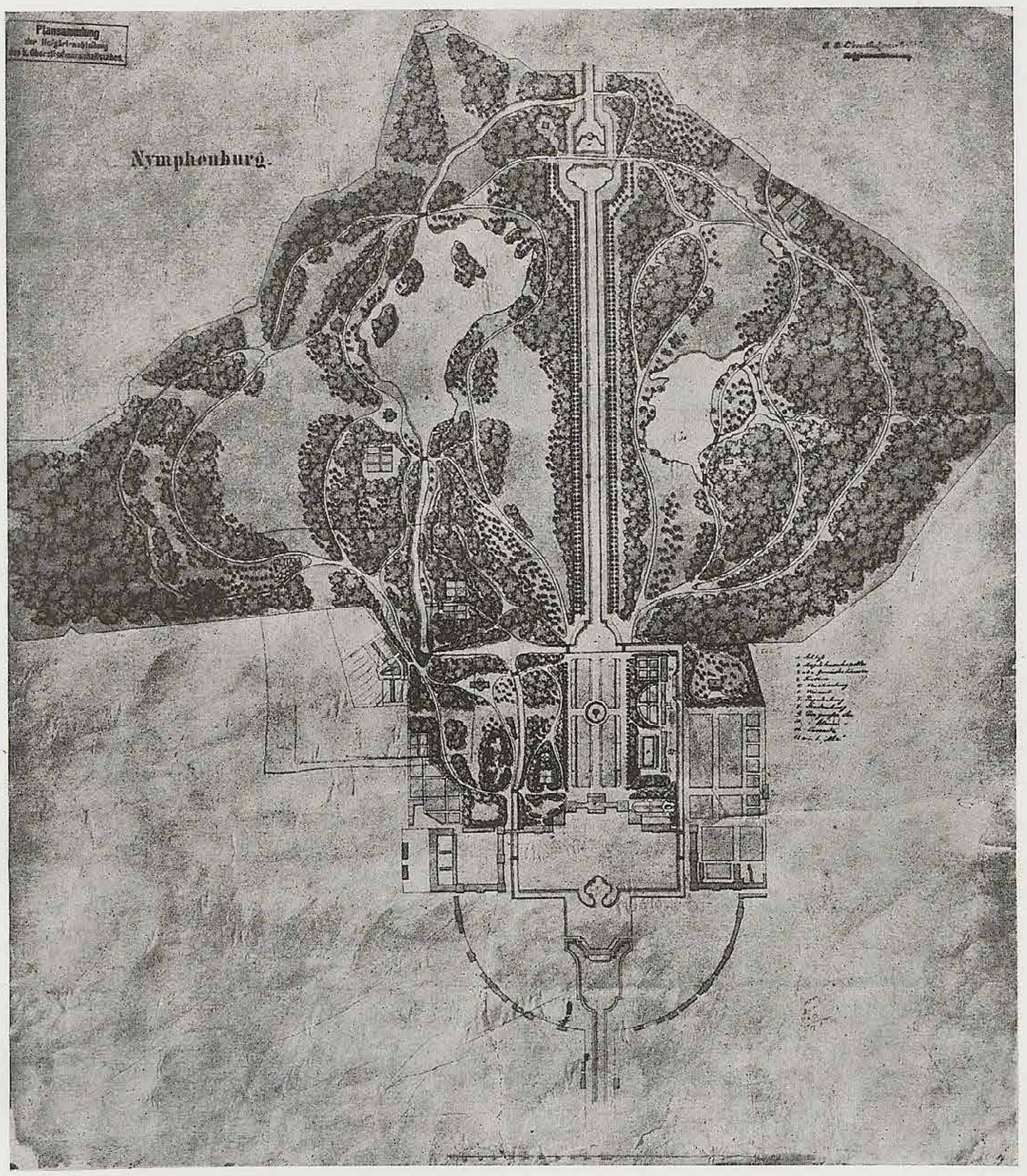
1) Über die Floragruppe de Groffs vgl. Thieme-Becker, Bd. 15, S. 73. — Gemälde von Beich im Nymphenburger Schloß geben über ihr Aussehen Auskunft.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0237

stehenden Form erhalten wissen: den „4000 Fuß langen, aber geraden Kanal“ mit den ihn begleitenden „majestätischen Alleen“ und dem „künstlichen, aber prachtvollen Wasserfall“ am Ende. Die Gleichmäßigkeit des Baumbestandes, die auch in Nymphenburg durch Kiesablagerungen im Boden verursacht ist, hält die genaue Mitte zwischen dem Strengen und dem Freien. Die seitlichen Alleebäume bilden eine geschlossene Wand, ohne daß es nötig wäre, sie der Rundung ihrer Kronen zu berauben. Für den Landschaftsgärtner lag in der Erhaltung des Kanals ein Verzicht, den man sich nicht zu gering wird vorstellen dürfen. Denn es war unvermeidlich, daß der Landschaftsgarten in zwei annähernd gleichwertige Teile auseinanderfiel, eine Situation, die seinen räumlichen Absichten durchaus zuwiderläuft, und es stand ferner fest, was schon in dem barocken Garten als Schwäche zu verzeichnen ist, daß infolge der geschlossenen Mauer von Alleebäumen sogar auf jeden Ausblick von der einen in die andere Parkhälfte verzichtet werden mußte. In den Hauptachsen tritt also das landschaftliche Prinzip überhaupt nirgends in Erscheinung, und umgekehrt wird man den landschaftlichen Teilen nachrühmen dürfen, daß an keiner Stelle die Nachbarschaft des Strengen fühlbar wird. Die Öffnung und Schließung der Bilder, das Wasser, die Bäume, die Wege — alles dies ist so meisterhaft komponiert, daß man vergißt, sich vor wenigen Augenblicken noch im Bereich eines formalen Gartens befunden zu haben.

Das Waldgelände, das Sckell zur Bearbeitung zur Verfügung stand, hat die rundliche Form etwa eines Lindenblattes, und weil die Mittelachse nicht aufgelockert werden durfte, lag der Gedanke nah, die beiden Hälften durch eine weit ausholende Randwegkomposition zusammenzufassen. Eine zweite örtliche Bedingung, der Sckell sich aus freiem Entschluß unterworfen hat, war diese: die beiden schrägen Hauptalleen, die in der Diagonale den Wald durchqueren und von altersher als eine Patte d'oie ausstrahlten, sollten zwar nicht als Wege, wohl aber als Blickbahnen erhalten bleiben. Die Achsen des alten Gartens durften also nicht völlig verschwinden. Im formalen Teil mußten sie sogar noch immer formal wirken. Und andererseits mußte geschehen, was möglich war, um ihnen innerhalb der landschaftlichen Teile den geometrischen Grundcharakter zu nehmen. Die Lösung Sckells gehört zum Genialsten, was die landschaftliche Gartenkunst hervorgebracht hat: er durchquert den Wald in der Richtung der alten Alleen mit der Anlage zweier Talwiesen, die in keinem anderen Gartendenkmal bei verhältnismäßig geringer Breite diese ungewöhnliche Länge annehmen. Beides sind widrige Momente, die nur durch unbedingte Meisterschaft in der Kulissenbildung, d. h. in der Baumpflanzung haben überwunden werden können. Daß Sckells Kunst sich gerade hier be-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0238



Nymphenburg, jüngerer Zustand (Gärtenamt München)

währt und die Pflanzungen nicht etwa ins Schematische zurückfallen, sondern aus der Tiefenkomposition die schönsten Veduten herausgelockt werden, die überhaupt jemals gebildet worden sind, rechtfertigt seinen Ruhm in der Geschichte. Angesichts dieser Täler gewinnt man eine Vorstellung davon, was Sckell aus dem totalen Durchblick im Englischen Garten zu gestalten gedachte.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0239

Badenburg

Über die einzelnen Phasen, in denen sich die landschaftliche Umgestaltung des Nymphenburger Parks abgespielt hat, sind wir genau unterrichtet durch die jährlichen Berichte, in denen Sckell seiner vorgesetzten Behörde über den Fortschritt der Arbeiten Rechenschaft gibt. Sie werden im Archiv der Krongutsverwaltung aufbewahrt[1]). Die Arbeit begann im Jahre 1804 mit der Aushebung des neunzehn Tagwerk großen Sees vor und neben der Badenburg. Der alte geradlinige Seitenkanal und seine bassinartige Erweiterung verschwanden in der natürlich geschwungenen Uferführung. Ähnlich wie im Englischen Garten wurden drei Inseln ausgespart und abwechslungsreich bepflanzt. Einige Schwierigkeit bot das Ostufer: der See liegt nicht an der tiefsten Stelle des Geländes. Die natürliche Bedingung der Muldenlage konnte also dem See aus andersartigen Rücksichten nicht zugestanden werden. Vom Ufer senkt sich der Erdboden in das Waldtal herab. Sckell weiß aber diesem Fehler praktisch durch die Aufschüttung eines Dammes und künstlerisch durch die Einschaltung einer Baumkulisse zu begegnen. Die Badenburg wird unmittelbar am Ufer als Seeschloß postiert und durch Spiegelung in das landschaftliche Bild einbezogen. 1805 war die Seeanlage mit den umgebenden Pflanzungen und Wegen so weit gediehen, daß sie am Geburtstag der Kurfürstin eingeweiht und nach Sckells Entwürfen prächtig illuminiert werden konnte (13. Juli 1805)[2]). Aus dem gleichen Anlaß wurde auf einer Landzunge schräg gegenüber der Badenburg ein kleiner Monopteros aus Holz errichtet, der als architektonische Dekoration stehenblieb. Als er baufällig geworden war, im Jahre 1810, machten Sckell und Karl v. Fischer Vorschläge für einen Neubau in Stein[3]).

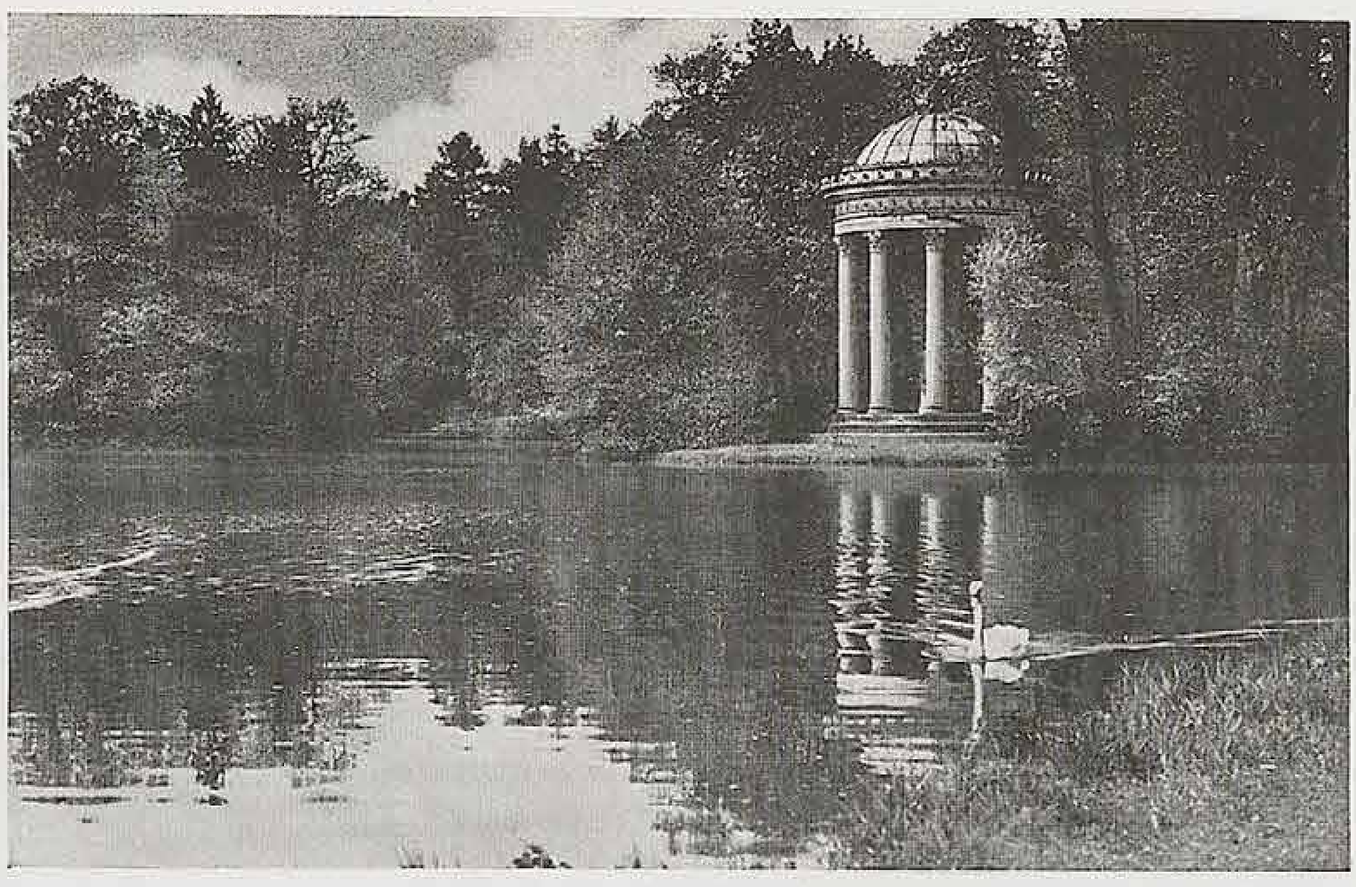
---

[1]) Jährliche Berichte Sckells 1805—15. Archiv der Krongutsverwaltung München, Rep. Reg. Fach 288, Nr. 22, Hofgarten-Wesen 1805—1842.

[2]) Bericht bei C. A. Sckell: Das königliche Lustschloß Nymphenburg und seine Gartenanlagen, München 1837, Anmerkung S. 116 ff. — Desgleichen bei Friedr. Oertel a. a. O., S. 74 ff.

[3]) Archiv der Krongutsverwaltung München, Rep. Reg. 270, Nr. 2, Baugegenstände des

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0240



Badenburg, Monopteros

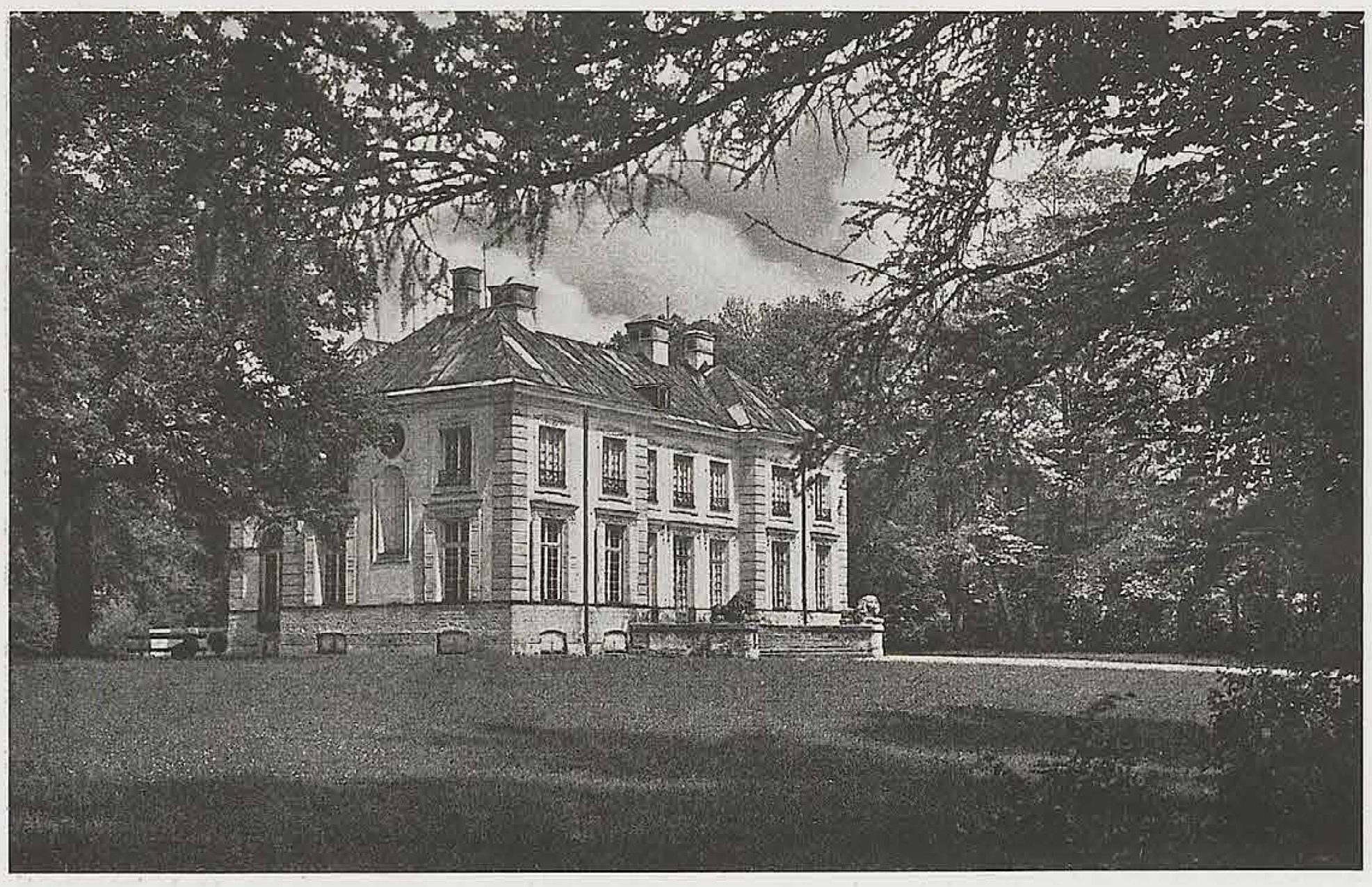
Die Ausführung unterblieb infolge der Kriegsereignisse. 1817/18 wurde der Tempel auf Sckells Vorschlag als zehnsäuliger, ionischer Monopteros in Holz erneuert und mit einer Statue des Apoll geschmückt. Unter dem Namen Apollotempel schildert ihn Sckells Neffe in seinem Führer durch Nymphenburg[1]). Der jetzige Monopteros, der sich an dieser Stelle erhebt, stammt aus dem Jahre 1865. Er ist ein Geschenk Ludwigs I., ausgeführt von Hofbauinspektor Mühlthaler „nach den Intentionen" Klenzes[2]). Da er weniger exponiert liegt als sein Gegenstück im Englischen Garten und aus kürzeren Prospekten gesehen zu werden pflegt, konnten in diesem Fall zierlichere Formen gewählt werden: Auf einem dreistufigen Stylobat tragen zehn korinthische, kannelierte Säulen den Architrav und den mit Ornamenten bemalten Fries, über dem eine kassettierte Flachkuppel sich wölbt. Im Innern der Rotunde steht eine von Ludwig I. gestiftete Stele mit der Inschrift: „Churfürst Maximilian Emanuel legte diesen Garten im französischen Style an im letzten Viertel des XVII. Jahrhunderts; umgeändert im englischen von König Maximilian Joseph im ersten des XIX. Dessen zum Andenken dieses Denkmal von Ludwig I., König v. Bayern. MDCCCLXV."

Hofgartens 1804—95. Sckells Vorschlag vom 26. Oktober 1810. Nach „den reinen Gesetzen und Regeln der Baukunst", mit dem Vesta-Tempel bei Tivoli als Vorbild, will Sckell den Tempel errichtet haben; die ionische Ordnung soll verwendet werden, da der Tempel „ein weiblicher ist"; die Vesta-Figur soll in der Mitte der offenen Rotunde aufgestellt werden. — Fischer plant ein größeres Gebäude mit korinthischer Ordnung. Sckell wehrt sich gegen einen zu großen Bau, er will höchstens sechzehn Säulen. Verhandlungen darüber bis 1813. — Vgl. Sckells Beiträge S. 155.

1) C. A. Sckell a. a. O., S. 114/15.

2) Plan im Hofbauamt, Residenz, München, mit der Aufschrift: „Der im Jahre 1865 durch die Munifizenz S. Kgl. Majestät Ludwig I. im K. Schloßgarten zu Nymphenburg erbaute Monopteros aus Sandstein von Zeil in Franken wurde nach den Intentionen des K. Geheimrathes Ritter v. Klenze durch den Hofbau-Inspektor Mühlthaler ausgeführt."

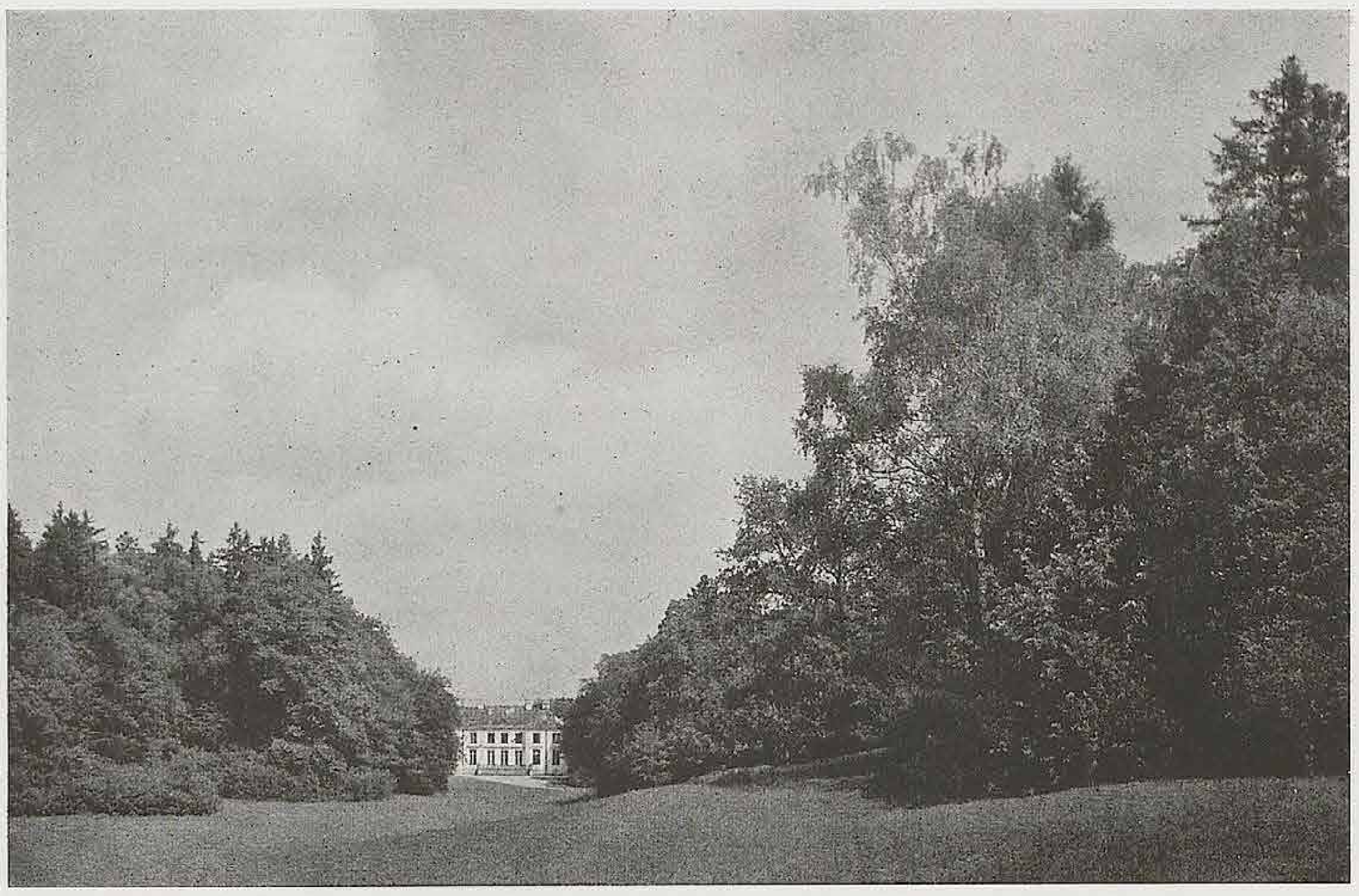
UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0241



Badenburg, Rückseite

Im Jahre 1808 war das große Wiesental fertiggestellt, der leicht gewellte Erdboden mit Rasen überzogen und die Bepflanzung so weitschauend angeordnet, daß man die Vollendung des Werks dem Ablauf der Zeit überlassen konnte. Nur eine Schwäche blieb bestehen, deren Überwindung nicht in Sckells Macht stand: das Niveau des Seespiegels liegt etwas zu hoch. Beim Überblicken der Talsohle tritt das Wasser nicht in Erscheinung. Die Spiegelung wird nicht wirksam. Umgekehrt mag man es einen glücklichen Umstand nennen, daß durch die hohe Lage des Sees die allzu lange Wiesenbahn überschnitten und verkürzt wird. Dieser Fall tritt vornehmlich dann ein, wenn man aus den Außenbezirken zum Schloß hinüberblickt. Bedauerlicherweise wird die stille, einheitliche Grünfläche heute durch einen Verbindungsweg zur Pagodenburg zerschnitten. — Im folgenden Jahre wurde von der Badenburg aus in südlicher Richtung eine neue Talwiese in den Wald eingebrochen, die nach den Löwen auf der Treppenwange des Schlosses den Namen „Löwental" erhielt. Die rückwärtigen Broderieparterres, die ehemals den Separatgarten des Badeschlosses gebildet hatten, verschwanden unter Rasenflächen. Daß die Bodenbewegung im Löwental kräftiger ist als anderwärts, erklärt sich daraus, daß der Aushub des benachbarten Sees zur Verfügung stand. Auch den Baumgruppen ist durch den hügeligen Untergrund

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0242



Badenburg, Löwental

eine eigentümliche Lebendigkeit mitgeteilt worden. Über ein Aha am Rande des Parks blickt man in die freie Landschaft hinaus. An klaren Tagen entdeckt man, daß der Fernblick auf das Massiv der Zugspitze orientiert ist. Seitlich wird ein zweiter Blick auf Pasing aufgeschlossen. Heute sind diese Aussichten durch Vorstädte und Bahnbauten beeinträchtigt. Der Lärm der Eisenbahnzüge dringt in die Täler. Die stillen und ruhenden Bilder haben sich in das Innere des Parks zurückgezogen. — Im Vergleich mit dem Englischen Garten ist die Vegetation in Nymphenburg mannigfaltiger: Nadelhölzer, Tannen, Kiefern und Lärchen mischen sich mit den Laubbäumen. Ein ästhetischer Fehler in den Nachpflanzungen des 19. Jahrhunderts tritt hier besonders störend in Erscheinung: die Gebüschwut. Man hat an einigen Stellen die Waldränder und Baumgruppen mit einem Saum gleichartiger Gesträuche eingefaßt, die weiterwuchernd eine kraftlose Horizontale in das Bild hineintragen. Auch im Englischen Garten trifft man ab und zu noch Reste von derartigen Ringpflanzungen, deren Beseitigung die Baumlandschaft klarer und organischer erscheinen ließe. Wie aus unserer Abbildung (Grundriß S.231) zu ersehen ist, lag es in Sckells Absicht, die Waldreviere auf beiden Seiten des Löwentales noch weiter mit der Axt zu lichten und zwischen Wiese und Wald, Lichtung und Schatten ein harmonisches Gleichgewicht herzustellen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0243

Nymphenburg, Badenburger Tal

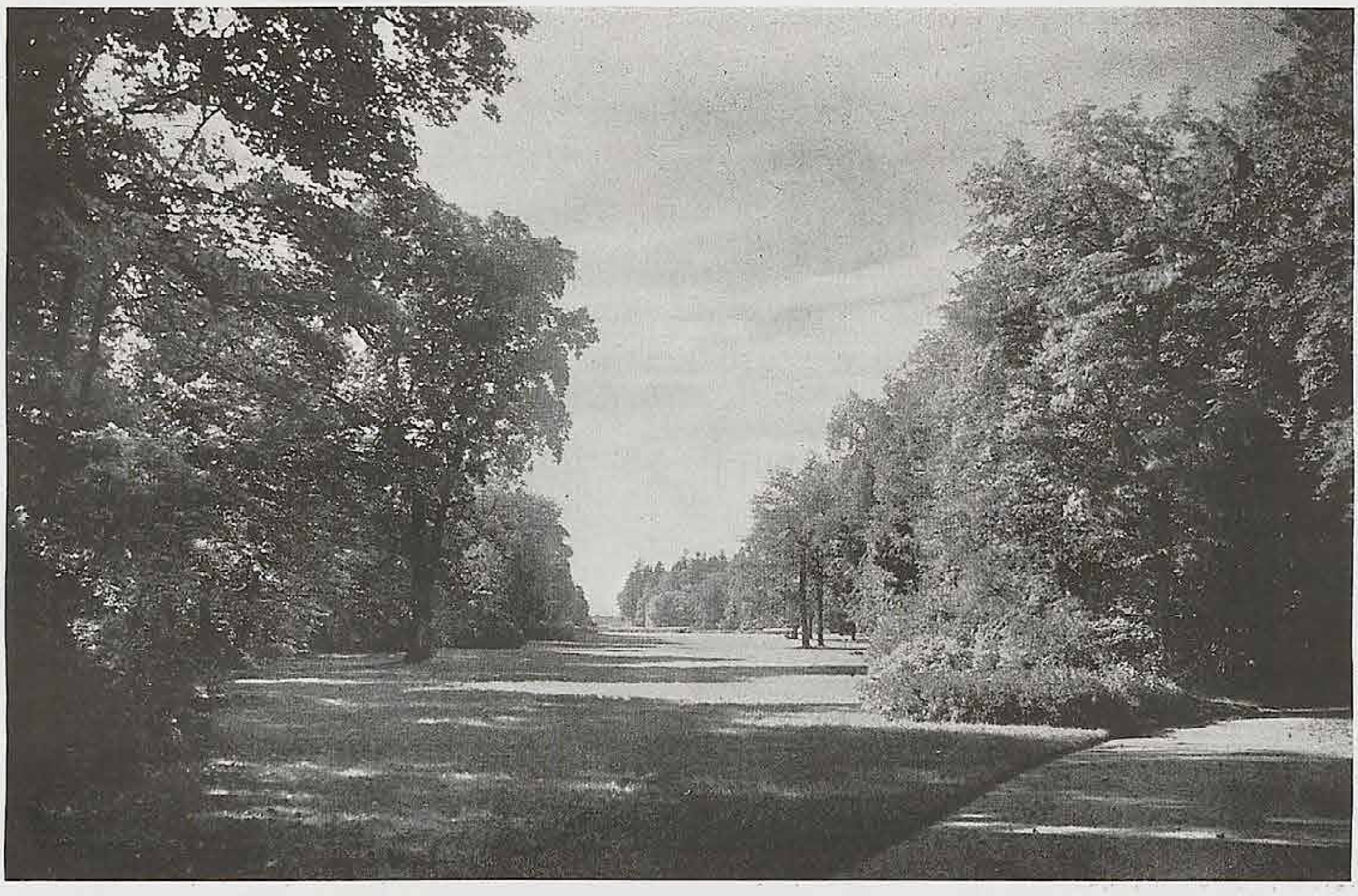
Diese Rodungen sind teils unausgeführt geblieben, teils in späterer Zeit wieder zugewachsen. Vielleicht wollte der König das Schicksal dieser Wälder nicht gänzlich in Sckells Hand geben. Da die Umgestaltung naturgemäß mit Zerstörung alter Bestände beginnen mußte, werden gelegentlich Klagen laut, Sckell habe das Vorhandene nicht genügend geschont[1]). Wir beobachten im Gegenteil, daß er sogar die alten ehemaligen Alleebäume in seine Pflanzungen zu verarbeiten versucht hat: noch heute trifft man in den Waldmassen alte Linden, die in Reih und Glied gepflanzt mit den umgebenden Baumgruppen sich verbinden. Besonders schön begleiten diese alten Bäume den Kanalausfluß des Badenburger Sees.

Wie eine Antiquität nimmt sich inmitten dieser klassischen Szenerien die einzige figürliche Staffage aus, die man diesen landschaftlichen Bezirken zugedacht hat: über einem künstlichen Quell, gegenüber der Badenburg, wurde auf Tuffsteinfelsen die letzte Arbeit Peter Lamines aufgestellt, ein ruhender, syrinxblasender Pan (1815). Der Schwetzinger Pan des gleichen Künstlers diente als Vorbild (vgl. oben S. 123). Es ist nicht anzunehmen,

---

[1]) Vgl. C. A. Sckell a. a. O., S. 70/71.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0244



Nymphenburg, Pagodenburger Tal

daß Sckell diese Staffage damals noch in Vorschlag gebracht hat. Denn als die Umgestaltung von Nymphenburg begonnen wurde, war das Zeitalter der Idyllen schon längst vorüber. Sckell hat nichts Romantisches und nichts Sentimentales in dem Park angeordnet. Man kann vermuten, daß bei der Aufstellung des Pan fürstliche Wünsche im Spiel waren und Sckell sich gegen diese Reminiszenz an seine Jugendzeit nicht gerade zur Wehr gesetzt hat[1]). Was Sckell unter einer gärtnerischen Variante verstand, und wie weit es ihm möglich war, mit den Mitteln seiner Kunst menschliche Gefühlswerte zum Ausdruck zu bringen, erhellt daraus, daß er die gleiche Aufgabe des Waldtales, die er im südlichen Park gelöst hatte, in der Nordhälfte, im Bezirk der Pagodenburg, stimmungsmäßig so ganz anders auszubeuten weiß. Das südliche Tal ist heroisch komponiert, groß in seinen Formen, herb bis an die Grenze des Drohenden. Massig. Das Pagodenburger Tal ist lieblich gestaltet, mit unterbrochenen Formen, locker und mit Bäumen von zartem Umriß bepflanzt. Der See, der aus einem ehemaligen Wasserparterre entstanden ist,

---

1) Der Nymphenburger Pan als Titelbild (Lithographie) in der ersten Auflage der Beiträge (1818).

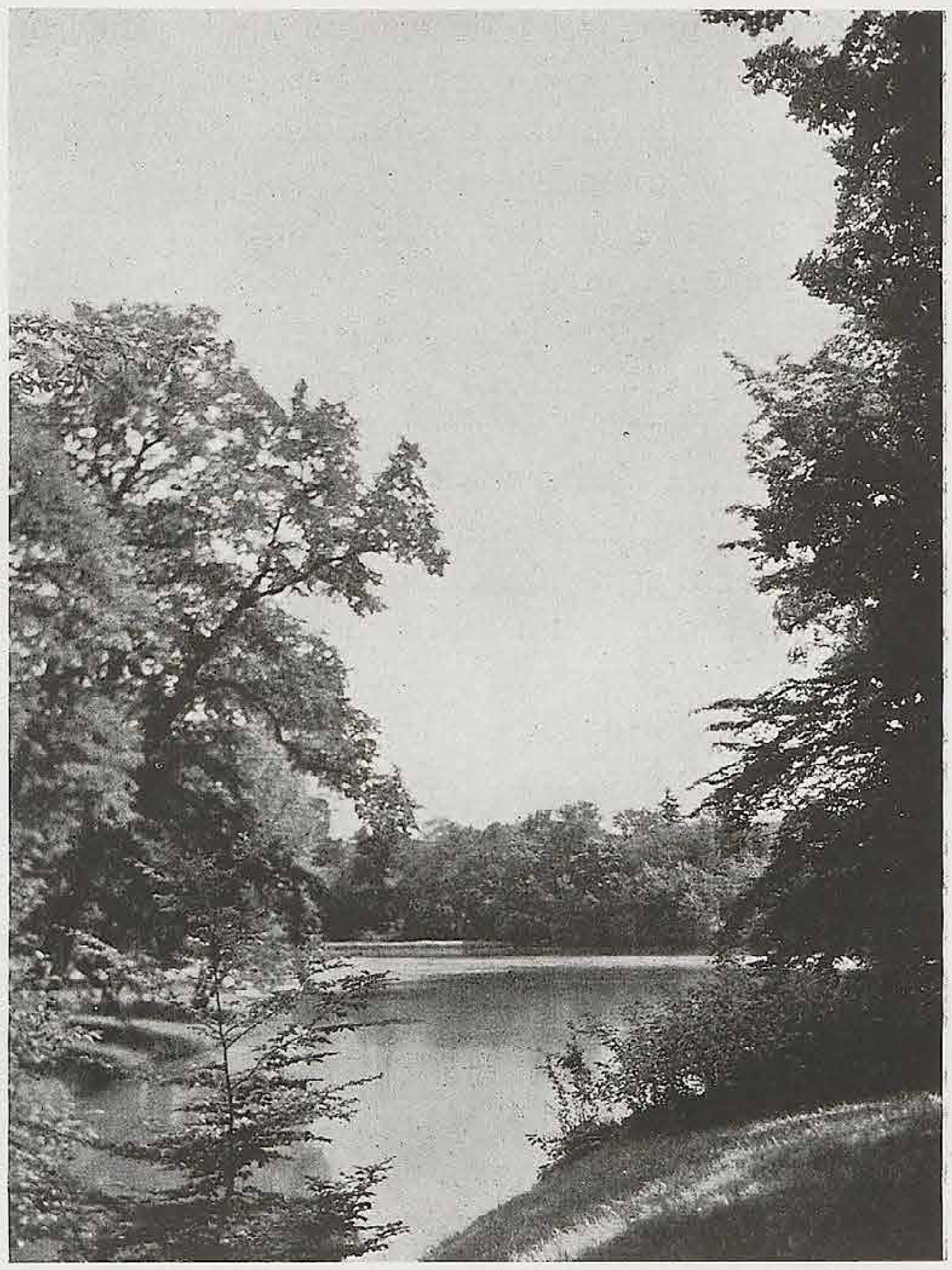
UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0245

nimmt diesmal die Mitte der großen Längsachse ein und liegt somit vor der Front des Schlößchens, dessen Uferlage durch ringsum ausgehobene Wasserläufe in eine Art Insellage ausgestaltet worden ist. Vielleicht hat von den Nymphenburger Schlößchen gerade die Pagodenburg durch die Wegräumung der formalen Parterres künstlerisch am wenigsten verloren. Denn ihre Anlage als Zentralbau vertrug die landschaftliche Isolierung sehr wohl, und man kann annehmen, daß auch Sckell durchaus nicht ungern mit diesen hübschen barocken Staffagen gearbeitet hat. Der Pagodenburger See liegt um einige Fuß tiefer als sein Gegenstück auf der Südseite. Denn bereits Girard hatte die Wasserzirkulation so angeordnet, daß das Bassin vor der Pagodenburg aus dem Mittelkanal gespeist werden sollte. Die Umwandlung dieses Bassins in einen natürlichen See erfolgte im Jahre 1810. Seitdem mündet das Wasser, noch immer vom Hauptkanal herkommend, aus einem natürlich gestalteten Felsenquell in den See ein, umfließt das Schloß und findet seinen Abfluß in der Querachse des Parks durch die ehemalige Mailbahn, um in nördlicher Richtung das Gartengebiet zu verlassen. Die Bodenformation im Pagodenburger Tal wird auch hier im wesentlichen durch den Seeaushub bestritten. Am Südrande wird ein Damm, der von jeher dazu diente, das höher gelegene Kanalwasser abzustauen, in natürliches Hügelgelände aufgelöst, und an der Öffnung des Tales, im Westen, wird ein Aussichtsplatz aufgeschüttet, der mit Lärchen bepflanzt in scheinbarer Zufälligkeit den Fernblick auf die Höhen von Dachau zu gewähren bestimmt ist.

Vielleicht wäre dem Schaffen Sckells mancherlei Kritik erspart geblieben, wenn er sich darauf beschränkt hätte, das Waldquartier landschaftlich umzugestalten. Die Aufgabe, den einstigen Sitz höfischer Geselligkeit in einen bürgerlichen Wandergarten umzuwandeln, konnte als gelöst und zwar als glücklich gelöst gelten. Sckell wollte aber mehr. Er wünschte auch die Bosketts landschaftlich zu verändern, die malerische Pflanzung bis in die Nachbarschaft des Schlosses auszudehnen und somit den Rundgang in englischem Stil zu beschließen. Es fragte sich vornehmlich, ob der Amalienburger Abschnitt verändert werden sollte oder nicht. Daß Sckell dies getan hat, ist ihm in neuerer Zeit ernstlich zum Vorwurf gemacht worden. Man meint mit einem gewissen Recht, die Boskettquartiere hätten ihren höfischen Charakter behalten sollen. Der vordere Querkanal hätte dann eine übersichtliche Grenze zwischen den strengen und freien Teilen gebildet, und außerdem sei das Gebäude der Amalienburg so geartet, daß es die landschaftliche Freilegung nicht vertrage. Was das Höfische angeht, so hätte es schließlich in der Macht des Königs gelegen, eine Veränderung zu verhindern, die den geselligen Gewohnheiten des Hofes widersprach. Daß das Gebäude durch die Umwand-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0246

lung künstlerisch geschädigt wird, ist sicherlich richtig[1]). Die Amalienburg hätte nach jener strengen Regel postiert sein sollen, wie sie Blondel der Jüngere für Trianons vorschreibt: kurze Sicht und möglichst kleine Wirkung auf der Eingangsseite, weite Sicht und herrschaftliche Front auf der Seite des Privatgartens. In Frankreich pflegte man Heckenwände zwischen Vorder- und Rückseite einzuspannen. Man sollte die Trianons nicht umwandern können. In Nymphenburg scheint gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts der Sinn für diese Effekte bereits verloren gewesen zu sein. In dem Plan von Joseph Xaver Effner liegt das Gebäude schon frei (1789, Abb. S. 227). Sckell wandelt seine Lage in eine völlig landschaftliche um. An Stelle der ehemaligen Parterres breitet sich eine Talwiese aus, obwohl die Dimensionen klein sind, nach keiner Richtung Ausblicke großen Stils geschaffen werden können und nur dasjenige in Kleinigkeiten gestaltet wird, was die Waldteile bereits monumental vorgetragen hatten. Man erkennt an solchen Stellen, daß der landschaftliche Stil sich für intime Aufgaben nicht eignet.



Pagodenburger See

1) Über die Amalienburg und ihre räumliche Beziehung zu der Umgebung vgl. A. Feulner: Bayerisches Rokoko, München 1923, S. 41 f.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0247

Künstlerisch noch schädlicher sind die Veränderungen der beiden Giardini secreti unmittelbar vor Viscardis Pavillons. Das sogenannte „Kabinettsgärtl" im Süden wurde in einen miniaturhaften Talgrund umstilisiert, an dessen Ende über der alten Kaskade Cuvilliés' die Venus von Canova ihre Aufstellung fand (die Figur jetzt in der Münchner Residenz). Im Kaisergarten auf der Nordseite hat man reguläre Beeteinteilung, Hecken- und Hermenverzierung beibehalten und sich darauf beschränkt, durch Wegräumung der Broderien wenigstens eine Art von praktischer Natürlichkeit zu erzeugen. Gelungen sind diese Anlagen zweifellos nicht. Es fragt sich aber, ob Sckell in ihrer Gestaltung sich nicht höheren Wünschen hat fügen müssen. Offenbar war es den Fürstlichkeiten, die das Schloß bewohnten, eine Annehmlichkeit, in diesen der Allgemeinheit unzugänglichen Gärtchen unmittelbar beim Hause die Wohltat von Baum und Schatten zu genießen. — Wenig gelungen ist außerdem die Verwertung der Nordbosketts. Rings um die Magdalenenkapelle hatte man das einstige Boskett verwildern lassen und später durch Ausforstung in einen Hain umgewandelt, dessen kräftige Stämme zu der Ruinenarchitektur eine romantische Begleitung bilden. Dem ehemaligen Sinn der Anlage widersprechend betritt man sie heute von der Rückseite, denn die vorgelagerten Kompartimente werden durch Blumenkulturen und langgestreckte Gewächshäuser eingenommen. Sckell wird sich vermutlich ungern zu dieser Anordnung entschlossen haben. Weil nämlich die Kulturen eine besondere Einfriedigung bedingen, wirkt gerade der Eingangsweg beengt. Es war die romantische Blumenliebhaberei Maximilian Josephs, der Sckell mit diesen Anlagen genügen mußte. Ihre wissenschaftliche Funktion ist heutigentags in den benachbarten Botanischen Garten abgewandert.

Sckell war sich bewußt, in Nymphenburg vielleicht nicht das einheitlichste, aber doch das geistig anregendste seiner Werke geschaffen zu haben[1]). Ihm schien die Verbindung der beiden Gartenstile gelungen zu sein: „So nähern sich dann beide, Natur und Kunst, diese im auffallendsten Widerspruch stehenden Charaktere und vereinigen sich durch dieses wechselseitige nachgiebige Bestreben zu einem, wo nicht ganz harmonischen, doch sehr erträglichen Übergang[2])." Nicht nur theoretisch sah er nichts Ausschließendes darin, sondern auch praktisch war er der Schwierigkeiten Herr geworden. Ein volles

---

[1]) Man vergleiche etwa den Führer durch Nymphenburg, den Carl August Sckell im Jahre 1837 herausgegeben hat (S. 64—72). Mit der Abfassung des Büchleins war schon Friedrich Ludwig v. Sckell beauftragt worden: Staatsarchiv München, Gesuch Sckells wegen Aktenbenützung 1818.

[2]) Beiträge, Kap. 27, S. 224.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0248

Amalienburg

Jahrhundert lang wertete man seine Leistung positiv, als ein Muster von künstlerischem Takt. „Ein anderer Naturenthousiast würde vielleicht alles Alte zerstört und den ganzen Garten in einen Naturpark umgewandelt haben[1]).“ Erst seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts ist im Zusammenhang mit der höheren Wertschätzung des formalen Gartens ein Umschwung eingetreten: man kommt zu einer scharf ablehnenden Haltung. Wenn Lambert und Stahl die Behauptung aufstellen, Sckell habe die Seitenteile des Parks in „sentimentale Landschaften“ umgewandelt, so ist das zunächst sachlich unrichtig[2]). Die Sckellschen Landschaften weisen kein einziges von jenen Elementen auf, die wir auf Grund unserer historischen Untersuchung als Merkmale des vorromantisch-sentimentalen Stils erkannt haben. Ihr Gestaltungsprinzip ist ein klassisches, womit gesagt ist, daß der Gefühlsbetonung zum mindesten keine

---

1) E. Hallier: Grundzüge der landschaftlichen Gartenkunst, Leipzig 1891, S. 14/15. — Ähnlich zustimmend: H. Jäger: Gartenkunst und Gärten sonst und jetzt, Berlin 1888, S. 350 ff. — Karl Theodor Heigel: Nymphenburg, Bamberg 1891, S. 83 ff. — Friedr. Oertel a. a. O., S. 124 f. — Jakob v. Falke: Der Garten, seine Kunst und Kunstgeschichte, Berlin und Stuttgart 1884, S. 154.

2) Lambert und Stahl: Deutsche Residenzen und Gärten des 18. Jahrhunderts, 1. Teil, Nymphenburg—Schleißheim, Leipzig s. d., S. 6.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0249

Vorherrschaft über das Formale eingeräumt ist. Wenn also Lambert und Stahl von einem der „schlimmsten Eingriffe“ sprechen, „die sich eine Zeit in die Werke einer früheren Kultur je erlaubt hat“, so ist ihr Standpunkt offensichtlich doktrinär. Als Historiker wird man einer solchen Meinung überhaupt nicht beipflichten können. Man müßte sonst folgerichtig jede Verschmelzung von Baustilen als unkünstlerisch ablehnen. Zu welchen Wertungen uns ein solcher historischer Purismus gegenüber unseren Kunstbeständen führen würde, braucht nicht ausgeführt zu werden. Eher wird man zustimmen, wenn in bezug auf die Filialschlösser die Verwischung der alten Situation bedauert wird[1]). Schließlich wird man vom Standpunkt der kunsthistorischen Stilanalyse dem Phänomen des Landschaftsgartens überhaupt nicht gerecht werden. Es sind da Kräfte im Spiel, die keinen Fachmenschen, sondern einen ganzen Menschen beanspruchen: “It may be doubted whether the garden was ever in any century a more constant subject of literary treatment than in the eighteenth, and whether it ever before or since so mingled the functions of library, picture-gallery, and even pulpit[2]).”

DIE MÜNCHNER NEBENARBEITEN

Im Vergleich mit der pfälzischen Amtsperiode treten in Sckells Münchner Tätigkeit die privaten Aufträge in den Hintergrund. Seine Arbeitskraft war durch die Königsgärten und die Pflichten der Gartenintendanz voll in Anspruch genommen. Der Hof selbst war bemüht, seine Kräfte zu konzentrieren. Schon im Jahre 1801 hatte man den Beschluß gefaßt, die kleineren Hofgärten Dachau, Landshut und Fürstenried in Nutzgärten zu verwandeln. Selbst der Garten von Schleißheim soll nicht mehr als Kunstdenkmal unterhalten werden, und an dem Hofgarten vor der Residenz hat man derart gespart, daß man ihm künstlerischen Charakter kaum mehr nachrühmen konnte. Auf dem Stadtplan des Generalquartiermeisterstabs vom Jahre 1826 zeigt er eine nüchterne, baumschulenmäßige Bepflanzung, obwohl der Garten gerade damals durch die Ausmalung der Arkaden mit Kunstwerken von unermeßlichem Wert ausgestattet worden ist[3]). Der Sinn für Parterres und Beetanlagen war offenbar vollständig abgestorben. Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts hat man außerordentlich geschickt die Bassins, Beete und Wege

---

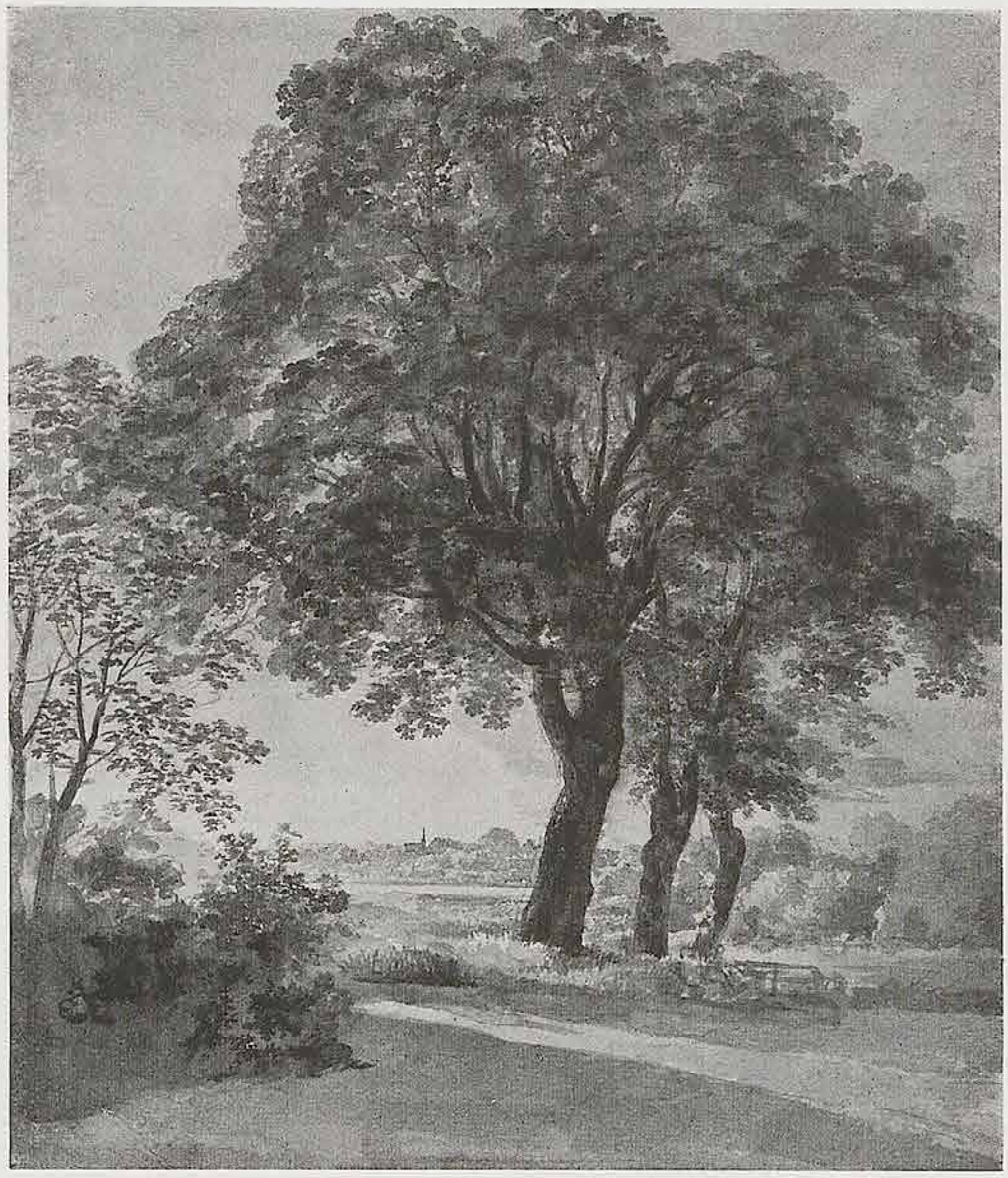
[1]) M. L. Gothein a. a. O., 2. Bd., S. 222. — A. Feulner: Schloß Nymphenburg, Wien s. d., S. 10,

[2]) Elizabeth Wheeler Manwaring a. a. O., p. 166.

[3]) Die italienischen Landschaften von Rottmann 1830—34. — Es mag daran erinnert sein, daß Rottmann der Schwiegersohn Sckells gewesen ist.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0250

des ehemaligen Renaissancegartens rekonstruiert, so daß der Hofgarten uns heute in die Blütezeit Münchens im beginnenden 17. Jahrhundert zurückzuversetzen imstande ist[1]).



Montgelas-Garten (Georg Dillis)

Zur Lösung städtebaulicher Fragen ist Sckell während seiner Münchner Tätigkeit nicht in dem Maße herangezogen worden, wie es dem Wesen der Aufgabe und der Eigenart seines Talentes entsprochen hätte. An sich wäre die Möglichkeit gegeben gewesen, nach der Niederlegung der Festungswerke eine monumentale Ringstraße um München zu führen, die zum mindesten vom Hofgarten über das Karlstor bis zum Sendlingertor sich hätte erstrecken können. Der erste Fachmann Deutschlands für Aufgaben dieser Art stand in Sckell zur Verfügung. Anläßlich der Mannheimer Arbeiten hatte er gerade diese städtebaulichen Probleme nach allen Richtungen durchdacht. In München war aber die Situation dadurch unorganisch geworden, daß für die nördlichen Vorstädte, die sogenannte Maximiliansstadt, ein Karreesystem, für die westlichen dagegen, die Ludwigsstadt, ein radiales System angeordnet worden war. Die Verantwortung dafür trug Karl von Fischer. An die Ringstraße selbst stellte man zunächst keine ideellen Ansprüche. Der heutige Maximiliansplatz sollte als „Dultplatz“ (Trödelmarkt) dienen und hat

[1]) Entwürfe 1895/96 durch den Gartenoberinspektor Leonhard Kaiser; nach freundlicher Mitteilung des Herrn Staatsgärtendirektors Schall, München, Gärtenamt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0251

diesem Zweck bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein obgelegen[1]). Bekanntlich hat der Münchner Antiquitätenhandel von diesem Platz seinen Ausgang genommen. Vom Sendlingertor bis zum Karlstor hat man Alleen angepflanzt. Wie Sckell damals grundsätzlich über das Motiv der Ringstraße gedacht hat, geht aus seinen Beiträgen hervor: „Solchen Pracht-Alleen im alten, großen, regelmäßigen Kunst-Styl, wenn sie am Saume großer Städte, oder zwischen diesen und ihren Vorstädten, im Einklange mit den Straßen und öffentlichen Plätzen, angelegt worden sind, würde ich da vor allen Schlangenwegen mit ihren Gebüschen den Vorzug einräumen[2])." Von einer Mitwirkung Sckells hören wir aber nur in bezug auf die neben dem Dultplatz gelegenen Parzellen rechts und links vom Eingang der Max-Joseph-Straße. Die Pflanzung des heutigen „Eschenwäldchens" (vor der Neuen Börse) ist der Idee nach auf Sckell zurückzuführen. Allerdings war sie unter der Voraussetzung geschaffen worden, daß sie gegen den freien, völlig unbepflanzten Dultplatz kontrastiere (1819—22 angelegt). Später hat Karl Effner den Dultplatz mit einem Streifen von landschaftlichen Anlagen ausgefüllt, die trotz der Feinheit ihrer gärtnerischen Details als Füllung einer Ringavenue künstlerisch geradezu als schädigend bezeichnet werden müssen. Bis zur Jahrhundertwende hatte man ihnen noch Beifall gespendet[3]). Um zu ermessen, was an den Münchner Ringanlagen verdorben worden ist, wird man etwa die Ringstraßen von Wien zum Vergleich heranziehen. Jedenfalls war Sckell an ihrem Ausfall unbeteiligt.

Dagegen ist seine Autorschaft verbürgt für zwei Gärten an der Peripherie, von denen der eine in dem erwähnten Karreesystem, der andere in dem radialen System gelegen ist. Dort nämlich, wo das Karreesystem Karl von Fischers an die Elisenstraße anstößt, wurde ein annähernd halbkreisförmiges Grundstück zur Anlage eines Botanischen Gartens bestimmt. Da Sckell in Nymphenburg bereits die großen Gewächshausbauten zur Zufriedenheit des Königs ausgeführt hatte, wurde ihm die Anlage des Botanischen Gartens übertragen (ausgeführt 1808—14)[4]). Am Kopf der Arcisstraße errichtete er ein Pflanzenhaus im dorischen Stil, das leider im Jahre 1854 dem Bau des Glaspalastes zum Opfer gefallen ist. Über die vornehmen Verhältnisse dieses Bauwerks und die

---

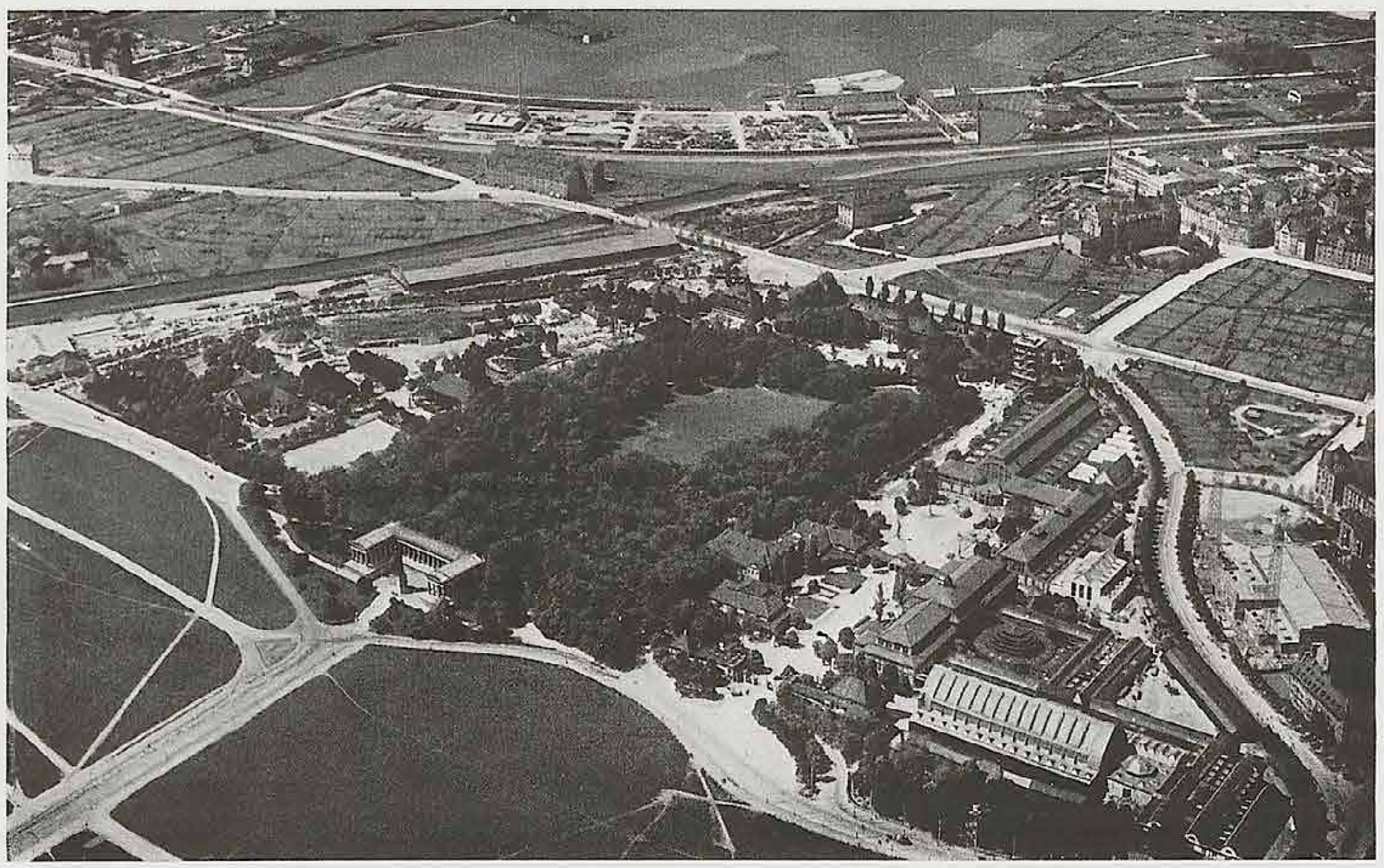
[1]) J. Heiler: Die Gartenkunst in München; Jahresbericht der Bayerischen Gartenbaugesellschaft 1902, S. 84.

[2]) Beiträge S. 188, Anmerkung.

[3]) M. Kolb: Die Promenaden und Pflanzungen der Stadt München, München 1894, S. 6—7. W. Zimmermann: Die königlichen Gärten Oberbayerns, S. 5.

[4]) Beiträge S. 197 ff. — Ritter v. Schrank: Geschichte des Botanischen Gartens zu München; Regensburger Flora 1818, Bd. 1.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0252



(Photogrammetrie)

München, Ausstellungspark

eigenartige Schlichtheit, mit der die dorischen Formen der Verglasung als Rahmen dienen, gibt ein Stich (Grundriß, Querschnitt und Aufriß) in Sckells Beiträgen Aufschluß (Tabula 4). Ebenfalls im dorischen Stil ist das bestehende wuchtige Eingangstor gehalten (auf der Stadtseite des Gartens), das d'Herigoyen im Jahre 1812 aufgeführt hat. Wie erwähnt, war Sckell bereits im Schönbusch mit d'Herigoyen in Verbindung getreten. Heutigentags wirkt der Bau, verdorben durch die seitlichen Eisengitter und den schmachvoll vernachlässigten Garten, wie ein Fremdkörper zwischen moderner Unpietät. Das Grundstück selbst war in reguläre Beete aufgeteilt und an den gebogenen Randzwickeln von einem Arboretum eingesäumt. Wir haben uns Sckells Anteilnahme an der Gestaltung dieses Gartens als eine sehr persönliche vorzustellen. Denn seine Wohnung im benachbarten Herzogschlößl blickte auf den Botanischen Garten hinaus.

Der zweite von diesen an der Peripherie gelegenen Gärten ist in seiner Gestalt unmittelbar von der radialen Straßenführung abhängig: es ist der Garten des Allgemeinen Krankenhauses vor dem Sendlinger Tor. Der Bau war von Karl von Fischer entworfen und 1813 eröffnet worden[1]). Der Garten lag an der

---

1) Zauner: München, München 1914, S. 162.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0253

Rückseite, wo der radiale Zwickel sich verbreitert. In der Mitte des Grundstücks hat Sckell einen ovalen Wirtschaftsgarten mit regulären Beeten ausgespart. Die Ränder aber, die wegen ihrer Unregelmäßigkeit schwer zu verwerten waren, hat er als einen landschaftlichen Wandergarten angelegt, von dem künstlerisch zwar nichts Erhebendes zu erwarten war, der aber seiner praktischen Bestimmung, Rekonvaleszenten einen Spaziergang zu bieten, mit einigem guten Willen nachkam[1]). Heute sind die Gartenanlagen durch Erweiterungsbauten des Krankenhauses verdrängt worden.

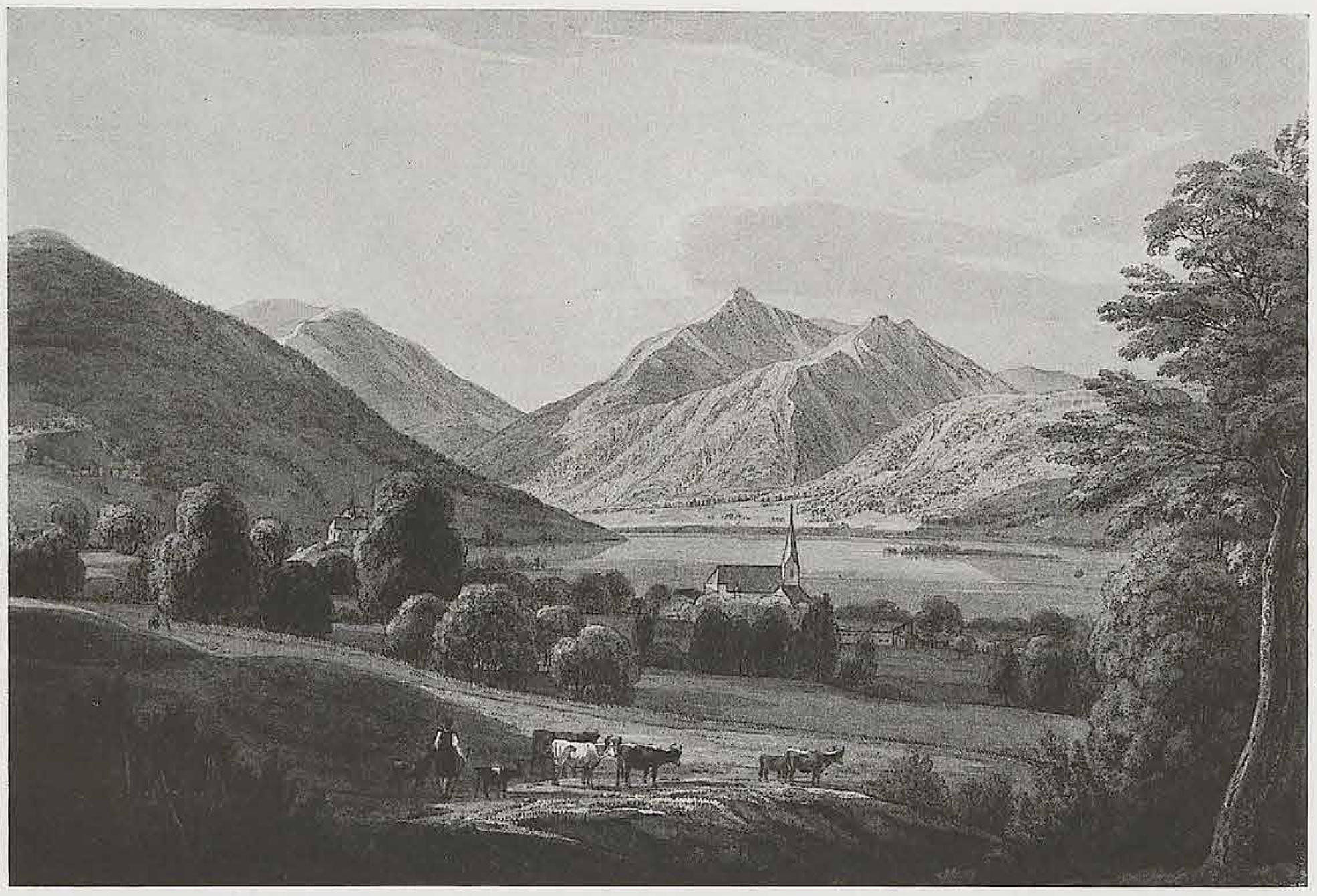
Als einziger bedeutender Privatpark, den Sckell in München auszuführen hatte, entstand vom Jahre 1805 ab der Naturgarten des Ministers Grafen von Montgelas in Bogenhausen[2]). Von der Besitzung des Ministers aus zog sich der Garten über das steile Isarufer in die Flußauen hinab. Es war die zweite künstlerische Ausbeutung der Isarschwellen, die man in München unternahm, und wenn auch der bergige Charakter des Geländes eine ganz andere Aufgabe in sich trug, als sie im Englischen Garten vorgelegen hatte, so sind die beiden Anlagen dennoch verwandt insofern, als der Park sich nicht an den Flußlauf anlehnte, der an dieser Stelle durch Dämme schematisiert war, sondern an den Anstieg des Ufers, das dem Ganzen als Rückgrat diente. Sterler rühmt die „niedliche Voralpe" mit den Ausblicken auf die Isar, den Englischen Garten und das ferne Gebirge als eines von Sckells Meisterwerken. Wir vermögen heute, da die Anlagen bis auf wenige Baumreste verschwunden sind, diese Wertung nicht mehr nachzuprüfen. — Auch anderwärts haben die Isarböschungen noch zu gartenkünstlerischer Gestaltung Anlaß gegeben: Oberhalb der Theresienwiese entsteht in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts im Anschluß an die Ruhmeshalle eine Parkanlage englischen Stils, deren groß disponierte Waldwiese heute recht unorganisch von den regulären Anlagen des Ausstellungsparks umklammert wird. Die andere Isarböschung dagegen, die steile auf dem rechten Ufer, wird von 1860 ab durch Karl Effner in Landschaftsgärten umgewandelt. Von Bogenhausen flußaufwärts bis zur Au kann man die Uferwanderung durch Parkanlagen von großer Schönheit zurücklegen, die durch reiche Gliederung des Terrains und durch Ausblicke auf Stadt und Fluß ungewöhnlich begünstigt sind. Freilich legt man sich da und dort die Frage vor, ob nicht die Natur selbst das Beste an diesen Gärten getan habe, eine Natur, die ja auch ohne künstlerische Gestaltung, wie das Isartal beweist, eine Fülle von reizvollen Ausblicken zu geben imstande ist. Und vielleicht ist

---

[1]) Beiträge S. 191—93.

[2]) Vollendet erst 1814. — A. Sterler: Der Gräfl. v. Montgelas'sche Naturgarten zu Bogenhausen bei München. München 1830. — Archivalische Unterlagen im Kreisarchiv München, M. F. Fasz. 552, Nr. 74.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0254



Schliersee (Simon Warnberger)

dies ein Kennzeichen für die Gärten des reifen 19. Jahrhunderts überhaupt, daß durch größere Vertrautheit des Menschen mit der heimatlichen Landschaft die Grenze von Natur und Kunst sich verwischt. Die Anleihen an die Natur werden größer als der Besitz an künstlerischer Gestaltungskraft. Schon in Sckells letzten Lebensjahren macht sich dieses Ausströmen der städtischen Naturliebe auf das Land, in die nähere und fernere Umgebung bemerkbar. Die oberbayerischen Seen werden vielbesuchte Ausflugsziele, ebenso das Hochgebirge. Es ist also etwas historisch Bedingtes, wenn wir unter den Alterswerken Sckells zwei Ufergärten antreffen: Berg und Tegernsee, und wenn wir von Effner gleichfalls einen Seegarten und einen Gebirgsgarten besitzen: Feldafing (1855) und Linderhof (1869—80). In Tegernsee, dessen Kloster seit seiner Aufhebung im Jahre 1803 als Schloß bewohnt wurde, besorgt Sckell die Anpflanzung der Seeufer und erschließt sie durch einen Uferweg. Ähnlich in Schloß Berg am Starnberger See[1]). Im Jahre 1807 wurde beschlossen,

---

1) Seit 1676 im Besitz der Kurfürsten von Bayern. — Kreisarchiv München, H. R. Fasz. 170, Nr. 56: Plan des Hofgärtners Blauhut 1774. — Die kleinen französischen Anlagen geschildert bei Pierre de Bretagne: Rejouissances et Fêtes magnifiques, Munich 1723; deutsch bei C. A. Sckell a. a. O., S. 52. — Bretagne erwähnt bezeichnenderweise nur den See als

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0255

Schloß Berg (Phot. Rich. Wörsching)

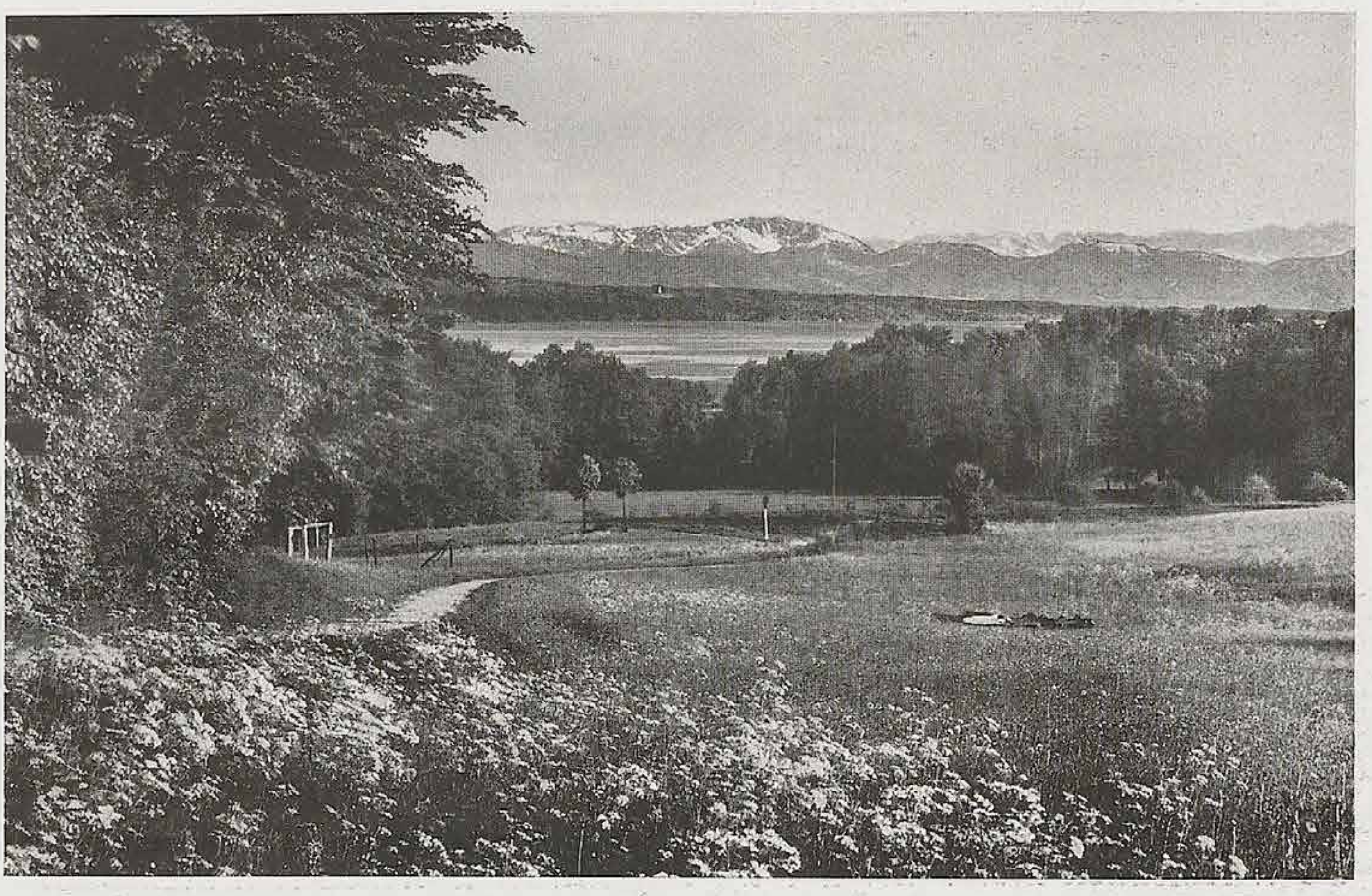
durch Landzukauf am Seeufer die ganze Umgebung in „pittoreske“ Anlagen umzuwandeln. Sckell fand die Lage besonders verlockend. Er berichtet im Jahre 1811 über den fast vollendeten Park: „Schwerlich wird ein Garten in Teutschland ein so interessantes Bild aufweisen können, welches die Natur gab, und wozu die Kunst die Vorgründe bildete, Wege schuf, und diese zu jenen Stellen hinleitete, wo sich diese große Natur, dieser meilenlange Wasserspiegel begränzt von hohen Alpengebürgen, in einem malerischen Licht zeiget[1]).“ Man wird nicht verkennen, daß er mehr von den natürlichen Gegebenheiten, als von seiner künstlerischen Absicht zu sagen weiß. Der Garten wird zu einem Problem der bloßen Vordergrundgestaltung. Auch der Park von Feldafing, der von Lenné entworfen und von 1855 ab durch Effner auf dem herrlichsten Wiesengelände des westlichen Seeufers ausgeführt worden

---

Aussichtsobjekt. — Abbildung bei G. J. Wolf: Die Entdeckung der Münchner Landschaft, München 1921, vor S. 17, nach einer Miniatur um 1730.

[1]) Archiv Krongutsverwaltung München, jährliche Berichte Sckells. Rep. Reg. Fach 288, Nr. 22, Hofgartenwesen 1805—42.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0256



Feldafing (Phot. Rich. Wörsching)

ist, rechnet weniger mit inneren als mit äußeren, weniger mit gärtnerischen als mit landschaftlichen Bildern. Die Pflanzungen, so sorgsam ihre Gruppierung und botanische Auswahl erdacht sein mögen, sind in der Hauptsache Vordergrundkomposition. Sie verlieren das Beste von ihrer künstlerischen Lebendigkeit, wenn an trüben Tagen die größten Linien, die von der Natur vorgezeichnet sind, die Weite des Sees und die Berge im Hintergrund nicht mitsprechen. — Als eine Ausnahme in Effners Schaffen ist der Park von Linderhof anzusehen (1869—80). Dort wird das Wagnis unternommen, in die pittoreske Umgebung nordischer Berge eine italienisch-französische Anlage mit Terrassen, Parterres und Kaskaden einzupassen. Die beabsichtigte Kontrastwirkung zwischen dem Natürlichen und Künstlichen fällt, was vorauszusehen war, zu Ungunsten des letzteren aus: der Garten wirkt spielerisch. Man hat den Eindruck, Effner sei für die verfehlte Idee weniger verantwortlich als sein königlicher Auftraggeber. Ohne Frage haben die historisierenden Rokokoformen des Schlosses die Rücksicht aufkommen lassen, auch in der Gartengestaltung das „passende Dessin“ zu wählen. Jedenfalls lag kein tieferes geistiges Bedürfnis vor, das in jenem Zeitpunkt eine Regeneration des formalen Gartenstils hätte fordern können. Wir haben uns mit dieser späten Entwicklung nicht mehr zu befassen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0257

DIE SPÄTWERKE

Von den Arbeiten, die Sckell in seinen letzten Lebensjahren unternommen hat, ist keine einzige geeignet, einen vollständigen Begriff von seiner künstlerischen Persönlichkeit zu übermitteln. Es handelt sich um vier bedeutende Parkschöpfungen. Zwei davon sind nicht unbedingt für Sckell gesichert. Zum mindesten ist der Anteil, den er daran genommen hat, im einzelnen nicht mehr abzugrenzen: so steht es im Schloßgarten von Laxenburg bei Wien und in den Kuranlagen von Baden-Baden. Ein drittes Werk ist Projekt geblieben: der Garten für den Fürsten von Oettingen in Wallerstein bei Nördlingen. An Nachricht über Sckells Ideen fehlt es in diesem Fall nicht. Aber die Wirklichkeit bietet uns nur die allgemeinsten örtlichen Anhaltspunkte dafür, wie sie hätten realisiert werden sollen. Am Ende seines Lebens steht noch ein Werk monumentalen Charakters: der Schloßgarten von Biebrich am Rhein. Sckells künstlerische Absichten sind aber in der Ausführung so stark mit fremden Willensmeinungen untermengt worden, daß nur der Mittelprospekt als Zeuge seines Altersstils angesprochen werden kann.
Die Fragen der Autorschaft werden in bezug auf die letzten Werke Sckells aus dem Grunde kritisch, weil der erwähnte Katalog seiner Arbeiten von Lipowsky, auf den sich auch die Mitteilungen Carl August Sckells gestützt haben, bereits im Jahre 1810 gedruckt vorlag und für die späten Arbeiten ein Nachtrag nur soweit existiert, als in der zweiten Auflage der Beiträge noch einige Werke Erwähnung finden.

LAXENBURG BEI WIEN

Sckells Beteiligung am Ausbau des Parkes von Laxenburg bleibt so lange Vermutung, als es nicht gelingt, den Sachverhalt durch archivalische Forschungen aufzuklären. Lipowsky und Carl August Sckell erwähnen sie nicht. Dagegen ist in der Allgemeinen Deutschen Biographie (Bd. 34, S. 445) die Ausgestaltung von Laxenburg vermutungsweise unter Sckells Arbeiten aufgeführt. Der Park war schon im Jahre 1782, also kurz nach Schwetzingen, aus einer französischen in eine englische Anlage umgeschaffen worden. Er

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0258

besitzt somit die Priorität unter den Landschaftsgärten Österreichs. 1798 und 1802 werden bedeutende Erweiterungen in Angriff genommen[1]). Sckells Beteiligung kommt für die älteren Teile nicht in Betracht. Bei den nahen Beziehungen zwischen dem wittelsbachischen und habsburgischen Hof ist aber die Annahme naheliegend, daß Sckell zum mindesten den Laxenburger Park begutachtet hat. Das Jahr 1810 wäre als terminus post anzusetzen. Anderwärts gelten die jüngeren Teile des Gartens als Jugendwerk seines Schülers Lenné. — Ähnlich wie in Nymphenburg war auch hier das Problem der Verknüpfung der beiden Gartenstile zu lösen. Schon allein aus dem Grundriß kann erschlossen werden, daß sie in Laxenburg weder so harmonisch noch so natürlich gelungen ist. Es fehlt das „wechselseitige, nachgiebige Bestreben". Vornehmlich die Verteilung der Wiesen und Gehölze, der Wasser- und Weganlagen ist so unorganisch, daß man stilkritisch eine Mitwirkung Sckells auf keinen Fall erschließen würde.

BADEN-BADEN

Wie uns sein Neffe berichtet, ist Sckell an der Ausgestaltung der Kuranlagen von Baden-Baden beteiligt gewesen[2]). Es ist aber unaufgeklärt, ob ihm ein anderer Gartenkünstler zur Seite stand, oder ob er seine Funktion mit dem Schöpfer der Kurhausgebäude, mit Friedrich Weinbrenner hat teilen müssen. (1802 das alte Promenadehaus umgeändert; 1822—24 Bau des neuen Konversationshauses)[3]). Vor dem Konversationshaus mit seinem Portikus aus acht korinthischen Säulen liegt der rechteckige Promenadeplatz, umgeben von geraden Alleen, in denen sich „das Volk in gesellschaftlichen, zahlreichen frohen Kreisen zeigen kann, gefallen und bewundert werden will"[4]). Im ganzen wirkt der Stil der Anlagen noch heute klassizistisch, obwohl die Hand Sckells infolge späterer Umänderungen nicht mehr mit Sicherheit darin nachgewiesen werden kann[5]). Die Lichtenthaler Allee bleibt in Rücksicht

---

1) Die Gartenanlagen Österreich-Ungarns in Wort und Bild, herausgegeben von der Dendrologischen Gesellschaft, Heft 2, Wien 1910, S. 8—24, mit Abbildungen und Plan.

2) Beiträge, 2. Auflage, München 1825, S. XVIII. — C. A. Sckell: Das Königliche Lustschloß Nymphenburg, S. 73.

3) A. Stürzenacker: Das Kurhaus in Baden-Baden, Karlsruhe 1918. — A. Valdenaire: Friedrich Weinbrenner, Karlsruhe 1919, S. 166—173. — Sckell wird in beiden Arbeiten nicht erwähnt.

4) Beiträge S. 219, 223. — Valdenaire a. a. O., Abbildung Nr. 172, 176.

5) 1839 neue Anlagen durch Zeyher, Sckells Nachfolger in Schwetzingen (H. Schreiber, Baden-Baden, Stuttgart 1840, S. 132).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0259

auf die Korsofahrten in ihrem geradlinigen Verlauf erhalten. Nur die Ränder der Anlagen, die Flußufer der Oos und die Berghänge werden der Freiheit des Landschaftlichen übergeben.

WALLERSTEIN BEI NÖRDLINGEN

Daß die Anlagen von Wallerstein nicht ausgeführt worden sind, ist um so mehr zu bedauern, als Sckell sich darin mit den Inhalten der christlichen Religion und darüber hinaus mit dem Kunstwollen der Romantik hätte auseinandersetzen müssen. Beides lag seinem Gefühlsleben im Grunde genommen fern. Es ist nicht zu bezweifeln, daß der kirchliche und feudale Geist des Hauses Oettingen ihn dazu bewogen hat, künstlerisch diesmal so ganz andere Wege einzuschlagen, als wir das von ihm gewöhnt sind. Hinzu kam die zerstückelte Parzellierung der Grundstücke, die vielleicht die ungünstigste Situation darstellt, die ein Gartenkünstler antreffen kann. Jedenfalls mußte Sckell mit Wege- und Straßenverlegungen beginnen, um für den geplanten Garten ein einheitliches Terrain zu schaffen. Man hätte nicht nur andrängende Dorfstraßen stückweise kassieren, sondern auch die Dinkelsbühler Landstraße in weitem Umweg um den Park herumführen müssen. Sckell erklärt geradezu, wenn diese Vorbedingungen nicht erfüllt seien, sollte man das Projekt lieber gar nicht in Angriff nehmen. Wie das seine Gewohnheit war, hat er über seine Absichten eine Denkschrift ausgearbeitet und zur Erläuterung zwei Pläne beigefügt, von denen der erstere den vorhandenen Bestand, der zweite den Veränderungsvorschlag wiedergibt. Die Denkschrift hat sich im Fürstlichen Archiv in Wallerstein, Sckells Abänderungsprojekt in der Fürstlichen Bibliothek in Maihingen vorgefunden[1]). Das Material ist mir in entgegenkommender Weise von seiten Sr. Durchlaucht des Fürsten von Oettingen-Wallerstein zur Benutzung überlassen worden. Sckells Vorschlag bezweckt, das Hauptschloß und das Filialschloß (später Regierungsgebäude) der verewigten Fürstin-Mutter, das etwas abseits an der Dinkelsbühler Chaussee gelegen ist, durch einen umfassenden Landschaftsgarten zu verbinden. Dieses letztere war bereits mit einem Garten in halbnaturalistisch-sentimentalem Stil versehen. Sckell verspricht, bei der Umwandlung die größte Schonung walten zu lassen. Nur in großen Umrissen, was die Verbindung der beiden Schlösser angeht, hat man Sckells Rat befolgt. Die störende Landstraße durchquert aber noch heute den Park und läßt freie Blickbahnen im Sinne Sckells nicht zu.

---

[1]) Fürstl. Archiv in Wallerstein: Acta betr. den Hofgarten zu Wallerstein, Lok. III, Kasten VII, Fach 19 a. Denkschrift und Plan datiert 1819.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0260

Auf der entgegengesetzten Seite des Hauptschlosses liegt, durch winklige, ansteigende Dorfstraßen abgetrennt, der Wallersteiner Felsen, der die Gegend beherrscht[1]). Er ist umgeben von alten Wirtschafts- und Verwaltungsgebäuden, wahrscheinlich Überresten der alten Burgbauten, die sich im Mittelalter an den Felsen anlehnten. Jetzt empfand man wieder romantisch genug, um an dieser Stelle einen Schloßneubau in Erwägung zu ziehen. Man kommt aber davon ab und entschließt sich, den Felsen als Staffage, diese aber romantisch-sinnreich zu gestalten. Mit Pflanzungen und Wegen soll er umgeben werden, zwischen „stachlichten, wild aber kräftig hingeworfenen Massen". Ein schmaler Weg führt auf die Höhe des Felsens mit Rundblicken auf „die ganze liebevolle Gegend[2]). Früher dachte ich mir auf dieser Höhe dem Jupiter oder dem Hercules einen Tempel zu erbauen; allein von diesem Gedanken bin ich zurückgekommen, und wählte dafür das Zeichen der christlichen Religion, das heilige Kreutz". Sckell erklärt sich historisch den Wallerstein als einen Ort, wo „man hingewallet ist in grauer Vorzeit. Allein dieses Kreutz — (ohne Christus) — müßte auch am Tage der Geburt Jesu, so wie an seinem Sterbe- und Himmelfahrts-Tage zur Abendzeit erleuchtet werden, aber nur allein das Kreutz, und nicht der Felsen, weil es sich von der Erde vom irdischen scheinbar trennen und nicht mehr der Erde, sondern dem Himmel angehören muß". Ein Wallfahrtskreuz auf dem Kapuzinerberge in Salzburg, dessen Beleuchtung ihn aus tiefstem Herzen „ergriffen und gerührt" habe, hat Sckell die eigenartige Idee eingegeben. Das Wallersteiner Kreuz soll „in der ganzen Gegend eine ebenso außerordentlich feierliche der Gottes-Verehrung geweihte Wirkung" hervorbringen. Es ist unausgeführt geblieben. Heute umgibt den Felsen eine kleine landschaftliche Anlage. Auf Sckell ist allenfalls der geschickt gezogene, spiralförmige Randweg zurückzuführen.

BIEBRICH AM RHEIN

Das Fürstenhaus Nassau-Weilburg, als dessen Untertan Sckell 1750 geboren wurde, berief ihn in seinen letzten Lebensjahren zur Lösung einer größeren Aufgabe nach Biebrich am Rhein. Die neuerworbene Herzogswürde (1806) und die durch Erbanfall erfolgte Vereinigung aller Nassauischen Teillande forderten eine Neuausstattung der Biebricher Residenz. Sckell erhielt 1817 den Auftrag, den bestehenden, seit den Revolutionskriegen verkommenen

---

[1]) Anton Diemand: Der Wallersteiner Felsen und seine Geschichte. Nördlingen 1898.
[2]) Ich zitiere nach der erwähnten Denkschrift.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0261

französischen Garten in einen Landschaftsgarten von dreifachem Umfang auszugestalten[1]).

Das Biebricher Schloß, auf Terrassenbauten hart am Rheinufer gelegen, zeigt in seiner Hauptfront die stattliche Breitenentwicklung französischer Orangerieschlösser. In den ersten Dezennien des 18. Jahrhunderts hatte Maximilian von Welsch die beiden Seitenpavillons durch dreigeschossige Galeriebauten und eine Rotunde verbunden, die das Mittelrisalit bildet. Ihre Fertigstellung war im Jahre 1721 erfolgt[2]). Die an den Wiener Barock gemahnende Pilastergliederung und ihre kräftigen Profile stehen zu der fast klassizistisch anmutenden Behandlung der Seitenpavillons (1699—1702 und 1706) in einem auffallenden Gegensatz. Der Rundbau fügt sich nicht völlig harmonisch in das Ensemble ein. Die Saalkuppel wird hinter einer italianisierenden, figurenbekrönten Attika versteckt. Die doppelläufige Freitreppe entstand erst 1824 im Zusammenhang mit einer klassizistischen Renovierung im Innern des Schlosses (1829), der vielerlei Einzelheiten von der Ausstattung Friedrich Joachim Stengels zum Opfer gefallen sind. Dieser hatte ab 1733 das Schloß durch Seitenflügel erweitert: 1737 entsteht der rechte Marstallflügel; 1740—44 der linke Flügel, der sogenannte Winterbau. Die Hufeisenform des Schlosses, statt eine Cour d'honneur zu bilden, öffnet sich in diesem Falle nach der Gartenseite. Diese ungewöhnliche Formation war in der Gartenkunst theoretisch und praktisch nie erwogen worden.

Durch das ansteigende Gelände wird der Schloßbau auf der Gartenseite auf zwei Geschosse reduziert. Aus der Rotunde gelangte man auf eine Terrasse, die ehemals das gesamte, von den Flügeln umschlossene Gebiet ausfüllte. Die Rekonstruktion des französischen Gartens, den Maximilian von Welsch angelegt und Joachim Friedrich Stengel ausgebaut hatte, ergibt kein klares Bild[3]). Die Parterres lagen vertieft, von seitlichen Terrassen und Alleen eingefaßt. Offenbar war die Vertiefung künstlich durch die Aufschüttung der Haupt-

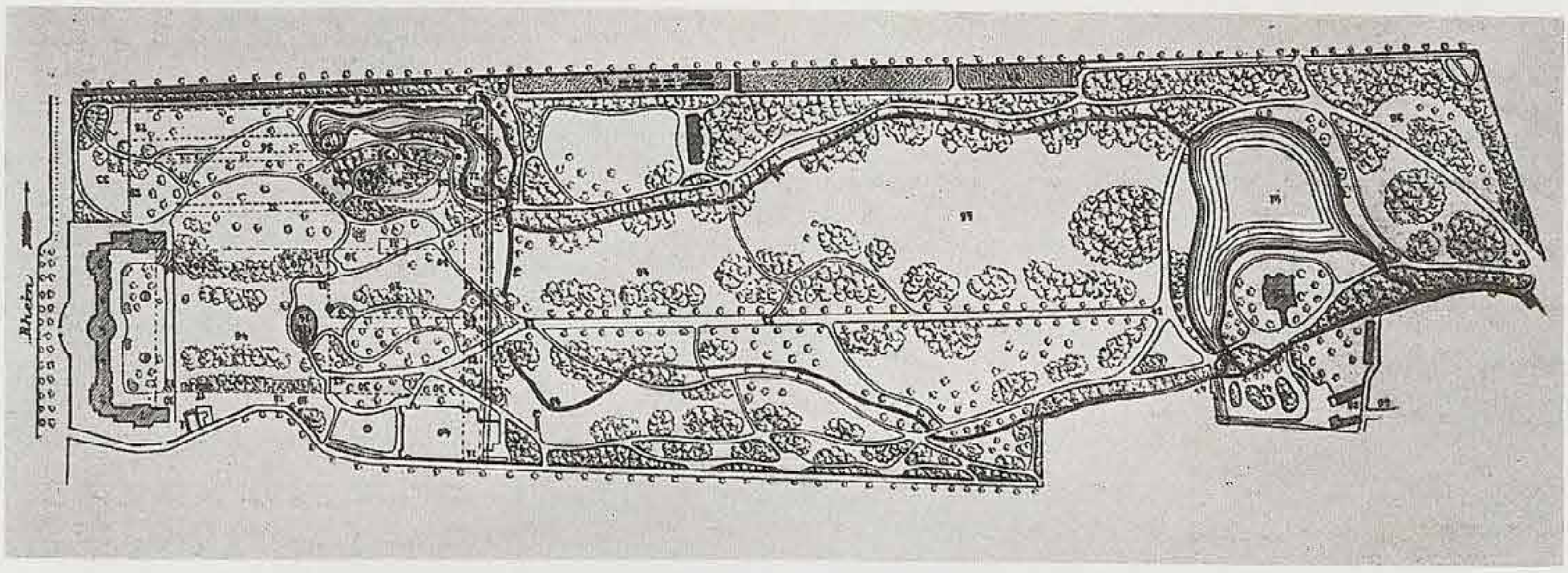
---

[1]) Archiv der Krongutsverwaltung München, Rep. Reg. 301/1, Engl. Garten, ältere Grundeigentums- und nachbarliche Verhältnisse 1800—1817: Sckell erwähnt 1817 seine bevorstehende Reise nach Biebrich. — Ludwig Freiherr v. Ompteda, Rheinische Gärten. Der Schloßgarten zu Biebrich, S. 63 ff. — Karl Lohmeyer, Friedrich Joachim Stengel, Düsseldorf 1911, setzt Sckells Tätigkeit schon für 1811 fest (S. 95), wofür kein Beleg gefunden werden konnte. 1816 kommt erst Herzog Wilhelm von Nassau-Weilburg zur Regierung.

[2]) Karl Lohmeyer: Friedrich Joachim Stengel, S. 74—96. — Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirkes Wiesbaden, Bd. V, 1914, S. 208—218.

[3]) Vgl. Lohmeyer a. a. O., S. 78, 93. — Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirkes Wiesbaden, S. 217. — Ompteda beschäftigt sich eingehend mit der Rekonstruktion, ohne volle Klarheit zu schaffen; Rheinische Gärten, S. 66—68.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0262



Biebrich am Rhein

terrasse entstanden. Eine Orangerie bildete den Hintergrund. Sie lag wahrscheinlich als Point de vue in der Hauptachse des Parterregartens[1]). Am Ende des Gartens strahlten gegen Wiesbaden drei Alleen aus. Die mittlere in der Hauptachse des Schlosses stieß in einer Entfernung von über anderthalb Kilometern auf eine kleine zerfallene Burg, der Sage nach die Biburg aus karolingischer Zeit[2]).

Für den neuen Landschaftsgarten wurde das wiesige, kaum ansteigende Gelände bis zu dieser Burg erworben. Diese selbst war mit ihrer Umgebung 1804 in fürstlichen Besitz übergegangen. Sckell hatte bei seinem Entwurf den Wunsch nach Erhaltung der geraden Hauptallee zu berücksichtigen. Die kleinen Alleen in der Verlängerung der Schloßflügel und die große Fontäne sollten ebenfalls erhalten bleiben. Es ist fraglich, ob Sckell anfänglich eine radikalere Umgestaltung beabsichtigte, da sich Originalpläne von seiner Hand bis jetzt nicht gefunden haben. Die Ausführung der Anlagen unterstand dem herzoglichen Oberstallmeister Freiherrn von Dungern, der mit Sckell eine rege Korrespondenz über die schwebenden Fragen unterhielt[3]). Wie so oft glaubte man durch Diskutieren aus der Welt zu schaffen, was durch die Bevormundung des Künstlers an Systemfehlern in die Anlage sich eingeschlichen hatte. Aus den Biebricher Anlagen auf ein Nachlassen von Sckells künstlerischer Energie zu schließen, wäre durchaus irrig. Die Schaffensbedingungen lagen ungünstig. Zu verwundern ist allenfalls, daß Sckell sich angesichts der Aufgabe, die ihm gestellt wurde, zur Lieferung von Entwürfen überhaupt herbeiließ.

---

1) D. W. Triller besingt diesen Garten in seinen Poetischen Betrachtungen, Hamburg 1746, II. Teil, S. 13; ebendort eine sehr rohe und schematische Abbildung.

2) Ompteda a. a. O., S. 69.

3) Ompteda a. a. O., S. 70—72, zitiert mehrere Briefstellen Sckells. — Die Korrespondenz hat Verfasser vielerorts vergebens gesucht.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0263

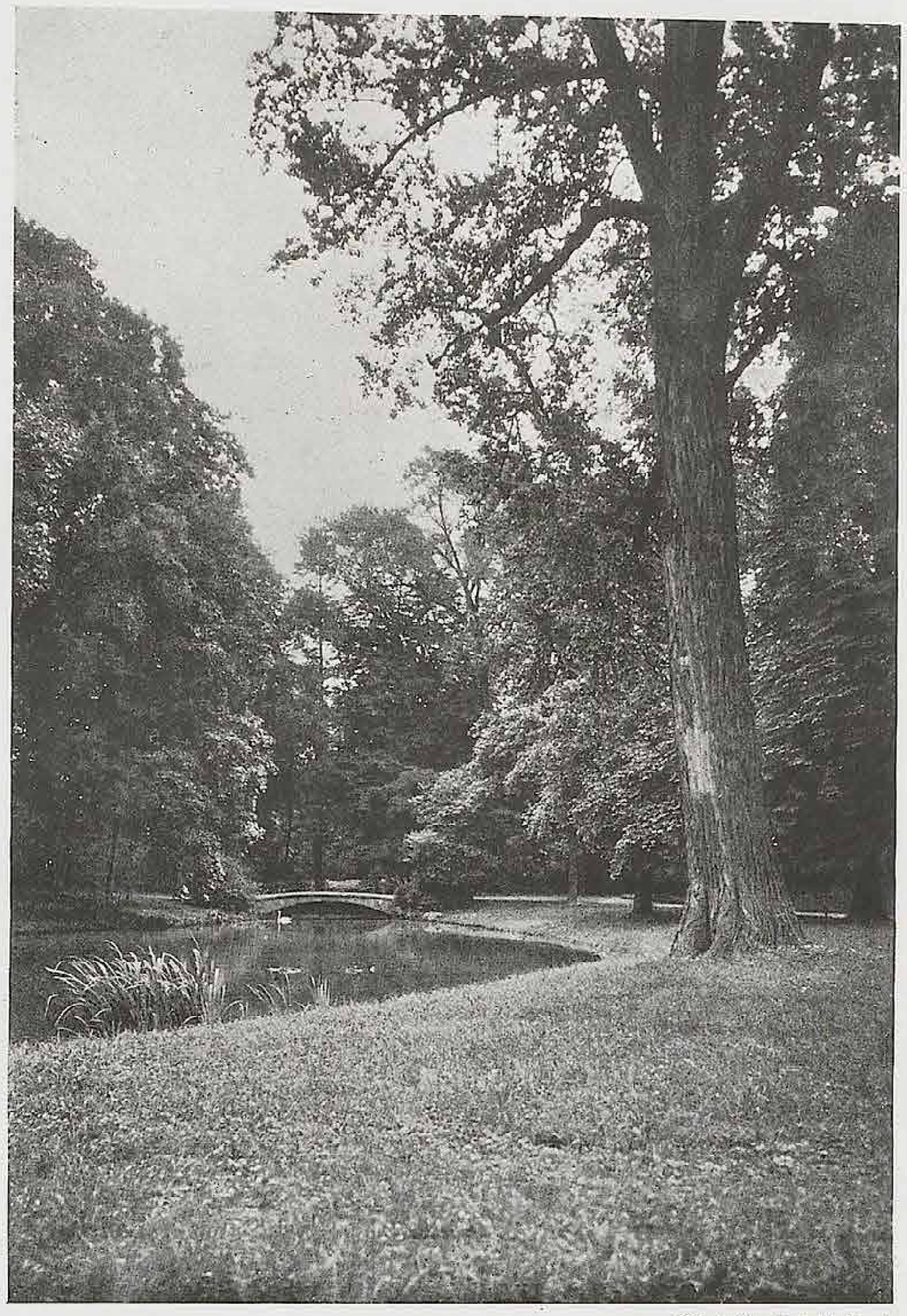
Biebrich, Hauptachse

Die Umgestaltung des Parterregartens ist in einer Weise vorgenommen worden, daß in der Vermengung formaler und landschaftlicher Elemente die Stile sich gegenseitig zum Verderben werden. Die geraden Alleen seitlich der Parterres blieben bestehen. Zugleich aber verschwand die Schloßterrasse zwischen den Flügelbauten durch die Auffüllung des versenkten Parterregartens, so daß das Gelände unkünstlerisch nivelliert wird und der niedrige Schloßbau vom Park her gesehen im Erdboden zu versinken scheint. Die seitlich gepflanzten Baumkulissen entziehen ihn dem Blick noch mehr. Es ist nicht anzunehmen, daß diese Verunstaltung auf Vorschläge Sckells zurückzuführen ist. Denn in Theorie und Praxis war es sein Grundsatz gewesen, daß die nächste Umgebung eines Schlosses architektonisch gestaltet sein solle. In Biebrich wäre verlockende Gelegenheit gewesen, unter Benutzung der vorhandenen Anlagen reich ausgestaltete „pleasure-grounds“ um das Schloß zu legen, mit Einbeziehung der seitlichen Partien, die heute einen ausgetrockneten Teich und verwilderte Baumgruppen enthalten. Die weiteren, landschaftlichen Teile hätten sich trotzdem gut angeschlossen.

Das langgestreckte, schmale Gelände wird durch die erwähnte Hauptallee in zwei ungleiche Hälften zerschnitten. Nachdem Sckell ihre Ansatzstelle sorgfältig durch vorgepflanzte Baumgruppen kaschiert hat, benutzt er die linke, breitere Hälfte zur Entfaltung seines Lieblingsmotives: eines in die Tiefe sich erstreckenden Wiesentales, das in der Ferne von Baumgruppen abgeschlossen wird und den Blick auf die Taunushöhen freiläßt. Durch das Einbiegen des Seitentales in die Mittelachse wird diese Längendurchsicht zum Rückgrat der ganzen Anlage. Die rechts von der Auffahrtsallee gelegenen Teile stehen mit dem Schloß in keiner optischen Verbindung. Sie sind mit intimen Wald- und Wiesengründen ausgefüllt. Auf der anderen Seite sperren dichte Randpflanzungen den Blick in die schmalen Wirtschaftsgärten. Die Belebung der Tal-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0264

wiese durch einen gewundenen Wasserlauf ist auffallend matt geblieben. Das schmale Rinnsal ist im Gebüsch versteckt. Ängstlich folgt ihm der Randweg. In den jenseits der Allee gelegenen Teilen verästeln sich die Wege reicher, verwirren sich vollends in der Nachbarschaft des Schlosses und lassen im Ganzen die sinnvolle Ruhe und milde Schönheit vermissen, zu der sich Sckell in vierzigjähriger Arbeit zu erziehen gewußt hat.



(Phot. Dr. Schottelius)

Biebrich, Nebenachse

Die landschaftlichen Teile des Parks werden am rückwärtigen Ende durch eine romantische Szenerie abgeschlossen. Ihr Mittelpunkt ist die Burg. Sie wurde schon 1806 durch den Baurat C. F. Görz im neugotischen Stil renoviert und am Eingangsportal mit gotischen Grabsteinen der Grafen von Katzenellenbogen aus der Abtei Eberbach geschmückt. Man nannte sie fortan die Mosburg, nach dem Ort Mosbach in unmittelbarer Nähe des Parks. Der gleichnamige Bach wurde zu einem künstlichen See erweitert, an dessen Rand die Burg eine romantische Insellage einnimmt. Die Einzelheiten dieses Sondergärtleins versickern ins Kleinliche. Hinter der Burg wird ein Weiher ausgehoben, von dem man annehmen möchte, daß er zoologischen Zwecken hätte dienen sollen. Sckell selbst motiviert ihn

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0265

Biebrich, Mosburg

aber künstlerisch: zwischen Weiher und See soll eine kleine Felskaskade eingespannt werden. „Ich will hie und da etwas Teichwasser über diese Felsen herabträufeln und in der Nähe der längst verwaisten Ritterburg ein leichtes Gemurmel vernehmen lassen.“ In der Nähe der rückwärtigen Ausfahrt hat man den See-Aushub zu einem kleinen Hügel aufgeworfen. Er ist in seiner Form mißglückt und heute vollständig verwachsen. Es hat nicht genügt, wenn man über die Gestaltung dieser Einzelheiten zwischen München und Biebrich sich schriftlich zu verständigen versucht hat. Sckells erfahrener Blick war durch Mittelspersonen nicht zu ersetzen. Fast in warnendem Ton schreibt er an den Freiherrn von Dungern: „Ich habe bei meiner unvergeßlichen Anwesenheit in Biebrich Euer Exzellenz mehrmalen zu sagen die Ehre gehabt, wie schwer es sei, einen Garten der Natur mit Wahrheit und Treue der bildlichen Natur ähnlich anzulegen, alle Formen mit Gefühl und Anmut und Schönheit auszudrücken und sie malerisch an einander zu reihen. Dieses vermag weder ein Plan noch die beste Erläuterung bestimmt anzugeben; nur das richtige Gefühl für Naturschönheit muß die Hand führen.“ —

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts erlebte der Biebricher Park eine neue Blüte.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0266

Herzog Adolf von Nassau bereicherte die Vegetation durch ausländische Hölzer, die in dem milden Klima gut gediehen und die malerische Kronenbildung der Baumgruppen erhöhten. Der kostbare Inhalt seiner berühmten Gewächshäuser ging nach seiner Vertreibung (1866) in den Besitz der Stadt Frankfurt über. Dort hat er den Grundstock des Palmengartens gebildet. In neuerer Zeit ist der Park durch Mangel an Pflege verwildert. Es wäre eine dankbare künstlerische Aufgabe, deren Durchführung auch wirtschaftlich wohl nicht außer dem Bereich des Möglichen läge, wenn man es unternehmen wollte, unter Wahrung der formalen Rücksichten, die das Barockschloß uns auferlegt, den Biebricher Garten im Sinne Sckells wiederherzustellen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0267

SCHLUSSWORT

Wenn Sckells Alterswerk, der Park von Biebrich, durch unkünstlerische Mitarbeit verdorben worden ist, so steht man da keinem Einzelfall gegenüber, sondern es lag in der Natur des romantischen Gartens überhaupt, daß von der literarischen Seite ein neuer Dilettantismus eindringt und gerade dasjenige Problem verkannt wird, bei dessen Lösung der Gartenkünstler zugleich Architekt sein muß: das Raumproblem. Es erübrigt sich, die Schicksale des romantischen Gartens zur Sprache zu bringen. Im Allgemeinen Teil ist die Entwicklung bereits skizziert worden. Hier liegt mir daran, rückschauend auf Sckells Lebenswerk das unbedingt Positive seiner Leistung zu überdenken. Daß sein Schaffen bahnbrechend war, daß er zu den Ersten in Deutschland gehörte, die sich zum englischen Gartenstil bekannten, und daß er diesem eine spezifisch deutsche Ausprägung zu geben gewußt hat, war als Leistung bedeutend, aber im ganzen doch geschichtlich zu erwarten. Der Wandel lag in der Luft. Höher wird man es schätzen, wenn es ihm gelang, die seither recht handwerkliche Übung des Gartenbaues vergeistigt und zu einer vollwertigen Kunst erhoben zu haben, deren Schöpfungen die stilistischen Merkmale der übrigen Künste an sich tragen. Sein Werk ist die Gestaltung des Landschaftsgartens als Ausdruck deutschen Geistes und als Ausdruck klassischen Geistes. Es gelingt ihm, eine der seltensten Harmonien herbeizuführen, die das menschliche Geistesleben kennt: den Einklang von Idee und Wirklichkeit durch das Mittel der Gartenkunst, die aus der Vielheit des Natürlichen gerade das zur Nachahmung heranzieht, was dem „inneren Wesen“ der Dinge entspricht, das also, was Goethe als den „Stil“ natürlicher Gestaltungen zu bezeichnen pflegte. Die Aufgabe des Landschaftsgartens, „die natürliche Landschaft, das Landschaftsideal und das Gartenideal“ in Einklang zu bringen, wird durch Sckell einer im klassischen Sinne vollendeten Lösung entgegengeführt.

Es ist in diesem Buch viel davon die Rede gewesen, daß die Landschaftsgärtner des 18. Jahrhunderts sich auf das Vorbild der großen Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts berufen haben. Eine nicht minder interessante

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0268

Frage wäre es, die in diesem Zusammenhang nicht mehr beantwortet werden kann, wie weit die Landschaftsmalerei des Klassizismus von diesem Zurückschauen auf Claude und Ruysdael in ihrem Stil bestimmt worden ist, und wie etwa die Parklandschaften selbst auf das Schaffen der Maler zurückgewirkt, d. h. das Thema des idealen Parkbildes inauguriert haben. Sicher ist, daß Claude und Poussin, die man im 17. Jahrhundert „heroisch" genannt hatte, erst im Zeitalter der Landschaftsgärten mit dem Charakter des „Klassischen" ausgestattet werden. Man wird nicht abstreiten können, daß die Malerei des Klassizismus in bezug auf das landschaftliche Fach auffallend kleinmeisterlich geblieben ist, wenigstens in Deutschland. In England dagegen läßt sich auf dem Wege von Gainsborough zu Constable die völlig analoge Abklärung eines vorromantischen Stils in einen klassischen Stil nachweisen, wie wir sie im Landschaftsgarten beobachtet haben. In Deutschland und Frankreich regeneriert sich das Landschaftsbild erst um ein Menschenalter später. Für die landschaftliche Auffassung der deutschen Romantik ist Caspar David Friedrich bereits genannt worden als ein Meister, aus dessen Bildern wohl einzelne literarische Motive in die Gartenkunst haben übernommen werden können, dessen Bildstil aber in seiner Gesamtvorstellung dem Parkideal, dem Festlichen abgekehrt gewesen ist. Die gleichzeitige „heroische" Landschaft, Rottmann, sucht fremdländische Bildstoffe auf, die für die Parkgestaltung nicht in Frage kommen. Die Parkvedute wird nur noch an zwei Stellen weitergepflegt: bei den Kleinmeistern und bei den Akademikern (Schirmer). In Frankreich dagegen stellt Corot von neuem die Idee eines Parkbildes auf, das sich an Claude, Watteau und Constable gleichermaßen anlehnt und für das Weiterleben des klassischen Parkthemas in der Malerei des 19. Jahrhunderts sicher als das entscheidende künstlerische Phänomen angesprochen werden muß. Corots Landschaften bleiben aber ausschließlich Bildthema, Malerthema, wie es schon bei Claude im 17. und bei Watteau im 18. Jahrhundert der Fall gewesen war. In Gartenkunst hat man die Bilder Corots nicht umgesetzt. Man kennt in Frankreich keine Landschaftsgärten, die sich um die Realisierung dieses Parkideals bemüht hätten. Sondern die Natur, die man aufsucht, ist jene unmittelbar gegebene, die in immer zufälligeren Ausschnitten durch das Mittel der Impression künstlerisch wirksam gemacht wird.

Die Franzosen waren also von anderen Voraussetzungen ausgegangen als die Deutschen, und sie waren folgerichtig bis in die letzte Konsequenz zu anderen Resultaten gelangt. Obwohl Frankreich gerade diejenigen Landschaftsmaler hervorgebracht hat, Claude, Poussin, die auch in England und Deutschland als Meister der klassischen Landschaft verehrt werden, ist sein Umgang mit

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0269

der Natur von anderen Grundsätzen bestimmt gewesen. Der Franzose und darüber hinaus die romanischen Völker überhaupt sehen in der Natur den Rohstoff, dem sie ihre Ideen aufprägen. Daher ist ihre Schönheitsidee an das Objekt gebunden und ihr Schönheitskanon ein objektiver. Für die germanischen Völker dagegen ist die Idee das Primäre, und die Natur, nicht nur die gestaltete, sondern alle Natur, das Sinnbild einer höheren Weltordnung, etwas a priori Gestaltetes, das wir als Gleichnis und Spiegelbild des Ewigen besitzen. Dem Subjektiven ist also ein unvergleichlich größerer Spielraum gelassen, und aus dieser Beweglichkeit des germanischen Geistes erklärt es sich, wenn im Zeitalter der Klassik die Landschaftsgärten im Vergleich mit den Landschaftsbildern als die unmittelbareren Kunstwerke gewertet worden sind. Dem Franzosen pflegt es schwer zu fallen, aus seiner objektiv gegründeten Weltanschauung die differenzierten Denk- und Gefühlsrichtungen des Deutschen zu überblicken. Um so mehr ist es zu bewundern, daß es einer Französin gelungen ist, für die Unterschiedlichkeit der beiden Volkscharaktere eine präzise, antithetische Formel gefunden zu haben, zu der wir uns aus innerer Überzeugung bekennen. In ihrem Buch „De l'Allemagne" schreibt Madame de Staël: « On pourrait dire avec raison que les Français et les Allemands sont aux deux extrémités de la chaîne morale, puisque les uns considèrent les objets extérieurs comme le mobile de toutes les idées, et les autres, les idées comme le mobile de toutes les impressions[1]). » Es mag damit einer der elementarsten Gründe aufgedeckt sein, weshalb auch in der historischen Entwicklung die Romanen zu einer objektiv-formalen, die Germanen zu einer subjektiv-landschaftlichen Gartenstilisierung gelangt sind.

[1]) Madame de Staël: De l'Allemagne, 1810, Edition M. X. Marmier, Paris s. d., p. 27 (Observations générales).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0270

BENUTZTE ARCHIVE

Amorbach im Odenwald	Fürstl. Leiningensches Archiv
Anholt in Westfalen	Fürstl. Salm-Salmsches Archiv
Biebrich am Rhein	Großherzogl. Luxemburgisches Hausarchiv
Darmstadt	Hessisches Staatsarchiv
Haag	Königl. Niederländisches Hausarchiv
Karlsruhe	Badisches General-Landesarchiv Großherzogl. Familienarchiv
Landshut	Bayerisches Staatsarchiv
München	Geheimes Hausarchiv Bayerisches Geheimes Staatsarchiv Archiv des Bayerischen Staatsministeriums der Finanzen Bayerisches Hauptstaatsarchiv Archiv der Krongutsverwaltung Kreisarchiv
Oppenweiler i. W.	Freiherrl. Sturmfeder-Horneckscbes Archiv
Speyer	Bayerisches Staatsarchiv
Waal b. Buchloe	Fürstl. v. d. Leyensches Archiv
Wallerstein b. Nördlingen	Fürstl. Oettingen-Wallersteinsches Archiv
Wiesbaden	Preußisches Staatsarchiv
Würzburg	Bayerisches Staatsarchiv

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0271

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

	Seite
Friedrich Ludwig v. Sckell (Lithogr.) . Titelbild	
Versailles, Totalansicht (Adam Perelle) . .	12
Stourhead, Pantheon (Aquatinta, W. Gilpin)	13
Schloß Zeyst (Peter Schenk)	15
Versailles, Grundriß (Le Pautre)	17
Stowe, jüngerer Zustand, Grundriß (Lancelot Brown)	18
Wreekin Hill (John Tinney)	19
Wörlitz, Hauptsee. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin	21
Claude Lorrain, Der Mittag (Petersburg) .	24
Stowe, älterer Zustand, Blick zur Rotunde (J. B. Rigaud)	25
Potsdam, Schloß Charlottenhof. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin	33
Stourhead (F. Vivares)	35
Nymphenburg, Löwental. Phot. Hallbaum .	41
Neckarhausen, Park Graf Oberndorff. Phot. Historisches Museum, Mannheim	43
Wilhelmshöhe. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin	47
Paul Bril, Waldlandschaft mit Tobias und dem Engel (Dresden)	49
Franz Kobell, Landschaft, Sepiazeichnung (Graphische Sammlung, München) . . .	51
Jacob van Ruysdael, Landschaft mit Bauernhaus (Berlin)	53
H. Fragonard, Villa d'Este, Handzeichnung in Besançon. Phot. Dr. Stoedtner, Berlin .	57
Stowe, älterer Zustand, Wasserparterre vor dem Schloß (J. B. Rigaud)	59
Salvator Rosa, Landschaft mit Taufe Christi (Turin)	61
Gartenentwurf des Fürsten von Croy. Jardins Anglo-Chinois	63
Chiswick, Grundriß. Jardins Anglo-Chinois .	64
— Aufriß (Rasbrake)	65
West-Wycomb. Jardins Anglo-Chinois . .	67
Paris, Jardin des Plantes (Mongin-Chapuy)	69
Wien, Schönbrunn, Römische Ruine. Phot. Osthaus Archiv, München	70
Wörlitz, Gotisches Haus. Phot. Techno-Photographisches Archiv, Berlin-Friedenau . .	71

	Seite
Wörlitz, Rousseau-Insel. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin	73
— Pantheon. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin .	74
— Monopteros (Venustempel). Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin	75
— Haus am Stein. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin	77
Wilhelmshöhe, Mittelachse. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin	79
— Schloß. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin . .	81
Potsdam, Park beim Neuen Palais. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin	83
Jacob van Ruysdael, Wald mit sumpfigem Gewässer (München)	84
Claude Lorrain, Landschaft, Hochzeit von Isaak und Rebekka (London)	85
Jan Wynants, Morgenlandschaft (München)	87
Versailles, Petit Trianon (Mongin-Chapuy) .	89
Potsdam, Römisches Bad. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin	90
Wilhelmshöhe, Löwenburg. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin	91
Schwetzingen, Moschee. Phot. Direktor J. Giesen, Köln	92
Muskau, Parkbild I. Phot. Parkdirektor R. Lauche, Muskau	93
— Parkbild II. Phot. Parkdirektor R. Lauche, Muskau	95
— Schloß. Phot. Parkdirektor R. Lauche, Muskau	97
Schwetzingen, Mittelachse. Phot. W. Thomé, Schwetzingen	115
— Grundriß um 1753 (Petri?). Gärtenamt, Krongutsverwaltung München	117
— Minervatempel. Phot. Direktor J. Giesen, Köln	118
Charlottenburg, Mausoleum. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin	119
Schwetzingen, Apollotempel (Aquarell, Wilhelm Kobell), Maillinger-Sammlung, Hist. Museum, München	121
— Pan. Phot. Direktor J. Giesen, Köln . .	123

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0272

Seite

Schwetzingen, Grundriß 1777—1785 (Sckell?). Gärtenamt, Krongutsverwaltung München 125
— Tempel der Waldbotanik (Sepiastich, Carl Kuntz). Phot. Historisches Museum, Mannheim 126
— Arborium Theodoricum (anonyme Radierung). Universitätsbibliothek Heidelberg, Sammlung Batt 127
— Wasserkastell. Phot. W. Thomé, Schwetzingen 128
— — Anonyme Radierung. Universitätsbibliothek Heidelberg, Sammlung Batt . . 129
— Moschee, Phot. W. Thomé, Schwetzingen 131
— Merkurtempel (Sepiastich, Carl Kuntz). Phot. Historisches Museum, Mannheim . 133
— — Phot. W. Thomé, Schwetzingen . . . 135
Adam Elsheimer, Flucht nach Ägypten (München) 136
München, Englischer Garten, Hirschau. Phot. Hallbaum 137
Schwetzingen, Mittelachse nach Osten. Phot. W. Thomé, Schwetzingen 141
— Chinesische Brücke. Phot. W. Thomé, Schwetzingen 143
— Bassin, Ostufer. Phot. Direktor J. Giesen, Köln 145
Oranienstein bei Diez (Stahlstich, G. Rudolf) 153
Aschaffenburg, Schöntal, Ruine. Phot. C. Samhaber, Aschaffenburg 156
— — Grundriß. Gärtenamt, Krongutsverwaltung München 157
Schönbusch bei Aschaffenburg, Unterer See. Phot. C. Samhaber, Aschaffenburg . . . 159
— Plan von d'Herigoyen 1784. Gärtenamt, Krongutsverwaltung München 161
Ferdinand Kobell, Der obere See im Schönen Busch bei Aschaffenburg. (München, Neue Pinakothek) 163
Roelof de Vries, Waldweg mit Bauernhütten (Frankfurt a. Main, Staedelsches Kunstinstitut) 165
Mainz, Favorite (Salomon Kleiner) 167
Herrnsheim bei Worms, Schloß. Phot. Hallbaum 171
Neckarhausen, Ölgemälde im Schloß (anonym). Phot. Historisches Museum, Mannheim 172
Rohrbach bei Heidelberg (Aquarell, Le Clerc 1797), Kurpfälzisches Museum, Heidelberg. Phot. Badisches General-Landesarchiv, Karlsruhe 173
Mannheim, Stadtgrundriß (Sckell 1800). Gärtenamt, Krongutsverwaltung München . 176

Seite

Mannheim, Stadtgrundriß um 1840 (gestochen von Moutoux und Bühler) 177
München, Englischer Garten. Blick vom Monopteros gegen die Stadt. Phot. Hallbaum 183
— — Am Monopteros. Phot. Hallbaum . . 185
— — Grundriß (Rickauer-Schleich 1806) . . 187
— — Chinesischer Turm (Aquatinta, Lebschée) 189
— — Rumford-Saal. Phot. Hallbaum . . . 190
— — Apollotempel (Aquatinta, Lebschée) . 191
— Palais Salabert (Aquatinta, Lebschée) . . 194
— Palais Salabert vom Englischen Garten aus. Phot. Hallbaum 195
— Der „Harmlos", Statue von Schwanthaler 196
— Englischer Garten. Rumford-Denkmal (Aquatinta, Lebschée) 197
— — Projekt von Sckell um 1807. Gärtenamt, Krongutsverwaltung München . 198/99
— — (Kolorierter Stich, Simon Warnberger). Graphische Sammlung, München 201
— — Schwabinger Bach im Sommer . . . 202
— — Schwabinger Bach im Winter 203
— — Hirschau. Phot. Hallbaum 205
— — Wasserfall. Phot. G. Pettendorfer, München 206
Jacob van Ruysdael, Der Wasserfall (Amsterdam) 207
München, Englischer Garten. Kleinhesseloher See (Aquatinta, Lebschée) 208
— — Sckell-Denkmal am Kleinhesseloher See (Aquatinta, Lebschée 209
— — Kleinhesseloher See. Phot. Hallbaum 211
— — Chinesischer Turm 213
Stowe, Rotunda (J. B. Rigaud) 214
Scoonenberg, Freundschaftstempel (W. Byrne) 215
München, Englischer Garten. Monopteros . 216
— — Monopteros 217
Wilhelmshöhe, Freundschaftstempel. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin 218
München, Schloß Biederstein (Aquatinta, Lebschée) 219
Nymphenburg, Schloß, Gartenseite. Phot. Osthaus-Archiv, München 223
— Park, Hauptachse 225
— Grundriß 1789 (Joseph Xaver Effner). Gärtenamt, Krongutsverwaltung München 227
— Fliegeraufnahme. Phot. Photogrammetrie, München 229
— Grundriß, jüngerer Zustand. Gärtenamt, Krongutsverwaltung München 231
— Badenburg 232

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0273

Seite

Nymphenburg, Monopteros 233
— Badenburg, Rückseite 234
— Löwental mit Badenburg. Phot. Hallbaum 235
— Badenburger Tal. Phot. Hallbaum . . . 236
— Pagodenburger Tal. Phot. Hallbaum . . 237
— Pagodenburger See. Phot. Hallbaum . . 239
— Amalienburg 241
München, Montgelas-Garten (Sepiastudie, Georg Dillis). Graph. Sammlung, München) 243
— Ausstellungspark, Fliegeraufnahme. Phot. Photogrammetrie, München 245

Seite

Schliersee (Kolorierter Stich, Simon Warnberger). Graphische Sammlung, München 247
Schloß Berg am Starnberger See. Phot. Rich. Wörsching, Starnberg 248
Feldafing am Starnberger See. Phot. Rich. Wörsching, Starnberg 249
Biebrich am Rhein, Parkgrundriß 19. Jhdt. (aus Ompteda) 255
— Hauptachse. Phot. Hallbaum 256
— Nebenachse. Phot. Dr. Schottelius, Freiburg i. B. 257
— Mosburg (Stahlstich G. M. Kurz) 258

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0274

ORTSVERZEICHNIS

Amorbach 171, 172.
Amsterdam, Rathaus 14.
Aschaffenburg 110, 155—164.
— Gartenpavillon 158.
— Pompejanum 158.
— Schloß 161.
— Schönbusch, vgl. Schönbusch.
— Schöntal, vgl. Schöntal.

Baden-Baden 110, 250, 251, 252.
— Konversationshaus 251.
— Lichtenthaler Allee 251.
Benrath a. Rhein 115.
Berg a. Starnberger See 109, 247, 248.
Biebrich a. Rhein 91, 110, 250, 253—259, 260.
— Biburg 255.
— Mosburg 257, 258.
— Parterregarten 256.
— Schloß 254, 256, 259.
Birkenau i. Odenwald 172.
Blenheim 102.
Blieskastel 170.
Bruchsal 101.

Cannstatt, Wilhelma 92.
Capri 76.
Charlottenburg, Mausoleum 119, 120, 180.
Chelsea 102.
Chimay 62.
Chiswick 63, 64, 65, 161.
Clemenswerth 130.

Dachau 109, 186, 238, 242.
Diez, vgl. Oranienstein.
Dirmstein 170.
Dirstein, Kloster 151.
Dôle 38.
Dürkheim a. d. Haardt 171.

Eberbach i. Rheingau 257.
Ermenonville 47, 74, 76, 180.

Feldafing 247, 248, 249.
Föhring 220.
Frankfurt a. M., Ostpark 10.
— Palmengarten 54, 259.
Frascati, Villa Aldobrandini 130.
Freimann 186, 220,
Fürstenried 109, 242.

Grünstadt 170.

Herrenchiemsee 94.
Herrnsheim b. Worms 170, 171.
Hohenheim b. Stuttgart 76.

Innsbruck 110.
Ismaning 110.

Karlsberg b. Homburg i. d. Pfalz 104, 105, 109, 149—151.
Karlslust, vgl. Karlsberg 150.
Karlsruhe i. B. 115.
Karlstal, vgl. Trippstadt 154.
Kassel 100.
Kew Gardens 72, 73, 102, 123, 130, 139, 188.
Koblenz a. Rhein 166.
Köln, Ringanlagen 175.
— Vorgebirgspark 10.

Landshut i. Bayern 104, 109, 149, 174, 242.
— Sckell-Denkmal 174.
Limburg, Dom 152.
Linderhof, Schloß 94, 247, 249.
Ludwigsburg, Schloß Monrepos 57, 74.
Ludwigshafen 179.

Maihingen 252.
Mainz, St. Albanschanze 166, 168.
— Favorite 104, 105, 155, 165—169.
— Kartause 166, 168.
— Neue Anlage 168.
— Rosengarten 169.
Mainz, Stadtschloß 165.
— Weißenauer Tor 168.
Mannheim 100, 107, 108, 114, 156, 175—182, 243.
— Friedhofsprojekt 179—181.
— Schloßgarten 178, 179.
Marly 165.
Monceau 76.
Monrepos b. Ludwigsburg 57, 74.
Mosbach 257.
München 90, 103, 108, 109, 178.
— Allgem. Krankenhaus 245, 246.
— Apollo-Tempel 190, 191, 212, 214, 215, 218.
— Aumeister 221.
— Ausstellungspark 245, 246,
— Biederstein 109, 198—200, 219 bis 221.
— Bogenhausen, Montgelasgarten, vgl. Montgelas.
— Botanischer Garten 110, 111, 244, 245.
— — Eingangstor 245.
— Chinesischer Turm 90, 188, 189, 211—213.
— Denkmal Geßner 190.
— Denkmal Rumford 197, 210.
— Denkmal Sckell 181, 209—211.
— Denkmal Werneck 211.
— Der „Harmlos“ 196.
— Englischer Garten 90, 96, 103, 106—112, 182—222, 231—233, 235, 246.
— Eschenwäldchen 244.
— Exedra Ludwigs I. 190, 218.
— Galeriegebäude 200—203.
— Glaspalast 244.
— Glyptothek 217.
— Herzogschlößl 108, 245.
— Hirschangerwald 104, 184, 186, 188, 190, 191, 197, 204, 205, 212, 214, 215, 221.
— Hirschau 137, 197, 200, 205, 218—221.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0275

München, Hofgarten 186, 192 bis 196, 200—203, 242, 243.
— Jesuitenwäsche 192.
— Karlstor 186.
— Kleinhesseloher See 111, 192, 197, 199, 200, 204, 208—212, 220, 221.
— Königinstraße 193, 194, 213.
— Ludwigstraße 193.
— Maximilians-Gasteig-Anlagen 246.
— Maximiliansplatz 243, 244.
— Meierei-Gebäude 189.
— Monopteros 112, 185, 190, 214 bis 218, 221.
— Montgelas-Garten 87, 110, 243, 246.
— Palais Royal, Projekt 220, 221.
— Palais Salabert 194—196, 200 bis 204.
— Prinzregentenstraße 196.
— Ruhmeshalle 246.
— Rumford-Saal 189, 190, 212.
— Schönfeld 192—195, 200, 205.
— Schwabing 188, 200, 213.
— Theodorpark, vgl. Englischer Garten 192.
— Theresienwiese 246.
— Veterinär-Schule 191.
— Walhalla, Projekt 220.
— Wasserfall 206—210.
Muskau 52, 92—97, 138, 139.

Neapel 75.
Neckarhausen b. Ladenburg 43, 172.
Niederwürzbach 170.
Nilkheim, Hofgut 161.
Ninfa 128.
Nymphenburg 90, 109, 111 113 bis 117, 122, 141, 149, 182, 186, 222—242, 251.
— Amalienburg 224, 228, 238, 239, 241.
— Badenburg 141, 224, 227, 232, 234, 236.
— Badenburger See 232, 234, 236.
— Badenburger Tal 234, 236, 237.
— Botanischer Garten 240.
— Florafontäne 229.
— Gewächshäuser 240, 244.
— Kabinettsgärtl 240.
— Kaisergarten 240.
Nymphenburg, Kaskade von Cuvilliés 240.
— Kaskade von Effner 226, 230.
— Löwental 41, 234, 235.
— Magdalenenkapelle 227, 240.
— Mailbahn 238.
— Monopteros 232, 233.
— Pagodenburg 141, 224, 227, 234, 237, 238.
— Pagodenburger See 237, 238, 239.
— Pagodenburger Tal 237, 238.
— Pan 236, 237.
— Rondell 226.
— Schloß 223—226.
— Venus von Canova 240.

Oppenweiler b. Backnang 174, 180.
Oranienstein b. Diez 90, 104, 151 bis 153.

Paris, Boulevards 175.
— Jardin des Plantes 69.
— Tuileriengarten 101.
Potsdam 83, 96.
— Charlottenhof 33.
— Pfaueninsel 78.
— Römisches Bad 90.
— Sanssouci 92, 93.

Reichenberg, Burg 174.
Richelieu 116.
Rohrbach b. Heidelberg 106, 109, 173, 174.
Rom, S. Maria del Popolo, Chigi-Kapelle 164.
— Tempietto 217.
Roßwalde b. Troppau 76.

Salzburg 110.
— Kapuzinerberg 253.
Scoonenberg, Freundschaftstempel 215, 216.
Schleißheim 109, 115, 242.
Schönbusch bei Aschaffenburg 104, 110, 155, 158—165, 245.
— Dörfchen 164.
— Freundschaftstempel 164.
— Philosophenschule 164.
— Schloß 162.
— Speisesaal 163.
Schöntal in Aschaffenburg 104, 110, 155—158.
— Kirche z. Heiligen Grabe 156.
Schöntal, Orangerie 157.
— Ruine 156.
Schwetzingen 76, 90, 100—109, 113—147, 148, 152, 154, 178, 183, 228, 250.
— Apollotempel 118, 120, 121, 129, 130, 140, 146, 216.
— Arborium Theodoricum 102, 124, 127.
— Badehaus 118, 121, 141, 146.
— Chinesische Brücke 141, 143.
— Cirkus 115, 116, 145, 146.
— Hirschbassin 146.
— Ketscher Wald 116.
— Menagerie 147.
— Merkurtempel 132, 133, 135, 141.
— Minervatempel 118, 146.
— Moschee 91, 92, 129—132.
— Pan 122, 123, 236.
— Schloß 113.
— See Möris 130, 132, 137.
— Sesostris-Grab 131, 132, 180.
— Tempel der Waldbotanik 124 bis 127.
— Wasserkastell 124—129, 132, 157.
Stourhead 13, 35, 102.
Stowe 16, 18, 25, 57, 59, 62, 63, 68, 102, 139, 214, 216.
Strawberry-Hill 89.

Tegernsee 110, 111, 247.
Tivoli, Villa d'Este 56, 57.
— Vestatempel 233.
Trippstadt i. d. Pfalz 50, 153, 154.
Twickenham 61.

Vaux 116.
Versailles 12—15, 17, 94, 101, 118, 226.
— Petit Trianon 89, 162, 164.
Vicenza, Palazzo Valmarana 195.

Wallerstein 91, 110, 250, 252, 253.
Weilburg a. d. Lahn 99.
Weimar 10, 38, 76.
West-Wycomb 67.
Wien, Belvedere 124.
— Laxenburger Park 110, 250, 251.
— Ringstraßen 244.
— Schönbrunn 124.
— Schönbrunn, Ruine 70, 128.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0276

Wiesbaden 255.
Wilhelmshöhe 47, 76, 90, 153.
— Freundschaftstempel 217, 218.
— Löwenburg 90, 91.
— Schloß 81.
Willenstein, Burg 154.
Wörlitz b. Dessau 21, 73, 90.
Wörlitz b. Dessau, Gotisches Haus 71, 90.
— Haus am Stein 77.
— Monopteros (Venustempel) 75, 216.
— Pantheon 74, 215.
— Rousseau-Insel 73.
Wörlitz b. Dessau, Venustempel 75, 216.
Wörrstadt i. Rheinhessen 169, 170.
Wreekin Hill 19.

Zeyst 14, 15.
Zweibrücken 101.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0277

PERSONENVERZEICHNIS

Addison, Joseph 28, 30, 32, 34, 35, 60, 61.
Adelaide, Kurfürstin von Bayern 224.
Alberti, Leon Battista 44, 57.
Arco, Gräfin 223.
d'Argenville 12, 20, 66.

Baden, Karl Friedrich Kurfürst von 106, 107, 108, 145, 177.
Baden, Markgräfin Amalie Friedericke 173.
Bandel, Ernst v. 111, 211.
Barelli, Agostino 224.
Baumgarten, Alexander 30.
Beich, Joachim Franz 229.
Bernini 23.
Bibiena, Alessandro Galli 113.
Blauhut, Hofgärtner 247.
Blechen, Karl 53, 78.
Blondel, Jacques François 20, 121, 239.
Blount, Mad. 34.
Bode, Hofgärtner 160.
Bodmer 30.
Boileau 22.
Both, Jan 86.
Bramante 217.
Branden, van den 124.
Bretagne, Pierre de 247.
Bridgeman 62.
Bril, Paul 49.
Brockes, Barthold Heinrich 36.
Brown, Lancelot 18, 57, 68, 73, 79, 80, 82, 95, 102, 114, 123, 139.
Brühl, Gräfin 170.
Burlington, Richard Boyle, Earl of 35.
Byrne, William 215.

Callenberg 162.
Campen, Jacob van 14.
Canova, Antonio 240.
Carabelli, Francesco 124.
Carbonet 225.
Chambers, William 71, 72, 76, 102, 104, 124, 139, 188.
Chantelou, Paul de 23.
Claude Lorrain 15, 16, 24, 36, 48—50, 85, 86, 222, 261.
Constable, John 261.
Cooper, Anthony Ashley, Earl of Shaftesbury s. Shaftesbury.
Corot, Camille 261.
Croy, Fürst von 62, 63.
Cuvilliés, François 228, 240.
Cuyp, Aelbert 14.

Dalberg, Freiherren von 164, 170.
Descartes, René 23.
Dessau, Herzog Franz von 73.
Dillis, Georg 190, 243.
Dorner J. J. 193, 213.
Dryden 28.
Dungern, Freiherr von 255, 258.

Earlom 36.
Effner, Joseph 223, 226, 227.
Effner, Joseph Xaver 227, 239.
Effner, Karl v. 244, 246–249.
Elsheimer, Adam 136.
Erdmannsdorff, Friedrich Wilhelm von 73, 216.
Erthal, Friedrich Karl Joseph von, Kurfürst von Mainz s. Mainz.
Everdingen, Allart van 14, 208.

Fiedler, Konrad 44.
Fischer, Karl von 90, 195, 232, 233, 243—45.
Fontana, Domenico 75.
Fragonard, Honoré 56, 57.
Frey, Joseph 188.
Friedrich, Caspar David 52, 53, 91, 261.

Gaertner, Andreas 209.
Gainsborough, Thomas 52, 261.
Galli-Bibiena, Alessandro 113.
Gaßner, Simon 190.
Gellée s. Claude.
Geßner, Salomon 36, 37, 47, 180, 190.
Gerstenberg, Heinr. Wilh. von 30.
v. Geyling, Minister 171.
Gilpin, William 13.
Girard, Dominique 226, 238.
Görz, C. F., Baurat 257.
Goethe, Joh. Wolfg. von 10, 30, 38, 42, 47, 57, 80, 85, 110, 210, 222, 260.
Gottsched, Johann Christoph 28.
de Groff, Guillielmus 229.

Hackaert, Jan 86.
Hacke, Freiherren von 154.
Hagedorn, Friedrich von 36.
Haller, Albrecht von 36.
Hamann, Johann Georg 30.
Hamilton, Lord 75.
Hartmann, Freiherr von 110.
Hegel, G. W. F. 19.
Herder, Johann Gottfried 30, 41, 42, 47, 78, 98.
d'Herigoyen, Emanuel Joseph 158, 160—62, 164, 245.
Heyl zu Herrnsheim, Freiherren von 170.
Hirschfeld, C. C. L. 37, 40, 47, 49, 71, 72, 98, 128, 129, 131, 132, 140, 144, 155, 158, 166, 204, 223.
Hobbema, Meindert 14.
Hölderlin, Friedrich 92.
Hogarth, William 64, 66, 123.
Hohenberg, Johann Ferdinand von 128.
Home, Henry 31, 42, 48, 72, 89, 95, 128, 143,
Hußberg, Maria Clara 108. Vgl. Sckell.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0278

Jussow, Heinrich Christoph 90, 76, 153, 217.

Kaiser, Leonhard, Gartenoberinspektor 243.
Kant, Immanuel 42.
Karl Albert, Kurfürst von Bayern 227.
Karl II. August, Herzog von Pfalz-Zweibrücken 104, 149, 151, 173, 186.
Karl Theodor, Kurfürst von der Pfalz und von Bayern 99—103, 106, 107, 114, 123, 129, 140, 148, 154, 182—85, 192, 193, 217, 228.
Karoline, Königin von Bayern 109, 219, 232.
Katzenellenbogen, Grafen von 257.
Kent, William 48, 51, 64, 66—69.
Kleiner, Salomon 165, 167.
Kleist, Ewald von 36.
Klenze, Leo von 90, 200, 217, 233.
Klopstock, Friedrich Gottlieb 30, 34, 36.
Knobelsdorff, Hans Georg Wenceslaus, Baron von 121.
Kobell, Ferdinand 121, 158, 162, 163.
Kobell Franz 51, 223.
Kobell, Wilh. von 120, 121, 162, 222, 224.
Köllner, Ludwig Wilh., Hofgärtner 100.
Kuntz, Carl, Stecher 98, 120, 126, 130, 132, 133.

Lamine, Peter 122, 124, 236.
Langley, Batty 64, 65.
Laugier, Abbé 48, 49.
Lebschée, Carl August 58, 189—91, 194, 197, 208, 209, 219.
Lechner, Joh. Bapt. 189.
Le Clerc 173.
Leger, Thomas Alfried 122, 142, 147.
Leiningen, Fürsten von 171.
Leiningen-Westerburg, Grafen von 170.
Lenné, Peter Joseph 83, 93, 110, 221, 248, 251.
Le Nôtre 14, 15, 20, 28, 39, 116, 148, 225, 226.
Lessing, Gotthold Ephraim 76.
Leyen, Marianne Gräfin von der 170.
Linck, Konrad 124.
Linné, Karl von 78.
Lipowsky, F. J. 100, 148, 169, 183, 250.
Lorrain s. Claude.
Ludwig I., König von Bayern 158, 159, 182, 190, 193, 200, 217, 220, 233.
Ludwig II., König von Bayern 94, 249.
Ludwig XIV., König von Frankreich 11, 20, 22, 28, 175.

Mainz, Kurfürst von (Friedrich Karl Joseph von Erthal) 104, 154, 155, 157, 159, 165.
Mangin, Charles 169.
Mannlich, J. C. von 31, 138, 149, 150.
Marie-Antoinette, Königin von Frankreich 101.
Marot, Daniel 151.
Matthisson, Friedrich 47.
Max Emanuel, Kurfürst von Bayern 222, 224—27, 233.
Maximilian Joseph, König von Bayern 106, 107, 173, 178, 194, 198, 217, 228, 233, 236, 238, 240.
Mayer, Joh. 49.
Milton, John 36, 47.
Mongin, Pierre Antoine 69, 89.
Montaigne, Michel de 22.
Montgelas, Maximilian Graf v., Minister, 109, 110, 243, 246.
Mühlthaler, Hofbauinspektor 233.

Nassau, Adolf Herzog von 259.
Nassau-Oranien, Prinz Wilhelm V. von 104, 151.
Nassau-Weilburg, Herzog Wilhelm von 110, 254.
Nassau-Weilburg, Fürsten von 99, 151, 253.

Oberndorff, Graf von, Minister 43, 172.
Oettingen-Wallerstein, Fürsten von 91, 110, 250, 252.

Palladio, Andrea 217.
Perelle, Adam 12, 14.
Petri, August, Oberhofgärtner 100, 114.
Pigage, Nicolas de 91, 100—106, 113, 118, 122—124, 130, 134, 216.
Piranesi, Giov. Battista 128.
Platen, August Graf von 92
Pope, Alexander 28, 32, 35, 36, 60—62, 139.
Poussin, Gaspar 48.
Poussin, Nicolas 15, 50, 86, 261.
Pozzi, Joseph, Hofstukkateur 124, 174.
Price, Uvedale 50—52, 86, 144.
Pückler-Muskau, Hermann, Fürst von 52, 138, 139,

Raballiati, Franz Wilhelm 113.
Rasbrake 65.
Repton, Humphry 42, 44, 50—52, 67, 80, 81, 86, 89, 138, 143, 144.
Rickauer 187, 192, 193, 199, 213, 220.
Riedl, von 193.
Rigaud, Jean Baptiste 25, 59, 63, 98, 214.
Rosa, Salvator 15, 16, 50, 61, 86.
Rottmann, Friederike, geb. Sckell 112.
Rottmann, Josepha, verehelichte Sckell 108.
Rottmann, Karl 112, 242, 261.
Rottmann, Frau Teichlein, geb. Rottmann 102.
Rousseau, Jean Jacques 27, 34, 37, 38, 47, 74, 180.
Rumford, Benjamin Thompson, Graf von 103, 108, 182, 184, 188—197, 209—212.
Ruysdael, Jacob van 14—16, 47, 50, 53, 84, 86, 154, 207, 208, 222, 261.
Ry, Simon Louis du 90.

Saint-Simon, Herzog von 26, 27.
Salabert, Abbé, Minister 194—96, 200—204.
Salm-Grumbach, Rheingräfin von 169.
Schiller, Friedrich von 45, 47, 50, 133, 154.
Schinkel, Carl Friedrich 90, 120.
Schirmer, Joh. Wilhelm 52, 53, 138, 261.
Schlicht, Hofbaumeister 105, 177.
Schönborn, Lothar Franz von, Kurfürst von Mainz 165.
Schopenhauer, Arthur 27, 42.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0279

Schwanthaler, Franz d. Ä. 196, 197.
Sckell, Carl August, Hofgartenintendant 102, 112, 214, 216, 233, 240, 247, 250, 251.
Sckell, Friedrich Ludwig von, Hofgartenintendant passim
Sckell, Friederike, verehelichte Rottmann 112.
Sckell, Johann Georg Wilhelm 99.
Sckell, Johann Wilhelm 99—101.
Sckell, Josepha, geb. Rottmann 108.
Sckell, Josepha, verehelichte Zimmermann 112.
Sckell, Maria Klara, geb. Hußberg 108.
Sckell, Matthias 104, 109, 112, 149, 174.
Sckell, Otto, Oberhofgärtner 99.
Sckell, Wilhelm 110.
Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, Earl of 27—34, 38, 60, 88.
Shakespeare, William 23, 30.
Spinoza, Benedikt 38.
Staël, Madame de 29, 262.
Stendhal, Marie Henri Beyle gen. 23.
Stengel, Joachim Friedrich 254
Stengel, Freiherren von 219.
Sterler, A. 87, 246.
Sturmfeder, Freifrau Charlotte von 174, 180.
Sturmfeder, Freiherren von 174.
Sulzer, Johann Georg 34, 40, 41, 44, 49.

Taine, Hippolyte 24.
Teichlein, Frau, geb. Rottmann 102.
Teniers, David 192.
Thomson, James 36.
Thorwaldsen, Bertel 196.
Tinney, John 19.
Traitteur, Johann Andreas 174.
Triller, D. W. 255.

Valenciennes, P. H. 138.
Vanbrugh, Sir John 216.
Viscardi, Giovanni Antonio 225, 240.
Vivares, François 35.
Voltaire, François Marie Arouet 37.
Vries, Roelof Jansz de 165.

Walpole, Horace 48, 70, 71, 89.
Wambolt, Freiherren von 172.
Warnberger, Simon 201, 247.
Wasmann, Rudolf Friedrich 53.
Watelet, Claude Henri de 76, 78, 81, 152.
Watteau, Jean Antoine 121, 261,
Weinbrenner, Friedrich 90, 173, 251.
Weiße, Christian Felix 37.
Welsch, Maximilian von 254.
Wening, Michael 224.
Werneck, Reinhard Freiherr von 109, 182, 193, 196—198, 210, 211.
Wilhelm, Herzog von Bayern 104, 174.
Winckelmann, Joh. Joachim 79.
Wolf, Peter 169.
Wynants, Jan 14, 86, 87.
Wynder, Johann van 101, 103, 104.
Wynder, Theodor van 100, 101.

Young, Edward 30.

Zeyher, Johann Michael, Gartenbaudirektor 108, 123, 146, 147, 178, 179, 251.
Zimmermann, Clemens von 112.
Zimmermann, Josepha von, geb. Sckell 112.

Druck von F. Bruckmann A.-G., München

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0280

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0281

4. Okt. 1971
5. März 1973
26. Juni 1973
24. Sep. 1973
17. Dez. 19[illegible]
12. Jan. 1974
8. April 1974
[illegible]
- 6. März 1975
9. Dez. 1975
28. Jan. 1976
22. Mai 1976
12. Nov. 1976
24. Jan. 1977
25. Mai 1977
[illegible] April 1977
- 3. Aug. 1979

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0282

K

6383 1

V011 2559220

01125592

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0283

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0284

Rohrbach bei Heidelberg (Le Clerc 1797)

Rücksicht. Er entwickelt sich in Form einer Talanlage, wie sie für Sckells reifen Stil bezeichnend ist: Wiesengrund mit seitlichen Baumku Ausblick in die Landschaft. Die Parkmauer durch Ahas unterbro Teichanlage heute verschwunden. Herrlicher alter Baumbestand Exoten (Abb. S. 43). Das Gelände zum Neckar auf der Vorderseite ses heute entstellt durch Bahnbauten, früherer Zustand aus ano gemälden im Treppenhause des Schlosses zu ersehen.

10. Rohrbach bei Heidelberg. 1770 Bau des einfachen, zweistöck hauses für Karl II. August von Pfalz-Zweibrücken. 1796 legt Sckel milian Joseph, der dort als Privatmann residiert, den Garten an, lich wegen seiner Aussicht rühmt (Stollreither a. a. O., S. 486). graziöse, halbwüchsige Zustand der Anlage festgehalten in einer von Le Clerc 1797; Heidelberg, Kurpfälzisches Museum. Nur ein Br Gartens ist erhalten. Das Schlößchen später vermutlich von W umgearbeitet für die Markgräfin Amalie Friederike von Baden: do halle mit Balkon; Erhöhung des Mittelrisalits durch breiten, orna Fries und Dreiecksgiebel; heute Genesungsheim.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hallbaum1927/0285