

Zeitschrift: Mitteilungen der Schweizerischen Gesellschaft für Gartenkultur =
Bulletin de la Société Suisse des Arts du Jardin

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Gartenkultur

Band: 16 (1998)

Heft: 2

Artikel: Das Gehölz als Farben- und Stimmungsträger im landschaftlichen
Garten des 19. Jahrhunderts

Autor: Roth, Steffen

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-382310>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Das Gehölz als Farben- und Stimmungsträger im landschaftlichen Garten des 19. Jahrhunderts

I.

Als in der Schweiz der erste Landschaftsgarten 1785 in Arlesheim entstand, folgten seine Erbauer damit den Beispielen landschaftlicher Gartenkunst in Deutschland und England. Rund 70 Jahre benötigte der Sprung von England auf den Kontinent und nochmals drei Jahrzehnte vergingen, bevor sich der Landschaftsgarten in der Schweiz um 1820 durchsetzen konnte. Die Gartenkünstler der Schweiz konnten so auf einen ganzen Kanon von erprobten Gärten, Motiven und theoretischen Schriften zurückgreifen.

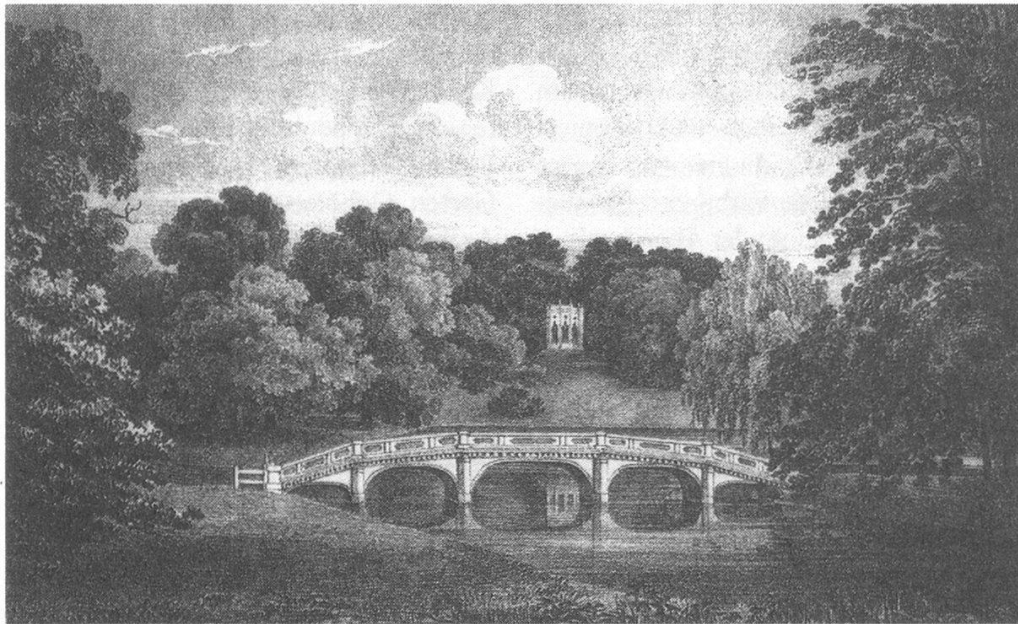
Gehölze, nicht Parkarchitekturen werden hier als Farben- und Stimmungsträger näher behandelt. Zwar sind Pflanze und Bauwerk im Garten nicht getrennt voneinander zu sehen, doch sind Gartenbauten, bauliche Ausstattungen und 'tote' Materialien als augenfällige Sinnträger leichter erkennbar und werden entsprechend häufiger in Quellen beschrieben und gedeutet.

Sehen ist eine vom Auge vermittelte Empfindung. Das Sehen von Farbe ist daher ein subjektiver Vorgang, zwar von wissenschaftlicher und somit objektiver Grundlage (z.B. Farbspektrum, Farbenlehre), doch beruht die Wahrnehmung von Farbe auch auf einer nach Kulturkreisen und Epochen abgewandelten urchimlichen Zuordnung. Weiss beispielsweise bedeutet für unseren Kulturkreis Reinheit, Unschuld und wird mit Heiligkeit gleichgesetzt, in China ist Weiss die Farbe der Trauer. Farben werden im Landschaftsgarten von den Gestaltern bewusst eingesetzt, um mit den

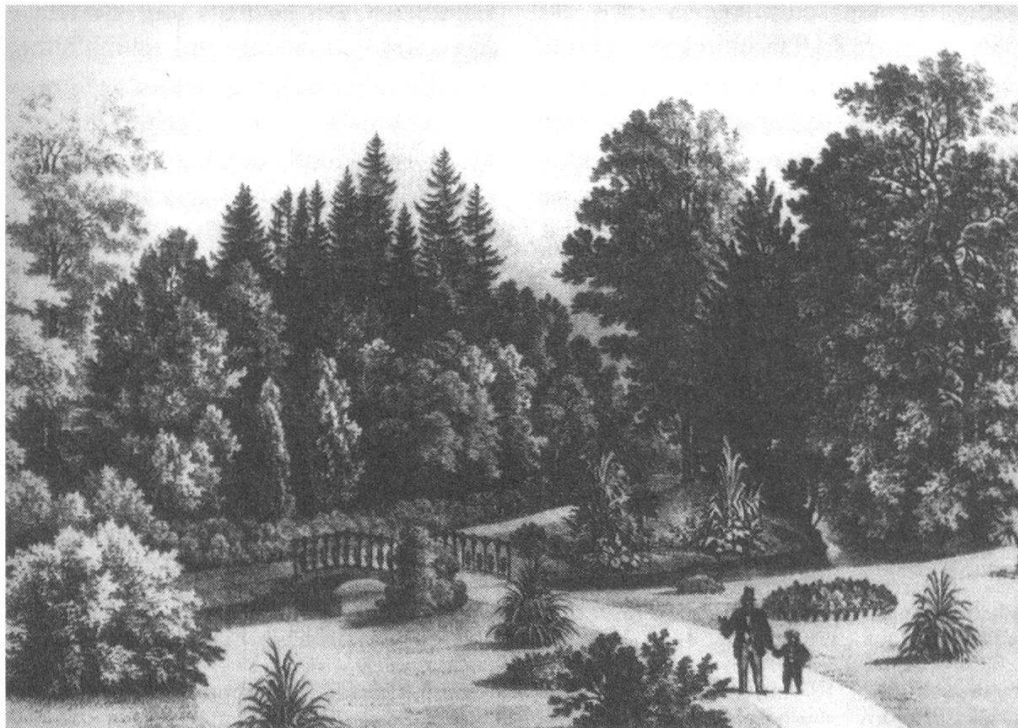
bestehenden persönlich-kulturellen Erfahrungen des Betrachters Stimmungen auszulösen. Auffallend ist, dass die wissenschaftliche Untersuchung der Farbe erst nach ihrer Etablierung im Landschaftsgarten erfolgte (Newton, Goethe), andererseits die Ergebnisse der Lehre erst viel später Einzug in den Landschaftsgarten hielten.

Stimmungen sind im Menschen ein vom vegetativen Nervensystem abhängiger Gefühlszustand, d.h. Empfindungen, wie sie bspw. Farben auslösen können, entstehen im Unterbewusstsein des Betrachters. Dass Gehölze und Pflanzen sentimentale Stimmungen wie Freude, Heiterkeit, Trauer oder Schmerz bewirken sollen, war im Garten bislang keine Selbstverständlichkeit. Es hat sich in England nach 1750 durchgesetzt und wurde im deutschsprachigen Raum erst 1775 von Hirschfeld diskutiert.

Dadurch unterscheidet sich der landschaftliche Garten vom architektonischen, in dem zwar auch Stimmungen erzeugt werden, das Weltbild, dem sich der Garten unterordnet, jedoch ein anderes ist. Architektonische Gartenanlagen des Barock zeugen von einem absolutistischem Ordnungsprinzip, in dem auch die Pflanze einem System der Masse und Gleichförmigkeit unterworfen wurde. Allein, meist unter Formschnitt gehalten und in die Landschaft greifend oder Boskette und Jagdwälder, die in strenger Geometrie geordnet und übersichtlich gegliedert sind, sind die gestalterische Antithese der wilden, unzüvili-



Painshill / England, Stich von 1826. Über eine fünfbogige Brücke blickt man über den See und eine von Baumgruppen durchsetzte Parkwiese auf den gotischen Pavillon. Das bildhafte Prospekt wird von mannigfaltigen Gehölzen wie Buche, Trauerweide und Eiche gerahmt. Quelle: Hammerschmidt/Wilke, 1980, S. 116



Park Muskau / Blauer Garten um 1870. Eine gusseiserne Brücke setzt vom Pleasureground über eine Waldpartie. Der Kontrastreichtum an Farbe und Habitus der dargestellten Gehölze (Eiche, Tanne, Buche, Ahorn) aber auch das Spiel zwischen Hell-Dunkel, Weite-Begrenzung und Offen-Verdeckt erhöhen die Vielfalt im Park. Quelle: Rippl, 1989, S. 84.

sierten (heidnischen) und damit bedrohlichen Natur, wie sie sie sich ausserhalb der Siedlungen darstellte.¹ Das Gehölz fügt sich ein in ein System von Figuren, Kuben und Reihen und intoniert nicht als freistehendes Individuum von freiem Wuchs den Garten.² Auch die Farbigekeit der Gehölze entsprach im Barock nicht der Absicht eines Kents oder Skells. Farbe wurde weniger durch die Pflanze transportiert als durch farbige Materialien und Anstriche erreicht, wie beispielsweise in Broderien, wo Schlacke, Sande und Kiese ihre Verwendung fanden.³

Es werden im Anschluss an eine theoretische Betrachtung drei schweizerische Landschaftsgärten des 19. Jahrhunderts anhand ihrer verwendeten Gestaltungsprinzipien untersucht. Die Beschreibungen der ersten beiden Parkanlagen, Chartreuse (1807–1819) und Schloss Schadau (1837–1871), beide bei Thun BE, sind das Forschungsergebnis dreier Publikationen des Autors (1996 und Frühjahr 1999). Der Beschreibung des dritten Gartens, Villa Stünzi in Horgen ZH (1886–89), liegt ein gartendenkmalpflegerisches Parkpflegewerk des Landschaftsarchitekten Guido Hager in Zürich zu Grunde. Es ist das Ergebnis einer Untersuchung atmosphärischer Qualitäten der Parkanlage und wird hier zitiert. Die drei Landschaftsgärten wurden ausgewählt, da sie exemplarisch durch ihre Entstehungszeit das 19. Jahrhundert repräsentieren.

Die Pflanze als Bildwerk und Mittler von Stimmungen und Farbenträger soll in beiden nun folgenden Artikeln unter dem Aspekt der Gehölzverwendung und ihrer Sammelleidenschaft erörtert werden.

II.

Mit der Abkehr vom architektonisch-geometrischen Garten wandelte sich auch die Bedeutung der Pflanze im Garten. Gehölze bewusst als Stimmungsträger einzusetzen ist eine Neuerung

in der Gartenkunst und blieb den Engländern vorbehalten. Im emblematischen Garten der «Vorkentschen Periode»⁴ besitzen Gehölze oft mythologische Bedeutung und erhöhen die zahlreichen Parkarchitekturen, Inschriften und Sinnbilder im Garten. Gehölze dienen dazu, den Sinngehalt der Architekturen zu betonen.⁵

Nach Skell war es Kent vorbehalten, «...den ersten ruhmvollen Übergang zu wagen, die Gärten nach den Gesetzen der Natur hervorgehen zu machen.»⁶ Kent sah im Garten eine Bühne, in der Gehölze Kulissen bildeten, die der Betrachter als Prospekt erfassen sollte. Er gestaltete helle, offene und lichte Landschaften, die an die klassische antike Landschaft erinnerten. Um Durchblicke zu schaffen und damit perspektivisch zu wirken, verwendete Kent Gehölze mit hohem, nackten und säulenartigen Stamm wie Buche, Eiche, Platane, Ulme, Fichte und Tanne. Ihre Mischung war Anspielung auf die Zypressenlandschaft Italiens und Griechenlands. Das Entwickeln von Kontrasten mit der Blattfarbe verschiedener Gehölzarten und -sorten, das Zusammenspiel von Nadel- und Laubbäumen, war eine wichtige Gestaltungsmethode Kents. Er erweiterte erstmals 1735 in Carlton House die Vielfalt im Garten durch die Verwendung unterschiedlicher Farbnuancen aus verschiedenen Grüntönen.⁷

Kent wie auch später Brown ging es damals nicht um die Erzeugung von sentimentalischen Gefühlen in dem Betrachter, es war ihnen auch unbekannt. Die Auffassung, mit Koniferen eine melancholisch-düstere Grundstimmung hervorzurufen, widersprach der Vorstellung einer reinen und heiteren Landschaft. Es entsprach nicht dem klassischen Ideal einer arkadischen Landschaft, Koniferen wurden entsprechend nicht verwendet. Vielmehr wurde die Überhöhung der Landschaft durch ihre Idealisierung angestrebt, die angestrebte Perfektion bewirkte vollkommene Harmonie in der Gartenlandschaft. Gestaltungs-

prinzipien und Pflanzenkompositionen wiederholten sich Mitte des 18. Jahrhunderts in zunehmender Masse, sodass sie auf den Betrachter zunehmend ermüdend wirkten. Die aufkommende Kritik beklagte das Fehlen jeglicher Unterhaltung im Garten, Parkszenarien waren nicht nur geschaffen, um das Auge zu erfreuen, sondern auch, um die Vorstellungskraft anzuregen und durch Grösse, Schwermut und Erhabenheit zu begeistern.

Naturerfahrungen und ein Wandel in der Wahrnehmung der Landschaft bewirkten, die Natur nicht mehr nur rationell zu erfassen, sondern auch zu fühlen. Die Forderung nach Emotionen im Garten führte zu einer Darstellung romantischer Naturszenen als Ausdruck eines neuen Verständnisses von Landschaft. Das vernunftbezogene Erfassen der Natur sollte durch starke menschliche Empfindungen überstimmt werden. Angst und Furcht als die stärksten Gefühlsregungen liessen sich nicht mit dem Verstand erfassen. Die Faszination und Ambivalenz des Betrachters, Ehrfurcht und Schrecken vor den Urgewalten der Natur zu empfinden und gleichzeitig eine Sehnsucht nach genau jener (imaginären Lebens-) Gefahr zu fühlen, findet ihren Ausdruck in der Inszenierung romantischer Gärten. Abwechslung, Neuheit, Überraschung und Kontrast bildeten das Gerüst des Gartens, die Wahrscheinlichkeit der dargestellten Szenarien war Voraussetzung für eine gewünschte Natürlichkeit.

Leider ermöglichten die wenigsten Gärten in England eine glaubhafte Aufführung, da die Topographie nur selten dafür geeignet war und die Gärten kaum den Eindrücken der Reisenden über die Alpen entsprachen. Wichtiger jedoch ist, dass sich dadurch das Interesse der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in England von der idealisierten Komposition des Gartens zur romantischen, gefühlshafter Inszenierung vollzog.

Gehölzen im Landschaftsgarten fielen im 18.

Jahrhundert eine Vielzahl von Aufgaben zu, sie wurden Bildwerk und Stimmungsträger und waren damit Träger von Illusionen und Empfindungen. Mit dem zunehmenden Import von exotischen Gehölzen aus Übersee und Asien, vornehmlich von Koniferen, welcher Mitte des 18. Jahrhunderts seinen Anfang nahm und im 19. Jahrhundert seinen Höhepunkt erlebte, wurden Kontrastreichtum und Vielfalt im Garten erweitert.

III.

Über die Farbe im Park machten sich die frühen Theoretiker nach Wimmer bis in das 17. Jahrhundert nur wenig Gedanken. Sie nahmen lediglich die unzähligen verschiedenen Farben der Blumen wahr. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erkannte man die unterschiedlichen Farbschattierungen der Gehölze, beispielsweise wurde die Varietät der Laubfärbung zum erstenmal 1771 in England beobachtet. Mit Repton wurde die wissenschaftliche Betrachtung nach Farbtheorien von Newton 1803 eingeführt.⁸

Die deutschen Landschaftskünstler und Theoretiker der ersten Generation (Hirschfeld, Skell, Pückler) befassten sich ausführlich mit der empfindungsmässigen Wirkung von Farbe im Landschaftsgarten. Nach Hirschfeld rührten die Farben «den Menschen überhaupt betrachtet mehr als die Formen. [...] Durch die Farben erhalten die Gegenstände eine grosse Gewalt über die Empfindungen»⁹ Farben sollten im Garten für Hirschfeld primär eine heitere, freundliche Stimmung erzeugen, melancholische oder ernst-feierliche Stimmungen mit erdigen, dunkelgrünen und rotbraunen Farbtönen dienten lediglich als Kontrast zur Betonung der heiteren Situationen. Heitere und kontrastreiche Stimmungen waren das Hauptaugenmerk Hirschfelds. Zitat: «Das Feuer der Farben erzeugt Freude; die Reinheit und Helle wirkt Heiterkeit. Das Gemässigte in den

Farben giebt Erquickung und liebliche Empfindung der Ruhe, wie das Violett, oder milde Fröhlichkeit, wie das lichtere Blau und Rosenroth. Abwechslung gewährt durch das fortschreitende Vergnügen Unterhaltung, und beschützt den Genuss vor Ermüdung». ¹⁰ Abwechslung war nicht nur durch den Kontrast der im vollen sommerlichen Laub stehenden Gehölze möglich. Er sah ihn auch im Schauspiel der auf- und untergehenden Sonne oder in den jahreszeitlichen farblichen Veränderungen, von Austrieb, Herbstlaub, Frucht und winterlichem Habitus geeignete Stimmungsträger. Seine Einschätzung von Farbwirkungen bezogen sich dabei weniger auf einzelne Farbtöne als auf Farbgruppen mit konträren Eigenschaften. Ähnlichkeiten und Kontraste der Farben wurden entsprechend über Hell-Dunkel Qualitäten wahrgenommen.

Die Landschaftsmalerei diente Hirschfeld als Vorbild für die Komposition im Landschaftsgarten. Licht und Schatten waren der Natur abzulauschen und Farben sollten in der Nähe gleichermaßen wirken wie von Ferne betrachtet. Dunkle Farben gehörten in den Hintergrund, helle in den Vordergrund, damit sie perspektivisch wirken konnten. Hirschfeld unterschied hier sehr differenziert zwischen Grüntönen, für die er zahlreiche Umschreibungen fand. Ebenso detailliert werden Rottöne beschrieben, während Violett, Blau und Gelb zwar benannt doch nicht weiter unterschieden werden. Er bestärkte die Bedeutung, die das grüne Laub im Landschaftsgarten hatte, zumal erste rotlaubige Gehölze nach 1830 in (deutsche) Landschaftsgärten gelangten.

Für Skell und Pückler war die Harmonie in der einzelnen Gehölzgruppe wichtig. Verschiedenheit und ein beständiger Wechsel ungewöhnlicher Formen und Farben waren ihnen nur im Gesamten möglich. Die Farbe sorgte im Garten für Abwechslungsreichtum und Gleichklang. Kontrastreiche Säulen- oder Trauerformen oder

Gehölze mit Nuancen im Blattgrün durften und konnten ihre Wirkung nur vor einer ruhigen Kulisse einer in Habitus oder Farben ähnlichen Gruppe entfalten, der sie vorangestellt waren. Kontraste mussten für Skell deutlich ablesbar sein. Gegensätzlichkeit wurde auch hier entsprechend verstanden als eine Variation von Hell-Dunkel, Farbig-Grün und hellem Laubgrün zu dunklem Nadelgrün. Pückler benennt als Beispiel eine Silberpappel gegen Schwarzholz oder als verschiedenartige Gehölzgemeinschaft Weide und Eiche. ¹⁰ Die Auswahl der Farben durfte jedoch nicht dem Wunsch nach Natürlichkeit widersprechen und von malerischem Wert sein. «Nichts ist schöner und der freien Natur angemessener als ein üppig gemischter, junger Wald, in welchem der Sonne Strahlen in hundert abwechselnden Farben-Nüancen spielen – nichts monotoner und schwerfälliger als eine Gegend, wo man hier einem Klumpen Fichten, dort einen langen Strich Lerchenbäumen, hier wieder einen Fleck Birken, da eine Sammlung von Pappeln oder Eichen vorbeikömmt, ...» ¹¹ Die wachsende Zahl exotischer Pflanzen erhöhte das verwendbare Pflanzenspektrum und ermöglichte auch hier die Ausweitung der unterschiedlichen Stimmungsgehalte von heiter bis ernst-melancholisch.

Pückler war im Gegensatz zu Skell bereits mehr auf ein visuelles denn ein emotionales Erleben aus. Ein Beispiel ist die von Pückler in Deutschland begonnene Verwendung von Blumenbeeten in Hausnähe, damals noch von vornehmlich einfarbiger Bepflanzung. Komplementärfarben gelangten erst nach 1850 zur Geltung. Farbige Blumen auf grünem Rasen bildeten farbenfrohe Sonderbereiche im Garten, sie waren Vorläufer der Teppichbeete des ausgehenden Jahrhunderts.

In der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts stand die Farbe weiterhin im Kontext zu übergeordneten Gestaltungskriterien des Landschaftsgartens wie

Harmonie und Ausgewogenheit. Man unterschied zwischen heiteren Szenerien (bunt, sonnig), ernst-melancholischen (dunkel), ruhigen (weniger farbig, mehr Grün) und romantisch-malerischen (rauh) Szenerien. Neu war, dass die Farbwahl zunehmend der wissenschaftlichen Farbenlehre entsprach und sich dadurch neue Aspekte der Farbgestaltung öffneten.¹² Die angewandten Gegensätze blieben bei Gehölzen überwiegend Hell–Dunkel, Farbig–Grün und Masse und Mässig, während sich die aufkommenden Beete des Pleasuregrounds dank der neuen Erkenntnisse (warme und kalte, komplementäre, primäre und sekundäre Farben) bald zu einer eigenständigen Kunstform im Garten entwickeln konnten. Farbe wurde als bildkompositorisches Mittel mit Nah- (Vielfalt) und Fernwirkung (Leuchtkraft und Massenhaftigkeit einer Farbe) verwendet. Neu war auch der Überblick über den Garten oder Ausschnitten daraus aus einer gewählten Luftperspektive, um die Farbwirkungen besser übersehen zu können.

Im Gegensatz zu Hirschfeld oder Pückler sah die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts es nicht mehr als eine Hauptaufgabe der Gartenkunst an, das eigentümliche und charakteristische Schöne in der Natur darzustellen oder die 'göttliche' Schöpfung zu ordnen. Die Feststellung Pücklers, dass Gartenkunst nur dort erfolgreich sei, wo nicht mehr zu sehen ist, dass die sich anbietende Natur ein Kunstwerk sei, tritt mit dem aufkommenden Stilpluralismus und der technischen Machbarkeit zunehmend in den Hintergrund.¹³

IV.

Das Jahrhundert der Gartenrevolution war in England längst abgeschlossen, als sich in der Schweiz die aus England inspirierten Landschaftsgärten durchsetzen konnten. Nur vereinzelt entstanden im ausgehenden 18. Jahrhundert künstliche Naturgärten in Bosketten, die in ihren

Gartenteilen jedoch noch keine einheitliche Gesamtgestaltung erfahren haben, z.B. Schloss Schadau 1775. Etwas häufiger ist die Übernahme des französischen Jardin anglais-chinois an Orten festzustellen, die noch feste Bezüge zum Ancien Régime und somit zur französischen Gartenkunst aufwiesen.¹⁴

Eine Abkehr vom architektonisch-geometrischen Garten setzte sich in der Schweiz nur allmählich und sehr zögernd durch, erstmals mit der Ermitage in Arlesheim. Ein Grund war das Fehlen einer Opposition zum französischen Hof, zu stark waren die Verflechtungen der Schweizer Adelsfamilien mit Frankreich durch Militär und Handel. Zwar konnte sich in der Schweiz nie das absolutistische Machtgefüge wie in Frankreich oder Deutschland durchsetzen, doch der Wunsch nach Repräsentation der eigenen Macht war den herrschenden Familien in den Stadtrepubliken, soweit es eben noch der protestantische Ethos zuliess, gemeinsam. Die schweizerische Aufklärung hatte im eigenen Land auch nicht den Einfluss wie in England oder Deutschland.

Der Wandel in der Gartenkunst erfolgte erst mit dem Schock der Besetzung der Schweiz 1798 und den daraus resultierenden gesellschaftlichen Umwälzungen.¹⁵ Nach 1805 erfolgte vornehmlich der Umbau bestehender Barockgärten, wie in Basel und am Genfersee und emblematische Landschaftsgärten wie die Chartreuse am Thunersee. Ab 1820 entwickelten sich erste eigenständige, klassische und idealisierte Landschaftsparks, meist noch adliger schweizerischer Familien oder adliger Emigranten, bspw. Schlosspark Schadau. Nach 1831 schuf das schweizerische Grossbürgertum neue und prächtige Anlagen an Seen und Industriestandorten, die sich mit dem aufkommenden Stilpluralismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu historistischen Anlagen entwickelten oder zunehmend Miniaturlandschaften nachempfanden wie in der Villa Stünzi.¹⁶

Der beschriebene Wandel in der schweizerischen Gartenkunst des vorigen Jahrhunderts lässt sich anhand der genannten Beispiele sehr gut nachempfinden.

Chartreuse BE

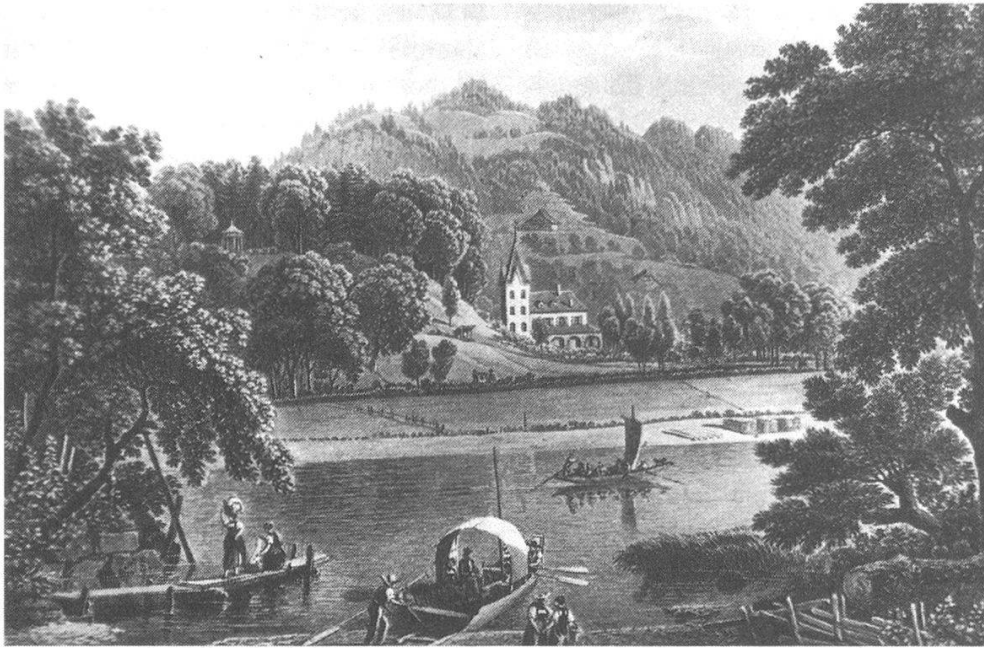
Das Bächihölzli bei Hilterfingen war im 13. Jahrhundert ritterlicher Besitz Heinrich III. von Strättligen, dann bis zur Reformation dem Kartäuserkloster gehörig. Der ehemalige Staatswald der Republik Bern gelangte 1807 samt angrenzendem Rebgut in den Besitz. N.F. von Mülinen. Er erwarb das Areal und errichtete zwischen 1807–1810 den ersten englischen Landschaftsgarten des Kantons Bern. 1819 erfolgte der Bau der Kartause, eines neugotischen Wohnhauses mit Bibliotheksturm in Gestalt eines Kirchenbaus. Es folgten 1831 der Verkauf an Denis de Rouge-mont, 1883 die Versteigerung des Areals an die deutsche Adelsfamilie von Zedtwitz und der Neubau des Schlosses Chartreuse 1896–1902 samt Abbruch der Kartause 1901. Verkauf und Überbauung der Seeufer und des Gartens seit 1933, 1941 geschah die illegale Sprengung des neobarocken Schlosses. Der Landschaftsgarten besteht heute noch als Wald, doch ist keine Gestaltung ausser den Fusswegen und zweier Aussichtspunkte mehr erhalten. Einige Ausstattungen sind in Museen ausgestellt, die restlichen zerstört. Ein Landschaftskünstler ist nicht benannt, sehr wahrscheinlich schuf N.F. v. Mülinen seinen Landschaftsgarten selbst.

Im Park befanden sich etliche Figuren, Inschriften und gestaltete Aussichtspunkte. Ein Rundweg führte durch das Parkprogramm, welches in einer festgelegten Reihenfolge zu begehen war. Vom Wohnhaus führte ein einfacher Weg durch das Weingut Mülinens in den erhöht liegenden Wald. Eine Serpentine leitete zu einem Monopteros, dessen Säulen aus Knüppelholz bestan-

den. Hier blickte der Spaziergänger auf Schloss Thun und Schloss Schadau. Den Hintergrund des Ortes bildeten dunkle Tannen. Es folgten eine gotische Bank mit Sinnspruch und Blick auf die darin beschriebene Ruine Strättligen, eine Grabplatte mit Abbild des Ritters Heinrich III. von Strättligen, eine Abzweigung in die dunkle und romantische Rufenenschlucht und der Rückweg, vorbei an einer keltischen Gottheit in einem tiefen Eichen-Buchenwald.

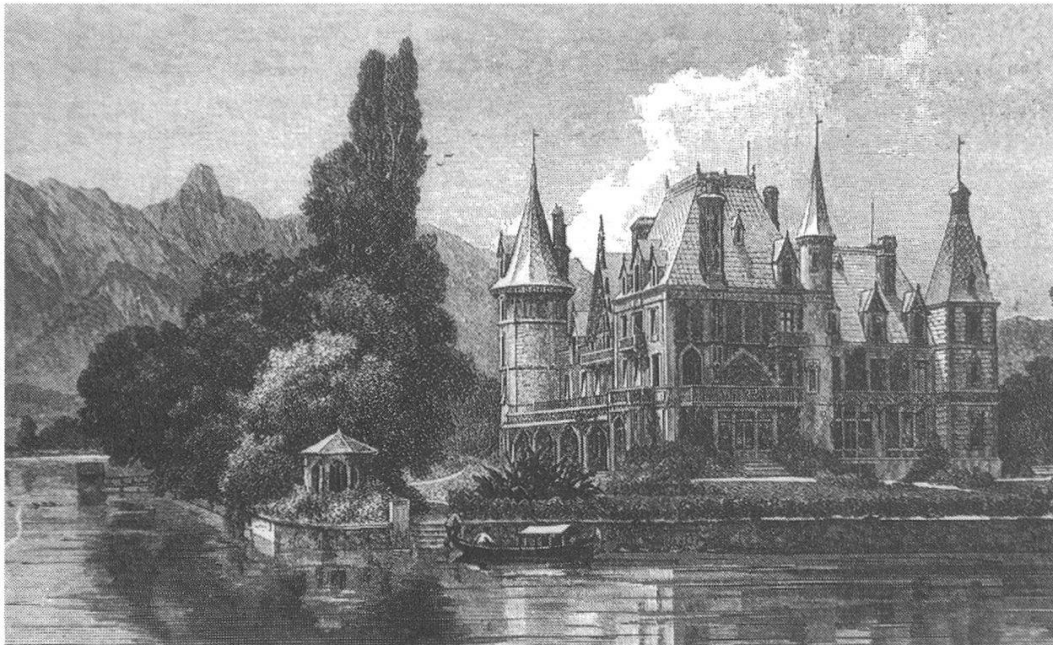
Alle beschriebenen Orte mit Ausnahme der Schlucht waren mit Eichen und Buchen bepflanzt, die nach Skell von mythologischer Bedeutung waren. Eichenhaine waren erste Tempel der «Teutschen, die ihnen zur Religionsfeier dienten.» Eichenbäume sind das Symbol der Kraft, Eichenlaub das des Sieges. Die «hohen, vaterländischen Bäume»¹⁷ an Monumenten wie der Grabplatte Heinrich III. von Strättligen stehen für die guten Taten, die jene Menschen, an die gemahnt wird, zu ihrer Lebzeit wollten und erreichten. Mülinens Grundidee des Gartens ist die Erinnerung an den Ritterstand des Berner Oberlandes. Er verfolgte mit seinen Darstellungen die Absicht, die Bernburger als die einzig legitimen Nachfolger der Ritter und somit Inhaber der Herrschaft über die Stadtrepublik Bern zu rechtfertigen. Nur wenige Jahre zuvor überrollten die französischen Truppen das Berner Land und brachten Tod und Zerstörung. Viele der adligen Familien verloren Besitz und Leben, während Niklaus v. Mülinen bis weit nach Brienz fliehen musste. Das Gartenprogramm ist damit Teil der versuchten Restitution des Bernburger Adels.

Was den Garten zu einer eigenständigen Schöpfung erhebt ist die Mischung aus Erziehung und Kontemplation. Der emblematische und der ernst-romantische Landschaftsgarten sind gelungen vermischt und erzielten stets höchstes Lob. Die verwendeten Gehölze bestärkten den Sinngehalt des Gartens und betonten die verschiedenen,



Im Zentrum des Aquarells von 1829 liegt die Chartreuse, angrenzend das Bächihölzi mit einem Monopteros aus Knüppelholzsäulen. Der Charakter des Landschaftsgartens war durch mächtige Eichen und Buchen bestimmt, drei dunkle Tannen bildeten den Hintergrund des Tempels. Quelle: Roth, 1997, S. 360.

45



Schloss Schadau in einer Darstellung von 1870. Das Schloss liegt erhöht über dem Pleasure-ground des Landschaftsparks, im Hintergrund das Schadauwäldchen aus dem 17. Jh. Die aufstrebende Säulenform der italienischen Pappel im Gehölz nimmt die Vertikale der zahlreichen Türmchen des Schlosses und dem Gipfel des Stockhorns wieder auf. Quelle: Roth, 1997, S. 350.

meist ernsthaften Szenerien. Der Landschaftsgarten muss an vielen Orten stets sehr mystisch und verwunschen gewirkt haben. Durch die intensiven Empfindungen, die die Landschaft auslöste, prägte sich auch der moralische Anspruch tief in das Unterbewusstsein des Besuchers ein. Der erste Ausdruck im Garten mag zudem sinnbildlich für die schwere und düstere Zeit von Mülinens zwischen 1798 und 1805 stehen.

Schloss Schadau BE

mit seiner weitreichenden Geschichte ist ein Blickfänger der Aussichtspunkte der Chartreuse. 1272 erstmalig als Rittergut erwähnt, gelangte der Besitz im 14. Jahrhundert an den Spiezer Familienzweig jener von Erlach. 1625–38 erfolgte die Errichtung des spätgotischen Schlosses durch F.L.von Erlach mit dreigeteiltem Lust-, Kraut- und Baumgarten, 1760 dann der Verkauf an Familie May und 1775 Umbau des Besitzes und Gestaltung eines der frühesten landschaftlichen Bosketts in der Schweiz. Seit 1837 im Besitz Denis de Rougemont, der den Garten in einen englischen Landschaftspark umgestaltete. Das heute noch bestehende Schloss in einer Mischung aus neugotischem Tudor- und französischem Neurenaissancestil wurde in den Jahren 1846–52 errichtet. 1917 erfolgte der Verkauf der gesamten Besetzung, dessen Folge die Teilung des eigentlichen Landschaftsparks und seine teilweise Überbauung der angrenzenden landwirtschaftlichen Güter war. Seit 1928 ist sie im Besitz der Stadt Thun. Der Park ist heute in seiner inneren Grundform von 1889 erhalten, Umgestaltungen fanden seit 1950 statt. Der Landschaftskünstler ist unbekannt, vermutlich Denis de Rougemont selbst, sowie 1871/72 sein Sohn Abraham Denis.

Der Besitz von Schloss Schadau umfasste um die Jahrhundertwende rund 40 ha, wovon der Landschaftspark lediglich 4 ha ausmachte. Das

Schloss steht frei und erhöht auf einer Kuppe inmitten einer Parkwiese. Gehölzgruppen aus Eschen und Kastanien strukturierten den Park und lenkten die Blicke der Besucher auf die zahlreichen Attraktionen ausserhalb des Parkes, so zur Chartreuse, der mittelalterlichen Scherzligkirche und dem romantischen Fischerdorf Scherzligen. Insbesondere war der Blick auf das Alpenpanorama von Eiger, Mönch und Jungfrau gewünscht, dessen weisser Prospekt einen wunderschönen Kontrast zu dem Rot der geziegelten Schlossfassade und dem Grün der Bäume bildet.

Von der Chaussee aus Thun kommend und dem Aareufer ist der Park nicht einsehbar, jedoch ist durch eine geschickte Pflanzung von Grossgehölzen (Clumpen) der Blick aus dem Park in die Umgebung ermöglicht. Die Sicht vom See auf den Pleasureground war zur eigenen Repräsentation gewünscht. Zahlreiche Wege erschlossen den Park, ein Rundweg führte herum. Seitlich gelegen befindet sich das dreihundertjährige Schadauwäldchen mit mindestens ebenso alten Eichen und zahlreichen zweihundertjährigen Laubbäumen und Koniferen. Der Übergang vom Park in die Landwirtschaft war fließend, bestehende Blickachsen in den vorbildlich geführten Musterhof der Schadau waren Bestandteil des Programms.

Der Park zeichnete sich durch eine besondere Gehölzverwendung und Auswahl aus. Die Gartenportale waren mit weiss-, rot- und gelbblühenden Kastanien umstellt, die die Schlosseinfahrt betonten. Ihr dunkles Laub schirmte den Strassenraum ab und kontrastierte gleichzeitig mit der angrenzenden hellen und besonnten Parkwiese. Die tangentielle Zufahrt zum Schloss führte an einer Koniferengruppe vorbei, die mit seltenen Nadelgehölzen aus Übersee bepflanzt war. Durch ihre Nähe zum Haus ist die Sammlung verdeckt von je einer Blutbuche und Schwarzpappel, damit die Gruppe keinen melancholischen Charakter

annehmen konnte. Gehölze von malerischem Wuchs wie bspw. die stark verzweigte Kastanie am Schloss und der französische Ahorn oder Bäume mit exotischem Blattwerk wie die schmalblättrige Buche standen frei exponiert auf und an der Wiese als Blickfänger. Bäume mit Trauerformen wie Trauerbuchen, -weiden und Hängebirken wurden bis 1920 nicht verwendet. Viele in den Clumpen verwendeten Bäume, insbesondere Eschen, trieben spät aus und erlaubten dadurch bis in den Mai den Austrieb von Frühjahrsblühern.

Das angrenzende Wäldchen war von einem dichten Ring aus Hasel, Eiben und Buchs umpflanzt, sodass kein Blick nach Innen oder Aussen möglich war. De Rougemont schuf einen völlig introvertierten, abgeschlossenen Raum, in dem verschiedenartige Gehölze nur in Gruppen gepflanzt waren, die durch ihre unterschiedliche Laubfärbung den Wald charakterisierten. Der Uferweg lag im vorigen Jahrhundert noch vor dem Wäldchen. Der Weg war von einem dreifachen Buchs- und Eibenring gefasst, in dessen Zwischenräumen Blütensträucher wuchsen. Zwischen der mittleren und hinteren Eibenreihe waren vornehmlich Koniferen, Eichen und Linden gepflanzt, innerhalb des Wäldchens, mit Ausnahme von Kiefern und bestandenen Fichten aus dem 18. Jahrhundert, grösstenteils Laubgehölze. Verliess der Spaziergänger den Wald, trat er in einen lichten Hain. Aus ihm blickte er über die landwirtschaftlichen Flächen, es war aber selbst durch den Schatten der Bäume kaum erkennbar. Trat man aus dem abgeschiedenen und dunklen Wäldchen heraus, blendete die gleissende Helle der Parkwiese das Auge.

Schloss Schadau besitzt einen klassischen englischen Park, dessen Grundidee es ist, ein verdichtetes und gesteigertes Bild von Landschaft darzustellen. Seine Grundprinzipien folgen der Gartenkunst der ersten Hälfte des 18. Jahrhun-

derts von Kent und Brown. Jede Parkszenerie war freundlich, licht und hell, selbst der Wald war aufgrund der Gehölzwahl licht und luftig. Der Park lebt gänzlich von der Verschiedenfarbigkeit der Gehölze, dem Spiel von Hell und Dunkel und natürlich von der grandiosen Aussicht auf die Alpen. Er konnte so vollständig auf weitere bauliche Ausstattungen im Park verzichten und damit die Blicke auf die Bauten der Umgebung und den See lenken. Mit der optischen Aufhebung jeglicher Umgrenzung, mit dem Erleben von Weite in einem kleinen Land wie der Schweiz, wirkte der Park auf den Betrachter endlos und grosszügig, was wiederum auf die Familie zurückstrahlte. Natürliche und künstliche Landschaft gingen in Schloss Schadau eine einmalige und gelungene Verbindung ein.

Villa Stünzi ZH,

errichtet zwischen 1886–89 in einer aufgelassenen Kiesgrube. Bauherr war Johannes Stünzi-Stünzi, seinerzeit der bekannteste Seidenfabrikant am Zürichsee. Der Landschaftsgarten ist heute in seiner Struktur unverändert erhalten, doch sind viele bauliche Ausstattungen verschwunden. Der Landschaftskünstler ist unbekannt, (möglicherweise Evariste Mertens, jedoch nicht gesichert).

Der Landschaftsgarten liegt am Ufer des Zürichsees. Die Villa thront über dem Garten auf einer zweifach gestaffelten Terrassenmauer. Der Garten ist unterteilt in eine weite Wiesenfläche und flankierende Gehölzgruppen und Wäldchen. Im Südwesten befindet sich am Rand des Gehölzes ein kleiner Teich mit Insel, die einst mit zwei Brücken verbunden waren. Grundidee des Gartens ist die Nachbildung einer ernsten und ruhigen voralpinen Landschaft, die durch zahlreiche Koniferen, Steingärten und rustikale Ausstattungen nachempfunden wird. Die Wege sind einfach gehalten und bergseits von Kalksteinschrop-

pen gefasst, die grossen Höhenunterschiede werden durch Knüppelholztreppe überwinden. Drei Wege führen auf unterschiedlichem Niveau seitlich entlang des Gartens und erlauben jeweils einen anderen (vogel-) perspektivischen Blick auf und über den Garten. Sitzgruppen mit Sicht auf den Zürichsee und das Zürcher Oberland runden das Parkprogramm ab. Von der Parkaustattung sind lediglich ein Knüppelholzpavillon und ein Bergstollen vorhanden, aus dem bis 1940 noch Kohlen gefördert wurden. Die beiden den Teich überquerenden Brücken und ein weiterer Pavillon sind nicht mehr erhalten.

In dem Garten wird das kompositorische Spiel von Hell–Dunkel und Nah–Fern mittels einer speziellen Pflanzenverwendung ideal und vor

bildlich durchgeführt. Kulissenartig schieben sich alternierend je zwei Gehölzgruppen tief in den offenen Parkrasen, die so den Garten optisch erweitern. Die dem Haus zugewandten Gruppen bestanden einmal aus einer Blutbuche und im Süden aus einer gemischten Buchen-, Fichten- und Eibengruppe, die im rückwärtigen Teil des Gartens liegende Pflanzung nur aus Koniferen. Helllaubige Gehölze bildeten den Hintergrund, während die dunklen Kulissen im Vordergrund stehen, wodurch der Bildaufbau im Garten sehr perspektivisch wirkt. Am Teich wuchsen, das Gewässer flankierend, eine Trauerbuche und eine (heute fehlende) Trauerweide, am Stollen zwei (ebenfalls fehlende) Hängebirken. Der kleine Gartenraum wird insgesamt in seiner räumlichen Be-



Die Qualität des Landschaftsgartens der Villa Stünzi ist die kulissenhafte Inszenierung der Gehölzgruppen. Die Verwendung von Buchen im Vordergrund, die sich weit in die Parkwiese hineinschieben, verleiht dem Garten eine Tiefenwirkung. Im Hintergrund schliesst mit der Trauerbuche am Teich die Parkwiese ab. Quelle: Guido Hager, 1997.

grenztheit durch das Kaschieren der Gartengrenzen nicht als beengend wahrgenommen. Die dichte immergrüne Hecke betonte vielmehr noch die Empfindung des Spaziergängers von Abgeschiedenheit und Einsamkeit. Nur entlang der See- strasse war Einblick von der Strasse in die Tiefe des Gartens möglich (zur Repräsentation der wohlhabenden Familie), was gleichzeitig den Lichteinfall der Mittagssonne in die Lichtungen des Gartens erlaubte.

Durch den Schattenwurf der Gehölze leuchteten die dahinterliegenden besonnten Flächen im Garten besonders kräftig, während das dunkle Laub der vorgelagerten Gehölze noch düsterer wirkte. Der Teich wird im Osten von einer hohen, dunklen Gehölzkulisse gefasst, die durch die überhöhte Szenerie noch mächtiger und aufstrebender wirkte. Die Wiese vor dem Teich gefiel durch ihre besonnte Lage, während die hängenden Gehölze wiederum die melancholische Stimmung des Gartens betonten. Freistehende Exoten (Zedern, Kiefern in Sorten, japanische Sichelanne und alle Varietäten der Buche) standen als Solitäre entlang und auf der Wiese oder in den Lichtungen.

Die Vielfalt des Gartens wird um ein weiteres betont, wenn der Spaziergänger den ernsten und einsamen Parkwald verlässt und sich wieder dem Haus zuwendet. Über dem grünen Rasenspiegel erhebt sich plötzlich die imposante, erhöht stehende und von der Sonne beleuchtete weisse Villa mit ihrer barockisierenden Orangerie. Gehölzgruppen verdecken wiederholt das Wohnhaus auf dem Weg zurück.

In diesem einheitlich gestalteten Park wurden alle bedeutenden Prinzipien des späten landschaftlichen Gartens beachtet und in einer exzellenten und bemerkenswerten Inszenierung aufgeführt. Es besteht eine grosse Vielfalt durch das Nachempfinden einer bestimmten Landschaft mittels Erlebnisreichtum an Aussichten, Blick-

punkten und Ausstattungen. Bedeutsam sind die unterschiedlich verwendeten Formen und Farben der Gehölze und die Präsentation der mannigfaltigen Exoten. Der Park verändert seinen Charakter je nach Laufrichtung von einem abgeschiedenen Parkwald in eine offene und sonnendurchflutete Parkwiese. Melancholie, Erhabenheit und Heiterkeit gehen eine erlebbare Partnerschaft ein. Der Garten kann daher als ein wertvolles Beispiel der damaligen Gartenkunst des ausgehenden Jahrhunderts gelten.

VI.

Alle drei beschriebene Gärten zeigen, dass Farbe und Gehölz eine tragende Bedeutung in ihnen besaßen. Die gestalterischen Prinzipien, wie sie in England und Deutschland verwendet wurden, fanden auch in schweizerischen Parkanlagen Anerkennung und Nachahmung. Ihre Erbauer haben einerseits bestandene Grundsätze übernommen, sie jedoch gleichzeitig modifiziert und weiterentwickelt. Sie weisen dadurch eigenständige Bezüge auf, so dass man von einer schweizerischen Stilgattung in der Gestaltung hiesiger Landschaftsgärten sprechen könnte. Mit der Entwicklung einer eigenständigen Formsprache bei der Verwendung der 'importierten' gartenkünstlerischen Ideen stellen die beschriebenen Gärten eine Weiterentwicklung dar und zeigen eindrücklich die Eigenständigkeit und Besonderheit schweizerischer Gartenkunst im 19. Jahrhundert.

Steffen Roth,
Kanonengasse 7
Zürich

Die Beschreibung der ersten beiden Parkanlagen, Chartreuse (1807 – 1819) und Schloss Schadau (1837 – 1871), beide bei Thun, BE, **sind Auszug einer Untersuchung des Autors dreier landschaftlicher Parkanlagen des 19. Jhs am Thunersee.**¹⁸ Die Beschreibung des dritten

Gartens, die Villa Stünzi in Horgen ZH (1886 – 89), liegt eine gartendenkmalpflegerisches Parkpfliegewerk des Landschaftsarchitekten Guido Hager in Zürich zu Grunde. Es ist das Ergebnis einer Untersuchung atmosphärischer Qualitäten der Parkanlage und wird hier zitiert.

Literatur:

Bartel, Ulrich: Aspekte der Naturnachahmung in «Theorien der Gartenkunst des 18. und 19. Jahrhunderts» in: Schriftenreihe des FB Umwelt und Gesellschaft, TU Berlin, Bd. 83, S. 89-101

Fischer, Hubertus: «Nur wer der Garten bebaut, weiß, was Wildnis ist; Zum Wandel der Naturwahrnehmung», Gartenkunst 1/97, S. 27-34.

Gothein, Marie Luise: «Geschichte der Gartenkunst», 1926 Jena, Bd. II, Kap. XV, 365-412

Hager, Guido: «Parkpfliegewerk Villa Stünzi, Horgen», Zürich 1997

Hammerschmidt, Valentin & Wilke, Joachim: «Die Entdeckung der Landschaft, Englische Gärten des 18. Jahrhunderts», 1990 Stuttgart.

Heyer, Hans-Rudolf: «Historische Gärten der Schweiz», 1980 Bern

Hirschfeld, C.L.: «Theorie der Gartenkunst», 1779 Kiel, Reprint Berlin, o.J.

Hobhouse, Penelope: «Plants in garden History», 1992 London

Pückler-Muskau, Fürsten von: «Andeutungen über Landschaftsgärtnerei...» 1825, Nachdruck 1988 Frankfurt

Rippl, Helmut, «Muskau und seine Parkanlagen», in :«Fürst von Pückler-Muskau», Schriftenreihe zur Denkmalpflege in der Deutschen Demokratischen Republik, 1989, Weimar

Roth Steffen: «Parkpfliegewerk Schlosspark Schadau, Entwurf zur gartendenkmalpflegerischen Wiederherstellung des Schadauparks in Thun / Schweiz», 1996 Berlin.

Roth, Steffen: «Die Riviera am Thunersee», Gartenkunst 2/97, S.349-366

Skell, Friedrich Ludwig von: «Beiträge zur bildenden Gartenkunst», Originalausgabe von 1823 Wimmer, Clemens Alexander: «Geschichte der Gartentheorie», 1989 Darmstadt

1 Vgl. Fischer: Die Rodung der Urwälder und Urbarmachung der abgerungenen Flächen wurde im Mittelalter als ein Akt der Christianisierung der Umwelt verstanden. Der formelle Garten entsprach dem Ordnen der unzivilisierten Welt und gleicht der Vorstellung, die der Mensch damals vom Garten Eden besass. Erst mit der Besiedelung aller Landschaftsräume (in der Ebene), als die Natur nicht mehr als gefahrlos und bedrohlich empfunden wurde, konnte sich die Idee des landschaftlichen Gartens überhaupt erst als Ideal durchsetzen.

2 Gothein, II, S.376

3 Wimmer, S.463

4 Gothein, II, S.391

5 Vgl. Hammerschmidt / Wilke S.9ff. «Natur im Wandel» und Heyer, S.135-147

6 Skell, S.5,

7 Vgl. Hammerschmidt / Wilke, S.37ff.

8 Vgl. Wimmer, S.462f.

9 Vgl. Hirschfeld, 1775,

10 Vgl. Hirschfeld, Reprint S. 81

10 Vgl. Pückler, 1825, S.46ff.

11 Pückler, 1825, S.49

12 Vgl. Wimmer, S.463ff.

13 Vgl. Bartel S.100f.

14 Vgl. Roth, 1997 S.353ff.

15 Vgl. Roth, 1996 S.15ff.

16 Vgl. hierzu die verschiedenen Gartenbeschreibungen von Parkanlagen aus dem 19. Jh in: Heyer, S. 149ff.

17 Vgl. Skell, 1823, S.23ff.

18 Eine Veröffentlichung des Aufsatzes erfolgt voraussichtlich 1999 in: «Die Riviera am Thunersee», Hsg. Georg Germann.