Arkadien

Entstehung einer Traumlandschaft

von Udo Leuschner

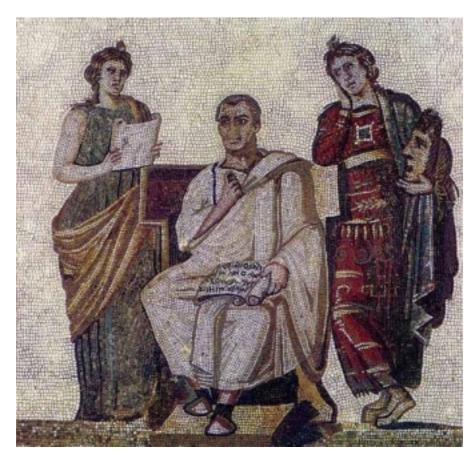
Als PDF-Datei bietet dieser Text zusätzliche Navigationsmöglichkeiten:

- Direktzugriff auf einzelne Kapitel durch Anklicken der Überschriften im Inhaltsverzeichnis
- ← Rückkehr zum Inhaltsverzeichnis durch Anklicken einer beliebigen Seite

Diese Essays wurden 1991 geschrieben. Sie gehören zur Serie "Sehn-Sucht", die insgesamt 26 Studien zur Dialektik von Nostalgie und Utopie umfaßt.

Inhalt

Arkadien Der Traum vom irdischen Paradies - Wie die Schäferidylle die christliche Religion über zwei Jahrtausende begleitete	3
"Et in arcadia ego" Die elegische Wandlung des arkadischen Motivs und das Ende der Schäferei	12
Ruinen-Symbolik Die Ambivalenz von Nostalgie und Utopie im arkadischen Landschaftsbild	19
Symbol und Sentiment Weshalb das arkadische Landschaftsbild mit dem Barockgarten koexistieren konnte	22
"Paradise lost" Der Sensualismus als Wegbereiter des Landschaftsgartens	29
Der Garten als moralische Anstalt Wie der englische Garten im Kopf einer Elite entstand und in der Landschaft realisiert wurde	34
Das dreidimensionale Arkadien Klassik und Spätstil des englischen Landschaftsgartens	40
Empfindsamkeit Die Verwirklichung Arkadiens im kontinentalen Garten des 18. Jahrhunderts	47
"Zwang des Ungezwungenen" Was Goethe und Hegel an der neuen Empfindsamkeit störte	53



Der Erfinder Arkadiens: Der römische Dichter Vergil. Das Mosaik aus einer römischen Villa zeigt Vergil zwischen Klio, der Muse der Geschichtsschreibung (links), und Melpomene, der Muse der Tragödiendichtung.

Arkadien

Der Traum vom irdischen Paradies - Wie die Schäferidylle die christliche Religion über zwei Jahrtausende begleitete

In Großmutters Schlafzimmer hing es noch: Ein monströses, rechteckiges Tafelbild, auf dem ein Schäfer seine Herde hütete, während späte Sonnenstrahlen den "Abendfrieden" in rosig-warmes Licht tauchten. Das gute Stück gehörte zum kleinbürgerlichen Interieur wie die gestickten Sinnsprüche und die Delle im Sofakissen. Die pastorale Augenweide hatte ihren Platz genau in der Mitte über dem ehelichen Doppelbett und ließ ahnen, wie aufregend Opa und Omas Schäferstündchen darunter gewesen sein mochten.

Die spießige Idylle war abgesunkenes Kulturgut. Sie war ein letzter Abglanz Arkadiens, das als poetische Variante des Paradieses die christliche Religion über fast zwei Jahrtausende begleitet hat. Seinen Höhepunkt erreichte der Traum von Arkadien aber erst mit Beginn der Neuzeit, als sich die religiösen Mythen zu verdinglichen begannen.

Der Traum vom irdischen Paradies



Das reale Arkadien auf dem Peloponnes ist eine recht karge Landschaft

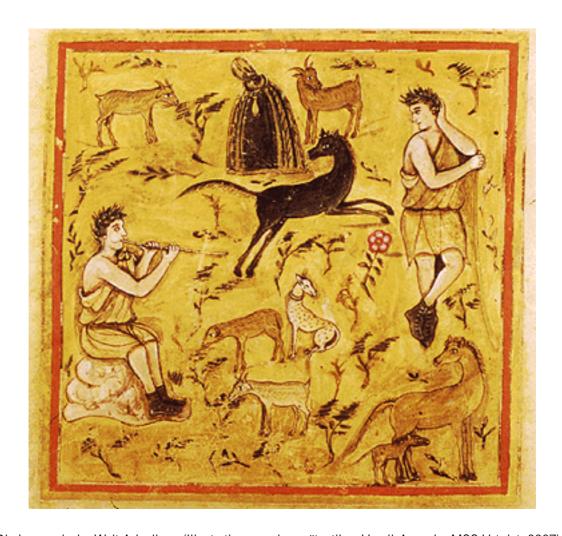
Der Name Arkadien leitet sich von der griechischen Landschaft gleichen Namens ab, ein von Bergen umschlossenes Hochland in der Mitte des Peloponnes. Das reale Arkadien kann allerdings nicht als besonders idyllisch gelten. Das Hirtenvolk, das hier lebte, führte auch in der Antike ein eher beschwerliches Dasein. Es mußte deshalb wohl einen anderen Grund haben, daß ausgerechnet dieser karge Landstrich zum Inbegriff bukolischer Poesie und friedvoller Idylle werden konnte.

"Aber die alte unverdorbene Sitte und mit ihr Kraft, Wohlsein und Frohsinn erhielten sich und herrschten noch in Arkadien, als das üppige Griechenland bereits moralisch untergegangen war", glaubte Meyers Konversationslexikon von 1902 zu wissen. "So kam es, daß die Dichter Arkadien als das Land der Unschuld und des stillen Friedens priesen."

Das Lexikon irrte. In Wirklichkeit waren es andere Gründe, welche die eher herbe griechische Landschaft zum Inbegriff der Sehnsucht werden ließen. Arkadien war von Anbeginn eine Fiktion, ein poetisches Traumland, das im Kopf des römischen Dichters Vergil entstand, als er um das Jahr 42 v. Chr. an seinen Hirtengedichten schrieb.

Vergil antizipiert die Legende vom Jesus-Kind und den Hirten

Hirtengedichte waren an sich nichts neues. Schon der griechische Dichter Theokrit, der etwa von 300 bis 260 v. Chr. lebte, ließ in seinen Gedichten Hirten auftreten. Es handelte sich dabei um Hirten seiner sizilianischen Heimat, die realistisch-ironisch in ihrem alltäglichen Milieu geschildert wurden.



Die harmonische Welt Arkadiens (Illustration aus der spätantiken Vergil-Ausgabe MSS Vat. lat. 3867)

Die Hirten Vergils waren jedoch von anderer Natur. Sie führten ein abgehobenes, entrücktes, verklärtes Dasein. Sie waren keine realen Hirten mehr, sondern mythische Gestalten, Symbole der Sehnsucht nach einer friedvollen, heiteren Welt.

So erwartet auch Vergil, in frappanter Übereinstimmung mit der christlichen Heilslehre, in der 4. Ekloge seiner Hirtengedichte von der Geburt eines Knaben den Anbruch einer neuen seligen Zeit. - Umgekehrt klingt es wie eine Szene aus seinen Hirtengedichten, wenn die biblische Überlieferung den Jesusknaben im Stall, als Kind in der Krippe, zur Welt kommen und die Hirten auf dem Felde sich zu seiner Begrüßung einfinden läßt.

Vergils Hirten waren Spiegelbild der geistig-moralischen Krise, die das römische Reich auf dem Höhepunkt seiner Machtenthaltung befiel und seinen Untergang einleitete. Der Bürgerkrieg und Cäsars Ermordung waren noch frisch in Erinnerung. Die alten Götter hatten ihre Überzeugungskraft verloren. Sie waren ins Metaphorische entrückt, zu bloßen Symbolen geworden. Die geistige Krise offenbarte sich im Kaiserkult, der mit der Apotheose von Cäsar und Augustus begann und ab Commodus die Kaiser zu Göttern in menschlicher Gestalt erhob. - Götter der Staatsräson, die die Verbreitung anderer Kulte, darunter das Christentum, nicht aufzuhalten vermochten.



Singende Hirten in Arkadien (Illustration aus der spätantiken Vergil-Ausgabe MSS Vat. lat. 3867)

Auch die christliche Verheißung war anfangs noch nicht ins Jenseits verschoben

Die damalige Endzeit-Stimmung nährte sich aus der antiken Vorstellung von den Weltperioden: Der alte Äon schien am Ende zu sein und der Anbruch eines neuen "Goldenen Zeitalters" bevorzustehen. Auch die christliche Verheißung war noch nicht ins Jenseits verschoben. Wenn Christus davon sprach, daß sein Reich nicht von dieser Welt sei (Johannes 18, 36), mußte diese Botschaft im Ohr der Zeitgenossen wie die Ankündigung eines neuen Goldenen Zeitalters klingen. Nach Überzeugung von Ernst Bloch war die Botschaft ursprünglich auch so zu verstehen. Erst das paulinische Christentum habe den irdischen Chiliasmus ins Überirdische entrückt. (1)

Die Hirten Vergils waren ebenfalls nicht von dieser Welt. Sie erfreuten sich zeitloser Jugend in einer zeitlos-schönen Landschaft. Als poetische, profane Variante des verlorenen und wiederzugewinnenden Paradieses zehrten sie von derselben Sehnsucht nach einer neuen goldenen Zeit, auf der auch die christliche Religion Wurzeln schlagen und ihren Siegeszug antreten konnte. Mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit hatten sie nur insoweit zu tun, als sie deren desolate Verfassung im Wunschbild einer besseren Welt spiegelten. Deshalb konnten die Hirten auch nicht, wie noch bei Theokrit, einfach in Sizilien angesiedelt werden, wo die realen Hirten längst ein unfreies Dasein im Dienst der römischen Großgrundbesitzer führten.

Arkadien überlebt, weil Vergil als Wegbereiter des Christentums gilt

Wohin also mit den Hirten? - Als belesener Mann wußte sich Vergil zu helfen. Aus den Schriften des Historikers Polybios kannte er Arkadien als ein Land der Hirten. Vor allem wußte Polybios zu berichten, daß sich die Bevölkerung Arkadiens von Jugend an im Ge-

sang übe und mit großen Eifer musikalische Wettbewerbe veranstalte. Diese musischen Hirten paßten hervorragend ins bereits vertraute Repertoire der Hirtendichtung. Schon bei Theokrit üben sich die Hirten in musikalischen Wechsel- und Wettgesängen. So kam es, daß Vergil das Land in der Mitte des Peloponnes, das er weder kannte noch jemals zu Gesicht bekam, zum Schauplatz seiner Eklogen erkor.

Dieses Arkadien gehörte erklärtermaßen zur Welt des schönen Scheins. Es war nicht einmal eine Utopie, sondern eine bukolische Phantasie. Da es keinen Anspruch auf Realität erhob, war es auch über jeden Verdacht erhaben, mit der christlichen Heilslehre konkurrieren zu wollen. So konnte es über eineinhalb Jahrtausende ungefährdet neben dieser bestehen. Als günstiger Umstand kam hinzu, daß Vergil dem Mittelalter aufgrund der erwähnten Weissagung in der 4. Ekloge als Wegbereiter des Christentums galt.

"Arkadien lag so fern, daß es mit dem Römischen Stuhl und dem Heiligen Römischen Reich so wenig in Konflikt zu kommen brauchte wie mit dem Reich des Augustus", meinte der Altphilologe Bruno Snell. "Gefährlich wurde für Arkadien erst die Zeit, als die europäischen Völker ein Ungenügen an tradierten Gütern empfanden und sich auf ihren eigenen Geist besannen, - und das ist zugleich die Zeit, als man sich wieder auf das echte Griechenland besann." (2)

Die Renaissance befreit das arkadische Motiv aus den Fesseln der christlichen Religion

Die Renaissance, auf die hier angespielt wird, verlieh dem Arkadien Vergils nicht nur neues Leben, sondern einen neuen Stellenwert. Es war jener neue Stellenwert, den die Kunst grundsätzlich erhielt. Die Kunst trat nun nämlich aus dem Schatten der Religion heraus. Sie hatte jetzt nicht mehr bloß dienende Aufgabe, indem sie Kirchenbauten schmückte oder religiöse Legenden illustrierte, sondern übernahm die Erzeugung illusionärer Scheinwelten ganz unmittelbar.

Damit verließ auch das arkadische Motiv sein angestammtes Reservat der Lyrik, das es seit Vergil innehatte und in dem sich noch die "Pastourelles" der provencalischen Troubadours bewegt hatten. Es entwickelte sich aus der neulateinischen Ekloge der Humanisten zum volkssprachlichen Schäferroman. Es eroberte sich als Schäferspiel und Schäferoper die Bühne, als arkadische Landschaft die Malerei, als Meierei oder Hameau die Architektur und in Gestalt des Englischen Gartens schließlich sogar die reale Landschaft. Das arkadische Motiv beflügelte die Naturbegeisterung ganz allgemein, die mit Shaftesbury und Rousseau ihre ersten Interpreten fand. Es war noch in der Figur des edlen Wilden enthalten, den die Literatur des 18. Jahrhunderts in den Wäldern Amerikas oder in der germanisch-keltischen Vergangenheit des eigenen Kontinents zu finden vermeinte.

Arkadischer Mummenschanz wird zum Gesellschaftsspiel

Ihren Höhepunkt erreichte die "Schäferei" im Barock und Rokoko. Für die höfischen Kreise und das nacheifernde Bürgertum wurde arkadischer Mummenschanz zum Gesellschaftsspiel. Aus der höfischen Etikette schlüpfte man zur allzugern in das ungezwungene Ge-

Der Traum vom irdischen Paradies

wand von Daphne und Chloe. Man zelebrierte und genoß den unschuldig-naiven Naturzustand im bewußten Kontrast zur Morbidität des ancien régime. Im "Schäferstündchen" hat sich diese psychologische Ambivalenz aus Unschuld und Laszivität bis heute erhalten. In den fürstlichen Parks sorgen idyllische Meiereien für das erforderliche Ambiente.



Dieses Bild von Annibale Caracci zeigt die Heilige Familie auf der Flucht nach Ägypten



Caraccis Schüler Domenichino kopierte die pastorale Kulisse, ersetzte aber die Heilige Familie durch ein malerisch gelagertes Pärchen.



Claude Lorrain, Landschaft in der Umgebung Roms

In die Malerei drang das arkadische Motiv, ausgehend von Venedig, erstmals zu Beginn des 16. Jahrhunderts ein. Bis dahin war die Landschaft allenfalls Kulisse und Beiwerk. Bei Malern wie Giorgione, Tizian und Campagnola wurde sie zur Hauptsache des Bildes. Es handelte sich freilich um keine naturgetreue Abbildung, sondern um eine geistig überhöhte, eben arkadische Landschaft. Diese Landschaften waren so idealisiert wie ihre Staffage, die wahlweise aus Schäfern, Schafen, Philosophen, Satyren und Nymphen bestand.

Biblische Motive werden durch profane ersetzt

Anfangs wurden oft noch biblische Motive in das Bild mit hinein genommen, die jedoch nur noch beigeordnete, verblassende Bedeutung hatten. So malte Carracci um 1604 eine Landschaft mit See, Wasserfall, Burg, Schäfern und Fährmann, wobei im Vordergrund schon etwas aufgesetzt wirkend - die Heilige Familie auf der Flucht nach Ägypten zu sehen war. Drei Jahrzehnte später imitierte Domenichino dieses Motiv bis in Einzelheiten, besetzte aber den Vordergrund mit einem malerisch gelagerten Pärchen, das die heilige Familie aus dem Bild verdrängte...

Durch Claude Lorrain (1600 - 1682) gelangte die arkadische Landschaft zur klassischen Vollendung. Sie wurde zum perfekten Stimmungsgemälde, in dem sanftes Licht die friedvolle Szenerie beleuchtet. Oft waren auf den Bildern auch antike Ruinen zu sehen, die ikonographisch für Arkadien standen, psychologisch aber auch eine längst verflossene,

heroischere Vergangenheit signalisierten und durch diesen Kontrast die friedvolle Pastorale noch akzentuierten.

Der Schäferroman und die Gestalt des irrenden Ritters

In der Literatur waren es zunächst Humanisten wie Petrarca und Boccaccio, die das Arkadien Vergils wieder aufgriffen. Ihre neulateinischen Eklogen setzten allerdings entsprechende Bildung voraus. Die Verbreitung beschränkte sich deshalb auf gelehrte Kreise und literarische Zirkel. Größere Wirksamkeit erlangten erst die volkssprachlichen Schäferdichtungen wie Sannazaros "Arcadia", die in den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts in italienischer Sprache entstand und 1504 gedruckt wurde. Die "Arcadia" bestand aus zwölf Eklogen herkömmlichen Inhalts: Liebesklagen in monologischer und dialogischer Form, Lobgesängen auf eine Schäferin, Preis eines Verstorbenen, einer schöneren Vergangenheit oder einer verlorenen Heimat. Dabei wurden die einzelnen Eklogen bereits durch eine Rahmenerzählung verbunden, die den Übergang von der Lyrik zur epischen Form des Schäferromans vorbereitete.



Don Quijote, der Ritter von der traurigen Gestalt, mit seinem Knecht Sancho Pansa (Zeichnung von Gustave Doré, 1832-1883)

Parallel zum Schäferroman entstand, vor allem in der Literatur Spaniens, Frankreichs und Englands, die Gestalt des "irrenden Ritters" als wehmütige Beschwörung vergangener Zeiten und Tugenden. Der Schäferroman verband sich mit dieser nostalgischen Beschwö-

Der Traum vom irdischen Paradies

rung des Rittertums. Montemayors Schäferroman "Diana", der um das Jahr 1558 gedruckt wurde und als eigentliche Begründerin des Genres gilt, sollte ursprünglich ein Ritterroman werden. In Sidneys Roman "Arcadia", der 1590 erschien, verkleidet sich ein Ritter als Schäfer, um seiner Geliebten unerkannt nahe sein zu können.

Es hat den Anschein, als habe sich die geistig-moralische Krise des römischen Reiches, der Vergils Eklogen ihre Entstehung verdankten, in der neuen Schäferei wiederholt. Die literarischen Schäfer und Ritter am Ende der Renaissance kündeten von der Auflösung des anfänglichen Selbstbewußtseins in Zweifeln, Ängsten und Wunschträumen von einer besseren Welt. Sie waren ein Bestandteil des manieristischen Lebensgefühls, das sich freilich nicht im Eskapismus erschöpfte, sondern bereits den barocken Wirklichkeitssinn vorbereitete. Sie waren deshalb zugleich Zielscheibe des Spotts. 1653 erschien in Frankreich die Komödie "Le berger extravagant" von Thomas Corneille, die Andreas Gryphius zehn Jahre später als "Der Schwermende Schäffer" ins Deutsche übersetzte: Der Titelheld der Komödie, Lysis, war eigentlich für die höhere Beamtenlaufbahn bestimmt, ehe er sich durch die Lektüre von Ritter- und Schäferromanen in eine poetische Traumwelt hineinsteigerte. Ein Schäferspiel gibt ihm den Rest, und er beschließt, selber Schäfer zu werden. Er treibt also seine Schafe unter süßlichen Lyrismen aufs Feld, kleidet sich unmöglich, liegt stets auf der Erde, wimmert die verehrte Schäferin um Gegenliebe an und kann an keinem Wald vorbeigehen, ohne das Echo zu versuchen. Am Ende fällt er in einen hohlen Baum, was er zum Anlaß nimmt, um sein Leben, wie Daphne, als Baumgottheit zu beschließen. (3)

Ähnliche Verspottung erfuhr um diese Zeit der Ritter-Kult. In Spanien war die Kluft zwischen dem massenhaft grassierenden Ritter-Ideal des "Hidalgos" und der gesellschaftlichen Realität besonders groß. Sie begründete den sprichwörtlichen, antiquierten Stolz des Spaniers. In seinem "Don Quijote" kontrastierte Cervantes Schein und Sein dieses Ritter-Ideals in satirisches Weise.

- (1) Ernst Bloch, Das Prinzip Hoffnung, Frankfurt 1959, Bd. 2, S. 580
- (2) Bruno Snell, Arkadien Entdeckung einer Landschaft, in Antike und Abendland, Hamburg 1945
- (3) E. G. Carnap, Das Schäferwesen in der dt. Literatur des 17. Jh. (Diss.), Würzburg 1939



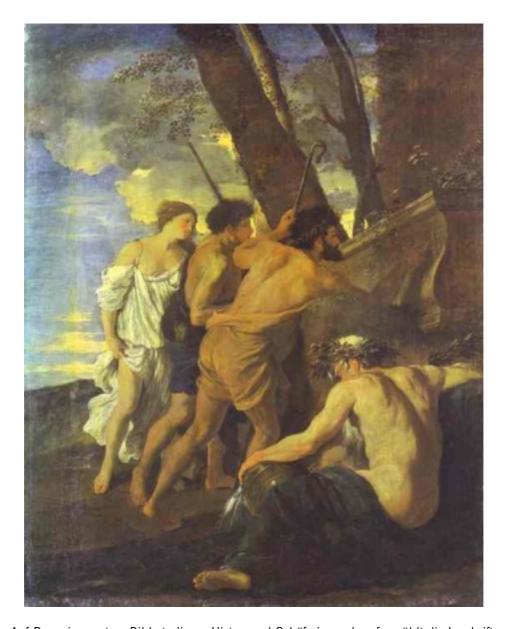
Bei Guercinos Bild stand die Inschrift "et in arcadia ego" – sie befindet sich rechts an der Steinplatte unter dem Totenschädel – noch für die Vergänglichkeit allen Seins

"Et in arcadia ego"

Die elegische Wandlung des arkadischen Motivs und das Ende der Schäferei

Die Verspottung der Ritter- und Schäferromane zeugte davon, daß sich das Genre in einer Krise befand. Arkadien überlebte jedoch den Spott. Die Glorifizierung des Mittelalters hat später sogar noch größere Triumphe gefeiert. Der Traum verlor nur seine ursprüngliche Naivität. Er wurde elegisch und reflexiv. Der fortdauernden Sehnsucht beigemengt war fortan ein Hauch manieristischer Gebrochenheit.

"Et in arcadia ego" schrieb zu Anfang des 17. Jahrhunderts der italienische Maler Giovanni Francesco Guercino unter einen am Boden liegenden Totenschädel, den zwei junge Hirten ergriffen betrachten. (1) Die lateinische Inschrift will sagen, daß der Tod auch um Arkadien keinen Bogen macht. Sie gemahnt die beiden Hirtenknaben an die eigene Ver-



Auf Poussins erstem Bild studieren Hirten und Schäferin noch aufgewühlt die Inschrift.

gänglichkeit. Insofern handelt es sich um das vertraute "memento mori". Durch den Bezug auf Arkadien anstelle des realen Lebens erhält dieses Gedenken der Vergänglichkeit alles Irdischen jedoch eine neue Bedeutung: Es symbolisiert den Katzenjammer des manieristischen Lebensgefühls nach dem Rausch der Renaissance. Die Sehnsucht nach Arkadien trägt hier bereits deutlich gebrochene Züge. Jenes Bewußtsein, das sich mit der Erschaffung Arkadiens von der unbefriedigenden Gegenwart distanzierte, unternimmt nunmehr einen weiteren reflexiven Schritt, indem es zu seinem eigenen Geschöpf auf Distanz geht.

Einige Jahrzehnte später findet sich dieselbe Inschrift auf zwei Gemälden des französischen Malers Poussin. Auf dem ersten Bild, das um 1630 entstanden sein dürfte, sind drei Hirten und eine Schäferin unerwartet auf ein Grab gestoßen: Sichtlich aufgewühlt und



Auf Poussins zweitem Bild hat sich das "memento mori" in eine sanfte Elegie verwandelt.

bestürzt studieren sie die Inschrift des steinernen Sarkophags. Fast dieselbe Szene zeigt das zweite Bild, das Poussin etwa 15 Jahre später malte. Die Hirten und ihre Begleiterin wirken hier aber keineswegs aufgewühlt und bestürzt, sondern elegisch und kontemplativ. Die Szene ist von einer fast heiteren Ruhe. Aus dem Sarkophag ist ein Grabmal geworden, und der Totenkopf, der in der ersten Fassung auf dem Sargdeckel zu sehen war, ist gänzlich aus dem Bild verschwunden. Das "memento mori" hat sich in eine sanfte Elegie verwandelt.

Die zweite Fassung signalisiert den endgültigen Triumph des barocken Lebensgefühls. Weitere hundert Jahre später erkor sich dann die Epoche der Empfindsamkeit das Bild von Poussin zu einem ihrer Lieblingsmotive. Es wurde zwischen 1765 und 1780 sehr oft in Stichen verbreitet. Diderot empfand es als "erhaben und zugleich ergreifend", wie Poussin den Blick des Betrachters von der heiteren ländlichen Szene auf das Grabmal lenke. (2)

Aus dem Memento mori wird "Auch ich war in Arkadien"

Mit der Wandlung des Motivs ging eine Neuinterpretation der Inschrift einher: "Et in arcadia ego" wurde nun nicht mehr auf den Tod, sondern auf dem mutmaßlichen Urheber der

Inschrift bezogen. An die Stelle der korrekten Übersetzung "Selbst in Arkadien gibt es mich" (nämlich den Tod) trat die falsche Deutung "Auch ich war in Arkadien".

Der Kunsthistoriker Erwin Panofsky hat diesen Interpretationswandel überzeugend dargelegt. Wie er feststellte, wird die bis heute verbreitete Übersetzung "Auch ich war in Arkadien" dem Originaltext bzw. der lateinischen Grammatik nicht gerecht. Sie sei vielmehr erst durch Poussins zweites Bild nahegelegt worden. Ihren Urhebern lasse sich deshalb immerhin zugute halten, daß sie "zwar der lateinischen Grammatik Gewalt antaten, doch der neuen Bedeutung von Poussins Komposition Gerechtigkeit widerfahren ließen". (3)

In der falschen Interpretation wurde "et in arcadia ego" zum geflügelten Wort. Die neue, elegische Komponente, die durch Poussins Bild mitbegründet wurde, klingt zum Beispiel deutlich bei Schiller an, wenn er das Gedicht "Resignation" (1786) mit den Worten beginnen läßt: "Auch ich war in Arkadien geboren." Eine eher utopische Interpretation findet sich zu selben Zeit (1785) bei Herder: "Auch ich war in Arkadien ist die Grabschrift aller Lebendigen in der sich immer verwandelnden, wiedergebärenden Schöpfung."

Die Reformation verinnerlichte das arkadische Motiv

In Deutschland hat sich die von Italien ausgehende Schäferei erst spät und nur in bescheidenem Maße verbreitet. Das Haupthindernis dürfte die Reformation gewesen sein, die das Erbe des alten Glaubens beanspruchte und Ersatzphantasien aller Art abhold war. Ihrem Geist der Verinnerlichung war die bild- und leibhafte Ausmalung Arkadiens fremd. Wo es ihr jedoch gelang, das arkadische Motiv in seiner elegisch gewandelten Form genügend zu verinnerlichen, gestaltete sie es mit visionärer, die Gegenwart weit überdauernder Kraft.

Davon zeugen etwa, abseits aller vordergründigen Schäferei, die Gedichte des Andreas Gryphius (1616-1664) mit ihrer tragisch grundierten Sehnsucht nach einer glücklicheren, friedvollen Welt. Unverkennbar arkadische Landschaften beschwören auch die Lieder des protestantischen Kirchenlieddichters Paul Gerhardt ("Geh aus mein Herz und suche Freud…"), die teilweise zu Volksliedern wurden und bis heute lebendig geblieben sind. Gleiches gilt für spätere Vertreter einer pietistisch-gemütvollen Dichtung wie Matthias Claudius ("Der Mond ist aufgegangen…").

Herders Kritik an der Schäferei

Die ohnehin schwach entwickelte Schäferei der deutschen Literatur wurde in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein Opfer des sich anbahnenden Sturm und Drang. Den Wendepunkt markierte die Kritik, die Herder in seinen 1767 erschienenen Fragmenten "Über die neuere deutsche Literatur" an dem Schweizer Dichter Geßner übte, der damals der bekannteste Repräsentant der deutschen Schäferdichtung war und vielfach als der bedeutendste Vertreter der deutschen Literatur überhaupt galt:

"Ein Schäfer mit höchst verschönerten Empfindungen hört auf, Schäfer zu sein, er wird ein poetischer Gott: das ist nicht mehr ein Land der Erde, sondern ein Elysium der Götter:



Der "Hameau" im Park von Versailles, in dem Marie Antoinette ihre Schäferspiele veranstaltete.

er handelt nicht mehr, sondern beschäftigt sich höchstens, um seine Idealgröße zu zeigen: er wird aus einem Menschen ein Engel: seine Zeit ein gewisses Figment der goldenen Zeit."

Herder vermißte am Schäferideal das aktive, tätige, auf die Veränderung der Gegenwart bezogene Moment: "Statt zu handeln, beschäftigen sie sich, singen und küssen; trinken und pflanzen Gärten." Der Stammvater der Schäferdichtung, Theokrit, sei auch viel politischer und gegenwartsnaher gewesen als sein Schweizer Nachfahre Geßner, glaubte Herder zu wissen. "Das ganze goldene Zeitalter, in welches die Schweizer die alten Schäfer setzen, ist also eine schöne Grille." (4)

Bedürfnis nach handfesteren Illusionen

Herder hatte damit sicher kein Plädoyer für eine illusionslose Sichtweise im Sinn. Er wollte im Grunde weder Arkadien noch das goldene Zeitalter ächten. Die Illusion war ihm lediglich zu schal. Er wollte sie mit anderen Figuren bevölkern; mit Gestalten, die eben mehr als "eine schöne Grille" sind, mehr als ein unverbindlicher Traum vom schöneren Leben. Diese Gestalten glaubte er im realen Fundus der Geschichte zu finden. Herder war überzeugt davon, "daß wir unsere Literatur nicht edler und ursprünglicher bereichern, als wenn wir die Gedankenschätze eines Volkes erwerben und daß ein Ossian gegen Homer, und ein Skalde gegen Pindar gestellt, keine unebne Figur machen". (5)

Daß auch der Skalde Ossian nur eine schöne Grille war - im Unterschied zur holden Illusion Arkadiens sogar ein handfester Betrug, die größte Fälschung der Literaturgeschichte - ahnte Herder damals noch nicht.

Auch anderswo bahnte sich um diese Zeit der Niedergang Arkadiens an. Schon über den Landschaften Bouchers, Fragonards oder Watteaus waltete etwas Melancholisch-Düsteres. Der Kontrast zur Idylle, den bei Lorrain die antike Ruine setzt, wurde hier durch die



Auf Davids Gemälde erinnert nur noch die Lyra, die Paris in den Händen hält, an seine bukolische Vergangenheit als Hirte.

wildbewegte, eher dräuende als anmutige Landschaft des Hintergrunds besorgt. Das Heroische wurde aus der zeitlichen in die räumliche Dimension verlagert, in die Gegenwart mit hinein genommen. Es wurde so mit dem Arkadischen konfrontiert, um es schließlich gänzlich zu überwältigen.

Voltaire steckt seinen "Candide" in ein geistiges Schäferkostüm

Voltaire schrieb um diese Zeit seinen "Candide". Der Held des satirischen Werks ist von einer naturwüchsigen Unschuld und Naivität. In diesem geistigen Schäferkostüm schickt in Voltaire auf die Reise durch die Realität - angeblich eine harmonisch prästabilisierte Welt, in der alles seinen hinreichenden Grund und seine natürliche Zweckbestimmung hat. Die Reise durch dieses Arkadien, wie es in der zeitgenössischen Philosophie von Pope bis Leibniz anklingt, wird für Candide zur Höllenfahrt. Am Ende ziehen sich Candide und seine Gefährten mit ihren erlittenen Blessuren in eine kleine Meierei zurück - Karika-

"Et in arcadia ego"

tur Arkadiens - und schwören allem Räsonieren ab, um nur noch ihren Garten zu bestellen.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts verschwand das arkadische Motiv aus allen Bereichen der Kunst. Die Schäferspiele, die Marie Antoinette im Park von Versailles veranstaltete, waren ein letzter höfischer Selbstbetrug. Der dritte Stand war nicht mehr bereit, sich mit Träumen von Arkadien abspeisen zu lassen. Seine Träume waren heroischer, handlungsbereiter, gegenwartsnäher. Ihren Interpreten fanden diese Träume in Jacques Louis David, der 1784 den "Schwur der Horatier" malte: Eine heroische Szene vor intakten antiken Rundbögen. Die Landschaft ist vollkommen weggelassen.

Nichts Arkadisches hatten auch "Paris und Helena", die David 1788 malte: Das Liebespaar posiert in einem antiken Vestibül und wirkt so kühl wie seine marmorne Umgebung. Nur noch die Lyra, die Paris in der Hand hält, erinnert an seine bukolische Vergangenheit als Hirte, auf die Claude Lorrain und andere Maler in dem beliebten Standard-Motiv "Das Urteil des Paris" abgehoben haben. Dafür trägt der Paris auf Davids Bild eine phrygische Mütze - jenes Requisit, das als Jakobinermütze zum Symbol der französischen Revolution werden sollte.

- (1) Das Bild wurde früher irrtümlich Schidone zugeschrieben
- (2) Diderot, Ästhetische Schriften, Berlin und Weimar 1967, Bd. 2, S. 127
- (3) Erwin Panofsky, Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1975



Hubert Robert (1733-1808), Der Diana-Tempel zu Nîmes (1771)

Ruinen-Symbolik

Die Ambivalenz von Nostalgie und Utopie im arkadischen Landschaftsbild

Ein wichtiges Symbol der elegischen, reflexiv-gebrochenen Sehnsucht nach Arkadien wurde die Ruine. Sie übersetzt die nostalgische Komponente des Traums von Arkadien, die sich bereits in der engen Verwandtschaft von Ritter- und Schäferroman zeigt, in den zweidimensionalen Raum des Landschaftsgemäldes. Später wird man sie sogar im dreidimensionalen Raum des Parks finden. Das arkadische Motiv, das ursprünglich rein poetischliterarisch war, wird so immer sinnlich wahrnehmbarer. Sein Medium ist zunächst das Papier, dann die Leinwand und noch später der Garten. Auf jeder dieser Stufen verdinglicht sich das arkadische Motiv ein Stück weiter. Es nimmt immer mehr Sinne gefangen, um schließlich das dreidimensionale, begehbare arkadische Landschaftsbild in Form des Englischen Gartens hervorzubringen.

Vanitas-Motiv mit gesellschaftlich-historischen Bezügen

Ruinen finden sich auf zahllosen Bilden des 17. und 18. Jahrhunderts. Sie verleihen den Ideal-Landschaften und bukolischen Szenen eine verhaltene Würde und Melancholie. Ihr psychologischer Stimmungsgehalt wiederholt zum Teil das Vanitas-Motiv, das sich schon in der Malerei des ausgehenden Mittelalters großer Beliebtheit erfreute. Im Unterschied zu Totenkopf und Sanduhr, die in der gotischen und barocken Malerei die Vergänglichkeit allen individuellen Seins allegorisieren, enthält die Ruine jedoch deutlich gesellschaftlichhistorische Bezüge. Sie ist ein Zeugnis vergangener Pracht und Größe, das auch der Gegenwart ihre Vergänglichkeit vorhält. Die Ruinen-Bilder des 18. Jahrhunderts weisen sowohl nostalgische wie utopische Züge auf. Sie sind psychologische Vexierbilder, die den Betrachter, je nachdem, in das Arkadien einer fernen antiken Vergangenheit oder einer glücklicheren Zukunft versetzen.

"Ruinen erwecken in mir erhabene Ideen", schrieb Diderot angesichts von Ruinen-Bildern, die im "Salon" des Jahres 1767 im Louvre zu sehen waren. "Alles wird zunichte, alles verfällt, alles vergeht. Nur die Welt bleibt bestehen. Nur die Zeit dauert fort. Wie alt ist doch unsere Welt! Ich wandle zwischen zwei Ewigkeiten. Wohin ich auch blicke, überall weisen mich die Gegenstände, die mich umgeben, auf das Ende aller Dinge hin, und so finde ich mich mit dem Ende ab, das mich erwartet." (1)

Für Ernst Bloch reflektierten diese Ruinen, wie die ganze manieristische Endphase des Barock, "das Zwielicht, das aus dem Ineinander von aufsteigendem Bürgertum und tonangebendem, prekär-mächtigem Neufeudalismus entstand; wobei freilich die Vergänglichkeit, als eine im Sturz aufgehaltene, durchaus noch Form bildete, also keineswegs in Nihilismus fiel. Die Ruine mußte so ziemlich genau die Mitte halten zwischen dem Zerfall und einer hindurchscheinenden, sozusagen erst integren Linie; diese schwebende, in der Schwebung gleichsam angehaltene Mitte machte sie, im barocken Sinn, malerisch." (2)

"Ruinen ein Ort der Gefahr - Gräber eine Zufluchtstätte"

Diderot hat den zwiespältigen Charakter der Ruinen-Landschaften instinktiv erfaßt, als er darüber sinnierte, weshalb fast alle Maler um die verfallenen Bauwerke einen heftigen Wind wehen lassen. Ebenso fiel ihm auf, daß Wanderer und sonstige Personen an den Ruinen vorbeigehen, anstatt dort zu lagern und zu rasten. Ganz anders sei es, wenn der Maler die Ruine durch ein Grab ersetze: "Jetzt hat der ermüdete Wanderer seine Bürde vor seine Füße gelegt; er und sein Hund sitzen auf den Stufen des Grabes und ruhen sich aus (…) Das alles ist der Fall, weil Ruinen ein Ort der Gefahr, Gräber dagegen eine Zufluchtstätte sind." (3)

Im Unterschied zum Grab, dem Ort individueller Vergänglichkeit, war die Ruine also ein "Ort der Gefahr". Die Vergangenheit, welche die Ruine repräsentierte, konnte jederzeit in die Gegenwart hineinwirken. Schon ein Windstoß konnte genügen, um weitere Bruchstücke aus ihr herauszulösen oer sie ganz zum Einsturz zu bringen.

Die barocke Ruine stand so für Nostalgie und Utopie zugleich. Sie war Ausdruck einer

Ruinen-Symbolik

diffusen Stimmung. Sie induzierte beim Betrachter die Sehnsucht nach einem Arkadien, das sowohl in ferner Vergangenheit wie in ferner Zukunft angesiedelt sein konnte. Das ursprüngliche, religiöse Vanitas-Motiv wurde in die arkadische Landschaft überführt. Es symbolisierte nun nicht mehr die Nichtigkeit alles Irdischen vor dem Tod und dem Reich Gottes, sondern die Unvollkommenheit der Gegenwart zwischen nostalgisch verklärter Vergangenheit und utopisch überhöhter Zukunft.

Die Rocaille - eine stilisierte Ruine

Die "Rocaille", wichtigstes Stilelement und Namensgeberin des Rokoko, verhalf diesem Lebensgefühl zu ornamentalem Ausdruck. Sie war im Grunde nichts anderes als eine stilisierte Ruine. Ihr gebrochener Schwung wiederholte und widerspiegelte die Gebrochenheit zwischen Nostalgie und Utopie. Sie war Ausdruck einer Welt, "in der das Unvollendete Anlaß der Heiterkeit, das Verfallene Erinnerung an Arkadien ist". (4)

Seinen markantesten Ausdruck fand das Ruinen-Motiv in den Bildern von Hubert Robert (1733 - 1808). Die meist großformatigen Gemälde mit Ruinen antiker Bauten aus Rom und Südfrankreich trugen ihm den Beinamen "Robert des Ruines" ein. Diese Ruinen waren oft von üppigem Grün überwuchert, das ihnen ein manieristisch-bewegtes, fast lebendiges Aussehen verlieh. Die Ruine dominierte jedoch derart, daß für die Landschaft kein Raum mehr blieb. Für arkadische Stimmungen, gar utopisches Sehnen war in dieser Umgebung buchstäblich kein Platz. Es fehlte die Weite und der Horizont der Landschaft. Selbst Nostalgie wollte angesichts von Roberts Ruinen nicht so recht aufkommen.

"Sie besitzen wohl die Technik, aber Ihnen fehlt das Ideelle", warf Diderot dem Maler vor. "Empfinden Sie denn nicht, daß auf dem Bild zuviel Figuren sind, daß man davon drei Viertel ausradieren müßte -Man darf nur diejenigen beibehalten, die die Einsamkeit und die Stille unterstreichen." (5)

- (1) Diderot, Ästhetische Schriften, Berlin und Weimar 1967, Bd. 2, S. 150
- (2) Ernst Bloch, Das Prinzip Hoffnung, Frankfurt 1959, Bd. 1, S. 446
- (3) siehe 1, Bd. 1, S. 668/669
- (4) H. Bauer, Rocaille, Neue Münchener Beiträge zur Kunstgeschichte, Berlin 1962, S. 34
- (5) siehe 1, Bd. 2, S. 150



Der Schwetzinger Schloßgarten war ursprünglich als rein geometrische Anlage im französischen Stil geplant

Symbol und Sentiment

Weshalb das arkadische Landschaftsbild mit dem Barockgarten koexistieren konnte

Die arkadischen Landschaften der Malerei entsprangen der Phantasie. Die reale Landschaft diente ihnen nur als Anregung. So ließ sich Lorrain von der römischen Campagna und Ruisdael von der niederländischen Landschaft inspirieren. Es ging ihnen aber letztendlich nicht um eine realistische Wiedergabe. Ihre Bilder waren Ideal-Landschaften, die ein geistiges bzw. ästhetisches Ideal auf der Leinwand darstellten.

Anfangs wurde dieses Ideal noch in symbolischer Weise durch Schäfer, Satyren, Philosophen oder Ruinen ausgedrückt, die als Ortsbestimmung für Arkadien dienten. Diese Symbole appellierten weniger ans Gemüt als an die kognitiven Fähigkeiten des Betrachters. Er mußte die Symbolik des Bildes entschlüsseln und die dargestellte Szene gleichsam als gemalte Schäferdichtung verstehen.

Bald aber verselbständigte sich das zweidimensionale Arkadien auf der Leinwand von seinen literarischen Wurzeln. Seine Symbolik füllte sich mit einem ihr eigenen Sentiment. Es entstand ein neues Genre der Malerei, das keiner kognitiven Übersetzung mehr bedurfte, sondern sich selbst erklärte und ganz unmittelbar ans Sentiment appellierte. Am Ende bedurfte es weder der Schäfer noch der Ruinen, um eine sanft gewellte Landschaft, wie Lorrain sie malte, auf gefühlsmäßige Weise mit dem glückseligen Arkadien zu verbinden.

Das arkadische Motiv durchläuft die Ebenen Literatur, Malerei und Gärtnerei zeitlich versetzt

So wie die Schäferdichtung die arkadische Malerei vorbereitete und überhaupt erst ermöglichte, so war die Entwicklung des Landschaftsbildes Voraussetzung für die nächste Stufe, auf der das zweidimensionale Bild in die dritte Dimension des Landschaftsgartens übertragen wurde. Das arkadische Motiv durchläuft auf allen drei Ebenen - Literatur, Malerei, Gärtnerei - eine zwar zusammenhängende, aber zeitlich versetzte Entwicklung. Dies erklärt, weshalb zunächst niemand daran dachte, solche arkadischen Landschaften, wie sie die Gemälde zeigten, auch in der Realität anzulegen.

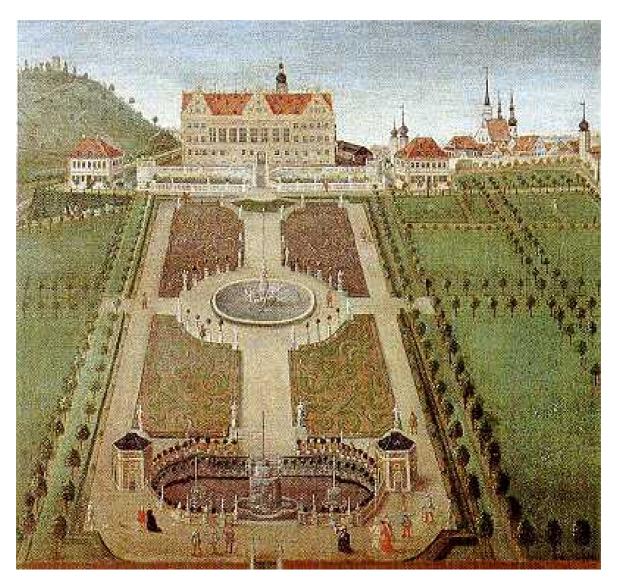
Die künstlich gestalteten Landschaften sahen bis weit in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts ganz anders aus. In den fürstlichen Gärten regierten Zirkel und Lineal. Die Natur wurde als beherrschte, der Vernunft unterworfene Natur genossen. Entsprechend galt es als Gipfel gärtnerischer Leistung, die Bäume, Sträucher und Blumen in geometrische Formen zu zwingen. Die natürlichen Unebenheiten des Geländes wurden nach Möglichkeit beseitigt. Das Ideal war ein mit Richtschnur und Schere getrimmter Park im "französischen" Stil.

Die Gärten der Renaissance, des Barock und des Rokoko waren Symbole des Absolutismus

Die wichtigste der Symmetrie-Achsen, um die sich die geometrischen Muster spiegelten, ging dabei vom Schloß aus. Die Gärten der Renaissance, des Barock und des Rokoko waren so zugleich ein Symbol des Absolutismus. Ihre Bäume, Sträucher und Blumen hatten kein Recht auf individuelle Entfaltung. Sie hatten vielmehr ihren festen Platz in einer genauso vernünftigen wie rigiden Ordnung, in der das Immergrün der Buchsbaum-Reihen der zeitlosen Pracht der Allonge-Perücken entsprach.

Ein solcher Garten versinnbildlichte die weltliche Ordnung in ähnlicher Weise wie die Pracht der Kirchen das himmlische Reich. Er war dabei aber weniger Ausdruck des politischen Absolutismus als eines Bewußtseins, das sich in jeder Hinsicht im Absoluten aufgehoben wußte. Dieses Absolute mußte nicht unbedingt in der traditionellen Form des christlichen Schöpfergottes gedacht werden. Es konnte ebenso die philosophische Gestalt eines materialistischen Deismus, von Spinozas "Substanz" oder Hegels absolutem Geist annehmen. So erklärt es sich auch, daß der geometrische Garten, der oft sehr vordergründig als Sinnbild des fürstlichen Absolutismus gesehen wird, die bürgerliche Revolution in den Niederlanden unbeschadet überdauern konnte. Die Geometrie des Barockgartens harmonierte in den Niederlanden mit dem bürgerlichen Bewußtsein ebenso wie die erklärtermaßen "geometrische" Form, die Spinoza seiner "Ethik" angedeihen ließ.

Der sentimentale Garten war der Renaissance und dem Barock so fremd wie das dazugehörige Sentiment. Die Gärten dieser Zeit erfreuten durch ihre Regelmäßigkeit, in der sich die Regelmäßigkeit des Kosmos wiederholte. Sie steckten voller Symbolik, die entschlüsselt und verstanden werden mußte. Eines der besterhaltenen Beispiele bietet das Figurenprogramm im Park von Schloß Weikersheim, der zwischen 1707 und 1725 angelegt wur-



Symbolik statt Sentiment: Der Garten von Schloß Weikersheim

de: Eröffnet wurde dieses Figurenprogramm, indem man vom Schloß her zwischen den Statuen des Herkules und des Zeus als Symbolgestalten für Stärke und Majestät des Herrschers hindurchging. Es folgten sechszehn groteske Zwerggestalten, die im Wechsel mit Vasen die Balustraden am Schloßgraben schmückten und - im Kontrast zur sakrosankten Würde des Herrschers - den Hofstaat karikierten. Der Weg führte weiter in ein großes Karree, das die Figuren der vier Elemente, der vier Jahreszeiten, der vier Winde, zahlreiche antike Gottheiten sowie die Symbole des Reichtums und der Armut enthielt. Am Ende des Gartens, in der offenen Exedra der symmetrisch angelegten Orangerie, stand das Reiterstandbild des Herrschers, flankiert von Pax und Minerva als Symbolen für Frieden und Krieg sowie Allegorien der vier Weltreiche. In der Mitte des Gartens, wo Zentral- und Querachse ein Rondell bildeten, war die Figur des Herrschers ein weiteres Mal in einem Herkulesbrunnen verherrlicht. Die ganze Anlage wurde streng symmetrisch durch eine Zentralachse und mehrere Querachsen gegliedert. Sie stand für nichts weniger als die Gesamtkeit der Welt. (1)

Symbol und Sentiment



Symbol der Toleranz: Die Moschee in Schwetzingen

Das arkadische Gemälde wurde zunächst nur als Symbol des Goldenen Zeitalters rezipiert

Noch in den Gärten des Spätbarock und Rokoko war das Verständnis der Ikonographie eine wesentliche Voraussetzung für das ästhetische Moment. Zum Beispiel sollte der Schwetzinger Schloßgarten, mit dessen Anlage 1753 begonnen wurde, die Wiederkehr des Goldenen Zeitalters symbolisieren. Den Auftakt dazu bildeten die Urnen der vier Weltalter auf der Terrasse vor dem Schloß. Ein Arion-Brunnen im Mittelpunkt des großen Zirkels verherrlichte mit der wunderbaren Wirkung von Poesie und Musik zugleich die musischen Neigungen des Herrschers. Hinter dem Zirkel eröffneten zwei wasserspeiende Hirsche das Reich Dianas, der Göttin der Jagd. Am Ende des Gartens, vor einem großen rechteckigen Wasserbecken, symbolisierten die Statuen des Rheins und der Donau die Flüsse, die das Reich des Kurfürsten umspülten. (2) Die Gesamtanlage verhieß so die Wiederkunft des goldenen Zeitalters in der Pfalz. Die dazugehörige Ikonographie wurde auch nach Verlassen der ursprünglich rein symmetrisch-geometrischen Konzeption beibehalten und in die mehr verspielt-allegorischen Formen des Rokoko umgesetzt. Zum Beispiel war eine türkische Moschee, die Anfang der siebziger Jahre entstand, nicht allein auf exotisch-pittoreske Wirkung angelegt. Sie sollte zugleich ein Symbol der religiösen Toleranz sein. Dieser Symbolwert des Gebäudes und damit das ästhetische Gefühl des Erhabenen und Wahren erschloß sich dem Betrachter jedoch erst, wenn er die eigenartige Architektur als eine Mischung aus der katholischen Karlskirche in Wien, der anglikanischen St. Pauls-Kathedrale in London und mohammedanischem Gotteshaus erkannte. In der Sprache der Pawlowschen Psychologie ausgedrückt: Der Barockgarten appellierte eher an das "zweite Signalsystem" der Sprache und des Denkens als an das "erste Si-

Symbol und Sentiment

gnalsystem" des visuellen Eindrucks und des unmittelbar intendierten Gefühls. Er verband beide Signalsysteme, wies aber die Schlüsselreize dem Verstand zu.

Auch die arkadischen Landschaften Lorrains und Poussins wurden auf diese Weise rezipiert. Sie waren aus barocker Sicht Symbole des goldenen Zeitalters. Es war deshalb für den Zeitgenossen kein Problem, das Wohlgefallen an einem Bild Lorrains mit dem Wohlgefallen an einem Park im symmetrisch-geometrischen Stil zu vereinbaren.

Das Symbol erfüllt sich mit emotionalem Inhalt und sprengt den Rahmen des Gemäldes

Ein Bedürfnis, sich in Landschaften nach Art Lorrains zu ergehen, konnte erst entstehen, nachdem sich das arkadische Landschaftsbild zum eigenständigen Genre entwickelt hatte. Rekapitulieren wir kurz den Werdegang des arkadischen Motivs vom Papier zur Leinwand: Die erste Vorarbeit leistet Dante (1265 - 1321), der sich in seiner "Göttlichen Komödie" von Vergil, dem Erfinder Arkadiens, den Weg durch die Hölle zum Paradies zeigen läßt. Noch in den humanistischen Eklogen Petrarcas (1304 - 1374) und Boccaccios (1313 -1375) ist das arkadische Motiv rein gedanklicher Natur. Erst mit der Schäferdichtung Sannazaros (1456 - 1530) oder Montemayors (1520 - 1561) dringt es allmählich in die Malerei eines Giorgione (1477 -1510), Tizian (1476 - 1576) oder Campagnola (1500 - 1564) ein. In den Werken A. Caraccis (1560 - 1609) oder Domenichinos (1581 - 1641) befreit es sich weiter von den symbolisierenden Eierschalen, um schließlich in den Gemälden Claude Lorrains (1600 - 1682) und Poussins (1615 - 1675) seine sinnlich-visuelle Vollendung zu erreichen.

Im Rahmen der Malerei sind damit die Möglichkeiten des arkadischen Motivs erschöpft. Das zweidimensionale Tafelbild läßt keine weitere Versinnlichung zu. Der nächste Schritt muß außerhalb der Malerei erfolgen. Die arkadischen Gefilde müssen in den dreidimensionalen Raum verlagert werden.

Dieser Schritt ist grundsätzlich in der gesamten europäischen Kultur der Neuzeit angelegt. Er wird dann letztlich in England mit voller Konsequenz durchgeführt. Die ersten, tastenden Versuche finden jedoch bereits in Venedig statt, wo auch die arkadische Landschaftsmalerei ihre erste Blüte erlebte.

Giorgiones "La Tempesta"

Schon 1370 erwirbt Petrarca ein kleines Anwesen in den euganeischen Hügeln bei Padua, um seinen Lebensabend in ländlicher Beschaulichkeit zu verbringen. Der Dichter wird damit zum Pionier eines massenhaften Trends. Er kann als Vorläufer der venezianischen Großbürger gelten, die ab dem 15. Jahrhundert entlang der Brenta und an anderen Orten des venezianischen Festlandes Tausende von Landsitzen errichten, die ihnen als Sommerfrische, Stätten des Amüsements und zusätzlich landwirtschaftliche Einkommensquelle dienen.

Diese venezianische Villegiatura dauert bis ins 18. Jahrhundert. Sie ist ein einzigartiges



"La Tempesta": Adam und Eva in der Geborgenheit einer arkadischen Landschaft, während sich über der Stadt ein Unwetter entlädt

gesellschaftliches Phänomen, das nirgendwo in Europa seinesgleichen findet und sicher von den topographischen Voraussetzungen (Insellage der Lagunenstadt, Bequemlichkeit der Wasserverbindungen) abhängig war. Genauso wichtig dürfte jedoch ein neues, ideologisches Verhältnis zur Natur gewesen sein, wie es Giorgione in seinem um 1505 entstandenen Gemälde La Tempesta zum Ausdruck bringt: Es zeigt Adam und Eva in der Geborgenheit einer arkadischen Landschaft, während sich im Hintergrund über einer Stadt - dem Ort des Schachers, des Handelns, des Lasters, der Korruption, des nüchternen Kalküls und der eiskalten venezianischen Staatsräson - ein Unwetter mit Blitz und Donner zu entladen beginnt.

Giorgiones Bild entstand zu einer Zeit, als der Seeweg nach Indien bereits entdeckt war und Venedig seine einzigartige Stellung im Fernhandel langsam aber sicher zu verlieren begann. Für Venedig begann nun die Phase der Dekadenz. Seine führende Rolle im Fernhandel verlor es sukzessive an Portugal, Spanien, die Niederlande und England. Die verstärkte Hinwendung zum Festland, zum ländlichen Leben und zur Landwirtschaft ist vor diesem Hintergrund zu sehen. Mit der politisch-ökonomischen Motivation verbunden war eine Fluchtbewegung ins Private. Ein noch immer immenser Reichtum ermöglichte der venezianischen Bourgeoisie jene lange glanzvolle Agonie, welche auch die "villegiatura" bestimmte.

Die venezianischen Parks bleiben geometrisch - aber Palladio revolutioniert die Architektur der Villa

Die aristokratische Republik von Venedig war bis ins 16. Jahrhundert führend in der bürgerlich-kapitalistischen Umgestaltung Europas. Sie erstarrte dann jedoch, wurde immer mehr zum Bestandteil des ancien régime, bis sie 1797 von Napoleons Truppen kampflos eingenommen wurde. Hier liegt wohl der Grund, weshalb Venedig nicht fähig war, jenen Gegensatz, der in Giorgiones Bild aufscheint, weiter zu entwickeln und vom zweidimensionalen Gemälde in die dritte Dimension der Landschaft zu gelangen. Die Gärten, welche die venezianischen Villen auf dem Festland umgaben, folgten bis ins 18. Jahrhundert duchaus geometrischen Mustern. Selbst die geheime Lust am Unregelmäßigen wurde in die rechtwinklige Strenge des Labyrinths aus Buchsbaumhecken gezwängt, das in seiner Mitte von einem erhöhten Aussichtspunkt zu überschauen war und so - ungeachtet aller Möglichkeiten der invididuellen Verirrung - den Triumph des übergeordneten Gesamtkonzepts symbolisierte.

Und doch verraten die venezianischen Villen in Ansätzen eine neue, bürgerliche Geistigkeit. So verläuft im Park der Villa Barbarigo in den euganeischen Hügeln, der bis heute weitgehend original erhalten ist, die Hauptachse des Gartens quer zu der 1669 errichteten Villa, die sich am Ende einer untergeordneten Achse erhebt. Noch eindrucksvoller manifestiert sich das Neue in den Bauten Palladios, der die dreiteilige Fassade des venezianisch-byzantinischen Palastes aus ihrer Flächigkeit erlöste: Die offene Arkadenreihe wurde zum vorspringenden antiken Portikus; der ganze Baukörper wurde, bis in die Proportionen der Räume hinein, zum Kunstwerk. Palladio war jedoch - im Unterschied zu seiner späteren Wertschätzung und Bedeutung für den anglo-amerikanischen Baustil - nur einer unter vielen venezianischen Architekten. Seine Bauten wie die "Villa Rotonda" waren eine kühne Antizipation des bürgerlichen Geistes und selbst für die venezianische Architektur des 16. Jahrhunderts nicht repräsentativ. In Venedig selbst hat Palladio nur Sakralbauten errichtet, und von den rund 3500 Villen des venezianischen Festlandes dürften gerade etwa zwanzig auf seine Pläne zurückgehen.

- (1) vgl. Wilfried Hansmann, Gartenkunst der Renaissance und des Barock, Köln 1983, S. 286-267
- (2) Ebenda, S. 286-289



Die englische Bourgeoisie entdeckte in den Bauten Palladios jene diskrete Magie des Geometrischen, die erst im Kontrast zur Unregelmäßigkeit des umgebenden Parks ihre volle Wirkung entfaltet. (Schloß und Park von Stowe.)

"Paradise lost"

Der Sensualismus als Wegbereiter des Landschaftsgartens

Es blieb England vorbehalten, das arkadische Motiv aus der zweidimensionalen Fläche des Gemäldes in die dritte Dimension des Gartens überzuführen. Der Einfluß Venedigs und der "villegiatura" war dabei beträchtlich. Vor allem entdeckte die englische Bourgeoisie in den Bauten Palladios jene diskrete Magie des Geometrischen, die erst im Kontrast zur Unregelmäßigkeit des umgebenden Parks ihre volle Wirkung entfaltet.

Anders als das morbide Venedig befindet sich England im 17. Jahrhundert auf dem aufsteigenden Ast. Schon in den Rosenkriegen von 1455 bis 1485 hatte sich der alte Adel gegenseitig ausgerottet und der neuen, bürgerlich geprägten Gentry Platz gemacht. Die Versuche Karls I., das Rad der Geschichte zurückzudrehen, blieben erfolglos. Sie führten zum Bürgerkrieg von 1642 bis 1649, aus dem die Gentry mit dem Puritaner Cromwell als

Sieger hervorging. Schon eineinhalb Jahrhunderte vor der französischen Revolution wurde in England der König hingerichtet und die Republik proklamiert. Mit der "Glorreichen Revolution" von 1688 sicherte sich das englische Bürgertum endgültig die Teilhabe an der politischen Macht und einen Klassenkompromiß, der in der Folge immer mehr zugunsten der bürgerlichen Kräfte verschoben wurde. Besser gesagt: Die Kämpfe zwischen Whigs und Tories, Bürgertum und Adel, Kapital und Grundbesitz nahmen systemimmanenten Charakter an. Die Ablösung der alten feudalen Abhängigkeitsverhältnisse durch die neuen Ware-Geld-Beziehungen sorgte von selbst dafür, daß die Tories verbürgerlichten und die Whigs feudale Allüren annahmen.

Die englische Bourgeoisie findet ihren genuinen Stil im Klassizismus

Vor diesem historischen Hintergrund entwickeln sich in Englands Kunst, Literatur und Philosophie frühzeitig die Züge eines Bewußtseins, das auf dem Kontinent in dieser Form unbekannt ist. Schon im "perpendicular style" tritt ein protestantisch-nüchternes Element zutage, das der Spiritualität der Gotik buchstäblich die Spitze nimmt. Spätgotik und Renaissance erlebt England nur in den manierierten Formen des Tudorstils. Die Malerei, die auf dem Kontinent im 17. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreicht, ist in England fast bedeutungslos. Noch geringer sind der Einfluß des Barock und des Rokoko. Das englische Bürgertum findet vielmehr seinen genuinen Stil und den stärksten künstlerischen Ausdruck der erreichten gesellschaftlich Emanzipation im Klassizismus; in der Aufnahme und Weiterentwicklung jener Formen, die Palladio einst aus dem Geist der italienischen Renaissance geschöpft hatte.

In der englischen Literatur bezeugt Miltons Elegie vom "Paradise lost" (1667) das neue Bewußtsein, das mit den neuen bürgerlich-kapitalistischen Handels- und Produktionsverhältnissen einhergeht. Miltons "Verlorenes Paradies" ist nur der Form nach ein religiöses Poem. Psychologisch hat es mehr die Qualität Arkadiens und des Goldenen Zeitalters als des religiös verstandenen Paradieses. Es kann auch nicht mit dem Paradies in Dantes "Göttlicher Komödie" gleichgesetzt werden. Bei Dante bleibt das Paradies als Teil des Universums dialektisch mit der Hölle und dem Berg der Läuterung verbunden. Bei Milton dagegen nimmt - wie Hegel später kritisiert - "der Konflikt und die Katastrophe des "verlorenen Paradieses" eine Wendung gegen den dramatischen Charakter hin". Es seien hier "der Zwiespalt des Inhalts und der Reflexion des Dichters, aus welcher er die Begebenheiten und Zustände beschreibt, nicht zu verkennen". Man finde hier ganz "die Gefühle, Betrachtungen einer modernen Phantasie und der moralischen Vorstellungen seiner Zeit". (1)

Locke und Shaftesbury

In der Philosophie finden diese "moderne Phantasie" und "moralischen Vorstellungen", die Milton in Verse kleidet, ihren Ausdruck und ihre Weiterentwicklung in den Schriften John Lockes (1632 - 1704). Bei Milton entsteht die Welt daraus, daß Gott seinen Willen aus einem Teil seiner selbst zurückzieht und diesen sich selbst überläßt. Locke präzisiert diesen Deismus dahingehend, daß die dingliche Umgebung des Primäre sei und sich die Seele erst unter dem prägenden Einfluß der Außenwelt mit Inhalt erfülle. Indem Locke die

scholastische These von den angeborenen Ideen zurückweist, leugnet er aber zugleich eine unmittelbare göttliche Inspiration der Seele. Eine solche kann allenfalls auf dem Umweg über die göttlich intendierte Natur zustandekommen.

Lockes Zögling Shaftesbury (1671 - 1713) geht noch einen Schritt weiter. Für ihn hat sich das Göttliche nicht aus der Natur zurückgezogen, sondern bleibt untrennbar mit der Natur verbunden. Das heißt aber, daß auch alle sittlichen Gebote und Wertvorstellungen, die ehemals mit der Autorität Gottes begründet wurden, in die Natur übergehen und dingliche Gestalt annehmen. Shaftesbury gelangt so zu einer Ästhetik, in der sich das Natürliche, Tugendhafte und Schöne gegenseitig bedingen und ergänzen. Er verwirft die egoistischen Konsequenzen aus Lockes Sensualismus und verwandelt diesen in einen "moralischen Sensualismus".

Harmonie von Dinglichem und Geistigem: "whatever is, is Right"

Im Grunde ist Shaftesburys Ästhetik, die oft als "neuplatonisch" charakterisiert wird, eine Variante des Pantheismus. Der englische Pantheismus unterscheidet sich vom kontinentalen Pantheismus durch eine starke Neigung, die Widersprüche in Natur und Gesellschaft zu negieren bzw. zu harmonisieren. Der Grundwiderspruch zwischen Sein und Bewußtsein, der in Spinozas "Ethik" (1677) zwischen dem "leidenden Geist" und dem "handelnden Geist" aufscheint, ist Shaftesbury und seinen Nachfolgern unbekannt. Ihr Pantheismus ist nicht zerrissen zwischen Sein und Bewußtsein, sondern betont gerade die Harmonie von Dinglichem und Geistigem. Selbst das unleugbare Übel erscheint in dieser Sichtweise noch als Ausdruck eines größeren Guten. Mit unübertroffener Deutlichkeit formulierte diese psychologische Konsequenz des englischen Pantheismus der Dichter Alexander Pope in seinem 1733 veröffentlichten "Essay on man": (2)

Alle Natur ist doch nur Kunst, die du nicht wahrnimmst, Ein jeder Zufall doch nur Richtung, die du nicht verfolgst; Ein jeder Zwieklang unerhörte Harmonie; Und alles kleine Übel nur ein großes Gutes. Und allem Stolz zum Trotz, zum Trotz auch irrender Vernunft, nur eine Wahrheit gilt: Was ist, hat seine Richtigkeit.

Der Schlußsatz dieses Poems (im Original: "whatever is, is Right") gelangte im 18. Jahrhundert zu großer Berühmtheit und hat heftigen Widerspruch ausgelöst. Oberflächlich erinnert er an die noch berühmtere Sentenz Hegels aus dem Jahr 1821: "Was vernünftig ist, das ist wirklich; und was wirklich ist, das ist vernünftig." Dem Satz von Pope fehlt jedoch die dialektische Doppelbödigkeit, mit der Hegel einerseits das Bestehende rechtfertigt und andererseits im Namen des Vernünftigen zum Untergang verurteilt. Pope unterstellt vielmehr, daß "alles kleine Übel nur ein großes Gutes" sei. Eine so beschaffene Welt bedarf keiner Veränderung. Sie will lediglich anders gesehen werden. Sie will "alles kleine Übel" - etwa die sozialen Widersprüche der neuen bürgerlichen Gesellschaft - als unvollkommene Erkenntnis einer umfassenden großen Harmonie relativieren. Sie wird so zu einer Apologie des Bestehenden.

Voltaires Spott über die "die beste aller möglichen Welten"

Eine solche Sichtweise entsprach viel zu sehr den gesellschaftlichen Verhältnissen Englands, um auf dem Kontinent, wo das Bürgertum die Macht des Feudalismus noch nicht gebrochen hatte, widerspruchslos hingenommen oder auch nur verstanden zu werden. Der "Candide", in dem Voltaire den unerschütterlichen Glauben an "die beste aller möglichen Welten" verspottet, nimmt deshalb die prästabilisierte Harmonie des Leibniz-Schülers Christian Wolff eher als Vorwand und willkommenden Anlaß, um letzten Endes Popes "Reim des Jahrhunderts" zu treffen und ins Lächerliche zu ziehen:

"Es ist bewiesen", läßt Voltaire die Philosophen-Karikatur Pangloss zu Candide sagen, "daß die Dinge nicht anders beschaffen sein können. Sintemalen nämlich alles zu einem Zweck geschaffen ist, dient alles notwendigerweise dem besten Zweck. Beachtet wohl, daß die Nasen zum Brillentragen gemacht sind; drum haben wir Brillen. Die Beine sind sichtbarlich zum Schuheanziehen eingerichtet; und so tragen wir denn Schuhe und Strümpfe. Die Steine sind geschaffen, daß man sie schneide und daraus Schlösser baue; deshalb haben Seine Gnaden ein wunderschönes Schloß". (3)

Die prästabilisierte Harmonie wird zum Credo des Liberalismus

Der ästhetisch-moralische Gleichklang von Tugend, Schönheit und Natur, den Shaftesbury und Pope postulieren, wiederholt sich bald darauf in der liberalen Gesellschafts-und Wirtschaftstheorie. Bei Adam Smith (1723 - 1790) verwandelt er sich in die prästabilisierte soziale und wirtschaftliche Harmonie des freien, nicht durch staatliche Eingriffe behinderten Wettbewerbs. Smith verweist so am deutlichsten auf die Wurzeln dieser Harmonisierung aller Widersprüche: Früher als auf dem Kontinent tritt in England an die Stelle der feudalen Ordnung die bürgerliche Gesellschaft und an die Stelle der einfachen Warenproduktion die kapitalistische Ware-Geld-Beziehung.

Diderot hat Shaftesburys "*Untersuchung über Tugend und Verdienst*", die 1699 erschien, 1745 ins Französische übertragen. Dabei verstand er ihn so, daß er die Grundlagen des Schönen im Nützlichen sehe:

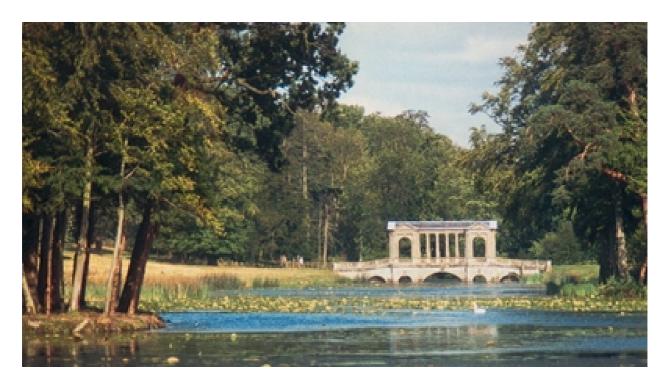
"Wenn Sie ihn fragen, was ein <u>schöner Mensch</u> sei, wird er Ihnen antworten, das sei ein Mensch, dessen wohlproportionierte Glieder am glücklichsten zusammenwirken, um die Lebensfunktionen des Menschen zu erfüllen (…) Von hier aus steigt er dann bis zu den gewöhnlichsten Gegenständen, den Stühlen, Tischen, Türen und so weiter hinab und versucht, Ihnen zu beweisen, daß uns die Form dieser Gegenstände nur in dem Maße gefalle, in dem sie sich für den Gebrauch eignen, für den sie bestimmt sind." (4)

Diderot hat sich nachdrücklich gegen diese Ableitung des Schönen aus dem Nützlichen gewandt. Damit tat er Shaftesbury zugleich recht und unrecht. Denn so explizit, wie Diderot unterstellt, findet sich diese These bei Shaftesbury gar nicht. Sie ist allerdings als psychologische Konsequenz in seinem Gleichklang von Natur, Schönheit und Tugend bereits angelegt. Diderot hat so frühzeitig die utilitaristische Auslegung geahnt, die der Sensualismus später in den Theorien von John Stuart Mill (1806 - 1874) finden wird.

"Paradise lost"

Vor dem hier skizzierten Hintergrund entstehen die "Englischen Gärten". Sie sind Kunstwerk, moralische Anstalt und psychologisches Labor zugleich. Im Unterschied zum Barockgarten wollen sie den Besucher nicht nur symbolisch läutern und ins Goldene Zeitalter führen. Der Barockgarten setzt das Vorhandensein der symbolisierten Ideen voraus. Für die Sensualisten gibt es aber keine angeborenen Ideen. Die Seele ist für sie eine "tabula rasa" und erfüllt sich erst unter dem prägenden Einfluß der Außenwelt mit Inhalt. Je vollkommener diese dingliche Matritze ist, desto vollkommener sind auch die dadurch geprägten Ideen. Deshalb muß auch Arkadien, ehe es zum vollkommenen Einklang des Natürlichen, Tugendhaften und Schönen kommt, erst einmal in dinglicher Gestalt verwirklicht werden.

- (1) G. W. F. Hegel, Ästhetik, Frankfurt a. M., o. J., Bd. 2, S. 467
- (2) zit. nach Dieter Hildebrandt, Voltaire Candide, Berlin 1963, S. 136 ff
- (3) Voltaire, Candide, Hamburg 1957, S. 8
- (4) Diderot, Ästhetische Schriften, Berlin und Weimar 1967, Bd. 1, S. 114



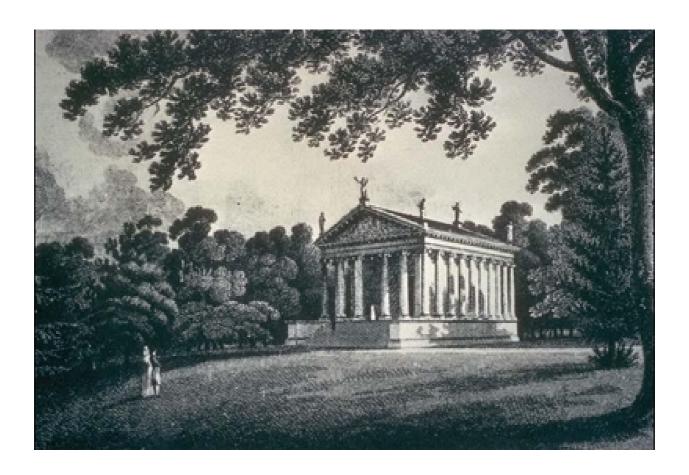
Palladianische Brücke im Park von Stowe

Der Garten als moralische Anstalt

Wie der englische Garten im Kopf einer Elite entstand und in der Landschaft realisiert wurde

Der englische Garten tritt seinen Siegeszug zu Beginn des 18. Jahrhunderts an. In wenigen Jahrzehnten verwandelt er die bisher geometrischen Gärten Englands von Grund auf. Er strahlt darüber hinaus in die Landschaft aus, die insgesamt parkähnliche Züge gewinnt. (1)

Die Anfänge des neuen Stils zeichnen sich dadurch aus, daß zunächst mehr das symmetrische Grundkonzept als die Details revolutioniert werden. Der frühe englische Garten verbindet die neue Assymetrie von Wegführung, Bepflanzung und Gelände noch mit Elementen des Barockgartens, die zum Teil "emblematischen" Charakter tragen und deshalb nur verstandesmäßig zu erfassen sind. Die klassische Phase überwindet dann das Emblematische und reduziert das Geometrische auf die palladianische Villa, während der dazugehörige Park möglichst frei von architektonisch-symmetrischen Elementen bleibt. Der Park wird nunmehr "expressiv". Er wirkt allein auf das Gemüt durch das sanft gewellte



Konkordia-Tempel in Stowe

Gelände, den unregelmäßigen Teich, Baumgruppen, Gebüsch, Rasen und geschlängelte Wege. In der Spätphase wird diese malerische Kargheit zunehmend als langweilig empfunden. Das Expressive wird nunmehr im "pittoresken" Sinne umgestaltet. Die Natur erhält ein romantisch-wildes Aussehen. Außerdem wird der Park wieder mit zahlreichen architektonischen Elementen wie Ruinen, Tempeln, Eremitagen usw. durchsetzt, die als psychische Stimuli dienen sollen.

Die zuletzt beschriebene Spätform wird auf dem Kontinent am stärksten rezipiert und beeinflußt hier die fürstlichen Gärten des Rokoko. Die vorangegangene klassische Phase findet ihren stärksten Widerhall auf dem Kontinent dagegen erst nach der französischen Revolution. Beispiele sind der Muskauer Landschaftspark des Fürsten Pückler oder der Englische Garten in München.

An der Wiege der neuen Bewegung stehen Dichter, Maler, Philosophen und Ästhetiker, die politisch fast durchweg zu den Whigs als Partei der Bourgeoisie gehören. Im Garten von Stowe finden die Ideale der Whigs sogar programmatischen Ausdruck, und die Freunde des Besitzers treffen sich hier zu politischer Konspiration. Grundsätzlich kann aber der englische Garten ebensowenig als unmittelbarer Ausdruck einer politischen Gesinnung verstanden werden wie dies beim Barockgarten als Spiegelbild des fürstlichen Absolutismus der Fall ist. Bereits unter den ersten Anhängern des neuen englischen Gartenstils

finden sich Vertreter der Feudalaristokratie, und seine Spätphase wird sogar hauptsächlich durch Tories repräsentiert.

Es wurde mitunter behauptet, die englischen Gärten seien aus der "Berührung" mit der ostasiatischen Gartenkunst und deren "Einwirkung" auf Europa entstanden. Tatsächlich wird die Unregelmäßigkeit der chinesischen Gärten schon von Joseph Addison (1672 - 1719) als vorbildlich hingestellt. Es hieße aber wohl Ursache und Wirkung zu verwechseln, wollte man daraus die Prägung des englischen Gartens durch chinesische Vorbilder ableiten. Es war wohl umgekehrt so, daß die neue Haltung zur Natur nach Referenz-Gärten in der Realität Ausschau halten ließ. Für William Chambers (1723 - 1796), der sich am ausführlichsten auf angebliche chinesische Vorbilder berief, diente China sogar als reines Fabelland, dem er willkürlich seine Vorstellungen über die Umgestaltung im "pittoresken" Spätstil unterstellte.

Der englische Garten ist zunächst ein geistiges Gebilde

Der englische Garten entsteht auch nicht aus der praktischen Arbeit des Landschaftsgärtners, sondern im Kopf einer Elite. Er ist zunächst ein geistiges Gebilde, eine Fiktion, die sich vom Unbehagen am geometrisch-symmetrischen Barockgarten nährt. Schon Francis Bacon, der Begründer des englischen Empirismus, plädiert in seiner 1625 veröffentlichten Abhandlung "On Gardens" für die Erweiterung des geometrischen Gartens um ein Stück Rasen im vorderen und ein Stück Gebüsch oder Wildnis (heath or desert) im hinteren Teil. (2) Schon Shaftesbury wendet sich gegen die steife Geziertheit (formal mockery) der fürstlichen Gärten. Und schon 1712 schildert der Whig-Publizist John Addison, wie seiner Ansicht nach der Idealgarten aussehen müßte: nämlich wie "ein Gemisch von Küchen- und Parterre, Baum- und Blumengarten", das zunächst "für eine natürliche Wildnis und für einen von den unkultivierten Plätzen unseres Landes" gehalten werden könnte.

Die Abkunft dieses Gartens vom Sensualismus Lockes und Shaftesburys wird deutlich, wenn Addison schreibt:

"Ein Garten war der Wohnsitz unserer ersten Aeltern vor dem Fall. Er füllt natürlicher Weise die Seele mit Ruhe und Heiterkeit, und besänftigt alle ihre stürmischen Leidenschaften. Er gibt uns Gelegenheit, die Künstlichen Anordnungen und die Weisheit der Vorsehung kennen zu lernen, und biethet uns unzählige Gegenstände zum Nachdenken und zur Betrachtung dar. Ich kann daher nicht umhin, schon das bloße Wohlgefallen und Vergnügen, welches der Mensch an diesen Werken der Natur findet, für eine löbliche, wo nicht für eine tugendhafte Gemüthsbeschaffenheit zu halten." (3)

In einem anderen Artikel, den er 1710 in seinem Wochenblatt abdruckte, entwarf Addison die Phantasie eines Gartens, dessen Wege und Gebäude als Embleme eines moralischen Weltbildes dienen. Es fängt damit an, daß junge, mittlere und alte Generation ihren eigenen Weg haben. Von den drei Hauptwegen zweigen etliche Wege ab, die teilweise zurückführen, zum Teil aber auch Irrwege sind. So läßt Addison einen Pfad ins "Labyrinth of Coquettes" abzweigen, in das die betörten Jünglinge den Frauen folgen und aus dem



Frdmauern in Stowe

nur Paare den Rückweg finden. Andere Abzweigungen führen zum Tempel der tugendhaften Liebe (Ehe) oder zum Tempel des Lasters. Vor dem Eingang des ersteren, der aus ionischen Säulen errichtet ist, wacht der Hochzeitsgott Hymen darüber, daß ihn nur Paare mit Ringen an den Fingern betreten. Der Tempel des Lasters ist aus korinthischen Säulen errichtet und ohne Rückkehrmöglichkeit.

Entsprechend wandelt die mittlere Generation in Addisons Phantasie zum Tempel der Tugend, zum Tempel der Ehre oder zum Tempel der Eitelkeit. Im Tempel der Tugend stehen die Statuen von Gesetzgebern, Helden, Staatsmännern, Philosophen und Dichtern. Hinter ihm erhebt sich, zunächst unsichtbar, der Tempel der Ehre. In Sichtweite davon, äußerlich ähnlich, aber auf morschem Fundament gebaut, steht der Tempel der Eitelkeit, dem auf besonderen Pfaden die Heuchler zustreben. Die Alten erblicken am Ende ihres Weges den Tempel der Habgier usw. (4)

Addison geht davon aus, daß alle Menschen von Wünschen oder Trieben (desires) beherrscht würden, die bei den Jungen die Form der sinnlichen Leidenschaft (lust), bei der mittleren Generation des Ehrgeizes (ambition) und bei den Alten der Habgier (avarice) annähmen. Entsprechend beschaffen sind die Wege der drei Generationen. In seiner Phantasie nimmt Addison so ein gutes Stück des Triebkonzepts der späteren Psychoanalyse vorweg, in dem die "Libido" entweder ihre sinnliche Erfüllung findet, auf höhere kulturelle Ziele gelenkt wird oder zu purer Habgier regrediert. Früher wäre es ausschließlich Aufgabe der Kirche gewesen, die Pfade zu bestimmen, die zu Tugend und Laster führen. Für den Engländer zu Anfang des 18. Jahrhunderts ist aber die Kirche keine unerschütterte Autorität mehr. Er muß nicht unbedingt ein geschworener Anhänger der Philosophie Lockes zu sein, um sich das, was er als sein moralisches Weltbild im Kopf hat, gern in dinglicher Gestalt bestätigen zu lassen.

Popes Garten in Twickenham

Als der Dichter Alexander Pope 1718 in Twickenham eine Villa an der Themse erwirbt, legt er den Garten nach den Grundsätzen Addisons an: Die Wege verlaufen kreuz und quer, der ganze Garten wirkt asymmetrisch. Geschlängelte Wege sind allerdings noch die Ausnahme. Auf einem hinterlassenen Plan des Gartens sind Bäume und Sträucher auch nicht einzeln, sondern als Masse zwischen den Wegen eingetragen. Die Mitte nimmt ein rundes Rasenstück ein, an das sich ein Hain anschließt. Von einem Aussichtshügel reicht der Blick über Hain und Rasen zum Obelisken am Ende das Gartens, der von zwei Amphoren flankiert wird und an Popes Mutter erinnern soll. Barockes Vorbild verrät auch die Anlage der Orangerie, auf die mehrere kurze Wege sternförmig zulaufen. Solche symmetrisch-geometrischen Elemente bleiben jedoch Einsprengsel. Sie werden immer schnell vom Unregelmäßigen gebrochen. Es gibt keine wirklich durchgehenden Achsen und Perspektiven. Der besondere Stolz des Besitzers ist ein Tunnel, der das Haus und die daran vorbeiführende Landstraße unterquert, um den hinter dem Haus gelegenen Hauptteil des Gartens mit dem schmalen Vordergarten am Ufer der Themse zu verbinden. Pope hat diesen Tunnel mit seltenen Mineralien als Grotte und den Eingang als Ruine ausgestalten lassen.

Der Park von Stowe

Um 1720 läßt sich Lord Cobham den Garten von Stowe anlegen. Hier erfolgt der Übergang zum neuen Stil in mehreren Etappen. Das ursprüngliche Konzept ist noch weitgehend dem Barock verpflichtet, mit langen, geraden Alleen und einer Zentralachse, die



"Ehrentempel der edlen Briten" im Garten von Stowe

Der Garten als moralische Anstalt

vom Schloß zu einem oktogonalen Wasserbecken führt. Allerdings wird die Zentralachse schräg von einer Allee geschnitten, an deren Ende ein Rundtempel einen eigenen Schwerpunkt setzt. Auch sonst wird die Symmetrie der Anlage beiderseits der Zentralachse vielfach durchbrochen. Neu ist ferner die visuelle Einbindung des Parks in die umgebende Landschaft durch Erdmauern und andere Barrieren, die ein Eindringen des Viehs in den Park verhindern und dennoch für das Auge unsichtbar bleiben.

In den dreißiger Jahren legt William Kent in Stowe die "Elysischen Gefilde" an. Er läßt sich dabei von der bereits zitierten Vision Addisons vom Garten als moralischer Anstalt leiten. Ein Teil der alten barocken Anlage wird in ein sanft gewelltes Gelände verwandelt, über das sich Bäume und Gebüsch in malerischer Unregelmäßigkeit verteilen. Das Gelände wird von einem künstlich gegrabenem Flußbett duchzogen, der sinnigerweise den Namen "Styx" erhält. Beiderseits dieses Wassergrabens errichtet Kent jene Tempel, die in Addisons Phantasmagorie vorweggenommen wurden. Aus dem Tempel der Tugend wird der "Tempel der alten Tugend" mit Statuen berühmter Männer des alten Griechenland. Den Tempel der Ehre verwandelt Kent in einen "Ehrentempel der edlen Briten" mit den Büsten Francis Bacons, Lockes, Miltons und anderer Whig-Idole. Den Tempel der Eitelkeit führt er als Ruine aus, um die Verderbtheit des gegenwärtigen Zeitalters mit seinem Tory-Regime zu symbolisieren. Schließlich errichtet er noch einen "Tempel der Freundschaft" mit den Büsten der wichtigsten Oppositionspolitiker, in dem sich Lord Cobham mit seinen Gesinnungsfreunden zu politischen Gesprächen trifft.

Diese frühen allegorischen Elemente des englischen Gartens waren noch sichtlich dem barocken Garten mit seiner Symbolik verpflichtet. Sie waren ein erster Versuch, Addisons Vision in die dreidimensionale Realität umzusetzen. Im Reich der Gedanken hat ein Tempel als Symbol der Tugend aber einen anderen psychologischen Stellenwert als die Materialisierung dieser Phantasie in einem Gebäude. Den angemessenen Ausdruck des neuen Bewußtseins bildeten deshalb nicht so sehr die demonstrativen Statuen und Büsten der Whig-Idole als die eher diskrete, ans Gefühl statt an den Intellekt appellierende Revolution in der gärtnerischen Gestaltung der "Elysischen Gefilde".

- (1) vgl. Adrian von Buttlar, Der Landschaftsgarten, München 1980;
 Nikolaus Pevsner, Architektur und Design, München 1971; Marie Luise Gothein, Geschichte der Gartenkunst, Jena 1914
 (2) C. A. Wimmer, Geschichte der Gartentheorie, Darmstadt 1989, S.
- (3) Ebenda, S. 153
- (4) Ebenda, S. 142 ff
- (5) Ebenda, S. 170, 173 ff



Der Park von Stourhead

Klassik und Spätstil des englischen Landschaftsgartens

In seinen 1770 erschienenen "Observations on modern gardening" verwirft der Gartentheoretiker Thomas Whateley ausdrücklich alle "emblematischen" Elemente bei der Gartengestaltung. Zugleich betont er, daß der Garten unregelmäßig anzulegen sei, die Architektur des dazugehörigen Gebäudes jedoch regelmäßig sein müsse.

Zu den emblematischen Elementen zählt Whateley Götterfiguren, Texttafeln, Gemälde oder Zypressen (als Trauersymbole). Solche barocken Überbleibsel beeinträchtigten den "expressiven" Charakter des Gartens (All these devices are rather emblematical than expressive). Die Regelmäßigkeit der alten Gärten sei einem "Mißbrauch" der Kunst entsprungen. Ebenso falsch sei aber die Forderung, "daß das Gebäude eine irreguläre Figur haben müsse, um mit der Scene, zu der es gehört, überein zu kommen". Die Baukunst erfordere Symmetrie, die Gegenstände der Natur dagegen Freiheit. (1)



Stowe: Blick zum gotischen Tempel

Whateleys Forderungen wurden zu dieser Zeit längst in die Praxis umgesetzt: Schon in den vierziger Jahren wichen die emblematischen Elemente und begann die expressive Klassik des englischen Landschaftsgartens.

Launcelot Brown entwickelt den klassischen Stil des englischen Landschaftsgartens

Der hervorragendste Vertreter des gärtnerischen Sensualismus war Launcelot Brown (1715 - 1783). Insgesamt hat Brown über zweihundert Gärten umgestaltet oder neu angelegt. Sein Eifer im Finden von Möglichkeiten *(capabilities)* zur Umgestaltung alter Anlagen im neuen Stil verhalf ihm zum Beinamen "*Capability Brown"*.

Brown begann seine Karriere zum führenden Landschaftsarchitekten1741 in Stowe, wo er die von Kent begonnene Neugestaltung fortsetzte und unter anderem ein "Griechisches Tal" anlegte. Er entwickelte ein genauso schlichtes wie wirkungsvolles Repertoire aus sanft gewelltem Rasengelände, Wasserflächen, Baumgruppen und serpentinenartig schwingenden Wegen, das zum Inbegriff des englischen Gartens wurde. Fester Bestandteil seiner Anlagen sind ein natürlich wirkender See und ein Rundweg, der als "beauty line" die reizvollsten Perspektiven erschließt. Die Begrenzungen des Parks werden durch Anpflanzungen oder freie Ausblicke in die Landschaft kaschiert. Den Gegenpol zum irregulären Garten bildet die Symmetrie der palladianischen Villa. Der Rasen wird unmittelbar



Der Park von Stourhead

an das Bauwerk herangeführt. Selbst die Anfahrt zur Villa erfolgt nicht mehr frontal über eine gerade Allee, sondern tangential über einen weit ausholenden, sanft gekurvten Zufahrtsweg.

Im Park von Stourhead dienen Bauten rund um den künstlichen See als Blickfang

Den wohl bemerkenswertesten Landschaftsgarten der klassischen Periode schuf jedoch kein professioneller Landschaftsgärtner, sondern ein Privatmann. Es ist der Park von Stourhead, den der Londoner Bankier Henry Hoare ab 1741 anlegte. Den Mittelpunkt des Gartens bildet, wie bei Brown, ein künstlicher See. Während aber Brown innerhalb des Gartens architektonische Elemente nur sehr spärlich verwendet, werden hier Tempel und ähnliche kleine Bauwerke als Blickfang eingesetzt; möglicherweise als Ausgleich für das fehlende architektonische Element der palladianischen Villa, die hier ausnahmsweise nicht in den Park eingebunden ist, sondern separat liegt. Auch sind die Höhenunterschiede des Geländes größer. Um das unregelmäßige Gestade des Sees folgt der Besucher der "beauty line", die ihn zu ständig wechselnden, reizvollen Ausblicken führt. Die architektonischen Blickfänge des Gartens, wie Tempel und Brücken, sind dabei abwechselnd nah und entrückt. Durch die Wasserfläche entsteht gleichsam eine träumerische Distanz zum anderen Ufer. Der Verlauf der Wege, die Bepflanzung, die Bauten und die Geländebeschaffenheit sind sorgfältig aufeinander abgestimmt, so daß keine Perspektive dem Zufall überlassen bleibt.



Chinesische Pagode in Kew Garden

Chambers propagiert den "pittoresken" Stil

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird diese klassische Version des englischen Gartens immer mehr von einer Ästhetik des "Pittoresken" überlagert und verdrängt. Das zeitgenössische Bewußtsein verlangt nach einer Steigerung der emotionalen Stimuli. Der Tory Sir William Chambers (1723 - 1796) verhilft diesem Bedürfnis in seiner 1772 erscheinenden "Dissertation on Oriental Gardening" zum theoretischen Ausdruck. Er wirft den Anlagen im Stil Browns vor, sie seien "sehr wenig von den gemeinen Feldern verschieden, so genau ist die gemeine Natur in den meisten derselben abgeschildert". Er spottet, daß die Urheber solcher Parks "sich allerdings sehr gut auf den Salatbau verstehen, aber sehr wenig mit den Grundsätzen der malerischen Gartenkunst bekannt sind". Demgegenüber preist Chambers die Gartenkunst der Chinesen, die es verstünden, ihre Gärten mit einer Fülle von Effekten auszustatten. Die Palette reiche dabei vom reißenden Wasserfall über düstere Grotten und liebliche Naturszenen bis zu greulichen Drachenfiguren, elektrischen Schlägen und künstlichen Platzregen. Ja, man höre in den chinesischen Gärten sogar die Nachahmung des Geheuls wilder Tiere, von Kanonenschüssen oder der Wehklage gemarterter Menschen. (2)

Chambers chinesische Gärten sind ein Phantasieprodukt. Ihrem Erfinder kommt es aber gar nicht auf die Realität an, sondern auf den Stimmungsgehalt. In den königlichen Gärten von Kew Gardens kann er ab 1757 seine Vorstellungen ansatzweise verwirklichen. So

entsteht ein Sammelsurium von exotischen Bauwerken, das Nachbildungen der Alhambra, einer Moschee, einer gotischen Kathedrale oder einer chinesischen Pagode enthält. Der Ausbau von Kew Gardens durch Chambers erfolgt im Auftrag des Earl of Bute, der als Erzieher des unmündigen Thronfolgers der faktische Regent des Landes ist. Der Park bildet sozusagen das gärtnerische Gegenstück zum literarischen Illusionstheater des "Ossian", der zur selben Zeit unter dem Patronat des Earl of Bute in einer Prunkausgabe erscheint. Die angeblichen Gesänge des Barden Ossian aus grauer keltischer Vorzeit sind ebenfalls eine reine Erfindung. Im Unterschied zu Chambers phantastischen chinesischen Gärten werden sie jedoch von fast allen ernst genommen und halten die gesamte gebildete Welt zum Narren.

Ästhetik des Häßlichen

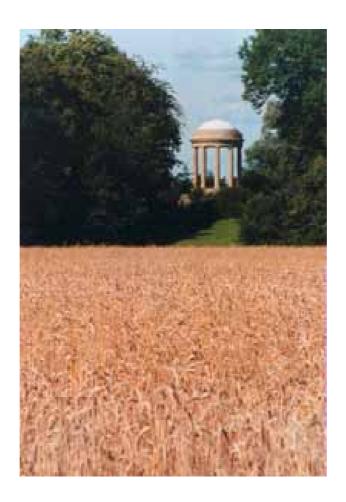
Aus der neuen Ästhetik des Pittoresken entsteht schließlich sogar eine Ästhetik des Häßlichen. Sir Uvedale Price entwickelt sie in seinem "Essay on the Picturesque", der 1794 erscheint. Ein anderer Gartentheoretiker, William Gilpin, vertritt die Auffassung, daß eine palladianische Villa erst dann zu malerischer Wirkung gelange, wenn man sie mit dem Hammer bearbeite und in eine Ruine verwandele.

Repräsentativ für die Praxis des pittoresken Stils sind die Gärten, die ab den achtziger Jahren nach den Entwürfen von Humphrey Repton (1752 - 1818) entstehen. Repton vertritt die Spätphase des englischen Gartens in ähnlicher Weise wie Brown die klassische. Nach gründlicher Besichtigung eines Anwesens pflegt er seine Vorstellungen über die Umgestaltung in einem Buch niederzulegen, das Darstellungen des alten und des neuen Zustands enthält und in rotes Leder gebunden ist *(red books)*. Er arbeitet mit dem Architekten John Nash zusammen, der für Georg IV. den "Royal Pavilion" in Brighton als pittoreskes Märchen aus Tausendundeiner Nacht errichtet. Repton bringt die Villa durch Terrassen und andere architektonische Elemente wieder auf Distanz zum Rasen. Der Garten bleibt zwar grundsätzlich irregulär, doch dringen auch hier, als Bestandteil des pittoresken Konzepts, geometrische Elemente in Form von Sondergärten ein. Repton bereitet damit den *"gardenesken"* Mischstil Loudons (1783 - 1843) vor, der den einheitlichen Raum des Parks zum totalen Eklektizismus auflöst und so die ursprüngliche sensualistische Konzeption vollends verläßt.

Repton trennt des Nützliche vom Schönen

Als Theoretiker unterhöhlt Repton die Konzeption vom Garten als moralischer Anstalt, die am Anfang des englischen Gartens stand. Schon Diderot hat hinter Shaftesburys Gleichklang von Natur, Schönheit und Tugend die utilitaristische These von der Schönheit des Nützlichen gewittert. Repton begnügt sich vorläufig damit, das Nützliche vom Schönen zu trennen. Er zieht einen klaren Trennstrich zwischen Illusion und Realität. Zum Beispiel macht er detaillierte Vorschläge, wie sich Fabriken und andere störende Elemente beim Ausblick aus dem Park verbergen lassen könnten.

Die Begründer des englischen Gartens glaubten dagegen noch, das Angenehme mit dem Nützlichen vereinbaren zu können. So mischen sich in der Garten-Phantasie Addisons



Getreidefeld im Park von Wörlitz : Die Landwirtschaft ist Bestandteil des Landschaftsgartens

Bäume, Bachgeplätscher und Vogelgezwitscher ganz zwanglos mit den "langen Reihen meiner Kraut- und Kohlköpfe". Der Gärtner Stephen Switzer (1682 - 1745) nannte die Verbindung des Angenehmen mit dem Nützlichen sogar als erste Aufgabe der Gartenkunst. Noch Whateley begeisterte sich für die "ornamented farm", bei der landwirtschaftliches Gut und Umgebung eine einzige Parklandschaft bilden. Den bekanntesten Versuch zur Verwirklichung unternahm der Dichter William Shenstone auf seinem Gut "Leasowes".

Abschied von der Vision einer harmonischen Gesellschaft

Repton wies solche Einbeziehung der Landwirtschaft in die Landschaftsgärtnerei entschieden zurück. Die "ornamented farm" sei ein Widerspruch in sich, weil Schmückendes und Profit nun mal unvereinbar seien. Es müsse "ein Unterschied zwischen dem Gut eines Pächters, der aus jedem Stück seines Landes Nutzen ziehen muß, und dem gemacht werden, das einem gentleman zu Zwecken des Zeitvertreibs oder des Experiments gehört".

Die "ornamented farm" war zugleich die Vision einer harmonischen Gesellschaft, in der Nützliches und Schönes, Arbeit und Muße, Privat- und Gemeinnutz in ähnlicher Weise

ineinander übergehen und eine Einheit bilden wie das ländliche Gut mit seiner Umgebung. Repton räumt mit solchen Illusionen der bürgerlichen Frühzeit nun endgültig auf:

"In diesem Land werden, hoffe ich, für immer verschiedene Klassen und Stände der Gesellschaft existieren, welche meist vom Anteil des von verschiedenen Individuen entweder ererbten oder erworbenen Eigentums abhängen müssen; und so lange wie solche Unterschiede bestehen, wird es angemessen sein, daß der Sitz eines jeden durch solch unterschiedliche Charaktere ausgezeichnet werden, daß sie nicht leicht mißzuverstehen sind (…) Rang und Wohlstand sind in England keine Verbrechen; im Gegenteil wir erwarten, einen merklichen Unterschied im Stil, im Aufzug und in der Wohnung wohlhabender Individuen zu sehen; und dieser Unterschied muß sich auch auf das Gelände in der Nachbarschaft ihrer Wohnungen erstrecken; denn Übereinstimmung des Stils und Einheit des Charakters gehören zu den ersten Prinzipien des guten Geschmacks." (3)

(1) C. A. Wimmer, Geschichte der Gartentheorie, Darmstadt 1989, S. 182, 189 $\,$

(2) Ebenda, S. 230



In Schwetzingen wurde der ursprüngliche geometrische Garten durch einen Park im englischen Stil umrahmt.

Empfindsamkeit

Die Verwirklichung Arkadiens im kontinentalen Garten des 18. Jahrhunderts

Der Wunsch, sich in Ideal-Landschaften nach Art Lorrains zu ergehen, blieb nicht auf England beschränkt. Er griff in der zweiten Hälte des 18. Jahrhunderts auch auf den Kontinent über. Auch hier begann man nun, die geometrisch-symmetrischen Barockgärten als langweilig zu empfinden. Der Zeitgeist wollte emotional statt kognitiv angesprochen werden. Die neue Epoche der "Empfindsamkeit" delektierte sich nicht am Symbolischen, sondern am unmittelbaren Gefühlswert einer Erscheinung. Das arkadische Landschaftsbild war inzwischen über viele Generationen hinweg so vertraut geworden, daß es ohne kognitive Umwege, ohne Entschlüsselung seiner symbolischen Inhalte, die Empfindung irdischer Glückseligkeit hervorrief. Es lag nahe, dieses Sentiment noch zu steigern, indem man das Bild aus dem zweidimensionalen Rahmen herauslöste und begehbare Bilder nach Art des englischen Gartens schuf.

Typisch für die neue Empfindsamkeit ist Julies Baumgarten, wie ihn Rousseau in seiner 1761 veröffentlichten "Neuen Heloise" beschreibt. Diesem Baumgarten fehlen sämtliche Elemente, die den Schmuck der traditionellen Gärten bilden. Er ist vielmehr ein höchst

intimer, von außen den Blicken entzogener Hausgarten, worin Bäume und Büsche angenehme Kühlung spenden, der Blick von den Schattierungen des Grüns gefangen wird, ein Bächlein rieselt und die Vögel zwitschern. Julie hat diesen Garten mit einfachsten Mitteln auf einem ehemaligen Obstgrundstück angelegt. Er dient ihr als Ersatz für den benachbarten Hain, den sie seit ihrer Heirat flieht, weil er sie an die unglückliche Liebe zu St. Preux erinnert. Er ist somit ein Spiegelbild ihres tugendhaften Gemüts. Und auch auf den Ex-Geliebten verfehlt er seine Wirkung nicht: Schon nach kurzem Aufenthalt wird das Gemüt von St. Preux so tugendhaft veredelt, daß er sich seiner fortdauernden Leidenschaft für Julie zu schämen beginnt. (1)

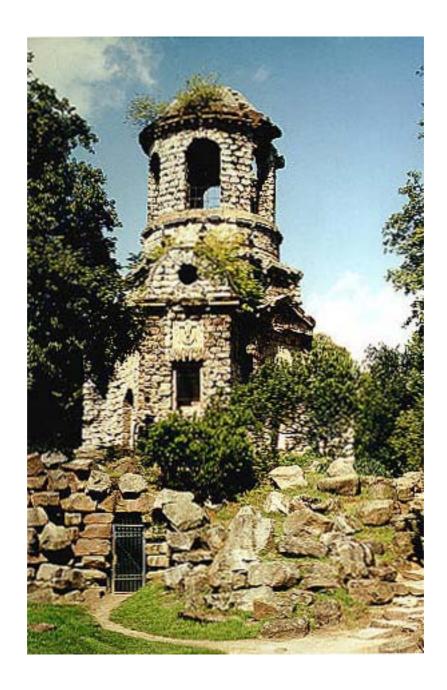
Das Moralische wird in die dingliche Kategorie der Natur übersetzt

Julies Baumgarten ist eine reine Fiktion. Er existiert nur im Kopf Rousseaus. Dennoch trägt er eine Tendenz zur Verdinglichung, zur Materialisierung geistiger Werte, in sich, die früheren Zeiten unbekannt war. Er demonstriert, daß sich das Moralische nicht mehr "von selbst" versteht, sondern in die dingliche Kategorie der Natur übersetzt werden muß. Die Moral gründet sich hier nicht mehr auf göttliches Gebot, sondern bedarf der Stimulierung durch einen Garten, der sozusagen als moralische Anstalt fungiert.

Rousseau kontrastiert das intime, natürliche und bescheidene Elysium Julies zu der "prachtvollen Einöde" des Gartens von Stowe, der mit exotischen Landschaften und Gebäuden
überladen sei. Vermutlich kannte er die englischen Gärten nicht besonders gut. Möglicherweise hat er die frühen emblematischen Formen des Gartens von Stowe mit einem
Park des pittoresken Spätstils wie Kew Gardens verwechselt. (2) Seine Beschreibung von
Julies Hausgarten stimmt aber in frappierender Weise mit dem Idealgarten überein, der
an der Wiege der englischen Gartenkunst steht: Auch bei Joseph Addison, der 1712 den
englischen Garten in Gedanken antizipiert, wachsen einfache, heimische Bäume und Sträucher, rieselt der Bach und zwitschern die Vögel.

Hirschfelds Kritik am Schwetzinger Schloßgarten

Bezeichnend für den Wandel des Zeitgeistes, hin zur Empfindsamkeit, war die Kritik, die nunmehr an barocken Anlagen geübt wurde. Zum Beispiel am Schwetzinger Schloßgarten, der 1753 noch ganz im "französischen" Stil begonnen worden war. "Es sind unermeßliche Summen hier an eine Anlage in der alten Symmetrie verschwendet worden", befand 1773 der Kieler Philosophieprofessor und Gartentheoretiker Hirschfeld, als er die Sommerresidenz des pfälzischen Kurfürsten besichtigte. "Der Garten ist von einem großen Umfang; desto mehr wird man durch die ewige Symmetrie ermüdet, die hier durchgängig herrscht, bis auf einen kleinen Bezirk, den man den englischen Garten nennt. Man sieht nichts als große, gerade Alleen, Hecken und Bogengänge mit Linial und Schnur gezogen, Arcaden, Altane und Nischen von Baumwerk gebildet, eine unnütze Menge von eisernem und hölzernem Gitterwerk; und dazwischen Parterre, Wasserkünste, stehende und liegende Figuren, meistens von Marmor in natürlicher, einige von Gyps in colossalischer Größe, endlich reguläre Wasserbehältnisse. Überall erblickt man Kunst, Pracht und Kosten, aber desto weniger Geschmack, sowohl in Rücksicht auf die Anlage des Ganzen, als auch auf einzelne Szenen." (3)



Der Merkur-Tempel im Schwetzinger Park wurde bereits als Ruine errichtet

Obwohl der Schwetzinger Schloßgarten einem am englischen Vorbild orientierten Gartenfreund wie Hirschfeld nicht gefallen konnte, enthielt bereits die ursprüngliche Anlage mehr Neues, als die scharfe Kritik vermuten lassen könnte. Am auffallendsten waren die künstlichen Ruinen, die der frühe barocke Garten nicht gekannt hat. Sie stammten offensichtlich aus dem arkadischen Landschaftsbild. Sie waren aus der Fläche in den Raum verpflanzt und so zum realen, dinglichen Inventar des Gartens geworden. Auf den Gemälden hatten diese Ruinen ursprünglich symbolische Funktion. Im frühesten Kontext sollten sie wohl, im Kontrast zur christlichen Gegenwart, auf heidnische Vorzeit vorweisen. Später standen sie für antike Größe und als Ortsbestimmung für Arkadien. Inzwischen waren

sie in der zweiten Funktion so vertraut geworden, daß das Symbol als eigenständiger Gemütswert dienen konnte: Die künstliche Ruine vergegenständlichte die Sehnsucht nach dem Goldenen Zeitalter. Sie materialisierte eine diffuse Sehnsucht nach vergangener Pracht und Größe, die bereits Nostalgie im modernen Sinne war.

Nah- und Fernwirkung von Ruinen

Zum Beispiel wurden nun im Schwetzinger Schloßgarten das römische Aquaedukt und der Merkurtempel errichtet. Beide Bauwerke wurden von vornherein als Ruinen ausgeführt. Durch die Verwendung von Tuffstein erhielten diese Ruinen ein stark verwittertes Aussehen, als habe der Zahn der Zeit schon viele Jahrhunderte an ihnen genagt.

Den Stimmungswert der Ruine verstärkte noch die Art ihrer Einfügung in die Gartenlandschaft. Einer der Grundsätze war dabei, daß die Ruine, soweit sie aus größerer Entfernung zu sehen war, völlig entrückt wirken mußte. Die Wege, die zu ihr hin führten, durften weder sichtbar noch breit und gerade angelegt sein. Nur die Sehnsucht sollte die Distanz zu vergangener Pracht und Größe überbrücken dürfen. Im Kontrast zur Fernansicht stand die erhabene Nahwirkung der Ruine, wenn sie sich dem Spaziergänger hinter einer letzten Wegbiegung überraschend offenbarte.

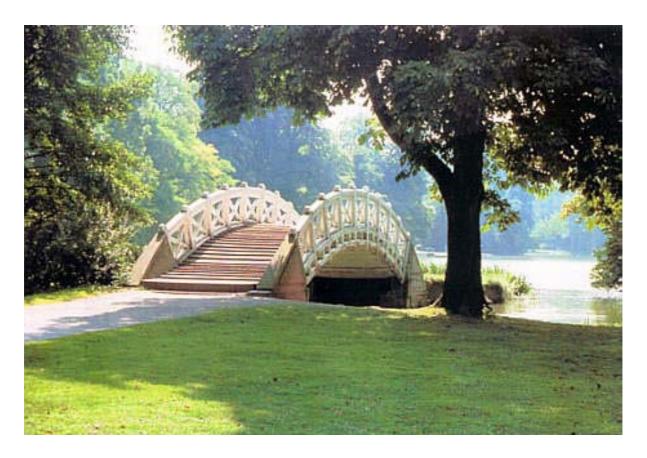
In seinen "Beiträgen zur bildenen Gartenkunst" gab der Landschaftsgärtner Sckell dazu folgende Anleitung:

"Die Lage der Ruinen sollte gewöhnlich in fernen Gegenden des Parks, vorzüglich auf Anhöhen und da gewählt werden, wo sich die Natur in ihrem ernstlichen, feierlichen Charakter zeigt, wo Einsamkeit und schauerliche Stille wohnt, wo die ungesehene Aeolsharfe ertönt, 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 bekunden; da können sich solche traurigen Reste aus längst verschwundenen Jahrhunderten schicklich erheben, und der Täuschung nähertreten." (4)

China, Japan und Ägypten als arkadische Ersatz-Welten

Zur Sehnsucht nach Vergangenem gesellte sich die Sehnsucht nach Exotischem. Die fernen Reiche Chinas, Japans, Indiens, der Türkei und Ägyptens dienten als arkadische Ersatz-Welten. Eine Reise in diese Länder war damals nur wenigen Kaufleuten und Forschern möglich. Die Berichte und Kenntnisse waren von Legenden durchsetzt. Um so mehr eigneten sich diese fernen Reiche als Projektionsfläche für die Empfindsamkeit. Sie galten als abgeschlossene, in sich ruhende Kulturen, sozusagen als Fossilien des Goldenen Zeitalters, denen die Unruhe und Zerrissenheit des modernen Europa so fremd sein mußten wie es ihrer eigenen Fremdartigkeit in europäischen Augen entsprach.

Als Versatzstücke dieser exotischen Welten entstanden in den Parks chinesische Brükken und Pagoden, japanische Teehäuser, türkische Moscheen, ägyptische Sphynxe und Obelisken. Auch die "Schweizereien" als Allegorie naturverbundenen Lebens gehören in diesen Zusammenhang. Es kam vor, daß eine Meierei in ein chinesisches Dorf und ein



Chinesische Brücke im Schwetzinger Schloßpark

chinesisches Dorf in eine Schweizerei umgewandelt wurde, wie es gerade dem vorherrschenden Geschmack entsprach.

Bei den ägyptischen Sphynxen, Obelisken und Pyramiden vermischte sich der exotische Reiz einer fernen, noch gegenständlich erhaltenen Kultur mit der Nostalgie eines längst untergegangenen Reiches. Im Schwetzinger Schloßpark sollte die künstliche Ruine des Merkurtempels ursprünglich ein ägyptisches Grabmal werden. Ein ägyptischer Obelisk schmückte die Stelle, an der man ein "Keltengrab" gefunden zu haben glaubte. Hinzu kam oft noch ein besonderer Symbolgehalt im Sinne freimaurerischer Bestrebungen.

Da das Exotische von ähnlicher psychologischer Qualität wie das Nostalgische war, wurde es in derselben Weise dem Blick entrückt und zugeführt. Vorzüglich eigneten sich Wasserflächen, um die träumerische Distanz herzustellen. Im Schwetzinger Park war es die Wasserfläche desselben Teichs, die auf der einen Seite das nostalgische Motiv des Merkurtempels und auf der anderen Seite das exotische Motiv der türkischen Moschee in unerreichbar scheinende Ferne entrückte.

Im Bemühen, das Gefühl unmittelbarer anzusprechen, wurde die traditionelle Symbolik mehr zum Allegorischen hin verschoben. Zum Beispiel entstand im Schwetzinger Park ein "Tempel der Waldbotanik". Dieses Bauwerk war kein bloßes Symbol mehr, das durch den Kanon der Säulenordnung, der Kapitelle, des Frieses, des Architravs, das Statuenschmucks

usw. eine bestimmte Bedeutung erhielt. Der Tempel wurde vielmehr in der Form eines runden Baumstumpfs mit rindenartig zerfurchter Oberfläche errichtet. Er appellierte damit unmittelbar an die sinnliche Wahrnehmung bzw. an das Gefühl. Die Architektur wurde zur "architecture parlante", die keiner verstandesmäßigen Übersetzung mehr bedurfte.

"Dieser Tempel der Waldbotanik zeigt den meisten Geschmack, und ist eine eben so glückliche, als neue Erfindung", meinte der Gartentheoretiker Hirschfeld, als er 1773 in Schwetzingen weilte und den barocken Teil einer scharfen Kritik unterzog. Die "sehr gute und sehr schickliche Anlage" werde leider durch die beiden Sphynxe am Eingang gestört, die "hier ganz unschicklich" seien. Auch die beiden Vasen zu Seiten des Tempels seien überflüssig.

In Verbindung mit dem Tempel der Waldbotanik wurde ein Stück des Schwetzinger Schloßgartens in völlig neuer Manier angelegt. Es war jener kleine Bezirk des "englischen Gartens", den Hirschfeld in seiner Beschreibung ausdrücklich von der "ermüdenden Symmetrie" der Gesamtanlage ausnimmt. In diesem relativ kleinen und schmalen, durch eine Mauer abgetrennten Teil verließ nun auch die Natur die geometrische Symbolik des Barockgartens und wurde allegorisch: Sie ahmte nämlich jene arkadische Landschaft nach, die bisher nur aus der Malerei bekannt war. Es war in diesem Abschnitt des Gartens nicht mehr nötig, die Statue eines Pans oder eine Hirtenszene als Symbol für Arkadien zu erkennen. Dem empfindsamen Betrachter erschloß sich die Bedeutung dieses Gartenteils vielmehr ganz unmittelbar. Die Geometrie war hier verbannt. Statt über abgezirkelte Blumen-Rabatten und Bosketts schweifte der Blick über ein sanft hügeliges Gelände mit Rasen, Bäumen und Wasserflächen. Sogar die antike Ruine als Ortsbestimmung für Arkadien war vorhanden: in Form eines verfallenen römischen Aquaedukts, aus dessen geborstenem Kanal das Wasser in den Teich plätscherte.

Dieser englische Gartenteil war das Werk des Gartenarchitekten Ludwig von Sckell, den Kurfürst Carl Theodor mit der weiteren Gestaltung des Schwetzinger Schloßgartens beauftragt hatte. Als Hirschfeld 1773 den Park besichtigte und seine Kritik an der ermüdenden Symmetrie übte, hatte Sckell soeben begonnen, eine große Randzone um den Barockgarten im englischen Stil zu verwandeln. Der Kurfürst hatte ihn persönlich nach England geschickt, damit er die dortige Gartenkunst studiere und in Schwetzingen anwende. Hirschfelds Kritik rannte somit offene Türen ein.

- (1) Rousseau, Julie oder Die neue Heloise, Berlin o.J., Bd. 2, S. 116-143
- (2) z. B. enthält die Beschreibung von Mylord Cobhams Park in Staw bei Rousseau "chinesische" und andere pittoreske Elemente, die eher für den Spätstil typisch sind.
- (3) C. C. L. Hirschfeld, Theorie der Gartenkunst (Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1779-1780 / 5 Bände in 2 Bänden), Hildesheim/New York 1973, S. 344-347
- (4) Ludwig v. Sckell, Beiträge zur bildenden Gartenkunst (Nachdruck der Ausgabe München 1825), Worms 1982, S. 39
- (5) vgl. Marie Luise Gothein, Geschichte der Gartenkunst, Jena 1914



Rousseau-Insel im Park von Wörlitz

"Zwang des Ungezwungenen"

Was Goethe und Hegel an der neuen Empfindsamkeit störte

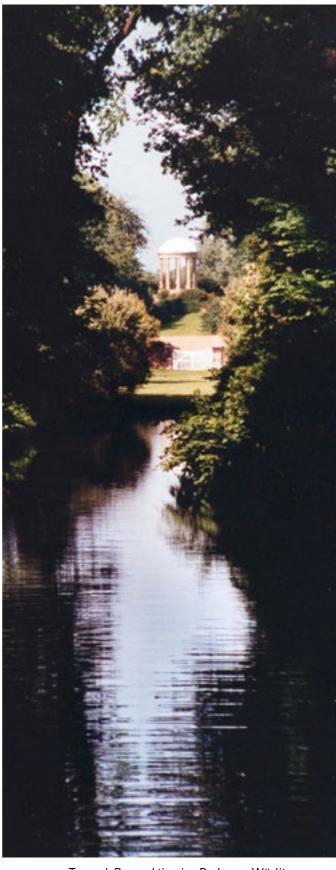
Während Hirschfeld noch die barocken Gärten kritisierte und eine Lanze für die Empfindsamkeit brach, erhob sich bereits neue Kritik. Diese richtete sich just gegen die Empfindsamkeit und den neuen englischen Gartenstil, wie er auf dem Kontinent verstanden und in gärtnerische Tat umgesetzt wurde. Dabei muß wohl berücksichtigt werden, daß der englische Garten auf dem Kontinent weniger in seiner klassischen Form nach Art von "Capability Brown" als in seinen Spätformen (Chambers, Repton) rezipiert wurde. Denn gerade in diesen Spätformen zeigte die neue Empfindsamkeit zunehmend ihre negativen Seiten. Sie entpuppte sich als Gefühlskitsch, der auf präpapierte Reize in Aktion tritt und nach immer gröberen dinglichen Stimuli verlangt.

Justus Möser hat die "Anglomanie" der neuen Gartenkunst in einem satirischen Brief aufgespießt, den eine "Anglomania Domen" an ihre Großmutter schreibt. (1) Die Enkelin schildert darin die Verwandlung des "Kohlstücks", das der Großmama in ihrer Jugend zum Bleichen der Wäsche diente, in einen englischen Garten:

"Ihr ganzer Krautgarten ist in Hügel und Thäler, wodurch sich unzählige krumme Wege schlängeln, verwandelt; die Hügelgen sind mit allen Sorten des schönsten wilden Gesträuches bedeckt, und auf unsern Wiesen sind keine Blumen, die sich nicht auch in jenen kleinen Thälergen finden. Es hat dies meinem Manne zwar vieles gekostet, indem er einige tausend Fuder Sand, Steine und Lehmen auf das Kohlstück bringen lassen müssen, um so etwas schönes daraus zu machen. Aber es heißt nun auch, wenn ich es recht verstanden, eine Schrubbery, oder wie andere sprechen, ein englisches Boßkett."

Weiter schildert die "Anglomania Domen" ihrer Großmutter, wie ein Wasserstück ausgegraben werden soll, das von einer chinesischen Brücke überspannt wird. Zur Belebung des Gewässers sei ein halbes Dutzend Schildkröten vorgesehen. Jenseits der Brücke solle eine gotische Kirche entstehen. - Ein Einfall, den ihr Mann vermutlich dem englischen Garten von Stowe entnommen habe. Die Kirche werde wohl nicht größer als ein Schilderhäuschen sein, "aber die gothische Arbeit daran wird doch allemal das Auge der Neugierigen an sich ziehen, und oben darauf kommt ein Fetisch zu stehen".

Nicht minder radikal war die Kritik, die Goethe in dem 1777 verfaßten "Triumph der Empfindsamkeit" an der englischen Gartenmode übte. Anders als Möser zielte Goethe weniger auf die "Anglomanie" als auf die dahinterstehende Psychologie der Empfindsamkeit. Es handelte sich dabei zugleich um Selbstkritik, denn Goethe hatte zuvor maßgeblich die Gestaltung des Parks von Weimar im englischen Stil betrieben. Vielleicht war dies der Grund, weshalb der



Tempel-Perspektive im Park von Wörlitz

"Zwang des Ungezwungenen"

"Triumph der Empfindsamkeit" erst zehn Jahre später gedruckt wurde. Goethe läßt darin den Hofgärtner in der Hölle über seine neue Aufgabe und die wundersame Veränderung der Unterwelt im englischen Gartenstil berichten:

"Die Charge ist hier unten neu: Denn ehemals war Elysium dadrüben, Die rauhen Wohnungen dahüben, Man ließ es eben so dabei.

Nun aber kam ein Lord herunter, Der fand die Hölle gar nicht munter, Und eine Lady fand Elysium zu schön. Man sprach so lang, bis daß der seltne Gusto siegte Und Pluto selbst den hohen Einfall kriegte, Sein altes Reich als einen Park zu sehen."

Das Gedicht schildert weiter, wie nun die Hölle zur Parklandschaft umgestaltet wird. Und zwar geschieht dies auf Kosten "Elysiums", dessen Erdreich dafür verschwendet wird und in dessen Hainen die schönsten Bäume ausgegraben werden, um die Hölle zu verschönern. Sogar die Hütte des Zerberus, des Höllenhunds, wird in eine Kapelle verwandelt:

"Denn, notabene! in einem Park Muß alles ideal sein, Und salva venia jeden Quark Wickeln wir in eine schöne Schal' ein, So verstecken wir zum Exempel Einen Schweinestall hinter einem Tempel; Und wieder ein Stall, versteht mich schon, Wird geradewegs ein Pantheon."

Den Schluß des Gedichts bildet eine umfassende Aufzählung all jener nostalgisch-exotischen Versatzstücke, welche die Empfindsamkeit anregen sollen:

"Wir haben Tiefen und Höhn,
Eine Musterkarte von allem Gesträuche,
Krumme Gänge, Wasserfälle und Teiche,
Pagoden, Höhlen, Wieschen, Felsen und Klüfte,
Eine Menge Reseda und andres Gedüfte,
Weimutsfichten, babylonische Weiden, Ruinen,
Einsiedler in Löchern, Schäfer im Grünen,
Moscheen und Türme mit Kabinetten,
Von Moos sehr unbequeme Betten,
Obelisken, Labyrinthe, Triumphbogen, Arkaden,
Fischerhütten, Pavillons zum Baden,
Chinesisch-gotische Grotten, Kiosken, Tings,
Maurische Tempel und Monumente.

Gräber, ob wir gleich niemand begraben? Man muß es alles zum Ganzen haben."

Aus Goethes "Triumph der Empfindsamkeit" spricht das Unbehagen an der zunehmenden Verdinglichung der geistigen Werte: Der Fürst der Unterwelt, vom Zeitgeist angesteckt, läßt das Elysium plündern, um seine Hölle in einen Park zu verwandeln. Das Elysium steht für die geistigen Werte und abstrakten Vorstellungen. Die Hölle ist dagegen die Welt des Dinglich-Stofflichen. Pluto nimmt keine Rücksicht darauf, daß die geistigen Werte durch Verpflanzung in die rauhe Welt des Stofflichen verkümmern müssen ("Unsre elysischen Bäume / Schwinden wie Träume, / Wenn man sie verpflanzen will" heißt es an einer Stelle des Gedichts). Es kommt ihm allein auf den schönen Schein an, auch wenn sich hinter einem Tempel nur ein Schweinestall versteckt und hinter einer Kapelle die Hütte des Zerberus.

Dasselbe Unbehagen spricht aus Hegels Kritik an der englischen Gartenmode. (2) Der Philosoph und Ästhetiker konstatierte ein Übergewicht des Malerischen:

"Ein großer Park dagegen, besonders wenn er mit chinesischen Tempelchen, türkischen Moscheen, Schweizerhäusern, Brücken, Einsiedeleien und wer weiß mit was für anderen Fremdartigkeiten ausstaffiert ist, macht für sich selber schon einen Anspruch auf Betrachtung; er sollfür sich selbst etwas sein und bedeuten. Doch dieser Reiz, der sogleich befriedigt ist, verschwindet bald, und man kann dergleichen nicht zweimal ansehen; denn diese Zutat bietet dem Anblick nichts Unendliches, keine in sich seiende Seele dar und ist außerdem für die Unterhaltung, das Gespräch beim Umhergehen nur langweilig und lästig."

In einem wirklich anregenden Park muß nach Hegels Ansicht das Malerische der Landschaft immer durch das "Architektonische" ergänzt und gezügelt werden. Diese Ergänzung mit verständigen Linien, mit Ordnung, Regelmäßigkeit, Symmetrie sei in der französischen Gartenkunst besser gelungen.

Hegel hielt auch nichts von der scheinbaren Ungezwungenheit des neuen Stils. Er durchschaute diese Berufung auf das Natürliche als eine neue Art des Zwangs:

"In solch einem Park, besonders in neuerer Zeit, soll nun einerseits alles die Freiheit der Natur selber beibehalten, während es doch andererseits künstlich bearbeitet und gemacht und von einer vorhandenen Gegend bedingt ist, wodurch ein Zwiespalt hereinkommt, der keine vollständige Lösung findet. Es gibt in dieser Rücksicht zum größten Teil nichts Abgeschmackteres als solche überall sichtbare Absichtlichkeit des Absichtslosen, solchen Zwang des Ungezwungenen."

(1) Dieter Hennebo / Alfred Hoffmann, Geschichte der deutschen Gartenkunst, Hamburg 1963, Bd. 3, S. 66-70 (2) G. W. F. Hegel, Ästhetik, Frankfurt a. M. o. J., Bd. 2, S. 85 ff