

SIEGMAR GERNDT: *Idealisierte Natur. Die literarische Kontroverse um den Landschaftsgarten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts in Deutschland.* Metzler, Stuttgart 1981. 248 Seiten, 80 Abb.

Der Germanist Siegmар Gerndt behandelt in seiner 1978 entstandenen Münchner Dissertation den Landschaftsgarten in Deutschland aus der Sicht der Literaturgeschichte. Ein solcher Aspekt dürfte auch für die Kunstgeschichte von beträchtlichem Interesse sein, da das literarische Motiv „Garten“ ja nicht nur als Handlungswelt, Stimmungsträger und psychische Metapher fungiert, sondern das poetische Naturideal stets ein *movens* der Gartenentwicklung gewesen ist, nun zusammen mit der Malerei sogar Bestandteil dieser sich selbst als autonom verstehenden Kunstgattung wird. Die Idylliker des 18. Jahrhunderts, vor allem Gessner, Haller und E. v. Kleist hatten das Naturverständnis hierzulande maßgeblich mitgeformt, wie schon ein Blick auf Hirschfelds Zitatenschatz in seiner „Theorie der Gartenkunst“ (1799—85) zeigt. Solche Probleme hat Gerndt nur einleitend berührt, sich stattdessen ein anderes Thema gestellt: Er behandelt die literarische Kontroverse um den Landschaftsgarten in der nachfolgenden Epoche, auch dies ein fruchtbares Feld, wird doch in der Literatur das Verhältnis von Garten und Gesellschaft in einer Differenziertheit gespiegelt und interpretiert, die der Aussagekraft der eher affirmativen Gartentheorie oft überlegen ist. Es ist der neue Subjektivismus dieser auf Assoziation berechneten Kunstform, der den theoretischen und literarischen Quellen auch für die kunsthistorische Interpretation solchen Stellenwert verleiht.

Nicht zufällig stammen einige der interessantesten Beiträge zum Landschaftsgarten in England aus dem Bereich der Literatur- und allgemeinen Geisteswissenschaften (B. S. Allens „Tides in English Taste“ 1937, M. S. Rostvigs Studie über die Metamorphosen des englischen Retirement-Motivs 1954, E. Malins' „English Landscaping and Literature“ 1966, Maynard Macks und Morris R. Brownells Studien über Alexander Popes Verhältnis zum Landschaftsgarten 1969 bzw. 1978). Bedenkt man die frühe literarische Tradition in England, in der der natürliche Gartenstil — im Gegensatz zum tektonisch reglementierten Barockgarten — zum anti-absolutistischen Symbol der neuen liberalen Natur- und Gesellschaftsethik erhoben wurde, dann erscheint es recht problematisch, die entsprechende spätere Kontroverse in Deutschland ohne Rückbezug auf ihren Ursprung zu sehen. Alle *topoi* dieser auch von Gerndt zugrunde gelegten Antinomie der Gartenstile waren in England vorgeprägt: die politisch gefärbte Kritik am Barockgarten, am „Erzfeind Versailles“, bei Pope (1731) und in Thomsons Politepos „Liberty“ (1736), die Metapher der beschnittenen Pflanze für den versklavten Menschen bei Addison (1712), Pope und anderen, des Beschneidens selbst als Sinnbild geistiger Unterdrückung und naturwidriger Erziehung (noch vor Rousseaus „Emile“ in Gilbert Wests Traktat „On Education“ 1751). Schließlich auch das immer wiederkehrende Analogon des Landschaftsgartens mit dem „Naturphänomen“ Shakespeare im Kontrast zur „polierten“ Form der französischen Literaten, respektive des Barockgartens. Was Gerndt für Lenz (1774), Möser (1781) oder Schiller in Anspruch

nimmt, war ein schon von Joseph Warton (1740) und Samuel Johnson formulierter *topos*: „Corneille is to Shakespeare as a clipped hedge is to a forest.“ Desgleichen war die Möser'sche (1773) und Goethe'sche (1777/78) Ironie über die Auswüchse kopfloser Nachahmung und eines übertriebenen Empfindsamkeitskults — wenn auch weniger genial — in englischen Satiren vorweggenommen. Es wäre gerade in einer literaturwissenschaftlichen Arbeit bedeutsam gewesen zu erfahren, inwieweit Affirmation und Kritik des Landschaftsgartens in Deutschland bereits selbst literarisch vermittelt waren, zumal die englische Naturdichtung und Gesellschaftsphilosophie für die deutsche „gelehrte Republik“ (Hirschfeld 1775) eine geradezu bewußtseinsbildende Rolle spielten.

Nach einer einleitenden Darstellung der konstitutiven Elemente des Landschaftsgartens, in der anhand von Hirschfelds Kommentaren die für die literarische Aufarbeitung relevanten Gartenmotive vorgestellt werden — und das schließt zum Nachteil der späteren Analysen eine entwicklungsgeschichtliche Differenzierung in verschiedene gleichzeitige Gartentypen aus — kommt der Autor zum Kern seiner Untersuchung, die allerdings bemerkenswerten Stoff für die Gartengeschichte entdeckt und auswertet. Daß Gerndts Quellen unterschiedlichen literarhistorischen Stellenwert haben, darf kein Argument gegen seinen Versuch sein, die Gartenkontroverse vom Höhepunkt der Empfindsamkeit bis zum Erlöschen der ideologisch aufgeladenen Gartendiskussion in der Romantik auf verschiedenen Ebenen nachzuzeichnen und pointiert zu interpretieren: Gerndt geht es letztlich um die Pathogenese des Gartenkults als gesellschaftliches Phänomen. Am Anfang steht der mit dem Freundschaftskult verbundene Arkadientraum der Darmstädter Empfindsamen um die Landgräfin Caroline, den jungen Goethe, Herder und Johann Heinrich Merck, bald gesteigert zur Illusion eines alternativen Lebens in der ländlichen Bauernhofidylle. Merck's „Geschichte vom Herrn Oheim“ (1778) und seine Selbstpersiflage „Herr Oheim der Jüngere“ (1781), sowie Johann Carl Wezels Entwicklungsroman „Hermann und Ulrike“ verarbeiten die idealistische Natursehnsucht in einer Weise, die manchem Neuromantiker ins Stammbuch geschrieben sein könnte: Scheitert doch der reale Zugriff auf das sittsam-bäuerliche Landleben in verschönerter Natur (die etwa dem Gartentypus der „ornamental farm“ entspricht) an den harten Realitäten des „Systems“ wie Versicherungskosten und Steuerlasten, die schließlich zum wirtschaftlichen Zusammenbruch Arkadiens führen (eine interessante Frage: wie profitabel waren etwa Shenstones Leasowes?), andererseits an der desillusionierenden Nüchternheit der Arbeit selbst, auch wenn Mercks Hermann „...dem Knechte das Regiment abnahm und zwei Furchen zog.“ Die idealisierte Natur erscheint hier, bei Jung-Stilling (1777) und anderen zugleich als Gegenstand der Erzählung wie auch als psychologisierendes Kunstmittel zur Veranschaulichung innerer Seelenkämpfe, indem sie nicht selten mit der „wahren“ — mitunter bedrohlichen — Natur außerhalb der Grenzen in Kontrast und Konflikt gerät (*natura compatiens*). Ganz deutlich wird das später noch einmal in Goethes „Wahlverwandtschaften“ (1809), die Gerndt in einem ausführlichen Kapitel behandelt und die Goethe selbst — schon damals aus rückblickender Distanz — als

symbolische Fassung „socialer Verhältnisse und Konflikte“ verstanden wissen wollte. Diese Distanz zeigte sich schon frühzeitig in der satirischen Kritik. Dabei wird deutlich, daß Ironie nicht nur lächerliche Übertreibungen dekuvirieren konnte, sondern auch sozialpsychologische Phänomene wie den Niedergang der herrschenden Gesellschaftsschicht, des Adels, dessen standesüberwindende Humanitas sich nun vor der alleinigen Instanz des Gefühls ausweisen soll: „Jedermann im ganzen Hause des Grafen, den geheimer Kummer, Vapeurs, Hypochondrie oder schlechte Verdauung quälten, flüchtete an diesen Schutzort der Melancholie“, heißt es bei Merck über eine gräfliche Eremitage. Das trifft sich mit Goethes „Freilich der Herr im Haus weiß meistens, wo es stinkt“, nach Gerndt eine „Klarstellung“ in Hinsicht auf seine gleichzeitige empfindsame Gärtnerei im Ilmtal. Es sind immer wieder verstopfte Wasserröhren, Unpäßlichkeiten und das im unrechten Moment lästige Ungeziefer an geweihtem Ort, die nicht nur das adäquate Gartenenerlebnis, sondern den Realitätscharakter des sentimentalen Gartens, seinen existentiellen Ernst als Kunstwerk, radikal in Frage stellen. Vorausgesetzt ist in solcher Negation freilich noch, daß Natur die tiefergreifende, politisch-aufklärerische Freiheitsidee im Landschaftsgarten überhaupt darzustellen vermag. Daß *die* sich bezeichnenderweise mit der „klassischen“ Stilform verband (kunstwissenschaftlich ist das im Rahmen einer Gartenikonologie nachweisbar), zeigt Gerndt im Kapitel „Garten der Freiheit“, zu dem er eine Reihe unbekannter Quellentexte, z. B. von dem den deutschen Jakobinern nahestehenden Friedrich von Rebmann (1796) und dem Bremer Publizisten August Hennings (1797) ans Licht gebracht hat. Wird bei Rebmann noch einmal die „Perversion“ des „falschen Naturspiels“ aus dem Blickwinkel radikaler Kritik entlarvt, so ist bei Hennings die Ernüchterung über den Verlauf der Französischen Revolution und die deutschen Verhältnisse durch einen „demokratischen“ Gartenenthusiasmus kompensiert, wie er dann mit nationalen Vorzeichen in die Gründung erster Volksparks, also in das neue „patriotische Feld der Gartenkunst“ (Hirschfeld 1785), mündete, wofür Gerndt Joseph Rückerts Beschreibung des Weimarer Parks (um 1800) anführt. In solchen Fällen beginnt die Grenze zwischen *literarischem* Motiv und *gartentheoretischem* statement unscharf zu werden. Tatsächlich ist die Gartenkalenderrezension Schillers (1795) und sein zusammen mit Goethe ausgearbeitetes Fragment „Über den Dilettantismus“ (1799) nicht mehr als literarische Reflexion, sondern als aktiver theoretischer Eingriff in die Diskussion um die Jahrhundertwende, in der bezeichnenderweise das Formproblem in den Vordergrund tritt, zu verstehen.

Wenn das Gartenmotiv nach dieser kritischen Wendemarke in den „Wahlverwandtschaften“ oder später bei Tieck und anderen wieder auftaucht, dann „*post festum*“, indem nun der stufenweise entfaltete und desillusionierte Gartenenthusiasmus des 18. Jahrhunderts für die Entwicklung eines gesellschaftlichen Prozesses steht, der sich selbst inzwischen von seinen Symbolen befreit hat, zugleich von einem Teil der mit ihnen verbundenen Hoffnungen. Für die Romantiker, deren Natur-, Gesellschafts- und Geschichtsverständnis das begrenzte Gartensymbol hinter sich läßt, sind Landschaftsgarten und formaler Garten keine ideellen Gegensätze

mehr. Daß an diesem Punkt, an dem Gerndt seine Studie berechtigterweise schließt, für die Kunstgeschichte das noch wenig bekannte Kapitel der historistischen Gartenkunst beginnt, sei hier nur am Rande angemerkt.

Gerndts anschaulich geschriebenes und (fast zu) hübsch gestaltetes Buch, mit vielen seltenen Abbildungen, verzichtet auf ein „abschreckendes“ Register, das seine Nützlichkeit für diejenigen, die es nicht verschenken wollen, allerdings eher noch gesteigert hätte.

Adrian von Buttlar

ANTOINE SCHNAPPER, *J.-L. David und seine Zeit (David — Témoin de son temps)*, Office du Livre Fribourg (Deutsche Ausgabe bei Edition Popp, Würzburg), übers. Guido Meister, 1981, 312 S., 191 Abb., 40 in Farbe.

The time is surely ripe for a new study on David. It is, after all, nearly thirty years since the last standard monograph (that by Louis Hautecoeur) appeared. During that period much new material has been unearthed and new interpretations been proposed. It is a symptom of this ripeness that not one but two full biographical studies have now emerged — the one under review and that by Anita Brookner (London, 1980). Nor have either of these — excellent thought they both are in their different ways — exhausted the full range of current scholarship. For David is at the moment being made the subject of an intense reassessment by a number of newly emerging researchers.

All this activity suggests great changes are under way in our understanding of David. But in one sense this is misleading. For while we now know more than ever about him and are being invited to consider novel ways of interpreting the character of his art, the spectrum of assessments remains virtually unchanged since his lifetime. I do not know if it is generally the case that an artist attracts the commentators that he deserves, but this certainly seems to hold good for David. His art was always opinionated, coming to life in the heat of controversy, sinking to dullness as it moved from the centre of conflict. He was the antithesis of the withdrawn aesthete, and even today he is as celebrated for his involvement with the French Revolution and its consequences as for his achievement as an artist. This is not because there is any doubt about his quality as a painter. He remains by far the most compelling French artist of his generation. (He is, perhaps, the only strict neoclassicist whose images have retained a direct appeal to this day.) It is because the pictures themselves seem to be such clear witnesses to the artist's political obsessions. The *Oath of the Horatii* presents an ineradicable image of the communal resolve that precipitated the Revolution of 1789, the *Death of Marat* the archetypal celebration of a political martyr. No interpretation of his art can avoid these connotations, and the degree to which they are taken to be central to the peculiar character of his achievement tends to depend upon the allegiances of the commentator. As Schnapper himself remarks in the first paragraph of his book