

Für Geist und Auge

Jan Quirin Jahns ‚Gefühle bei Besuchung des Schönhofer Garten‘ (1797)

Gabriela BRUDZYŃSKA-NĚMEC

Abstract

For Spirit and Eye ‘Jan Quirin Jahn’s ‚Gefühle bei Besuchung des Schönhofer Garten‘ (1797)

This article analyses the essay ‘Gefühle bei Besuchung des Schönhofer Garten’ by Jan Quirin Jahn (1739–1802), published in 1797 in the magazine ‘Apollo’. The description of the English garden in Schönhof (Krásný Dvůr), the oldest of its kind in Bohemia, is seen in the light of aesthetic and theoretical discussions. The impression determines the reception of the new art of garden design. Jahn’s literary walk through the garden of Schönhof also testified that new forms of aesthetic perception were intensively received in Bohemia.

Keywords:

Jan Quirin Jahn, Schönhof (Krásný Dvůr), English landscape garden, aesthetics, 18th century

„Schon lange waren Gärten, ehe man an eine Gartenkunst dachte;“¹

1. Einleitung

Eines der menschlichen Betätigungsfelder, das im 18. Jahrhundert einer tief greifenden Veränderung und einer begeisterten neuen Ausformung unterzogen wird, ist der Garten. Die geometrischen Formen einer ideellen Ordnung barocker Gartenanlagen verwandeln sich in die natürliche Unregelmäßigkeit eines Landschaftsgartens. Die Wellenlinie, die die Gerade weitgehend ersetzt, ist dabei keine einfache Nachahmung der Natur. Sie soll der neu definierten Schönheit, um die man nach wie vor bemüht war, den „Schein der Bewegung und des Lebens“ einhauchen. Durch Veränderung, Bewegung, Wandelbarkeit bemüht sich der Gartenkünstler „die Seele der Natur, in sein Werk bringen“ (Hirschfeld 1779:150). Wie idyllisch es auch anmutet, büßt der Garten doch auf diese Weise seine uralte Funktion eines geschützten, idealen und in sich vollendeten Raumes ein. Der Lustgarten emanzipiert sich aus dem klar geordneten Reich der paradiesischen Unbeschwertheit zur innig menschlichen Angelegenheit des Herzens, das sein Paradies erst finden, deuten, benennen muss.

¹ (Hirschfeld 1779:145) Christian Cay Lorenz Hirschfeld (1742–1792), Professor der Philosophie und der schönen Wissenschaften in Kiel. Sein fünfbandiges Hauptwerk ‚Theorie der Gartenkunst‘ 1779–1785 popularisierte und prägte den Stil des englischen Landschaftsgartens in Deutschland. Er war der bedeutendste deutsche Theoretiker der Gartenkunst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

„Der Garten ist einfach, und man fühlt gleich bei dem Eintritte, dass nicht ein wissenschaftlicher Gärtner, sondern ein fühlendes Herz den Plan gezeichnet, das seiner selbst hier genießen wollte. (...) Bald werde ich Herr vom Garten sein.“
(Goethe 1982:9)

Werthers Bewunderung für den Landschaftsgarten, im ersten der Briefe, die seine *Leiden* in Goethes Roman dokumentieren, erweist sich zugleich als Herausforderung. Der Garten wird „auf die Erde geholt“ und jedem zugänglich gemacht. Der Mannigfaltigkeit und dem Wechsel unterzogen, öffnet sich ein vielgestaltiger Raum, den ein Besucher, Betrachter individuell mit einem Sinn aufzufüllen hat. Die „Seele der Natur“ im Landschaftsgarten sichtlich verkörpert sollte zum Studium des menschlichen Herzens und zur Nutzung seiner schöpferischen Kräfte animieren, mit einem ganz hohen philosophischen wie moralischen Anspruch:

„In dieser Richtung wird die Gartenkunst Philosophie über die mannigfaltigen Gegenstände der Natur“ fundierte Christian Cay Lorenz Hirschfeld 1779 die neue Kunst im ersten Band seiner *Theorie*, „ihre Kräfte und Einwirkungen auf den Menschen, über die Verstärkung der Eindrücke, die er davon empfangen soll; nicht bloße Belustigung des äußeren Sinnes, sondern innere wahre Aufheiterung der Seele, Bereicherung der Phantasie, Verfeinerung der Gefühle; Erweiterung des Bezirks für Geschmack und Kunst; Beschäftigung des menschlichen Schöpfungsgeistes auf einem Platze, worauf er noch wenig wirksam war; Veredelung der Werke der Natur und Verschönerung einer Erde, die auf eine Zeit unsere Wohnung ist. Wenigstens reicht so weit ihr Umfang, so weit die hohe Bestimmung, wonach sie streben soll“
(Hirschfeld 1779:156).

Der Schlüssel zum neuen Gartentypus ist das Gefühl, der Eindruck, die Empfindung, als die adäquate, natürliche Erkenntniskraft, die zwischen dem *Auge* und dem *Geist* am besten vermitteln kann. Die implizierte sinnliche Wahrnehmung als Ausgangspunkt der Rezeption bringt die Gartenkunst in die Nähe anderer Künste in der zweiten Hälfte des 18. Jh.s. Die Betrachtungskunst als „sinnliche Einfühlungskraft“ (Trautwein 1997:164) überstrahlte zumeist alle anderen Rezeptionsformen der bildenden Kunst, was sich in einer Blütezeit der Kunstliteratur kenntlich machte (vgl. Pfothner 1995). Keine Beziehung, auch diese zwischen dem Betrachter und seinem Objekt, bleibt ohne Wechselwirkung. Das autonome Gefühl steht immer noch im Dienste der Kunst. Daher wirkt nicht nur das Auge auf den Geist, der Geist steuert das Auge:

„Diese höhere Bestimmung der Gärten erweitert und veredelt den Gesichtspunkt, aus welchem sie betrachtet werden können, erhebt sie in die Classe würdiger Kunstwerke und unterwirft sie daher den Regeln des Geschmacks und der Schönheit, denen sie nicht unterworfen waren, so lange sie unter den Händen gemeiner Gärtner blieben.“
(Hirschfeld 1779:156)

2. **Schönhof, einer der ansehnlichsten Parks in Böhmen**

Die Gartenanlage im englischen Stil legte in den Jahren 1783–93 um Schloss Schönhof auf der Fläche von 100 ha Graf Johann Rudolf Czernin an.² Inspiriert von seinen europäischen Reisen, die ihn auch nach England führten, war Czernin, selbst ein Kunstkenner, auf eine sorgfältige und stilgerechte Ausführung des neuen Gartens sehr bedacht.³ Die interessierten Reisenden schenkten daher der Anlage, der ersten ihrer Art in Böhmen, sogleich eine große Beachtung. Man projizierte

² Die im 16. Jahrhundert erbaute Renaissance-Villa wurde in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einem barocken Landschloss umgebaut. Zur Entstehungsgeschichte des Landschaftsgartens in Schönhof – Krásný Dvůr – und zur heutigen Ansicht des Parks, die trotz der sichtlichen Zerstörung seine einstmalige Blüte durchscheinen lässt, vgl. Hušek (2006).

³ Johann Rudolf Graf Czernin (1757–1845) verwirklichte seine ästhetischen Interessen vor allem in der Sammlertätigkeit. Er besaß in der zweiten Lebenshälfte eine der bedeutendsten privaten Kunstsammlungen der Monarchie und war mehrere Jahre als Präsident der Akademie der bildenden Künste in Wien tätig. Czernin engagierte sich ebenfalls in der 1796 in Kreisen des aufgeklärten Adels und Bürgertums in Prag ins Leben gerufenen Gesellschaft Patriotischer Kunstfreunde, die durch Ankäufe und die Ausstellung vor allem wertvoller Zeichnungen und Graphiken, das künstlerische Niveau der

oder bemerkte im Schönhofer Garten von Anfang an eine außerordentliche Stilechtheit, eine würdige heimische Vollendung der bedeutenden Idee, wie eben der Mediziner und Schriftsteller Johann Joseph Kausch (1794:241):

„Das Merkwürdigste für jeden Reisenden in diesem Kreise nun wohl aber der alle Vorstellung überrtreffende Landsitz Schönhof des Grafen Czernin. Es soll schwer zu bestimmen seyn, ob hier der ungeheure Aufwand oder die romantische Schöpfergabe des Künstlers, oder auch die zuvorkommende Natur mehr beygetragen hat, einen Aufenthalt hinzuzaubern, der nach dem Urtheile eines Kenners, welcher selbst einen schönen Park angelegt hat, und in England fast heimisch geworden ist, kann in dem stolzen Albion seines gleichen haben sollen.“

Die Lage zwischen Karlsbad und Teplitz begünstigte mit Sicherheit die rasche Berühmtheit des Gartens, der – den Gästen frei zugänglich – zu einer Art Entdeckung und wohl bald einem gesellschaftlichen Muss wurde. Eine der ersten ausführlichen Beschreibungen des noch nicht ganz fertiggestellten Gartens verfasste auch der junge deutsche Schriftsteller Franz von Kleist (1792):

„Wie süß wird das Vertrauen auf Urtheile schöner Seelen belohnt! Schon war ich zweifelhaft, ob ich drey Meilen umfahren, nach Lina’s Wünschen den Park in Schönhof sehen, oder die bestellten Pferde benutzen, und den geraden Weg nach Prag gehen sollte?

[...]

„Meine Wanderung im Park war nunmehr beendet, und ich fühlte mich vollkommen mit der Anwendung dieses Morgens zufrieden. — Schöne Gegenden sind wie das Auge Lina’s; man muß es sehen, um seine Allmacht zu empfinden. So gewis daher auch meine Schilderung dem Original weit nachsteht; so wird man es doch wohl immer meiner Empfindung und meinem Urtheil glauben müssen, wenn ich diesen Park dem *Wörlitzer* und *Harbker* vorziehe. Die Kunst hat gewis unendlich mehr in *Wörlitz* geleistet, als hier; aber die Natur war stiefmütterlich gegen jenes, und verschwenderisch mit Schönheiten hier, die der Besitzer so richtig und geschmackvoll seinen Ideen anzuschmiegen verstand. Wie zwey Liebende, in göttlicher Eintracht Arm in Arm verschlungen, so wandelt hier Kunst und Natur, und läßt kein Gefühl der Seele unberührt. Wer die Natur liebt, und wessen Herz Schönheiten zu empfinden im Stande ist, der wird gewis befriedigt diese Fluren verlassen, die, jezt ein Eden, noch vor sieben Jahren wüster Wald waren. Ihr, die ihr an Zauberer und Geister glaubt, seht hier den einzigen Zauberer der Erde, den Einzigsten, der Wunder erzeugen, Berge von ihren Stellen heben, und Schlösser entstehen heissen kann — rastlosen, zweckmäßigen Fleis. —⁴

Die enthusiastischen Bekenntnisse des Dichters sind allein bereits bezeichnend. Schönhof, müßte durch seine vergleichbar ausnehmende Gestaltung und Lage, die ihn damals in die Reihe der bekanntesten englischen Parks Deutschlands hob, nebenbei zu einer vertieften Betrachtung und ästhetischen Überlegung äußerst anregend wirken. Demgemäß konnte (und sollte) ein Erlebnis des Landschaftsgartens weit mehr als eine angenehme Freizeitbeschäftigung des adeligen Publikums sein, um sich zu einer feinsinnigen und sittlichen Erfahrung zu erheben – nach allen Regeln der neuen *Gartenkunst*.

böhmischen bildenden Kunst zu heben beabsichtigte. Einer der tätigsten Mitarbeiter der Gesellschaft war ebenfalls Jan Quirin Jahn. (Vgl. Slavíček 2007, Slavíček 2005).

⁴ Franz von Kleist (1792) komponierte die literarisch-empfindsame Beschreibung des Gartens als das 16. Kapitel ‚Schönhoff‘ des anonym herausgegebenen Buches ‚Fantasien auf einer Reise nach Prag‘: ‚Eine der reizendsten Anlagen, welche Karlsbad umgeben, ist der englische Park im Schönhof‘, Justus Wilhelm Christian Fischer (1803:175–178) beschrieb die Anlage in seinen ‚Reisen durch Oesterreich, Ungarn, Steyermark, Venedig, Böhmen und Mähren, in den Jahren 1801 und 1802‘. Zu den zahlreichen prominenten Besuchern in den nächsten Jahren zählten auch Johann Wolfgang Goethe (1810) und die Kaiserin Maria Ludovica (vgl. Pietsch 2007). Eine Gedenktafel im heutigen Park erinnert an die bedeutenden Gäste vor allem im 19. Jahrhundert.

3. Jahns ‚Gefühle bei Besuchung des Schönhofer Garten‘

Im dritten Jahrgang der kultur-literarischen Zeitschrift ‚Apollo‘ veröffentlicht seine Beschreibung des Schönhofer Landschaftsgartens 1797 Jan Quirin Jahn. Die Zeitschrift, als Projekt zur Kultivierung des Bürgertums konzipiert, gab der Prager Professor der Ästhetik August Gottlieb Meißner heraus.⁵ Der Herausgeber schrieb in der einführenden Anmerkung zu Jahns ‚Gefühlen‘: „Ueber den vortrefflichen Schönhofer Garten sind zwar schon mehrere Aufsätze in Zeitschriften und Almanachen erschienen: aber sie waren fast alle so einseitig, zu Theil auch so unrichtig, dass ich glaubte, gegenwärtiger – wo ein Mann von entschiedener Kenntniss und Unpartheilichkeit spricht – verdient um mehr Bekanntmachung“ (173).⁶

Johann Quirin Jahn (1739–1802), Prager Maler, zugleich einer der bedeutendsten Kunstkritiker und Kunstschriftsteller, die in der zweiten Hälfte des 18. Jh.s in Böhmen tätig waren, geht die Aufgabe der Gartenbeschreibung mit großem theoretischen Aufwand und entsprechender Aussagekraft an.⁷ Äußerlich dagegen bekommt die Schrift eine leichte, zeitgemäße Form eines Briefes, einer zitierten Tagebuchnotiz, eines Gesprächs, die an sich schon ein Moment der neuen ästhetischen Wahrnehmung ist. Die unmittelbare, lebendige Präsenz gehörte sowohl zu den wichtigsten Wirkungsfaktoren der Gartengestaltung im englischen Stil als auch zur allgemeinen Forderung und Erwartung an die Kunstrezeption im ausgehenden 18. Jahrhundert (vgl. Kase 2010:164 ff.).

Eine gefühlbetonte Betrachtungskunst, bedeutete häufig eine *mit*-gefühlbetonte Sinngebung, bei der gesellschaftliche und moralische Aspekte anklingen. Der böhmische Patriot und Aufklärer Jahn trennte die Bereiche der Ästhetik und Ethik gleich wenig. Eine natur- und vor allem kunstgerechte Rezeption eines Gartens, ihre Voraussetzungen, ihre Wirkung und die Möglichkeit einer menschenfreundlichen Aneignung sind die Themen, die Jahn in seinen ‚Gefühlen‘ erörtert – im lebendigen Anschluss an die Diskussionen seiner Zeit, im Takt eines Spaziergangs.

3.1 *Visere* – besuchen, besichtigen, besehen

„Meinem Versprechen nachzukommen, übersende ich Ihnen hier meine Gefühle bei Besuchung des Schönhofer Gartens“, heißt es im einführenden ‚Schreiben an den Herausgeber‘, „die freilich den ersten Eindruck, welche die Gegenstände auf das Gemüth des Beobachters würken, enthalten, und daher mehr Maasstab für den Künstler und Dichter, auch wohl für den Erfinder und Stifter des Parks: ob der Endzweck und die Wirkung, die er bezweckt, hervorgebracht worden ist? enthalten“

(Jahn 1797:174)

Jahn folgt einem ästhetischen Programm, das dem englischen Garten in zahlreichen theoretischen Weisungen auferlegt wurde, vor allem aber in der oben erwähnten einflussreichen ‚Theorie der Gartenkunst‘ von Hirschfeld. Der zu beschreibende Garten wird in die Reihe der *schönen Künste* erhoben, sein Betrachter als auch sein Schöpfer nach den Maßstäben des künstlerischen Gewerbes gemessen. Der Blick erweitert sich perspektivisch auf andere Kunstarten, mit großer Vorliebe für die Literatur:

„zumal da er sich durch seinen Plan oft bis zu zum lyrischen Gedicht, ja man könnte fast bis zur Epopee sagen, erhebt, die Unschuld und ländlichen Sitten in seiner Anlage lieb gewinnen lässt, das

⁵ Es erschienen drei Jahrgänge von ‚Apollo‘ 1793, 1794, 1797 in Prag und in Leipzig. Zu den inhaltlichen Schwerpunkten und dem ästhetisch-patriotischen Programm der Zeitschrift vgl. (Lorenzová 2001, Lorenzová 2005). In ‚Estetika‘ 2001 werden Jan Quirin Jahns ‚Gefühle bei Besuchung des Schönhofer Gartens‘ erstmals in der tschechischen Übersetzung und mit erklärenden Anmerkungen von Jaromír Loužil veröffentlicht (Lorenzová 2001:78–95).

⁶ Zitiert wird aus ‚Apollo‘ 3, 1797 Oktober S. 173–90, November S. 193–222. Die Originalrechtschreibung wird beibehalten. Wegen der besseren Lesbarkeit werden in Klammern nur die Seitenzahlen angegeben.

⁷ Slaviček (2005a) hebt vor allem Jahns Kenntnisse der zeitgenössischen Kunstlandschaft in Wien sowie der barocken böhmischen Kunst hervor. Über Jahns Beiträge in den ‚Frankfurter Gelehrten Anzeigen‘ und seine Zusammenarbeit mit der ‚Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste‘ vgl. Slaviček (2005b).

Gemüth bald überrascht, bald in Nachdenken versetzt, bald wieder ergötzt, und dieß mit Geschmack, Freiheit und Anstand erhaben durchführt“
(Jahn 1797: 175)

Das Bild des Gartens als dichterisches Kunstwerk soll vor allem *das Kunstgerechte* der neuen Kunst hervorheben und ihren gleichwertigen Platz auf dem Parnass verbürgen. Der Vergleich mit der Literatur ist daher eher typologisch gemeint. Die Gartenkunst wird im Laufe der ‚Besuchung‘ als eine autonome Kunstart mit ihren eigenen Mittel, ihrer eigenen Zeichensprache nach und nach entdeckt. Jahn und zwei andere Besucher beginnen ihren Spaziergang, über den das „damals gehaltne[...] Tagebuch“ (180) berichtet: an einer „gesunde(n), starke(n) Linde, die in voller Blüthe stand, ihren Honiggeruch weit um sich verbreitete, und an welcher eine Tafel mit französischer Aufschrift befestigt ist.“ (182) Die Gäste schaffen es jedoch nicht, die Aufschrift zu lesen, werden vom vorbeigehenden Obergärtner abgelenkt, der ihnen zum Begleiter und Führer im Garten wird. Nach der beendeten, vierstündigen Tour schließt sich der Kreis der Betrachtung:

„Der süsse Geruch der Linde, indem wir bei der starken Eiche schon vorbei waren, unterbrach unser Gespräch; wir traten zu derselben und lasen jetzt die Aufschrift. Da wir uns aber bereits gegen fünf Stunden im abwechselnden Grün und mannigfaltigen Scenen der Natur ergötzt hatten; da auch bereits die Abenddämmerung einbrach, wählten wir nach der ersten Zeile der Aufschrift die Ruhe –“
(Jahn 1797: 221)

Die Aufschrift – von den Betrachtern des Gartens zuletzt doch nicht gelesen – wird in Jahns anderswo sehr mittheilsamer Beschreibung auch nicht zitiert.⁸ Diese unerwartete, den Leser leicht irritierende *Sprachlosigkeit* hat ihren Zweck.

Der Garten selbst war die Inschrift, in seiner eigenen Sprache, die es zu verstehen galt. Das Gesehene, das unmittelbare Empfindungen wachruft und auf die Einbildungskraft wirkt, wird zum ausreichenden ästhetischen Medium stilisiert: eine Absage an eine rationalgesteuerte Rezeption zu Gunsten der sensuellen Erkenntniskräfte, eine radikale noch dazu.⁹ Für den Garten gebe es nur eine Rezeptionsform – „den ersten Eindruck, welche die Gegenstände auf das Gemüth des Beobachters würken“ (174). Jahn nähert sich in der Wirkungstheorie der Genieästhetik und braucht ein entsprechendes Konzept, das diese Art der ästhetischen Wahrnehmung untermauert.

3.2 Eindruck, *Veränderung der Seele durch die Sinne*

Die Gefühle, die dem Prager Kunstkenner den Garten in seiner Bedeutung eröffnen sind nicht sentimental, sondern dynamisch, anregend, formend. Nach Zedlers Lexikon spricht man von der *Eindruckung*, *Impressio*, in Bezug auf seelische Vorgänge als „wenn man sich etwas feste einbildet, und dem Gedächtniß gleichsam einprägt“ (Zedler Bd. 8:541). Die Eindrücke sind in diesem Verständnis nichts Flüchtliges oder Vergänglichliches, sondern sie gestalten vielmehr umgekehrt die Wahrnehmung und prägen die innere Disposition des Menschen. Der Gesichtssinn, der die äußere Welt am weitesten umfasst, dient hier als Modell: „Visus, das Gesichte, ist in Ansehung der Seele eine Kraft, die vorstehenden Sachen derjenigen Veränderungen gemäß, die sie in den Augen verursacht haben, zu empfinden“ (Zedler Bd. 48:1875). Der Gartenkünstler war deswegen verpflichtet für

⁸ Sowohl Franz von Kleist (1792) als auch Fischer (1803:175 f.) zitieren die Aufschrift:

„Le repos est un bien, lorsque
notre ame est pure.
et lorsqu’elle est sensible, un champ
peut l’attendrir;
d’un oeil indifférent qui peut voir la verdure,
n’étoit pas né pour le plaisir.“

⁹ Die meisten zeitgenössischen Theoretiker der Gartenkunst duldeten die Inschriften im Garten als „mindere Formen“ (Gamper 2001:48), oder sogar gleichberechtigte Elemente, die „eine nützliche Lehre ins Gedächtniß zurückrufen, oder eine Empfindung ausdrücken“ (Hirschfeld zit. nach Gamper 2001:49).

eine möglichst große Breite und Abwechslung der Eindrücke zu sorgen, um jene erkennenden und zugleich schöpferischen Kräfte der Seele zu aktivieren, zu veredeln und zu erweitern. Hirschfeld charakterisierte darin die eigentliche ‚Bestimmung und Würde der Gärten‘:

„Gewiß wichtiger, als dem gemeinen Verstande begreiflich ist, sind die Einwirkungen der schönen Auftritte des Landes und der Gärten auf die Einbildungskraft und Empfindsamkeit des Menschen. Die Phantasie, die sich aus ihnen erweitert und bereichert, wird nicht mit den unbelebten Gegenständen in der Tiefe bleiben; sie wird mit einem erleichterten Flug von einer Reihe neuer Bilder zu der andern sich erheben lernen, bis sie über die bekannten veranlassenden Vorwürfe hinaus, durch eine geistige Betrachtung der ursprünglichen Schönheit und Größe, in Entzückungen dahinschwebt, die über die gewöhnlichen Eindrücke der Natur auf die Organe der Empfindung unendlich erhaben sind.“
(Hirschfeld 1779:158)

3.3 Begehbare *Landschaft*

Die Eindrücke, die man in einem englischen Garten gewinnt, sind demzufolge nicht zufällig oder bindingslos, sie ergeben sich weitgehend aus einem ganzheitlichen schöpferischen Programm, in dem es die Aufgabe des Gartenkünstlers sei, die Natur zu einer Landschaft zu gestalten. Der Begriff Landschaft bezeichnete ursprünglich ein Bild, ein Gemälde, eine Kunstgattung, erst im Laufe des 18. Jahrhunderts wurde er auf die natürliche Gegend übertragen, die man bewusst ästhetisch betrachtet, im Falle des Gartens verändert: „Man liebte die Landschaft auf der Leinwand, und vergaß die schönsten Landsitze durch so viele herrliche Gegenstände, welche die freygebige Natur um sie her verbreitet hatte, zu nutzen“, ermahnte man die ehemalige Kurzsichtigkeit der Gartengestalter in der Beschreibung des Landschaftsgartens in Garzau in der Mark Brandenburg (Reichenbach 1790:19).¹⁰

Nicht die Kopie der Landschaftsbilder sondern der neue Blick, der Blick eines Künstlers auf die Natur sollte der Berührungspunkt zwischen Malerei und Gartenkunst sein. Diesen sucht auch Jahn in seiner Beschreibung:

„Fast immer nach zehn Schritten wieder wechselten die Aus- und Ansichten so mannigfaltig und schön ab, dass ein Claud Lorraine, ein Schwanefeld und Waterloo ihre Studien zur Landschaft von neuen da anfangen würden. Was würde erst ein Geßner, zur Verzierung seiner Idyllen, für kleine hervorstechende Scenen da zu wählen gefunden haben?“
(Jahn 1797:201)

Die ausgesuchte doch natürliche Schönheit, die Mannigfaltigkeit, der Wechsel der Ansichten, der lyrisch-idyllische Charakter, charakterisieren die neue Formensprache eines *Landschafts*-Gartens. Der Garten als Kunstwerk überragt dabei seine formalen Vorbilder als eine begehbare, vielgestaltige, veränderliche Landschaft. Ähnlich in Hirschfelds Theorie: „kann die Gartenkunst sich mit Recht eines merklichen Vorzugs vor den übrigen schönen Künsten rühmen“ (Hirschfeld 1779:156). Man verfolgt im Landschaftsgarten ein künstlerisches Konzept, das die Natur und Kunst zusammenzubringen, ineinander aufgehen lässt: „dass im Grunde die Gartenkunst die Landschaftmalerei so weit übertrifft, als die Natur die Copie. Keine der nachahmenden Künste ist in die Natur selbst mehr verwebt, oder gleichsam mehr Natur, als die Kunst der Gärten“ (Hirschfeld 1779:152). Eine Kunst, die das Vorbild und das Abbild kaum unterscheidet – ein beispielloses Postulat, das die Empfindung selbst idealisiert:

¹⁰ Vgl. Küster (2001:230) „die Vorstellung von Landschaft als subjektiv erfahrener und nach ästhetischen Gesichtspunkten geordneter Natur. Natur als solche ist, wie es Buffon im zwölften Band seiner ‚Histoire naturelle‘ 1764 ganz extrem formuliert hat, ‚scheußlich und liegt in ihren letzten Zügen‘. Nur der Mensch kann ihr aufhelfen, sie verschönern, vor allem ästhetisch erträglich und damit eben zu Landschaft machen.“

„sie [die Gartenkunst] ergreift unmittelbar die Sinne, schlägt geradezu an die Organe unserer Empfindung; durch die Gegenwart wirklicher Gegenstände, ohne sie erst durch Hülfe der Wiedererinnerungskraft und der Imagination wahrnehmen oder fühlen zu lassen.“ (Hirschfeld 1779:157)

Die Umwandlung des Gartens in ein *Kunstparadies* lässt die weittragende Idee des 18. Jahrhunderts erkennen: Eine Verschmelzung des Natürlichen und Menschlich-Schöpferischen, die eine neue Formensprache der Kunst förderte und zur Sensibilisierung führte, im ursprünglichen Sinne des Wortes: zur Erschließung der Sinne. Im Garten sollte man diese Vereinigung von Mensch und Natur, *über die Kunst* fühlbar und sichtbar, gegenständlich erfahren können.

3.4 Die *Sinne* und der *Sinn*

„Den 5. Juli 1797

Schon, wie man auf der Straße zwischen den Schloß und den Garten ankommt, scheint der angenehme Duft aus dem Garten, das mannigfaltige Grün des Rasens, und die schattenreichen Bäume, die mit ihren weitausgestreckten Ästen die Strasse gleichsam in Schutz nehmen, die Ankommenden einzuladen. Auch ich stieg hier vom Wagen ab, und überließ meinen Reisegefährten das Unterbringen desselben“ (Jahn 1797:181)

Jahn zelebriert den Eintritt in den Garten. Die Flut der Eindrücke belebt auch die Sinne, die in der bildenden Kunst oder Poesie kaum unvermittelt zur Geltung kommen, Geruch und Tastsinn. So wird die Kunst verfeinert, vervollständigt und vor allem unmittelbar wahrnehmbar: „Die abwechselnden Gewächse, fremde und einheimische, von Bäumen und Stauden, an und unter welchen mannigfaltige Blumen gepflanzt sind, deren gemischter Duft dem Körper und Nerven neue Kräfte mittheilt, verleihen sofort den Szenen, die sich darbieten, Anmuth.“ (182) In der Mannigfaltigkeit und dem Zusammenspiel – man riecht, sieht, spürt – empfindet man im Sinne von Baumgartens Ästhetik das Ganze, das erst aus „der Fülle der Merkmale“ und Rezeptionsmöglichkeiten zu erkennen sei (vgl. Gamper 2001:46).

„Ich habe oft gehört, dass bei Anlagen der schönen Gartenkunst auch ein allegorischer Sinn bezweckt, auch eine moralische Aehnlichkeit bewürkt werden könne“ (215). Ein Kunstwerk zu erkennen, heißt für Jahn immer noch seinen Sinn und seine Bedeutung zu begreifen. So wird auch die Frage nach einem „allegorischen Sinn“ formuliert und so eine eindeutige (?) Bedeutungszuweisung suggeriert. Der Sinn wird jedoch nicht aus den vorgefundenen Sinnbildern herausgelesen, die es rational zu entschlüsseln gilt. Die Auslegung der Bedeutung des Gartens als Ganzes stützt Jahn schon wieder nur auf dem unmittelbaren Eindruck: „ob ich gleich das was mir dabei vorschwebte, nur für mein erstes Gefühl hingebte, das leicht einer kleinen Schwärmerei ähneln, und einer strengen Kritik unterliegen dürfte.“ (215). Die *Allegorie* des Gartens ist dementsprechend eine andere und entzieht sich eigentlich dem Begriff. Gamper beschreibt dieses Rezeptionsverfahren folgendermaßen: „Denn der Besucher sollte nicht den vom Gartenkünstler in die Anlage gelegten Inhalt denotieren, sondern in der Auseinandersetzung mit dem ihm zur Verfügung gestellten Elementen einen Sinn produzieren, der von Betrachter zu Betrachter verschieden sein konnte, ja sollte“ (Gamper 2001:57 f.). Jahns Deutung des Gartens entsagt jedoch einer ganz individuellen ‚Sinnproduktion‘. Der Verweis auf den „allegorischen Sinn“ strebt nach einer gewissen Objektivität der Auslegung. Wenn sie auch aus einer individuellen Erfahrung hervorgeht, will sie mehr als nur subjektiv gültig sein. Sie strebt nach einer „moralische(n) Aehnlichkeit“ (215). Weil sie eben nicht das Individuum, sondern die Gemeinschaft betrifft, legitimiert sie die Bedeutungszuschreibung nach dem ersten Eindruck auch ästhetisch. Die Berufung auf das „erste Gefühl“ spricht eine Übereinstimmung aus: dass man in der Individualität das allgemein Gültige erfahren kann, was eigentlich den Kern der Ästhetik des ausgehenden 18. Jahrhunderts ausmacht. Die allegorische Deutung des Gartens bezieht sich auf den ganzen Menschen:

„Die blumenreichen Auen in der Fläche vom Eingang des Gartens her könnten die Jugend; der waldichte Berg, das Lusthaus mit der Landstrassen, und den Seitenwegen bis in die Rachel hinab, das Wilde der Leidenschaften in den verschiedenen Ständen und Beschäftigungen des männlichen Alters; die Einsiedelei mit der Gruft die Zurückkehrung in sich selbst des höhern Alters bezeichnen.“
(Jahn 1797:215)

Die Exegese des Schönhofer Gartens wird mit einer Deutung nicht abgeschlossen. Jahn bietet ein ganzes Panorama von Deutungen, individuellen, jedoch nicht innig-persönlichen. In verschiedenen Architekturstilen, die in den Bauten vertreten sind, erkennt er „die verschiedenen Völker des Erdkreises“ (215). Und neben dem Bild der menschlichen Lebensalter erscheint als Bild des wohlverdienten Paradieses, als „Gefilde der Tugendhaften“:

„dass der Uebergang vom dürren Anger zu den jungen Fruchtbäumen und den [sic] Wald, bei den verschiedenen Völkern, nach vollbrachten irdischen Mühseligkeiten, die Hoffnung eines bessern künftigen Lebens erweke. Beim Austritt des Waldes könnte der Weinberg für die Gefilde gelten, wo den Vollendeten der Nektar gereicht wird. Das Baad, daß nichts Unreines in die Gefilden der Tugendhaften eingehen darf. Der Teich mit dem Schiff und der Fischerwohnung zeigt nicht undeutlich den Pfuhl Stix, Charons Wohnung und Kahn an.“
(Jahn 1797:216)

Der Garten wurde zum Gegenstand der Interpretation, die *Allegorie* zum *allegorischen Sinn*. Die Zeichen werden nicht nur entziffert und gelesen sondern das Vorhandene bekommt im Akt der Interpretation eine subjektive Bezeichnung. Die Gartenkunst wird so einen Schritt voraus in eine künstlerische Autonomie entlassen. Die grundsätzliche Veränderung der Kunstwahrnehmung im 18. Jahrhundert gewinnt in dieser ‚neuen‘ schönen Kunst wie in einem unscharfen Grenzfall paradox an Anschaulichkeit. Was besonders ans Licht kommt, ist die sittliche Selbstverpflichtung des Ästhetischen auf dem Weg seiner Verselbständigung. Das „erste Gefühl“, der unmittelbare Eindruck, dem man sich hingibt, schöpft seine Legitimation als wirkungsästhetische Kategorie aus der Vorstellung der ethischen Grundordnung. Man entfesselt die Einbildungskraft, weil man sich zutraut, sie im Bewusstsein zu beherrschen. Es würde jedoch bedeuten, dass im Prinzip keine ästhetische Grundveränderung stattgefunden hat und nur der Horizont erweitert wird. In der Gartenkunst wird dies auf einem sensiblen Untersuchungsfeld nahebei sichtlich erkennbar.

4. Stationen der *schönen Sinnlichkeit*

Jahns Anblick des englischen Garten in Schönhof ist von Winckelmanns idealisierender Sicht der Antike geprägt. Der Prager Künstler und Kunstkenner entdeckt und verherrlicht im Garten den auf die antiken Musterbilder gerichteten Kunst- und Lebensstil. Der wird auf seine Reinheit hin wiederholt fachmännisch untersucht. Die Kirche des Einsiedlers wird als Huldigung der griechischen Baukunst betrachtet: „dieses Holzgebäude, sagt’ ich, soll den Ursprung der griechischen Säulenordnungen darstellen“ (190), und das Innere der Kirche sei „ohne Pracht und Reichtum ein edler Geschmack, der den hohen Gutsbesitzer eigen ist“ (190). „Das Ganze hat Größe und Majestät“. (193)

Die ‚Besuchung‘ des Gartens, wie sehr sie auch ein heiterer und erfrischender Spaziergang ist, ist sie doch auch ein Einweihungsritual mit bedeutungsvollen Stationen. Der Betrachter, der Sehende und Empfindende, wird vor allem in das Reich der Tugend eingeführt. Die schönen Eindrücke formen eine schöne Seele:

„Einige Bettler, die sich uns nahten, wurden, nachdem die ungeschmückte Natur beim Eingang dieser reizvollen Gefilde jedes Herz zum Wohlthun erhöht, freudig beschenkt. Mit diesem kleinen Opfer, der leidenden Menschheit gebracht, traten wir heiter und frohen Muths im Park oder im Garten.“
(Jahn 1797: 182)

Dieser kleinen Inszenierung, die die besänftigende, menschenfreundliche Wirkung der herrlichen Natur dokumentiert, folgt gleich die nächste idyllische wie symbolische Szene: „Denn auf diesen sanften Hügel, mit schattigen Bäumen bedeckt, saß der junge Graf, ein Kind noch keinen vollen Jahres, auf dem Schoße der Wärterin.“ (184). Man verspricht sich viel von der Wirkung des Gartens auf das Kleinkind:

„Diese ländlich – häusliche Gruppe, und die Freude des Kindes, als es uns erblickte, machte mich die Kunst ganz vergessen. Die freudige Minne des Kleinen, sagte ich, ist uns Bürge, dass wir gern gesehen sind. Die Kindsfrau nahm das Wort: Was der junge Graf jetzt nur durch Mienen auszudrücken vermag, wird er einst durch Worte gegen werthe Gäste zu bezeigen nicht ermangeln.“
(Jahn 1797:185)

Jahn entwirft das symbolreiche Bild der sanften Verbrüderung der bürgerlichen Besucher und des adeligen Kindes: im Garten und auf die Zukunftweisend.¹¹ Dabei scheint nicht nur die Kunst aber auch die Natur beinahe vergessen und auf ihre Rolle als Vehikel der Empfindung beschränkt. Der Garten wandelt sich in einen Funktionsraum besonderer Erfahrungen, wo verschiedene Gestaltungselemente in einem konkret erfassten Augenblick ihre Wirkung entfalten können.

Am Ende der Rachel, eines natürlichen Hohlwegs, treffen die Besucher auf eine Felsenhöhle mit einer Quelle und der Aufschrift: „Wenn ich einsam liege und schlafe im Frieden, so laß mein Andenken einigen stillen redlichen Herzen werth sein. Kein Fluch, keine Lästerung beschwere meine Grube.“ (187)

„Im Hintergrunde stand im altegyptischen Umriß ein einfacher aus Stein gehauener Sarcophag, hinter welchem aus der Kluft des Bergs ein Tumpf unter dem Grabmal, gleich Thränen, die heilige Stille gebieten, langsam-ächzendes Wassers tropfte. Überrascht, gerührt und mit Ehrfurcht verließen wird diese der Redlichkeit geweihte Grabstätte; und versicherten einander; dass dieß Stück des Schönhofer Gartens bei seiner edlen Einfalt alle empfindsamen Seelen zu allen Zeiten zum Nachdenken hinreißen werde.“
(Jahn 1797:188)

In der heutigen Beschreibung des Parks erkennt man an dieser Stelle lediglich die Absicht, die romantische Stimmung der Rachel des Einsiedlers zu steigern (Hušek 2006:31) und beweist zugleich unsere sinnliche Stumpfheit den Reizen gegenüber, die um 1800 eine ganze Palette von Gefühlen zu entfachen fähig waren und eine Reihe von Bedeutungen. Jahn lässt sich hier genau auf die beabsichtigte Wirkung ein, rekonstruiert keine direkte Botschaft, dennoch empfängt er sie. Die Überraschung, Rührung, Hingerissenheit vor der „edlen Einfalt“ der Kulisse fließen in Ehrfurcht zusammen und feiern die Tugend, die Redlichkeit. Nicht nur durch wiederholte Berufung auf Winkelmann taucht er die Szene in klassische Schönheit ein. Die Wirkung, deren sich die Gartenbesucher willig hingeben, ähnelt jener der Katharsis im griechischen Theater, der die Läuterung der Sitten folgen sollte.

Im Ansatz erlebt man in Schönhof das, was die sogenannten Mysteriengärten für ihre Besucher bereit hielten: „nach dem Vorbild der Initiationsrituale antiker Mysterien“ (Niedermeier 2001:177). Der erste Garten dieses Typus entsteht in Deutschland in Gotha Mitte der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts. Die „geheimen Weisheitsschulen“ bringt Niedermeier mit dem Illuminatenorden und den Freimaurern zusammen und ihrer aus der Kraft der Natur und der Vernunft schöpfenden Morallehre, die die Menschheit in ein friedliches und gewaltfreies Zusammenleben überführen sollte. (Niedermeier 2001:180) Wenn auch Mysteriengärten der Allgemeinheit selten zugänglich waren, findet man Elemente eines Kultes der Natur- und Vernunftkräfte in vielen Gartenanlagen: Pyramiden, antike Tempel und Grabstätten, Obelisken als ein Element des altägyptischen Sonnen-

¹¹ Der Garten wurde am Ende des 18. Jahrhunderts auch in den reformpädagogischen Projekten der Philanthropen sehr geschätzt. Eine der Ideen, die man dabei verwirklichen wollte war die Brüderlichkeit: „Die reformorientierte Überspringung des Standesgrenzen fand in der gemeinsamen Gartenarbeit seinen fasslichen Ausdruck“ (Niedermeier 2001:163).

kults.¹² Sie dienten nicht nur als exotische und anmutige Staffagen, bisweilen forderten sie auch zur Versenkung in die „Heilige Stille“ (Jahn) auf, zur Kontemplation und zum Nachdenken – worüber? Wie präzise auch Jahn die Empfindungsskala charakterisiert, so allgemein bleiben die Begriffe: Redlichkeit ruht in ihrer Größe, sie wird der persönlichen Konkretisierung überlassen und so ein tiefes, intimes Erlebnis arrangiert, auch durch empfindsames Schweigen.

Die „mannigfaltigen Gegenstände“ (208), „einzelne Abwechslungen und Nachahmungen der Natur, die hier ins Enge zusammengedrängt sind“ machen den Reiz des englischen Gartens in Schönhof aus und dem folgt die ‚Besuchung‘, dem Wechsel des Ortes, der Stimmung, des Stils. Der moralischen Wirkung der Grotte wird das vitalisierende, körperlich erfrischende Erlebnis der Anhöhe bei der Kirche des Einsiedlers gegenübergestellt. Auf die dort vorgefundene Aufschrift wirft man nur einen Blick:

„Gütiger! Gutes gieb mir, und wenn ich auch nicht darum bete: Böses wende von mir, flehe ich auch sehnlichst darum“. Dieß schlug meine Kritik darnieder (...) Die demütige Aufschrift, die ausnehmend schöne Aussicht, und die heitere Luft dieser Anhöhe erquickten mich, und unser Geleitsmann führte uns durch andere Wege weiter.“ (Jahn 1797:190)

Der Schönhofer Garten ist weit reichend, und Jahns Beschreibung versucht, dem gerecht zu werden. Es wird nichts ausgelassen, wenn man sich auch bei einigen Stationen nur kurz aufhält: der chinesische Pavillon, Blumen- und Küchengarten, die Wohnung des Gärtners, Holländische Maierei, „Preles, wo die Wirtschaftsbeamten der Herrschaft wohnen, ist in Gärten von Fruchtbäumen eingehüllt; von Feldern, mit schweren Aehren bedekt, umgeben;“ (199). Und beständig wird für Variationen und eine neue Perspektive gesorgt: „Von hier kamen wir an eine Allee, die nachdem wir so viele Abwechslungen und krummen Linien durch gelaufen, hier aber auf einmal für Geist und Auge einen Ruhepunkt fanden, uns wirklich überraschte.“ (195). Beim „Gothischen Tempel“ spürt man dem ‚Begriff‘ der gotischen Bauart nach, dem „Pyramidalen“, „Zugespitzten“, „Kühne[n]“ und „Abenteuerliche[n]“ (196) von außen, von innen empfindet man das „Wunderbare und Eigensinnige dieser Bauart.“ (197) Ein paar kritische Bemerkungen zur Bauweise, aber „die mannigfaltigen und auf einige Meilen im Umkreis sich erstreckenden Aussichten entschädigten uns“ (198). Ein tieferer Sinn des Ganzen wird immer wieder beschworen, wie in dem kleinen Bad: „Diese Simplizität und Entfernung alles Reizes erweckt die Idee: hier baadet man nur der Gesundheit und Reinlichkeit, aber nicht der Wollust wegen.“ (200) Deutlicher kann man es kaum formulieren: der Garten als sinnliche Erscheinung der Idee, das Baden als Ritual der Aufklärung, Gesundheit, Reinlichkeit, Sittlichkeit:

„Selbst da das Baad in die tiefe der Erde, und von keinem Lichtstrahl erleuchtet, in der Dämmerung liegt, erweckt es den Begrif (sic) des sittlichen, und erinnert an jenen Dichter: Auch der Mond hat ihre Blöse nicht gesehen.“ (Jahn 1797:200)

Nach der symbolischen Reinigung ist man bereit, das Paradies zu betreten.

„Dann gelangten wir durch abwechselnde Gänge auf eine grosse grüne Aue oder Wiese, in welchem Gefilde die Schatten der Helden, und die berühmten Männer des Alterthums zu wandeln, und ihr Elisium, auf der ganzen Strecke von Preles her, angewiesen zu haben scheinen.“ (Jahn 1797: 202)

¹² Pracht-Kegel, Pracht-Säule nach (Zedler Bd. 29:4); die spitze Form des Obelisken stammt aus dem alten Ägypten: „Die Egyptischen Priester nannten sie Finger der Sonnen, weil sie diesem Planeten gewidmet waren.“ Der Obelisk in Schönhof wurde erst 1801 erstellt, seine Spitze sollte eine glänzende Sonne schmücken, was auf einen Zusammenhang mit der Naturmystik schließen lässt. Zugleich widmete man den Obelisken dem sehr populären zeitgenössischen, österreichischen Feldherren, dem Erzherzog Karl, der am Sieg über die französische Revolutionstruppen bei Amberg entscheidend beteiligt war (vgl. auch Hušek 2006:22). Als Jahn seine Beschreibung verfasste, stand im Garten nur ein Sockel zum Denkmal.

Zwei Tempel schmücken das Gefilde: „ein offener, auf freistehenden Säulen, runder dorischer Tempel“, dann nicht weit weg „ein jonischer Tempel, welche art Vitruv Prostil nent.“ (202). Beide Gebäude werden beschrieben mit großer Bewunderung und sachlicher Genauigkeit, was jedoch nicht daran hindert, dass man sich in das Elysium hineinräumt, hineinfühlt – auf einem Platz, „der bei aller Abwechslung und Reichtum das Erhabene mit edler Einfalt gegenwärtig behauptet.“ (204) Der ideale Garten verschafft dem Kunstideal der Klassik eine sinnliche Präsenz.

Der allerletzte Teil der Beschreibung gilt jedoch einem anderen ästhetischen Begriff, der mit erstaunlicher Präzision erörtert wird, wenn man berücksichtigt, dass es sich dabei um eine Gartenbeschreibung und keine explizit ästhetische Schrift handelt.

„Das Brausen und Brüllen der Wellen, das Geräusch und Getöse des Wassers erweckt ein angenehm schauerndes Gefühl, besonders da der Anfang, das Mittel und Ende an erschütternde Naturerscheinungen erinnern.“
(Jahn 1797:206)

Die Besucher bewundern einen künstlichen Wasserfall, eine mehrstufige Kaskade, welche für sie offengelassen wurde. Jahns Beschreibung gewinnt dabei einen poetischen, fast hymnischen Charakter: ganze Reihen von Alliterationen, Lautmalereien und effektvollen Bildern zeichnen die Kaskade nach, „brausend und brüllend, gleich einem reißenden Wildbach“ (206). Für die Beschreibung der Kaskade benutzt Jahn die „neue“ ästhetische Kategorie des *Erhabenen*. Bei den erschütternden Naturerscheinungen, genauer gesagt in der Erinnerung an solche, erleben die Betrachter den typischen Zwiespalt des Gefühls: Schauern und Gefallen. Das Erhabene der Naturerfahrung wird dabei als ein Schauspiel-Erlebnis geschildert, und zugleich sinnbildlich auf eine andere Ebene übertragen, die der moralischen Tugendlehre im bürgerlichen Trauerspiel.

„Nach gelegtem Murmeln der Fluten träufelte, wie nach einem fürchterlich drohenden Donnerwetter, aufgelöst in fruchtbaren Landregen, das Wasser noch sanft von den drei Schalen. Daher gleicht und erinnert das Spiel der Kaskade in ihren Entwicklungen an die Trauerspiele, in welchen nach überstandenen Gefahren die Tugend siegt.“
(Jahn 1797:206)

Das „angenehme Schauern“ verwandelt sich in ein Mitleiden mit der den Gefahren ausgesetzten Tugend. Erstaunlich modern mutet Jahns Parabel an, erinnert an zeitgenössische Reflexionen Kants und Schillers über das Erhabene als Überwindung und Befreiung aus der sinnlichen Natur. Den Bogen zwischen dem erhabenen Naturerlebnis und dem Pathetisch-Erhabenen der tragischen Kunst, formt Jahn aus dem Werk der Gartenkunst heraus: wenn die Kaskade „beständig gefüllt bleibe, würde man nur das Brausen und Getöse, aber weder den Anfang noch das Ende vernehmen, kurz man würde dies grosse und herrliche Schauspiel nicht in seiner Entwicklung genießen.“ (207) Erst der Anfang und das Ende, die Grenzen, die man dem natürlichen Schauspiel durch seine Gestaltung setzt, machen es zu einem wahren Kunstwerk, das den Menschen angemessen anspricht. Hirschfeld erklärte den Sinn der Gartenkunst in der künstlerischen Neugestaltung der natürlichen Gegenstände und fasste dies in den Grundsatz: „Bewege durch den Garten stark die Einbildungskraft und die Empfindung, stärker als eine bloß natürlich schöne Gegend bewegen kann. Rufe daher natürliche Schönheit der Landschaft herbey, rufe aber auch die Kunst, damit sie jene durch ihre Einwirkung mehr erhöhe“ (Hirschfeld 1779:156).

Die Erhöhung reicht herauf bis zum Erhabenen im Dienste der sittlichen Erziehung. Der Garten wird zur gesellschaftlichen Angelegenheit, zum Politikum:

„Landhäuser und Gärten sind Zeugen des öffentlichen Geschmacks, die niemals der Politik gleichgültig sein sollten, nicht so wohl, weil ihrer Beschaffenheit ein Teil der Achtung oder des Tadels für eine Nation abhängt, als vielmehr, weil auch diese Gegenstände eine sittliche Gewalt über die Gemüther der Bürger haben. [...] Ja, bey dem täglichen Anschauen helfen sie die Empfindungen und Begriffe des Reinlichen, Harmonischen, Anständigen, Schönen und Angenehmen, die für die Kultur des Geistes und Herzens so wichtig sind, verbreiten.“
(Hirschfeld 1779:157)

Die Integration des Gartens in die Staatslehre geht auf das staatsreformatorsche und pädagogische Denken der Aufklärer zurück. Man soll jedoch dabei nicht vergessen, dass der neue Gartenstil in vielerlei Hinsicht auch ganz praktisch und wirtschaftlich motiviert war und aus der Situation des englischen Landadels am Ende des 17. Jahrhunderts hervorging. „Es entstanden große Güter, die landwirtschaftlich intensiv genutzt werden konnten. Ziel war es, eine Landschaft zu gestalten, die den Lebensstandart des Volkes qualitativ verbesserte. Daraus erwuchs eine neue Einstellung gegenüber der Natur“ (Kluckert 2008:354). Wiliam Shenstone, Dichter, Gartentheoretiker prägte dazu 1745 den Begriff *ferme ornée*, im Unterschied zu *parc orné*. Die sinnvolle landwirtschaftliche Nutzung sollte mit den ästhetischen Aspekten verbunden werden.

„Erweckt ein solcher Garten, wenn er in der Anlage edle Empfindungen, nicht aber feile Wollust zum Endzweck hat, gewiß wieder bei denen, die ihn besuchen, die sanften Gefühle von Wohlthun und Menschenliebe, und befördert also das Sittliche in der bürgerlichen Gesellschaft merklich.“

(Jahn 1797:176)

Indem Jahn die Wahl des Objekts seiner Beschreibung im ‚Schreiben an den Herausgeber‘ begründet, argumentiert er in einem ganz ähnlichen praktischen Geist, stellenweise ganz konkret: Die neuen Gartenanlagen verschaffen Arbeitsplätze für „viele Menschen aus allen arbeitsamen Klassen“ (176). Der Anerkennung der sozialen Verdienste folgt die Aufzählung derer auf dem Feld der Botanik.

Jahns Kenntnisse der Gartentheorie, der ästhetischen Diskussionen seiner Zeit, auch seine fachmännische wie oft kritische Kompetenz auf dem Gebiet der Architektur, die er in die Beschreibung integriert, machen diese Schrift zu einem beachtlichen Zeugnis der ästhetischen Rezeption der böhmischen Gartenkunst. Eine Verteidigung, ein Lob und eine praktische Anleitung zum ‚wahren Genuss‘ der neuen Gartenkunst entwickelt sich aus diesen Ansichten. Neben der bloßen Beschreibung ist es zugleich eine Denkschrift über „die ganze heutige Gartenkunst oder die Anlage der sogenannten englischen Parks, noch nicht viel über dreißig Jahre bei uns alt“ (175). Ihre Reichweite umfasst Fragen der Ästhetik, der Pädagogik, sie reicht bis zur Botanik und Kameralistik, unterbreitet (auch in der Rezeption) die in der Gartenkunst selbst geschätzte Verbindung der Künste und Erfahrungswissenschaften.

Im abschließenden Dialog in Jahns *Gefühlen* zwischen drei Besuchern des Gartens wird die Besonderheit des Schönhofer Gartens nochmals herausgestellt, und es werden die, bereits erfüllten, ästhetischen Erwartungen eines anspruchvollen Besuchers bestätigt:

„B. Bei den (sic) steten jährlichen Zuwachs und Veränderungen des Gartens, wird dieß ohnedem einst einer der ansehnlichsten Parks in Böhmen sein.

C. Er ist es wirklich schon gegenwärtig, und übertrifft fast alle andere im Plan, Umfang, Geschmack, mannigfaltigen An- und Aussichten, abwechselnden Situationen, dass man fast keine zehn Schritte thut, ohne neue Veränderungen zu bemerken. Er ist so zu sagen ein Zauberstück, wo sich im Theater die Kulissen mit den Flugwerken beständig abwechseln.“

(Jahn 1797:219)

Der Garten, ein Kunstspiel mit der Natur: die theatralische Konstellation ist eine von vielen, die Jahn auf den Plan seiner Beschreibung bringt. Seine ‚Gefühle bei Besichtigung des Schönhofer Gartens‘ entwickeln sich zu einem breiten Panoramabild der Betrachtungskunst, deren Regeln zielgerecht erarbeitet werden. Das Vertrauen der Aufklärung in die menschliche Augen- und Geisteskraft münzt das Elysium, die Insel der Seeligen, in einen gastfreien Nutzgarten um, wo neben Pflanzen die Tugenden zu kultivieren sind.

Der Garten wurde wieder nützlich gemacht. Es bleibt zu hoffen, dass dies keine Vertreibung aus dem Paradies war.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

- ANONYMUS (KLEIST, Franz von) (1792): *Fantasien auf einer Reise nach Prag*. Dresden; Leipzig. URL: http://www.kleist.org/familie/fa_reise.htm#16 [14. 2. 2012].
- FISCHER, Justus Wilhelm Christian (1803): *Reisen durch Oesterreich, Ungarn, Steyermark, Venedig, Böhmen und Mähren, in den Jahren 1801 und 1802*. Dritter Teil. Wien.
- GOETHE, Johann Wolfgang (1982): Die Leiden des jungen Werther. In: *Goethe Werke*. Vierter Band. Frankfurt a. M.
- HIRSCHFELD, Christian Cay Lorenz (1779): *Theorie der Gartenkunst*. Erster Band. Leipzig.
- JAHN, Johann Quirin (1797): Gefühle bei Besichtigung des Schönhofer Garten. In: *Apollo* 3, S. 173–190, S. 193–222.
- KAUSCH, Johann Joseph (1794): *Ausführliche Nachrichten über Böhmen*. Salzburg.
- REICHENBACH, Leopold von (1790): Einige Bemerkungen über die Gärten in der Mark Brandenburg, mit einer Beschreibung des Gartens zu Garzau. In: *Kleine Gartenbibliothek*, 1. Bd., S. 18–38.
- RÖSSIG, Carl Gottlob (1800): Kurze Darstellung der verschiedenen Arten des Nationalgeschmacks in den Gärten. In: *Monatsschrift für Deutsche*. 3. Bd., S. 53–58.
- ZEDLER, Johann Heinrich (Hrsg.) (1732-1754): *Großes vollständiges Universallexikon aller Wissenschaften und Künste*. Leipzig; Halle.

Sekundärliteratur:

- GAMPER, Michael (2001): Zwischen allegorischer Entzifferung und Schwärmerei. Imagination und Bedeutungsproduktion im deutschen Gartendiskurs des 18. Jahrhunderts. In: OESTERLE, Günter/TAUSCH, Harald (Hrsg.): *Der imaginierte Garten*. Göttingen, S. 45–70.
- HUŠEK, Pavel (2006): *Zámecký park Krásný dvůr*. Ústí nad Labem.
- KASE, Oliver (2010): *Mit Worten sehen lernen. Bildbeschreibung im 18. Jahrhundert*. Petersberg.
- KÜSTER, Ulf (2001): Überlegungen zu Joseph Addisons Essay vom 25. Juni 1712 im »Spectator« und Thomas Gainsboroughs Gemälde »Mr. And Mrs. Andrews«. In: OESTERLE, Günter/TAUSCH, Harald (Hrsg.): *Der imaginierte Garten*. Göttingen, S. 229–237.
- KLUCKERT, Ehrenfried (2008): *Gartenkunst in Europa von der Antike bis zur Gegenwart*. Potsdam.
- LORENZOVÁ, Helena (2005): *Hra na krásný život. Estetika v českých zemích mezi lety 1760–1860*. Praha.
- LORENZOVÁ, Helena (2001): Estetika ve střední Evropě na sklonku 18. století. Časopis Apollo. In: *Estetika* Jg. 37, Nr. 2/3. S. 65–115.
- NIEDERMEIER, Michael (2001): Nützlichkeit und Mysterien der Mutter Natur. Pädagogische Gärten der Philanthropen. In: OESTERLE, Günter/TAUSCH, Harald (Hrsg.): *Der imaginierte Garten*. Göttingen, S. 155–198.
- PFOTENHAUER, Helmut (1995): Winckelmann und Heinse. Die Typen der Beschreibungskunst im 18. Jahrhundert oder die Geburt der neueren Kunstgeschichte. In: BOEHM, Gottfried/PFOTENHAUER, Helmut (Hrsg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München, S. 23–40.

- PIETSCH, Yvonne (2007): Goethes Besuch auf Schloß Schönhof im Tagebuch des vierzehnjährigen Grafen Eugen Carl Czernin. In: *Goethe-Jahrbuch* 124, S. 236–240.
- SLAVÍČEK, Lubomír (2007): „*Sobě, umění, přátelům*“. *Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939*. Brno.
- SLAVÍČEK, Lubomír (2005a): „Die Nachrichten müssen dasselbst kurz zusammen gefasset werden ...“. Johann Quirin Jahn und seine Nachricht über die Wiener Künstler des 17. und 18. Jahrhunderts in den „Frankfurter gelehrten Anzeigen“ (1775). In: *Opuscula Historiae Artium*, vol. LIV, no. F 49, Brno, S. 93–136.
- SLAVÍČEK, Lubomír (2005b): Pražský „cicerone“ Jan Quirin Jahn. In: *Album amicorum. Sborník ku počtě prof. Mojmíra Horyny*. Praha, S. 26–37.
- TRAUTWEIN, Robert (1997): *Geschichte der Kunstbetrachtung: von der Norm zur Freiheit des Blicks*. Köln.