

## *Zwischen Dilettantismus und Professionalität. Goethes Gartenkunst\**

### *I. Drei Arbeitsfelder aus wissens- und kulturpoetischer Sicht*

Zahlreiche Einträge im Gesamtwerk Goethes belegen das intensive lebenslange Interesse Goethes an Gärten als gestaltete Natur. Goethe selbst hat die individualgeschichtlichen und kollektiv-epochalen Gründe für dieses anhaltende Interesse immer wieder thematisiert.

In seinen autobiographischen Schriften hebt er die diesbezügliche Bedeutung des Wechsels nach Weimar hervor. Für ihn als Frankfurter Stadtmenschen, der in Leipzig und Straßburg – also wieder in Städten – seine Ausbildung erhalten und allenfalls die Spaziergänge in Rokokogärten und deren angrenzender kultivierter Landschaft gekannt habe,<sup>1</sup> sei die »Land-, Wald- und Garten-Atmosphäre« (WA II, 6, S. 99) Weimars einer Entdeckung gleichgekommen. Diese individuelle Erfahrung wird gestützt und bestärkt durch den in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von ihm intensiv mitvollzogenen Umbruch in der Naturauffassung, der drei Felder, nämlich die Kulturpraxis, die Wissenschaft und die Poesie, erfasst. Goethe beobachtet und erinnert den Aufbruch im Bereich der Botanik »aus den engen Gewürzbeeten in die freiere Pflanzenwelt« (WA II, 6, S. 103). Er beteiligt sich, um ein weiteres Beispiel für diese auch die Raumästhetik revolutionierende neuartige Naturvorstellung zu nennen, aktiv an der Verabschiedung des barocken *Heckentheaters*<sup>2</sup> zugunsten eines in Tiefurt praktizierten, den Landschaftsgarten als Bezugsbühne und Hintergrund einbeziehenden *Freilichttheaters*. Goethe inszeniert schließlich dort mit entsprechenden Landschaftseffekten das Singspiel *Die Fischerin* und schreibt am 27. Juli 1782 an Karl Ludwig von Knebel: »Der Kahn kam von unten herauf pp. Besonders war auf den Augenblick gerechnet wo in dem Chor die ganze Gegend von vielen Feuern erleuchtet und lebendig von Menschen wird« (WA IV, 6, S. 17).

Die eingreifende Veränderung der Naturvorstellung um die Mitte des 18. Jahrhunderts hat dazu geführt, mit Nachwirkungen in der heutigen Forschung,<sup>3</sup> sehr

\* Vortrag in der Arbeitsgruppe *Gestaltete Natur. Gartenkultur und Landschaft*.

<sup>1</sup> Werner Marx: *Leipzig: Literarische Spaziergänge*. Frankfurt a.M. 2001, S. 192.

<sup>2</sup> Vgl. Art. *Garten- und Heckentheater*. In: *Metzler-Goethe-Lexikon*. Hrsg. von Benedikt Jeßing, Bernd Lutz u. Inge Wild. Stuttgart, Weimar 1999, S. 162 f.

<sup>3</sup> Die kenntnisreiche und innovative Studie von Igor J. Polianski: »*Die Kunst, die Natur vorzustellen*«. *Die Ästhetisierung der Pflanzenkunde um 1800 und Goethes Gründung des botanischen Gartens zu Jena im Spannungsfeld kunsttheoretischer und botanischer Diskussionen der Zeit*. Jena, Köln 2004, hält im problematischen Rückgriff auf Arthur O. Lovejoy an den »distinktiven Naturbildern von zwei aufeinanderfolgenden« Epochen fest (S. 15).

bald in binären Oppositionen zu denken, z. B. alt – neu, obsolet – innovativ, hierarchisch – autonom oder gar absolutistischer Zwang – liberale Freiheit.<sup>4</sup> Der Gegensatz des englischen Landschaftsgartens mit seiner scheinbar ›freien‹ malerischen Naturgestaltung zum französischen regulierten mit seiner architekturbezogenen Künstlichkeit kam wie gerufen, eine ganze Skala ideologisch eingefärbter Oppositionen zuungunsten des französischen Gartenstils herauszuheben. Goethes Kulturpoetik des Gartens jedoch (d. h. seine Vorstellung von Gartenkunst einerseits und Garten in der Poesie andererseits) fügt sich *nicht* diesem binären Schema. Schlaglichtartig umreißt eine Formulierung aus dem Essay *Über den Dilettantismus* seine zu allen Synchronie- und Evolutionsschemen querstehende Denkbewegung. Da heißt es nämlich 1799: »Neue Zeit in Deutschland: Französische Gartenkunst *von ihrer guten Seite*, und besonders vis à vis des neuesten Geschmacks betrachtet« (WA I, 47, S. 311; Hervorhebung G. Oe.). Diese Aussage ist bei Goethe keineswegs solitär. Dahinter steht ein Gesamtkonzept: Es umgreift die aktive Partizipation am englischen Gartenmodell bei gleichzeitiger Kritik an der englischen Gartenmode *und* Rehabilitierung des französischen Gartenmodells.<sup>5</sup> Gegenwärtig sind wissenschaftlich methodische Voraussetzungen gegeben, das komplexe, scheinbar widersprüchliche Verhältnis zwischen der Ästhetik des Klassizismus, der botanischen und pomologischen Wissenschaft der Zeit und der zeitgenössischen Kulturpraxis des Gartens im kulturwissenschaftlichen Koordinatenkreuz von Kulturpoetik und Wissenspoetik zu erörtern.<sup>6</sup>

Als Voraussetzung ist die Tatsache zu berücksichtigen, dass Goethe in unterschiedlichen Arbeitsfeldern mit Gärten zu tun hatte, was keineswegs homogen und synchron den Umbruch in der Naturvorstellung widerspiegelt. Über Goethes Leben und Werk mit Rücksicht auf Gartenkunst zu sprechen, heißt daher zuallererst zu *differenzieren*, und zwar in dreierlei Hinsicht: *erstens* im Hinblick auf die Kulturpraxis der Gartengestaltung, z. B. auf seine vielfältige Beteiligung an der Gestaltung des Ilmparks und seine konzeptionelle Arbeit im eigenen Garten, dem vormaligen bönnerschen Garten;<sup>7</sup> *zweitens* mit Blick auf seine stetig intensiver werdende wissen-

4 Adrian von Buttlar: *Der englische Landsitz 1715-1760. Symbol eines liberalen Weltentwurfs*. Mittenwald 1982; Siegmund Gerndt: *Idealisierte Natur: Die literarische Kontroverse um den Landschaftsgarten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts in Deutschland*. Stuttgart 1981.

5 Iris Lauterbach hat die partielle Rehabilitierung des französischen Gartens um 1800 als Zeitphänomen nachweisen können. Diese Forschungsergebnisse wurden freilich in der Literatur- und Kulturwissenschaft nicht rezipiert. Iris Lauterbach: *Der französische Garten am Ende des Ancien Régime. »Schöne Ordnung« und »geschmackvolles Ebenmaß«*. Worms 1987.

6 Im letzten Jahrzehnt sind mit den in der Literaturwissenschaft vielfach und kontrovers diskutierten Begriffen ›Kulturpoetik‹ (unter diesem Titel existiert inzwischen sogar eine eigene Zeitschrift) und ›Wissenspoetik‹ neue Fragestellungen in den Blick der Forschung geraten. ›Kulturpoetik‹ und ›Wissenspoetik‹ versuchen systematisch und historisierend die Grenze zwischen Poesie und Nichtpoesie, Fiktion und Faktum neu zu bestimmen. Der Einwand des ›dilettierenden‹ Botanikers Goethe gegenüber dem Professionalismus Linnés könnte im Rahmen dieser Fragestellung auf Interesse stoßen.

7 Vgl. Dorothee Ahrendt, Gertraud Aepfler: *Goethes Gärten in Weimar*. Leipzig 1994.

schaftliche Beschäftigung mit Botanik,<sup>8</sup> Bodenbeschaffenheit und Pomologie, d. h. Baumaufzucht;<sup>9</sup> schließlich *drittens* mit Rücksicht auf seine Reflexion über die Funktion der Gärten in den Künsten, besonders in Poesie und Literatur.<sup>10</sup>

Goethe beobachtete fasziniert Austauschprozesse zwischen den wissenschaftlichen, den kulturpraktischen und den poetisch-poetologischen Teilbereichen des Diskursfeldes Garten. Er lotete Nähe und Differenz zwischen »Wissen und Dichten« (WA II, 6, S. 103) einerseits und Dichten und Handeln andererseits aus. Er beschwor und nutzte jedoch nicht nur die Affinität von Wissenschaft, Kulturpraxis und Poesie, sondern begriff und bestärkte als Klassizist zugleich ihre unaufhebbare Distanz zueinander. Goethe betonte selbst die Diskrepanz der verschiedenen Arbeitsfelder, wenn er sich zwar als »geborener Poet«, aber als »Dilettant« in der botanischen Wissenschaft bezeichnete.<sup>11</sup> Die selbstreflexive Unterscheidung von Dilettantismus und Professionalität in den unterschiedlichen Arbeitsfeldern des Gartendiskurses erlaubt – dies ist die These – die bislang widersprüchlich erscheinenden Positionen Goethes aufzuklären. Der Schlüssel zum Verständnis des Gartendiskurses liegt in der Unterscheidung von Dilettantismus und Professionalität, einerseits in Bezug auf Wissen und Wissensanwendung und andererseits in Beziehung zur Kunst.

## *II. Warum kommen in Goethes poetischen Werken so viele Gärten vor oder die Chance dilettantischer Gartenkunst als Beitrag zur Vollendung der Poesie*

Für Goethe ist die Gartenkunst eine »dilettantische Kunstübung« (WA I, 47, S. 299, Kommentar). Mit dieser Charakterisierung und Einstufung als Gartenliebhaberei wird sie allerdings keineswegs abgewertet – im Gegenteil: Sie fungiert als »Eintritt in die Kunst« (WA I, 47, S. 310), weil sie den Kunstkonsumenten aktiviert, seinen »Bildungstrieb« (WA I, 47, S. 299) durch »Wahl«<sup>12</sup> und Formchoreographie kultiviert. Das ist aber nur die eine Seite, nämlich die durch performative Teilnahme gesteigerte *Kunstrezeption*. Nicht weniger wichtig ist die Bedeutung der zum Dilettantismus gehörenden Gartenkunst für die poetische *Kunstproduktion*. Dadurch, dass die Gartenkunst die Realität schon poetogen vorformt, d. h. mit poetischen Elementen anreichert, schafft sie der Poesie in der Moderne die Möglichkeit, sich

<sup>8</sup> Vgl. Polianski (Anm. 3).

<sup>9</sup> Michael Niedermeier: *Das Ende der Idylle. Symbolik, Zeitbezug, »Gartenrevolution« in Goethes Roman »Die Wahlverwandtschaften«*. Berlin u. a. 1992, S. 189 f.; bes. S. 193.

<sup>10</sup> Giovanni Sampaolo: »*Proserpinens Park*«. *Goethes »Wahlverwandtschaften« als Selbstkritik der Moderne*. Stuttgart, Weimar 2003, S. 160-181.

<sup>11</sup> Hans Rudolf Vaget: *Dilettantismus und Meisterschaft. Zum Problem des Dilettantismus bei Goethe. Praxis, Theorie, Zeitkritik*. München 1971; Erhard Schüttelz: *Die Akademie der Dilettanten*. In: *Akademie*. Hrsg. von Stephan Dilleuth. Köln 1995, S. 40-57; Georg Stanitzek: *Art. Dilettant*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Klaus Weimar. Bd. 1. Berlin, New York 1997, S. 364-366.

<sup>12</sup> Johann Wolfgang Goethe: *Neue Unterhaltungen über verschiedene Gegenstände der Kunst als Folge der Nachrichten von den Weimarer Kunstaustellungen*. I. *Erinnerungen über schöne Gartenkunst* (MA 9, S. 581).

an ihr und durch interne Auseinandersetzung mit ihr<sup>13</sup> als Kunst zu vollenden. Je modischer und zeitsymptomatischer die Gartenkunst ist (und das ist in der Gartenkunst der vorrevolutionären Zeit der Fall),<sup>14</sup> desto mehr gibt sie der poetischen Kunst die Möglichkeit, gegenzusteuern und sich selbst durch die kritische Integration dilettantischer Kunst zeithaltig zu steigern.

Selten greift Goethe den Garten nur als Motiv oder Topos auf. Der Garten in der Poesie dient ihm als Zeichen und Zeitsymptom, den beschleunigten Wandel der Mode (*Herrmann und Dorothea*) oder rechtliche Umbrüche (z. B. *Die Aufgeregten*) kenntlich zu machen; häufig hat der Garten in der Poesie die Funktion, eine bestimmte zeittypische Konversationsform vorzuführen (*Faust I*, *Torquato Tasso*). Goethe nutzt den Garten schließlich in der Poesie als Folie oder Kompositionszentrum, um auf drastische oder sublimale Weise den Einspruch der poetischen Kunst gegen die dilettantische Gartenkunst zu gestalten. Am bekanntesten und meistinterpretierten ist dies in den *Wahlverwandtschaften* der Fall, am drastischsten in der burlesken Vorführung fetischisierten Naturumgangs in der »dramatischen Grille« *Triumph der Empfindsamkeit* – am sublimsten und unbekanntesten ist dieser Einspruch in Goethes *Märchen* gestaltet. Das raumästhetische Architekturgefüge am Ende des *Märchens* ist gerichtet gegen den zeitgleich – 1795 – konzipierten Höhepunkt des Wörlitzer Gartens und das dort vorhistoristisch eklektische Ensemble einer nachgestaltenden Miniaturvesuvlandschaft.<sup>15</sup>

### III. Poesie und Botanik oder der Garten in Palermo: ein produktives Verhältnis von Dilettantismus und Professionalität

Die Konkurrenz von Dilettantismus und Professionalität prägt nicht nur das Verhältnis praktischer Gartenkunst und des Gartens in der Poesie. Das spannungsreiche und zugleich produktive Verhältnis von Dilettantismus und Professionalität lässt sich im Blick auf Goethe auch in der Beziehung von Naturwissenschaft, d. h. hier der Botanik, und Poesie beobachten.

Goethe hat sich auch im Bereich der botanischen Wissenschaft als »Dilettant« apostrophiert – freilich in einer anderen Stoßrichtung als in seiner Rolle als prak-

13 Goethes Karlsbader Schema bedenkt mit Bezug auf *Dichtung und Wahrheit* den Unterschied der naturalisierenden bzw. idealisierenden Tendenz des Dilettantismus einerseits, der Kunst andererseits: »[...] Dilettantismus durch beydes in Garten und Baukunst. [...] Gelegenheit dem Natursinne zu folgen. – Umgekehrte Wirkung auf die Kunst Die Wirkliche Landschaft wird idealisirt In der Kunst verlangt man Veduten« (WA I, 53, S. 385).

14 Wolfgang Kehn: *Die Gartenkunst der deutschen Spätaufklärung als Problem der Geistes- und Literaturgeschichte*. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 10 (1985), S. 195-224.

15 Die kritische Distanz Goethes zum weiteren Ausbau des Wörlitzer Parks ist bislang nicht genügend beachtet worden. Vgl. Friedrich Wilhelm Hosäus: *Großherzog Carl August und Goethe in ihren Beziehungen zu Herzog Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Des-sau*. In: *Dessau und Weimar. Zum 250. Geburtstag von Johann Wolfgang von Goethe. Ausstellung im Floratempel der Wörlitzer Anlagen*, 28. August – 31. Oktober 1999. Hrsg. von Thomas Weiss. Dessau-Wörlitz 1999, S. 18-41; insbes. S. 35. Vgl. Günter Oesterle: *Das Faszinosum der Arabeske um 1800*. In: *Goethe und das Zeitalter der Romantik*. Hrsg. von Walter Hinderer. Würzburg 2002, S. 51-70.

tischer Gartengestalter. Der »geborne Dichter, der seine Worte, seine Ausdrücke unmittelbar an den jedesmaligen Gegenständen zu bilden trachtet« (WA II, 6, S. 116), ist nämlich als selbstbewusster »autodidactischer Tiro« (WA II, 6, S. 117) in der Lage, eine Korrektur an der professionellen, aber fixierenden, grenzziehenden, abstrakten Methode Carl von Linnés anzubringen, die fälschlicherweise glaubt, die Natur »en gros gewältigen und beherrschen [zu] können« (ebd.). Goethe hat nicht versäumt, diesen seinen innovativen Beitrag zur Korrektur der linnéschen Methode aus dem Geist der Poesie als wunderbares Ereignis zu inszenieren – mit dem tatsächlich großartigen artistischen Effekt, dass er drei Gartenmodelle in ihrer Differenz zur Anschauung bringt: den antiken Garten des Alcinous, dargestellt von Homer, den modernen regelmäßigen Garten in Palermo und den kritisierten »Weltgarten« linnéscher Provenienz.

In der *Italienischen Reise* beschreibt Goethe minutiös – gleichsam wie in einem Experimentierfeld – die Entstehung einer sinnlich plastischen Erinnerung an Homers Garten des Alcinous. Ausgang und Anlass dieser fast visionsartigen Erinnerung ist ein Ort – ein »regelmäßig«, d. h. in französischer Manier angelegter »öffentliche[r] Garten« in Palermo (WA I, 31, S. 105). Er wird als der »wunderbarste Ort von der Welt« (ebd.) eingeführt, weil er »feenhaft« erscheint durch ein ansteigendes Ensemble an Blumenfülle, »verschlungenem Wachstum« »unbekannte[r] Bäume« und mit goldenen und silbernen Fischen besetzten »großen Bassins« (ebd.). Den ersten wundersamen Effekt dieses Wundergartens erzeugt aber eine synästhetische Besonderheit, die ohne das Studium der Farbenlehre und Goethes wahrnehmungstheoretische Beobachtungen zum »Nachbild«<sup>16</sup> wohl kaum möglich gewesen wäre. Wir haben im Folgenden eine von Goethe beschriebene komplexe Verknüpfung von naturwissenschaftlichem und ästhetischem Diskurs über das Sehen und Riechen vor uns. Es ist ein permanent wirkender »starker Duft« (WA I, 31, S. 106), der, wie Goethe wortschöpfend bemerkt, zu einer *Überbläuung* aller sichtbaren Phänomene führt. Dieses beim weiteren Spaziergang auf die Höhe mitgenommene »Nachbild« eines »überblät[en]« »Wundergartens« (ebd.) produziert eine Landschaft, die nicht mehr als Natur wahrgenommen wird, sondern als durch Lasieren künstlich erzeugte, gemalte Bilderfolge. Die Transposition in eine lasierte Bildersequenz ließ die Natur so hyperrealistisch magisch erscheinen, dass aus der Überlagerung des »überblät[en]« »Wundergartens« von vorher und dem jetzigen Anblick der »schwärzlichen Wellen« aus der Höhe und dem »eigene[n] Geruch des dünstenden Meeres« wie eine Evidenz<sup>17</sup> »die Insel der seligen Phäaken in *die Sinne* sowie in's

16 »Nachbild« ist ein Begriff Goethes, den er aus seinen optischen Beobachtungen und Theoremen gewonnen hat. Vgl. Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Dresden, Basel 1996, S. 103 f.

17 Im Unterschied zu Polianskis Rückgriff auf eine die Autonomieästhetik angeblich fundierende »intuitionistische Theorie [...], die behauptet, daß ästhetische Erkenntnis nicht begründbar bzw. unhinterfragbar sei« (Polianski [Anm. 3], S. 19, Anm. 66), lässt sich an Goethes Beschreibung seiner »Vision« im Garten in Palermo die *Konstruktion einer Evidenz* durch ein präzises Zusammentreten von Synästhesie, Medientechnik und Mnemotechnik rekonstruieren. Vgl. Stefan Scherers Überlegungen, einen »Evidenz-Effekt« dadurch »abzusichern«, indem »die Regeln seines Eintretens begrifflich konsistent rekonstruiert« werden. Stefan Scherer: *Die Evidenz der Literaturwissenschaft*. In: *Inter-*

*Gedächtniß*« fiel (WA I, 3 I, S. 106; Hervorhebungen G. Oe.). Goethe wäre nicht Poet, wenn er dieses Ereignis nicht sogleich umgemünzt hätte in eine »Uebersetzung [der homerschen Stelle] aus dem Stegreif«,<sup>18</sup> die den Garten des Alcinous beschreibt – eine Improvisation, die auf einem Zettelchen noch erhalten ist und weit eindringlicher als die perfektere spätere Übersetzung Goethes ausfällt. Trotz aller goetheschen Anverwandlung des homerschen Textes wird auf überraschende Weise die Differenz zu dem gerade in Prosa beschriebenen, hochkomplexen synästhetischen und physiologischen Sehexperiment deutlich. Die von Goethe improvisierte homerisch erinnerte Vorlage ist episch gehalten; Nausikaas Tochter schildert dem geplagten Reisenden Odysseus seine Erholungsmöglichkeiten im Garten:

Dort dringen neben Früchten wieder Blüten  
 Und Frucht auf Früchte wechseln durch das Jahr.  
 Die Pommeranze, die Citrone steht  
 Im duncklen Laube, und die Feige folgt  
 Der Feige .....

Dort wirst du in den schönen Lauben wandlen,  
 An weiten Teppichen von Blumen dich erfreun.  
 Es rieselt neben dir der Bach, geleitet  
 Von Stamm zu Stamm, der Gärtner träncket sie  
 Nach seinem Willen.<sup>19</sup>

Mit dieser improvisierten Übersetzung hat die Inszenierung – das Ereignis im Garten von Palermo geschah übrigens am Ostersonntag – vielleicht ihren Höhepunkt, nicht aber ihren Wendepunkt erreicht. Zehn Tage später – also am 17. April – hofft der wunderverwöhnte Goethe erneut, seine »dichterischen Träume« (WA I, 3 I, S. 147) über Homers »Phäaken« im Garten von Palermo fortsetzen zu können, wird aber unvermutet von einer »alten Grille« (ebd.), wie er ärgerlich bemerkt, zwanghaft befallen, hier die »Urpflanze« (ebd.) zu entdecken. Diese Wendung in die Wissenschaft der Botanik mit Zuhilfenahme der linnéschen Methode, d. h. der Unterscheidung einerseits und der Anwendung »botanische[r] Terminologie« (WA I, 3 I, S. 148) andererseits, endet allerdings mit einem Frustrationserlebnis – nämlich der Erfahrung, dass er, Goethe, im Unterschied zu der methodischen Vorgabe Linnés »immer mehr ähnlich [fand] als verschieden« – und dass die terminologische Erfassung nichts bringt außer einer Vernichtung der Anschauung: »Gestört war mein guter poetischer Vorsatz, der Garten des Alcinous war verschwunden, ein [linnéscher] Weltgarten [abstrakter Art] hatte sich aufgethan« (ebd.). Goethes latent bereits vorhandene Irritation über Linnés deduktive Methode war nun an diesem herausgehobenen Erfahrungs-ort endgültig in ihrer Begrenztheit erfahren worden.<sup>20</sup> Nach diesem entscheidenden

*nationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 30/2 (2005), S. 136-155; hier S. 140.

18 Bernhard Suphan: *Homerisches aus Goethes Nachlaß*. In: GJb 1901, S. 3-16; hier S. 5-19 Ebd.

20 Die kritische Distanzierung Goethes vom »Weltgarten« linnéscher Prägung ist Christoph Jamme in seiner Interpretation entgangen. Christoph Jamme: *Vom »Garten des Alcinous« zum »Weltgarten«*. *Goethes Begegnung mit dem Mythos im aufgeklärten Zeitalter*. In: GJb 1988, S. 93-114; hier S. 104.

frustrierenden Erlebnis war es fällig, dass der bislang zögernde Dilettant Goethe auf botanischem Gebiet dem professionalisierten Linné kritisch entgegentrat und sich anschickte, ein alternatives »natürliches botanisches System« kreieren zu helfen, das in familialen, simultan existierenden »Netzen« und »nebeneinander fortlaufenden Kongregationen« dachte.<sup>21</sup> Die Idee einer Neukonzeption des botanischen Gartens war gleichsam keimhaft, durch Negativerfahrung beglaubigt, in Palermo geboren. Goethe hat sie nach seiner Rückkehr aus Italien mit dem Botaniker August Johann Georg Karl Batsch im neu angelegten *Botanischen Garten* in Jena verwirklicht.<sup>22</sup>

#### IV. Zur Historizität der vorrevolutionären Garteneuphorie und zur nachrevolutionären Heterotopie des Gartens

In vielen Varianten ist der Garten ein Faszinationsraum für Goethe gewesen. Aus gesellig-performativer, ästhetischer und naturkundlicher Perspektive wird der Garten als Gedenk- und Lustort, als Elysium und Asyl, als investigativer Ort botanischer und pomologischer Erkundung und als Wiederentdeckung der Antike beschrieben. Im Rückblick – aus der Perspektive der nachrevolutionären Epoche – wird Goethe in hohem Alter immer mehr bewusst, dass es die vorrevolutionären Bedingungen waren, die es erlaubten, derart exzessiv und euphorisch Gartengestaltung zu betreiben, wo »ein tiefer Friede den Menschen Mittel und Muße gab, mit ihrer Umgebung zu spielen« (14.1.1831; WA III, 13, S. 10). Je klarer diese vorrevolutionäre Sondersituation im Bewusstsein Goethes Kontur gewinnt, desto intensiver gestaltet Goethe Gärten in nachrevolutionärer Zeit auf neuartige Weise in der Literatur und Poesie. Neben die Darstellung ihrer Zeitsymptomatik (*Die Aufgeregten*, *Die Wahlverwandtschaften*, *Herrmann und Dorothea*) tritt die Darstellung des Gartens in seiner Verletzlichkeit und in seiner Prekarität.<sup>23</sup> Die Poesie des Gartens wird ein Ausnahmeort, eine Heterotopie.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> Vgl. Polianski (Anm. 3), S. 20.

<sup>22</sup> Ulrich Müller, Igor J. Polianski: *Goethe im Garten der Botanik*. In: *Goethe und die Weltkultur*. Hrsg. von Klaus Manger. Heidelberg 2003, S. 239-269.

<sup>23</sup> Günter Oesterle: *Der prekäre Friede des Gartens. Herders garten- und architektur-ästhetische Alternative zu Kants Autonomieästhetik und die Friedensutopie der spätaufklärerischen Landesverschönerung*. In: *Erfahrung und Deutung von Krieg und Frieden. Religion – Geschlechter – Natur und Kultur*. Hrsg. von Klaus Garber u. a. München 2001, S. 737-755.

<sup>24</sup> Michel Foucault: *Andere Räume*. In: *Translokation. Der ver-rückte Ort. Kunst zwischen Architektur*. Hrsg. von Marc Mer u. a. Wien 1994, S. 11-20. Der Begriff des Heterotops bezeichnet einen aus dem repräsentativen gesellschaftlichen Zentrum ausgelagerten Ort, der gleichwohl oder gerade deshalb die zentrale Symptomatik dieser Gesellschaft spiegelt. Der Vergleich mit den Begriffen Idylle und Utopie macht seine spezifische Kontur deutlich. Während Idylle im Sinne von Wolfgang Preisendanz ein entpragmatisiertes, gesellschaftsentzogenes »Psychotop«, Utopie ein Gegenbild zur gegenwärtigen Gesellschaft darstellt, ist ein Heterotop durch ein an der Peripherie einer Gesellschaft ausgebildetes Strukturbild gekennzeichnet; vgl. Wolfgang Preisendanz: *Reduktionsformen des Idyllischen im Roman des 19. Jahrhunderts (Flaubert, Fontane)*. In: *Idylle und Modernisierung in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Hrsg. von Ulrich Seeber u. Paul Gerhard Klussmann. Bonn 1986, S. 81-92.

Zwei signifikante Beispiele können diese These plausibilisieren: einmal *Der Gott des Gartens im Exil* in den *Römischen Elegien*, zum zweiten der Wechselblick zwischen kriegerischen Bastionen und friedlichen Garteninseln in der *Campagne in Frankreich*.

In einer ausgeschiedenen, zu Lebzeiten Goethes nicht publizierten *Römischen Elegie* feiert Goethe die Wiederherstellung und erneute Inthronisation des Garten-gottes Priapus durch die Kunst und dokumentiert zugleich mit der Nichtveröffentlichung des von ihm rehabilitierten phallischen, »Hinten im Winkel des Gartens« versteckten »letzte[n] der Götter« erneut seine Exilierung (WA I, 1, S. 424).<sup>25</sup> Das Exil ist freilich nicht Goethes letztes nachrevolutionäres Wort. In der *Campagne in Frankreich*, in der Goethe das militärische Desaster landschaftlicher Desorientierung erfährt, versucht er gleichwohl – im Rückzug begriffen – ein klassizistisches, verdichtetes Symbol dieser neuen Erfahrung künstlerisch einzuholen. Seit Wochen, so schreibt er, überkomme ihn zum ersten Mal die Lust, zu zeichnen, angesichts eines »wunderlichern Anblick[s]« der Luxemburger Festung mit ihrer »Verkettung« und dem komplexen »Krakelwerk« von Festungsbastionen einerseits (WA I, 33, S. 145) und den dazwischen eingeschobenen elysischen Inseln von Terrassengärten andererseits. Goethe denkt dabei als Vorbild an den Maler Nicolas Poussin – wir hingegen bei der Beschreibung dieses Wechselblickes von »Labyrinthen, wo Naturfels und Kriegsgebäu wetteifernd seltsam steile Schluchten gegen einander aufgethürmt« (WA I, 33, S. 147) viel eher an Giovanni Battista Piranesi. Wie dem auch sei: Poussin oder Piranesi sind ja nur die Vorgabe eines Bildmodells, das Goethe in sprachliche Beschreibung umsetzt. Die Aufgabe dieser Beschreibung ist, am Ende eines desaströsen Feldzugs nicht einen Eskapismus in eine Gartenidylle vorzustellen,<sup>26</sup> sondern inmitten mächtiger kriegerischer Verteidigungsbastionen Garteninseln als potentielle Friedenspunkte aufscheinen zu lassen. An dieser kühnen Kombination von monumental wirkender Festungsbizarrerie und anmutig wirkenden Gartenflecken ist zweierlei hervorzuheben: *erstens* die Leistungsfähigkeit des zivilen Klassizismus, die von Johann Joachim Winckelmann schon bemühte kühne Kombination von Größe und Anmut auf neuartige, landschaftlich-gärtnerisch-architektonische Gegenstände anzuwenden, und *zweitens* Goethes hohes zeitdiagnostisches Gespür, dass die Verwandlung von Festungsbastionen in gärtnerische Natur *an der Zeit* sei. Die Luxemburger Festung ist insofern ein symbolisch zu nennendes *Denkbild der Gegenwart*: Die Campagne in Frankreich hat gezeigt, dass die bisherigen kriegerischen Verfahren und Vorkehrungen überholt und obsolet geworden sind. Die Antiquiertheit dieser militärischen Anlagen verschafft auf der anderen Seite die Möglichkeit, das ehemals Kriegerische umzuwidmen für friedliche gärtnerische Pflege: Der soldatische Blick auf die Festung kann sich jetzt mit ästhetischer Wahrnehmung und kulturpraktischer Planung verbinden. Heinz

25 Ein Pendant zu dieser Darstellung der Prekarität des Gartens in der Moderne stellt Goethes Gedicht *Der Park* (WA I, 2, S. 129) dar. Die Heterotopie des Gartens braucht als Pendant die Heterochronie, d. h. den Bruch mit der herkömmlichen Zeit.

26 Ein berühmtes Beispiel für die Flucht aus der »schlechten« Welt und den Eskapismus in eine Gartenidylle stellt das Ende von Voltaires *Candide* dar.



Schlaffer hat sein Buch *Faust Zweiter Teil*<sup>27</sup> begonnen mit der Darstellung und Reflexion Goethes angesichts eines mit Geschichte gesättigten Platzes in Frankfurt am Main: Dieser Platz war für Goethe ein Symbol für die Modernität der Städte. Die bizarre Festung Luxemburg mit ihren Garteninseln scheint mir ein Pendant dazu zu sein: ein Symbol für das Überleben der Gartenkultur mitten im kriegesischen Umfeld.

<sup>27</sup> Heinz Schlaffer: *Faust Zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart 1981, S. 11 f.