JUTTA HEINZ

„Ein Park, der blosse einfache Natur ist“ - zu einigen Parallelen von Gartenkunst und Romantheorie im 18. Jahrhundert

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation: Günter Oesterle / Harald Tausch (Hrsg.): Der imaginierte Garten. Göttingen 2001, S. 253-270.
Neupublikation im Goethezeitportal
Vorlage: PDF-Datei und Layout der Autorin
URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/heinz_garten.pdf>
Eingestellt am 28.01.2004

Autor

Dr. Jutta Heinz
Friedrich-Schiller-Universität Jena
Institut für Germanistische Literaturwissenschaft
Frommannsches Haus
Fürstengraben 18
07743 Jena

Emailadresse: jutta.heinz@t-online.de

Homepage: http://www2.uni-jena.de/philosophie/germlit/jheinz.htm

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben:
Jutta Heinz: „Ein Park, der blosse einfache Natur ist“ – zu einigen Parallelen von Gartenkunst und Romantheorie im 18. Jahrhundert (28.01.2004).
In: Goethezeitportal. URL:
<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/heinz_garten.pdf>
(Datum Ihres letzten Besuches).

Erschienen in: Günter Oesterle/Harald Tausch (Hrsg.): Der imaginierte Garten. Göttingen 2001, S. 253-270.

Jutta Heinz

„Ein Park, der blosse einfache Natur ist“ - zu einigen Parallelen von Gartenkunst und Romantheorie im 18. Jahrhundert

Daß der Begriff Natur für das 18. Jahrhundert *im allgemeinen* von kaum zu überbietender Bedeutung ist, ist eine derart grundlegende Erkenntnis, daß sie beinahe ans Triviale grenzt. Auch für die Ästhetik der Zeit ist seine Relevanz unmittelbar einsichtig, wenn auch im einzelnen, für verschiedene Personen und verschiedene Zeiträume, genau zu klären.[1] Wie steht es aber mit dem Roman der Aufklärung und mit seiner - erst in rohen Zügen gegen Ende des Jahrhunderts sich entwickelnden - Theorie? Die Antwort auf diese Frage ist weder naheliegend noch offensichtlich. Lassen wir also als Spezialisten zunächst einen erfahrenen Literaturkritiker zu Wort kommen, der sich im „Teutschen Merkur“ des Jahres 1778 „Ueber den Mangel des Epischen Geistes in unserm lieben Vaterland“ -

[1] Die Widersprüchlichkeit und Bedeutungsbreite dieses Begriffs beklagt beispielsweise Arthur Lovejoy - also einer der profundesten Kenner der Ideengeschichte des 18. Jahrhunderts: „For ‘nature’ has, of course, been the chief and the most pregnant word in the terminology of all the normative provinces of thought in the West; and the multiplicity of its meanings has made it easy, and common, to slip more or less insensibly from one connotation to another, and thus in the end pass from one ethical or aesthetic standard to its very antithesis, while nominally professing the same principles“ („Nature“ as Aesthetic Norm, in: MLN 17 (1927), S. 444-450; hier: S. 444).

so der Titel des Beitrags - herzhaft beklagt: „Zum epischen Wesen gehören wackre Sinnen. So sehr man jetzo von Liebe zur Natur schwatzt, so sind doch wenig der Herren Poeten, die so ganz von Natur durch die Gegenwart eines lieben Baums zur Serenade erweckt würden, wie Freund Asmus [d.i. Matthias Claudius]. Bey den meisten ists garstige Tradition, und sie lieben die schöne Natur, weil sie ist beschrieben und besungen worden.“[2] Ein hartes Urteil, zweifellos; ist es aber auch ein gerechtes? Und wo findet sich die Natur im Roman der Aufklärung, wenn sie nicht von den „lieben Bäumen“ inspiriert ist? Um diese Fragen zu beantworten, werde ich zunächst einige allgemeine Überlegungen zur Entwicklung des Naturbegriffs in der Ästhetik vorausschicken (I), bevor ich mich meinem eigentlichen Thema auf zwei Wegen nähere: Zum einen werde ich die Funktion von Natur *als Stoff* der Dichtung in Romanen untersuchen, und zwar am Beispiel von literarischen Gärten in empfindsamen und anti-empfindsamen Romanen Jean-Jacques Rousseaus, Johann Karl Wezels und Friedrich Heinrich Jacobis (II). Zum zweiten werde ich auf die Funktion der Natur für die *Gestaltung* des Romans in der Erzähltheorie bei Friedrich Blanckenburg und anderen Kritikern, und zwar in Beziehung zur Gartentheorie der Zeit bei Christian Hirschfeld eingehen (III).

[2] Merck, Johann Heinrich: Ueber den Mangel des Epischen Geistes in unserm lieben Vaterland, in: Eberhard Lämmert u.a. (Hg.), Romantheorie 1620-1880, Frankfurt/Main 1988, S. 156-160; hier: S. 158.

I. Natur als Schöpferin und als Warenlager - materiale und formale Aspekte des ästhetischen Naturbegriffs

Der Artikel „Natur“ in Zedlers „Grossem vollständigen Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste“ - dessen Eingangspassagen noch in Johann Georg Walchs „Philosophischem Lexicon“ von 1775 wortwörtlich und ohne Quellennachweis zitiert werden - definiert Natur zunächst als Begriff aus der „Physick“[3] mit drei Bedeutungsvarianten: Er bezeichne zum ersten die traditionelle scholastische Zweiheit von Schöpfergott und erschaffener Welt (natura naturantem und natura naturatam). Zum zweiten meine er die „Beschaffenheit und Wesen der erschaffenen Dinge“,[4] und zwar unterteilt nach derjenigen der Geister und derjenigen der Körper, wobei die Natur der körperlichen Dinge für Zedler gleichbedeutend mit deren „Mechanismus“[5] ist. Und zum dritten ist die Natur als eine Art magischer „Welt-Geist“[6] das, was die Welt in Bewegung hält. Neben diese physikalischen tritt eine moralische Bedeutung, die der Natur allein in bezug auf den Menschen und dessen gedoppelte physische und moralische Natur zukommt.

Diese Begriffsdefinitionen verwirren zunächst mehr als sie klären - was wohl vor allem damit zu tun hat, daß Natur offensichtlich sowohl für den Diskurs der Religion wie für den der rationalistischen Philosophie - mit ihren

[3] Zedler, Johann Heinrich, Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste, Bd. 23, Leipzig/Halle 1740, Sp. 1035.
[4] Zedler, Universal-Lexicon (Anm. 3), Sp. 1036.
[5] Ebd.
[6] Ebd.

Unterabteilungen Physik und Psychologie - von zentraler Bedeutung ist, diese Diskurse jedoch verschiedenen Regeln unterliegen.[7] Der Begriff Natur ist theologisch zwar untrennbar gebunden an die Vorstellung der Einheit von Schöpfer und Schöpfung; daneben tritt aber schon eine wissenschaftliche Vorstellung vom Funktionieren der Natur nach unabhängigen Gesetzen, eben dem Mechanismus, dem physikalischen Naturgesetz der Zeit schlechthin[8]. Wenn man Zedlers Definitionen nun auf ihren möglichen Wert für eine ästhetische Vorstellung der Natur hin befragt, springt als erstes die Parallele zwischen dem großen Schöpfer der Welt und dem kleinen Schöpfer des Kunstwerks ins Auge, die ein Topos nicht nur der Ästhetik des 18. Jahrhunderts ist. Wie ist es jedoch mit dem zweiten

[7] Kompliziert werden diese Definitionen aus zwei Gründen: Zum einen wegen des ihnen gemäß der spekulativen Philosophie der Zeit innewohnenden Dualismus, der gezwungen ist, einen eigentlich monistischen Begriff auseinanderzureißen, um zwischen einer Natur der Körper und einer der Geister zu unterscheiden (paradigmatisch am Beispiel der gedoppelten Natur des Menschen), wobei aber ungeklärt ist, nach welchen Gesetzen die Natur der Geister funktionieren soll. Zum anderen ist es verwirrend, daß Natur sowohl in materialer Hinsicht die Gegenstände der Schöpfung wie auch in formaler Hinsicht deren innere Prinzipien umfaßt. Diese Schwierigkeit hat nun aber nicht Zedler zu verantworten, sondern sie liegt im Begriffsgebrauch selbst, und zwar bis heute, begründet: Auch wir bezeichnen mit dem gleichen Wort sowohl die äußeren Dinge der Welt, die nicht-künstlichen Ursprungs sind, sowie das Wesen, die „Natur“ der Sache.

[8] Vgl. dazu auch den Artikel „Mechanismus“ (Zedler, Universal-Lexicon (Anm. 3), Bd. 20, Sp. 23ff.). In Zedlers Definition wird der Mechanismus folgendermaßen charakterisiert: Er ist eine Eigenschaft der Dinge, die bewirkt, daß sich alle Veränderungen gemäß ihrer Struktur und den Gesetzen der Bewegung vollziehen - eine beinahe tautologische Bestimmung, die nichts anderes besagt, als daß die Gesetze der Physik auf einen bestimmten Körper aufgrund seiner Eigenart - eben seiner Mechanik - Anwendung finden können.

Punkt, der „innerlichen Beschaffenheit“, dem „Mechanismus“ der Dinge? Offensichtlich läßt sich auch hier eine Verbindung herstellen: Während es sich bei der Schöpfungsanalogie eher um einen produktionsästhetischen Aspekt handelt, wäre hier der Ansatz zu einer Werkästhetik, zu Kompositionsprinzipien analog zur Natur aufzuzeigen: Inwiefern funktionieren Kunstwerke nach einem inneren Gesetz? Und schließlich wäre natürlich die Sonderstellung des Menschen im Reich der Natur als leib-seelisches Doppelwesen auch für die Ästhetik zu thematisieren (auf all dieses werde ich zurückkommen).

Auch Johann Georg Sulzer geht in seiner „Allgemeinen Theorie der schönen Künste“ im Artikel „Natur“ zunächst von der tradierten scholastischen Begriffsdefinition aus: Als „würkende Ursache“ - also als Schöpferin - lehrt die Natur den Künstler das rechte „Verfahren“; als „Würkung“ - also als Schöpfung -, ist sie ihm ein „allgemeines Magazin“[9] für seine Werke. Sulzer unterscheidet damit relativ klar zwischen einem formalen Naturbegriff (der das „Verfahren“ bestimmt) und einem materialen Naturbegriff (dem „Magazin“). In formaler Hinsicht sind dreierlei Vorbildfunktionen der Natur festzuhalten: In produktionsästhetischer Hinsicht befiehlt sie dem Künstler, nicht Moden oder Vorbildern zu folgen, sondern seinen natürlichen Talenten und seiner Empfindsamkeit, den „innern Winken der Natur“[10] in ihm selbst - hier wirkt noch die Genie-Ästhetik des Sturm und

[9] Sulzer, Johann Georg, Allgemeine Theorie der schönen Künste, Leipzig 1792; ND: Hildesheim 1967, Bd. 3, S. 507.
[10] Sulzer, Allgemeine Theorie (Anm. 9), Bd. 3, S. 509.

Drang.[11] In werkästhetischer Hinsicht gibt die Natur dem Kunstwerk seine kompositorischen Gesetze, seinen Mechanismus sozusagen: Es soll eine bestimmte Absicht verfolgen; es soll ein „für sich bestehendes Ganze“[12] sein, in dem die Teile in der genauesten Verbindung untereinander stehen; es soll in seinem Inneren und Äußeren übereinstimmen. Teleologie, Ganzheit, Zweckmäßigkeit kennzeichnen die Natur nach diesem Konzept ebenso wie das gemäß dieser Richtlinien erstellte Kunstwerk. Schließlich gibt die Natur auch die Vorgaben für die beabsichtigte Wirkung des Kunstwerks: Der Künstler soll sich nämlich die Anlagen der Natur im Menschen zunutze machen und vor allem auf seine Hauptempfindungen des Vergnügens und Mißvergnügens wirken sowie seine natürliche Anlage zum guten geselligen Charakter fördern.[13] Das nach den „Winken der Natur“ im Künstler erstellte und nach den übergeordneten Gesetzen der Natur strukturierte Kunstwerk zielt schlußendlich auf eine naturgemäße Wirkung unter Berücksichtigung der besonderen natürlichen Anlagen im Rezipienten - dem Menschen und seiner Commercium-Natur - ab.[14]

---

[11] Vgl. zu dieser neuen Betonung des Produktionsprozesses im Zusammenhang mit der Naturnachahmung auch Klaus L. Berghahn, Von der Naturnachahmung zum Realismus, in: Reinhold Grimm u.a. (Hg.), Realismustheorien in Literatur, Malerei, Musik und Politik, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1975, S. 16-30; hier: S. 20f.

[12] Sulzer, Allgemeine Theorie (Anm. 9), Bd. 3, S. 508.

[13] Vgl. Sulzer, Allgemeine Theorie (Anm. 9), Bd. 3, S. 508.

[14] Monika Ammermann unterscheidet in ihrer Monographie zum Naturbegriff der literarischen Spätaufklärung (Gemeines Leben. Gewandelter Naturbegriff und literarische Spätaufklärung. Lichtenberg, Wezel, Garve, Bonn 1978) sehr einleuchtend zwei verschiedene Funktionen des Naturbegriffs in dieser Zeit: Zum einen wird er normativ benützt; sein Vorbild ist dann ein kosmologisch-

Sulzers ästhetische Natur bekommt so schon konkretere Züge als die metaphysisch-dualistisch gespaltene und zwischen Theologie, rationalistischer Philosophie und Naturwissenschaft schwankende Natur Zedlers. Sie ist auf zeittypische Weise anthropologisch geworden: Sie trägt das Gesicht des Menschen - als Schöpfer mit seinen Talenten und Begabungen wie auch als Rezipient mit seinen Vorlieben und Abneigungen - auf einem Körper, der nach zentralen Ordnungsvorstellungen der nunmehr empiristischen Philosophie der Zeit funktioniert. Das formale Vorbild ist dabei nicht mehr der Mechanismus, sondern der Organismus, den Teleologie, Ganzheit und Zweckmäßigkeit kennzeichnen. Das Fleisch an diesem Körper ist die materiale Natur als „Magazin", die sich der Künstler durch die unabläßliche und genaue Beobachtung aneignen muß. Da dieses Magazin jedoch offensichtlich ein ziemlicher Gemischtwarenhandel ist, läßt Sulzer dem Künstler noch ein Hintertürchen offen: Falls sich nämlich gerade kein genau passender Gegenstand in der Natur finden läßt, darf er auch einen verwandten Gegenstand idealisierend überformen oder aber sogar einen neuen möglichst naturgemäß erfinden.[15] Während an der formalen Vorbildlichkeit der Natur keinerlei Abstriche gemacht werden müssen, ist die Verwertbarkeit der

---

teleologisches Weltbild, er ist gebunden an theologische oder ethische Vorstellungen. Zum anderen wird er emanzipatorisch benützt und dient dann dazu, die Dichotomien Natur-Kunst oder Natur-Kultur kritisch zu thematisieren. Für sie steht Sulzer noch ganz in der Tradition des normativen Naturkonzepts; ich würde jedoch betonen, daß Sulzer in seiner Betonung der produktions- und wirkungsästhetischen Komponenten bereits emanzipatorisch argumentiert.

[15] Vgl. Sulzer, Allgemeine Theorie (Anm. 9), Bd. 3, S. 510f.

Naturdinge selbst in künstlerischer Hinsicht von vornherein eingeschränkt.

Erschwerend kommt hinzu, daß der zeitgenössische Schriftsteller nicht gerade ein Natufreund war, wie es schon der anfangs zitierte Johann Heinrich Merck angedeutet hatte. „Wir werden von Kindheit an, erst durch unsre Erziehung, dann durch unsre Lebensart und Geschäffte von dem Anblicke der Natur abgehalten [...]. Die Klasse von Menschen, unter welcher es fast allein Schriftsteller giebt, lebt bey uns beständig in Häusern eingeschlossen“ (5) beklagt auch Christian Garve in seinem Essay „Betrachtung einiger Verschiedenheiten in den Werken der ältesten und neuern Schriftsteller“ (1770). Durch diese reale Unkenntnis des Warenmagazins der Natur verliert aber die Literatur ihren Bezug zur konkreten geographischen und botanischen Umwelt: „Was insbesondre die Natur ausserhalb dem Menschen betrifft; von wie viel Thieren oder Pflanzen können unsre Dichter reden, ohne unverständlich oder niedrig zu werden? [...] Unsre Erdichtungen gehen in die weite Welt hinaus, und sehen dem einen Lande, der einen Epoche so ähnlich wie der andern. Wir richten uns blos nach den allgemeinen Gesetzen der Natur“.[16] Damit bestätigt Garve die aus Sulzer abgeleitete Diagnose: Natur in formaler Hinsicht - die „allgemeinen Gesetze der Natur“ - gilt als uneingeschränkt vorbildlich; Natur als Material der

[16] Garve, Christian, Betrachtung einiger Verschiedenheiten in den Werken der ältesten und neuern Schriftsteller, insbesondre der Dichter, in: Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste, Bd. 10 (1770), 1. St., S. 1-37; 2. St., S. 189-210; hier: S. 195.

Dichtung ist nur unter Einschränkungen, nämlich der Vermeidung des „Niedrigen“ und „Unverständlichen“, verwertbar.

II. Elysium und „ornamented farm“ - exemplarische Gärten im Roman der Aufklärung

Die hier so denunzierte niedrige und unverständliche materielle Natur hatte im 18. Jahrhundert allerdings bereits Einzug in die Dichtung gehalten: In den physikotheologischen Gedichten eines Barthold Heinrich Brockes findet sich die geforderte quasi-wissenschaftliche Genauigkeit im Beobachten und Beschreiben auch der kleinsten und nebensächlichsten Dinge der Natur in hohem Maße. Der Roman der Aufklärung hingegen ist so stark von der Ausrichtung auf den Menschen geprägt, daß Natur im materiellen Sinn hier beinahe nur in der Bedeutung vorkommt, die auch schon Zedler aus seinen physikalischen Definitionen ausgesondert hatte: nämlich als gedoppelte, leibliche und seelische menschliche Natur,[17] und dies

[17] Diesen Prozeß der Verlagerung des Mimesis-Begriffs von Gottsched über Bodmer und Breitinger und die Genie-Ästhetik bis hin zur Forderung nach Darstellung menschlicher Natur bei Lessing und anderen skizziert im einzelnen Klaus L. Berghahn. Er stellt diese Forderung nach Nachahmung der menschlichen Natur allerdings meiner Meinung nach zu einseitig in den Dienst der Illusionsförderung und kommt dann zu dem etwas überraschenden Schluß: „Das Ende der Naturnachahmung ist der Anfang des Realismus“ (Berghahn, Naturnachahmung (Anm. 11), S. 30). - Auch Monika Ammermann zeigt in ihrem Kapitel „Gesamtnatur und menschliche Natur“, daß für die literarische Spätaufklärung die menschliche Natur das alleinige Zentrum ihres Naturverständnisses ist: „In der Distanzierung zum Naturverständnis von Aufklärung wie von Klassik und Romantik werden für diese Epoche der ‘älternden Vernunft’, die die ‘Abbiegung nach Weimar’ nicht mitmacht, nur die

zumeist unter moralischen Vorzeichen. Einige Beispiele nur kurz zur Veranschaulichung: Blanckenburg, in dessen "Versuch über den Roman" aus dem Jahr 1774 das Wort Natur kaum jemals ohne das Beiwort „menschliche" vorkommt, sagt im „Vorbericht", er habe seine Erkenntnisse im wesentlichen aus der Lektüre von Fielding und Wielands „Agathon" und deren Vergleich mit der „menschlichen Natur" gewonnen.[18] Heinrich Wilhelm von Gerstenberg bestimmt in seiner Rezension zum „Agathon" das Wesen der Romane dadurch, daß sie „die menschliche Natur zugleich enthüllen und erheben".[19] Die einschlägigen Fachkenntnisse über die Natur des Menschen bezieht man dabei aus der Erbmasse der traditionellen rationalistischen Vermögenslehre, nämlich der neu entstehenden Anthropologie und einer empiristisch gewendeten Psychologie.[20] Daß mit der bald zum Stereotyp werdenden Formel von der „menschlichen Natur" im übrigen über den Stoff und die Art des Romans wie auch dessen tatsächliche Naturnähe noch nicht viel gesagt ist, gesteht schon Henry Fielding in seiner programmatischen „Einführung in das

---

Momente der beiden Naturfunktionen [der emanzipatorischen und der normativen, vgl. Anm. 14] bestimmend, die sich in die isolierte Betrachtung des Menschen und seiner Umwelt transformieren lassen" (Ammermann, Gemeines Leben (Anm. 14), S. 30f.).

[18] Blanckenburg, Friedrich von, Versuch über den Roman, hrsg. von Eberhard Lämmert, Stuttgart 1965; hier: S. IV.

[19] Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von, Rezension zu Christoph Martin Wieland, Geschichte des Agathon, in: Eberhard Lämmert u. a. (Hg.), Romantheorie 1620-1880, Frankfurt/Main 1988, S. 122-124; hier: S. 122.

[20] Vgl. hierzu auch meine Dissertation: Wissen vom Menschen und Erzählen vom Einzelfall. Untersuchungen zum anthropologischen Roman der Spätaufklärung, Berlin/New York 1996, bes. Kap 2: „Entstehung und Entwicklung der Anthropologie im 18. Jahrhundert".

Werk oder Speisekarte des Festmahls“ zu Beginn des „Tom Jones“: „Nun ist aber die Kost, die wir hier bereiten, nichts anderes als die *menschliche Natur*. [...] auch kann es dem gebildeten Leser nicht verborgen sein, daß die menschliche Natur, hier zwar unter einem Allgemeinbegriff zusammengefaßt, von so verschwenderischer Vielfalt ist, daß sich wohl eher ein Koch durch all die mannigfachen Arten tierischer und pflanzlicher Nahrung in der Welt hindurchkocht, als es einem Autor gelingt, einen so umfangreichen Stoff zu erschöpfen. [...] Wahrer Natur begegnet man bei Schriftstellern in Wirklichkeit eben so schwerlich, als man Bayonner Schinken oder Bologneser Würste in den Läden sieht“.[21]

Über die Darstellung anderer Naturdinge als des Menschen im Roman sind sich die Kritiker lange Zeit weitgehend einig: „Körperliche Gegenstände“ - so beispielsweise Blanckenburg in einem eigenen Kapitel über dieses Thema im „Versuch über den Roman“ - dürfen nur als Mittel eingesetzt werden.[22] Desgleichen befindet 20 Jahre später noch Schiller in „Über Matthissons Gedichte“ kategorisch, allein der Mensch sei ein Objekt für die Dichtung: „Zwar wird er die landschaftliche Natur für sich selbst so hoch steigern, als es möglich ist [...]; aber weil er [...] auf diesem Wege nie so weit kommen kann, sie der menschlichen gleichzustellen, so versucht er es endlich, sie durch eine symbolische Operation in die menschliche zu

[21] Fielding, Henry, Tom Jones. Die Geschichte eines Findelkindes, hrsg. von Norbert Kohl, Frankfurt/Main 1981, S. 18.
[22] Vgl. Blanckenburg, Roman (Anm. 18), S. 241-244.

verwandeln“.[23] Ein „Symbol der menschlichen“ Natur kann die „unbeseelte Natur“ jedoch ausschließlich „als Darstellung von Empfindungen oder als Darstellung von Ideen“[24] werden. Und ganz in diesem Sinne dient auch der wohl berühmteste literarische Garten des 18. Jahrhunderts, das Elysium in Rousseaus „Nouvelle Héloïse“, vor allem als poetisches Vehikel, das sowohl den empfindsamen Charakter der Gartenbesitzer wie auch die Ideen einer neuen Ästhetik transportieren soll.

Die „künstliche Wildnis“[25] des unter Julies Anleitung verwandelten ehemaligen Obstgartens ist das Ergebnis genauer planerischer Überlegung und Anordnung. In seiner Anlage verbindet sich das Nützliche ungezwungen mit dem Schönen, das Natürliche mit dem Künstlichen: Gemischt stehen Feld- und Gartenblumen, Nutz- und Ziersträucher; die „Draperie“[26] der Schlinggewächse bietet neben dem ästhetischen Effekt den benötigten Sonnenschutz; die Bewässerung bildet gleichzeitig ein belebendes Gestaltungselement und nützt der Allgemeinheit. Die Wege folgen nicht nur dem ästhetischen Gesetz der schweifenden Schönheitslinie, sondern auch dem Bedürfnis des Spaziergängers nach ziellosem Herumschlendern. Anstelle architektonischer Elemente wird der Garten durch die angesiedelten Vögel belebt, was einen zusätzlichen sinnlichen Reiz für das Gehör wie auch einen moralischen

[23] Schiller, Friedrich, Sämtliche Werke, Bd. 5: Erzählungen, Theoretische Schriften, hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, Darmstadt 1993, S. 998.
[24] Ebd.
[25] Rousseau, Jean-Jacques, Julie oder Die neue Héloïse, München 1978, S. 494.
[26] Ebd.

Aspekt durch die Betrachtung des vorbildlichen Familienlebens der Tiere hinzubringt.

St. Preux erlebt den Garten zunächst rein als vielfältiges sinnliches Phänomen, das jegliche diskursive Analyse verbietet: „Ich war begieriger, die Gegenstände zu sehen als die Eindrücke, die sie hervorriefen, zu untersuchen“.[27] In seiner brieflichen Schilderung analysiert er dann sein Erlebnis und kommt zu dem Ergebnis: „Der Irrtum sogenannter Leute von Geschmack ist der, daß sie überall Kunst fordern und nie zufrieden sind, wenn sie nicht in Erscheinung tritt, während hingegen wahrer Geschmack darin besteht, die Kunst zu verbergen, zumal wenn es sich um Werke der Natur handelt.“ Und weiter, mit einem Topos der Gartenkritik: „Braucht die Natur ohne Unterlaß Winkelmaß und Richtschnur“?[28] An die Stelle der alten ästhetischen Werte von „Symmetrie“, „Ordnung“,[29] repräsentativer Wirkung und sichtbarer künstlerischer Durchformung sind neue Kategorien getreten: Wichtig ist die Abwechslung durch Vielfalt und Kontrast - die „Neugier“ hält St. Preux ganz in Atem -, die sukzessive Entfaltung am Muster des Spaziergangs, das Verbergen jeglicher rein intellektueller Gestaltungsleistung, die statt dessen vor allem sinnliche Wirkung auf Gesicht, Gehör und Geruch. Die hier geschilderte Natur ist damit zwar erfahrbarer, beweglicher und vielfältiger geworden; dieser Effekt beruht aber, trotz allem Anschein von Unberührtheit, im wesentlichen auf künstlerischer Selektion und Anordnung. Ihr entspricht die ebenso

[27] Rousseau, Julie (Anm. 25), S. 495.
[28] Rousseau, Julie (Anm. 25), S. 503.
[29] Rousseau, Julie (Anm. 25), S. 494.

verfeinerte und selektierende Empfindsamkeit der Besitzer und Besucher des Gartens: Zutritt erhalten nur ausgewählte Personen, die den Gartenbesuch gleichzeitig als moralische Vergünstigung, nämlich als Besuch im Paradies erleben können.[30]

Das „Elysium" in der „Nouvelle Héloïse" gilt als einer der Ursprungsorte des Idealbildes vom englischen Garten; es enthält aber im Kern auch schon die Probleme, die kurze Zeit später zu dessen Kritik in Deutschland führten.[31] So finden sich im deutschen Roman der Spätaufklärung, gute 20 Jahre später, im Rahmen der allgemeinen Empfindsamkeitskritik, auch die Kritik des empfindsamen Gartens und seine Karikatur. Johann Karl Wezel beschreibt in seinem Roman „Herrmann und Ulrike"

---

[30] Birgit Wagner arbeitet auch die Kontrastierung zwischen dem Elysium und dem alten französischen Garten und der Funktion dieses Kontrastes im Romankontext heraus: „Auf der einen Seite also der französische Garten, paradoxerweise ein Hort verbotenen Genusses und vergangener Freiheit; auf der anderen Seite das artifizielle Paradies nach dem Muster der englischen Naturgärten: ein Ort der Sublimation, ein Ort, an dem auch menschliche Natur artifiziell, d.h. auch mit Gewalt, zu etwas Neuem geschmiedet wird" (Wagner, Birgit, Gärten und Utopien. Natur- und Glücksvorstellungen in der französischen Spätaufklärung, Wien/Köln/Graz 1985, S. 158).

[31] Vgl. dazu beispielsweise Schiller, der in seinem Beitrag „Über den Gartenkalender auf das Jahr 1795" die „so allgemein beliebten *ästhetischen Gärten*" (Schiller, Werke (Anm. 23), Bd. 5, S. 885) tadelt und sich dabei bezeichnenderweise auch des oben schon zitierten Topos der Gegeneinandersetzung von Architektur und Natur bedient: „Aus der strengen Zucht des Architekts flüchtete sie sich in die Freiheit des *Poeten*, vertauschte plötzlich die härteste Knechtschaft mit der regellosesten Lizenz und wollte nun von der Einbildungskraft allein das Gesetz empfangen". (ebd.) - Vgl. zum empfindsamen Garten in der deutschen Literatur der Zeit sowie dessen satirischer Kritik Siegmar Gerndt, Idealisierte Natur. Die literarische Kontroverse um den Landschaftsgarten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts in Deutschland, Stuttgart 1981, bes. S. 71-91.

(1780) die „Verschönerung“, die die beiden Titelhelden ihrem ländlichen Nutz-Gärtlein zukommen lassen:[32]
„Aurikeln und Tulpen verdrängten die Küchengewächse, die samtne Pfirsche den plumpen Apfel, aus welchem sein Vorgänger Cyder preßte. Ein krummer übelgebildeter Baum beleidigte durch seinen schlechten Anstand das Auge? er mußte sterben, wenn er gleich sonst dem Gesinde einen Theil seiner Kost gereicht hatte“.[33] Eine Natur, die in ihrer Nützlichkeit und Bodenständigkeit als trivial erscheint, die keinerlei sinnlichen Erlebniswert über ihr reines Dasein hinaus verspricht und an nichts weiter erinnert, scheint dem empfindsamen Pärchen nichts wert. An ihre Stelle treten ausgesuchte Zierpflanzen und literarische Anspielungen: „alles, alles, wohin er [Herrmann] nur blickte, wohin er nur hörte, was er nur that und thun sah, brachte ihm die Beschreibung eines alten Dichters zurück, und alles ward durch eine solche Erinnerung süßer und eindringender für Fantasie und Herz. Ulrike unterhielt sich allenthalben mit Scenen aus ihrem Geßner und Thomson“.[34] Nur auf der Folie eines literarischen Klischees erhält der Eindruck die erforderliche sinnliche Stärke für den verwöhnten Empfindsamen, wird „eindringender für Fantasie und Herz“. Mit dieser kosmetischen Operation an seiner Umwelt verleugnet der Mensch aber gleichzeitig seine eigene menschliche Natur -

[32] Vgl. zu einer ausführlichen Beschreibung und Interpretation der verschiedenen Gärten in „Herrmann und Ulrike“ Gerndt, Idealisierte Natur (Anm. 31), S. 92-105.
[33] Wezel, Johann Karl, Gesamtausgabe in acht Bänden, Bd. 1: Herrmann und Ulrike, hrsg. von Bernd Auerochs, Heidelberg 1997, S. 624.
[34] Wezel, Herrmann und Ulrike (Anm. 33), S. 626.

das ist wohl der Kern der Kritik,die implizit hinter Wezels Karikatur steckt: Das Abbild vom Menschen, das das Lustgärtchen Herrmanns und Ulrikes bietet, ist ebenfalls ein idealisiertes und entspricht nicht den durchaus wechselhaften Qualitäten des Menschen; es verbirgt hinter den literarischen Anspielungen die eigentliche Leere des Gemüts.

Noch weitergehend und bereits von einer anderen ästhetischen Position aus wird diese Kritik in der zweiten Auflage von Friedrich Heinrich Jacobis „Woldemar“ aus dem Jahr 1796 vorgetragen. Zwei Verwandte Woldemars, Dorenburg und Biderthal, haben auf ihrem Landgut eine Gartenanlage mit Terrassen, einem Springbrunnen im Parterre und Alleen,[35] die sie im Stil der Zeit renaturieren wollen. Es ist nun bezeichnenderweise der empfindsame Schwärmer Woldemar - und damit ein Nachkömmling St. Preuxs -, der für den alten Garten eintritt: „Ich kenne nichts armseligeres, als die nachgemachte, in tausend Fesseln sich windende *freye* Natur. [...] Wo Nachahmung ist, da muß sich Kunst zeigen, schaffende Menschenhand: da muß wenigstens von Einer Seite gethan seyn, was kunstlose Natur nicht vermag; denn was kunstlose Natur ganz und allein vermag, daran wird alle Nachahmung zu Schanden. Also verlange ich von einem Garten, daß er ein ausgemachter Garten, *Garten in einem hohen Grade* sey; er soll mir an Zierde und Anmuth ersetzen, was er an Fülle und Majestät nicht haben kann, und gewiß dann am wenigsten hätte, wenn er in abgeschmackter Zwergsgestalt

[35] Jacobi, Friedrich Heinrich, Werke, Bd. 5: Woldemar, Leipzig 1820; vgl. die Beschreibung S. 142f.

den Riesen nachmachen wollte“.[36] Diese Position Woldemars ist nur auf den ersten Blick restaurativ; im Kontext des Romans jedoch wie im Zusammenhang mit der verbreiteten Kritik des englischen Gartens in seinen Auswüchsen ist die hier geforderte ästhetische Autonomie des Gartens als Kunstwerk bereits die neue klassische Position, die das Kunstschöne nun emphatisch gegen das Naturschöne ausspielt. Die Natur erscheint unter dieser Perspektive als das Nicht-Menschliche, Übermächtige schlechthin; ästhetisch erträglich wird es erst durch die „schaffende Menschenhand“ des Künstlers. Damit ist jedoch auch der sowohl im empfindsamen Garten wie in seinem Gegenstück, der kritisierten „ornamented farm“ bei Wezel, enthaltene Zusammenhang zwischen außermenschlicher Natur und menschlicher Natur verloren gegangen: Ein solcher Garten, wie ihn Woldemar fodert, ist ein autonomes Kunstwerk, kein Vehikel für menschliche Empfindsamkeit oder Abbild anthropologischer Eigenheiten mehr.

III. Handlung als Kausalkette oder als Szenenwechsel - zum formalen Naturbegriff in Garten- und Romantheorie

Während der körperlichen Natur als „Magazin“ für den Künstler also lange Zeit kein poetischer Eigenwert zugesprochen wird, ist der Einfluß des formalen Konzepts von Natur im Sinne von Strukturprinzip auf die Romantheorie der deutschen Aufklärung von Anfang an nachzuweisen. Die Systemstelle, die der „Mechanismus“

[36] Jacobi, Woldemar (Anm. 35), S. 145f.

als allgemeinstes Naturgesetz bei Zedler noch innehatte, wird dabei vom Begriff der Kausalität besetzt.[37] Das tertium comparationis zum Roman ist der Begriff des „Werdens". So verlangt Blanckenburg vom Dichter, daß er seine Figuren nicht als „Maschienen des Dichters"[38] behandelt, sondern die inneren Beweggründe deutlich macht, die ihre Handlungen bestimmen: Nur so „sehn wir die sich zutragende Begebenheit so erfolgen, wie alles in der Natur erfolgt, *werdend*".[39] Insofern ist Wielands „Agathon" für Blanckenburg ein „vollständiges Werk der Natur",[40] weil er ein „vollkommen dichterisches Ganzes, eine Kette von Ursach und Wirkung"[41] vorführt. In diesem Sinne wird nun auch das Aristotelische Mimesis-Gebot umgeformt: „Wenn der so gepriesene Grundsatz der Nachahmung irgend einen Sinn hat: so ists wohl kein andrer, als der: verfahret in der Verbindung, der Anordnung eurer Werke so, wie die Natur in der Hervorbringung der ihrigen verfähret".[42] Der Rezensent

[37] Blanckenburg formuliert die universale Gültigkeit des Kausalgesetzes folgendermaßen: „Wenn wir eingeschränkten Geschöpfe unsre Kraft anstrengen, um das *All* [...] zu übersehen: so entdecken wir, daß in diesem Ganzen nichts um sein selbst willen da; - daß eins mit allem, und alles mit einem verbunden ist; - daß, so wie jede Begebenheit ihre wirkende Ursache hat, diese Begebenheit selbst wieder die wirkende Ursach einer folgenden Begebenheit wird". Und er schließt mit einem bezeichnenden Satz, der sozusagen die Rationalisten wie auch die Empiristen in diesem Punkt zusammenführt: „Vernunft, Natur, Erfahrung bestätigen alle das wirkliche Daseyn dieser Verknüpfung" (Blanckenburg, Roman (Anm. 18), S. 313).
[38] Blanckenburg, Roman (Anm. 18), S. 282.
[39] Blanckenburg, Roman (Anm. 18), S. 283.
[40] Blanckenburg, Roman (Anm. 18), S. 12.
[41] Blanckenburg, Roman (Anm. 18), S. 10.
[42] Blanckenburg, Roman (Anm. 18), S. 313.

von Blanckenburgs „Versuch“ in der „Neuen Bibliothek“ führt diese Übertragung des Naturnachahmungs-Prinzips von der materialen auf die formale Natur sogar noch weiter: „Nur müßte man nicht, wie *Batteux*, allein in den Begebenheiten, sondern auch in der Erzählung der Begebenheiten, an die Nachahmung der Natur denken. Denn ein Roman, welcher Begebenheiten 1) in einer Naturähnlichen Verbindung zusammensetzt, 2) sie so erzählt, wie sie *natürlicherweise* ein empfindungsvoller und zugleich nachdenkender Mann erzählt, der davon gerührt und zum Nachdenken veranlaßt wird, wäre das nicht ein guter Roman? und wäre er nicht eine Nachahmung der Natur?“[43] Hier wird also die Natürlichkeit nicht nur für die Komposition und Handlungsführung, sondern auch für die Erzählweise in Anspruch genommen.

Der Begriff des „Werdens“ ist auch eine zentrale Kategorie in Johann Jakob Engels Abhandlung „Über Handlung, Gespräch und Erzählung“ (1774). Das Werden körperlicher Dinge jedoch kann nach Engel in der Literatur überhaupt nicht gezeigt werden, da diese sich nicht sprachlich artikulieren und ihre Entwicklung für den Leser reflektieren können: „Was uns als *werdend* gezeigt werden kann, schränkt sich daher bloß auf das ein, was in der Seele oder was durch die Seele wird“[44] - hier findet sich wieder die für die Spätaufklärung typische Einschränkung des materialen Naturbegriffs auf menschliche Natur. Für die

[43] [Rezension zu:] Versuch über den Roman, in: Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste, Bd. 18 (1776), 2. St., S. 278-290; hier: S. 286.
[44] Engel, Johann Jakob, Über Handlung, Gespräch und Erzählung, in: Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste, Bd. 16 (1774), 2. St., S. 177-256; hier: S. 190.

Darstellung des Werdens als innerseelischen Prozeß empfiehlt Engel nun den Dialog; und es ist bezeichnend, welche Metaphorik er zu dessen Abgrenzung von verwandten Formen der Darstellung benutzt. Die Abhandlung - als stärksten Kontrast zum Gespräch - skizziert er in Architekturmetaphorik: Hier „sehen wir schon immer mehr das vollendete Gebäude; nicht die erste Anlage mit ihren nachherigen Aenderungen und den Ursachen derselben, nicht die Zurichtung der noch rohen Materialien, nicht das zum Baue nöthige Gerüste“.[45] Das philosophische Selbstgespräch hingegen figuriert unter dem Bild des Organismus: Es gibt dem Leser „*nicht bloß den abgehauenen unfruchtbaren Stamm, sondern die ganze Pflanze, mit ihrer Wurzel und ein wenig daranhangender Erd:, so daß nun der Leser selbst, wenn er sie wartet und pflegt, die schönsten Früchte der Erkenntniß davon zu hoffen hat*“.[46] Die wörtliche Rede schließlich gleicht einem Spaziergang in dem „Eignen des Ganges, den die Gedanken nehmen, dem bestimmte Ort, wo ein jeder hintritt, den Punkten, wo die Seele einhält, und wo sie forteilt“.[47]

Natürlich geht Engels Argumentation zurück auf die ut-pictura-poesis-Debatte und die Lessingsche Unterscheidung vom Nacheinander der Dichtung gegenüber dem Gleichzeitigen der Malerei. In der plakativen Gegenüberstellung von starrer Architektonik,

[45] Engel, Über Handlung (Anm. 44), S. 208.
[46] Engel, Über Handlung (Anm. 44), S. 209; die Stelle ist im Original deshalb hervorgehoben, weil Engel aus Bacon, „De Augmentis“, zitiert.
[47] Engel, Über Handlung (Anm. 44), S. 234f.

organischem Werden und schweifendem Spaziergang verweist sie jedoch nach vorn auf ein neues ästhetisches Paradigma: Strukturbildend für das Kunstwerk ist nicht mehr die mechanische Konstruktion oder - wie bei Sulzer - das Vorbild des Organismus, sondern ein spezifisch menschlicher Vorgang: der Spaziergang. Daß hier ein signifikanter Übergang von der Literatur- zur Gartentheorie vorliegt, beweist die parallele Argumentation und Bildlichkeit des Kieler Philosophieprofessors Christian Hirschfeld in seiner „Theorie der Gartenkunst“ (1779-1785), wo er der Gartenkunst die bisherige Bindung an die Architektur vorwirft: Während das Werk des Architekten auf den Gesamtanblick ausgerichtet sei - wie die Abhandlung bei Engel -, erschließe sich das Werk des modernen Gartenkünstlers erst sukzessive, im Spaziergang des Betrachters; während der Plan des Architekten dem Betrachter sichtbar gemacht werden soll, um eine intellektuelle ästhetische Würdigung zu ermöglichen, soll der Plan des Gartenkünstlers gerade nicht erkannt werden, damit der Betrachter durch die überraschenden Effekte in Spannung gehalten wird.[48] Sowohl der Roman wie auch der Park sind damit wirkungsästhetisch auf die produktive Mitarbeit eines Rezipienten unter Einsatz all seiner sinnlichen, emotionalen und intellektuellen Fähigkeiten ausgerichtet; sie schätzen Vielfalt und Kontraste stärker als die einheitliche Wirkung von Symmetrie und Konstruktion;

[48] Vgl. Hirschfeld, Christian Cay Lorenz, Theorie der Gartenkunst, ND Hildesheim/New York 1973, Bd. 1, S. 138: „Der Architekt will auf einmal das Auge befriedigen, es auf einmal die ganze harmonische Einrichtung seines Werks umfassen lassen; der Gartenkünstler will nach und nach mit einer allmähligen Fortschreitung unterhalten“.

sie arbeiten mit einer szenischen Anordnung, also einem genuin poetischen Strukturmittel. Dabei kann nicht nur der Roman zum Park werden, sondern auch umgekehrt der Garten zum Erzählzusammenhang: So vergleicht Friedrich Kasimir Medikus in seinen „Beiträgen zur schönen Gartenkunst“ (1782) den Gartenkünstler mit dem Erzähler - nicht dem Poeten im allgemeinen! - , da er „mit dem schöpferischen Genie eines epischen Dichters ganze Handlungen und Begebenheiten auf eine würdige und feierliche Art abschildern soll“.[49]

Der hier behauptete enge diskursive Zusammenhang von Literatur, Ästhetik und neuer Gartenkunst war auch den Zeitgenossen schon ersichtlich. So nennt Hirschfeld in einem Kapitel „Untersuchung des alten und des neuen Geschmacks in den Gärten“ als literarische Quellen Addison, Bacon, Milton, Pope, aus Frankreich natürlich Rousseau mit einem ausführlichen wörtlichen Zitat aus der „Nouvelle Héloïse“ und einige Lehrgedichte zum Garten, sowie aus Deutschland Geßner und Sulzer.[50] Was

[49] Zitiert nach: Gerndt, Idealisierte Natur (Anm. 31), S. 66. - Vgl. auch Dieter Hennebo und Alfred Hoffmann, die die außerordentliche frühe theoretische und literarische Auseinandersetzung mit dem neuen Gartenideal in Deutschland betonen (vgl. Hennebo, Dieter und Hoffmann, Alfred, Geschichte der deutschen Gartenkunst, Bd. III: Der Landschaftsgarten, Hamburg 1963, S. 108) und die Beziehung zwischen Gartenkunst und Erzählkunst gleichrangig neben die zwischen Gartenkunst und Landschaftsmalerei stellen: „Der Garten sollte weder nur ein einziges Bild noch eine bloße Summe von Einzelbildern präsentieren, sondern Bildfolge sein, regelrechter szenischer Zusammenhang [...]; und dafür gab die bildende Kunst kein Beispiel [...]. wie in den rührenden Romanen und belehrenden Traktaten konnte es auch im Garten von einer rührenden und belehrenden Szene zur anderen gehen, konnte Szene für Szene gewissermaßen der Faden der ‘Erzählung’ weiterspinnen“ (S. 130).
[50] Vgl. Hirschfeld, Gartenkunst (Anm. 48), Bd. 1, S. 121-136.

Hirschfeld dadurch vor allem bezweckt, ist die Etablierung der Theorie der Gartenkunst als ernsthafter wissenschaftlicher Disziplin wie auch als bedeutendes Mitglied im Reich der Künste[51] - genau wie Blanckenburg es mit seiner Theorie des Romans versucht: Beides sind bisher untergeordnete ästhetische Gattungen; beide können sich nicht auf eine etablierte, womöglich antike Tradition berufen. Sowohl Hirschfeld wie auch Blanckenburg bemühen sich deshalb intensiv um eine Verwissenschaftlichung ihres jeweiligen Fachdiskurses mit den üblichen auktorialen Mitteln der Zeit, wie dem Understatement bezüglich der eigenen Pionierleistung, dem expliziten Wunsch nach Kritik und womöglich besseren Nachfolgern.[52] Beide bedienen sich dazu der üblichen wissenschaftlichen Mittel wie Begriffsdefinitionen oder einer analytischen Gliederung ihrer Werke - die bei Hirschfeld als ordentlichem Philosophieprofessor allerdings weit stärker ausgeprägt ist als bei dem in der Literaturtheorie dilettierenden Blanckenburg.[53] Und beide

[51] Ihr bisheriger eher untergeordneter Rang äußert sich in Urteilen wie dem Herders im „Vierten Kritischen Wäldchen“, die - in einem Atem genannten - Bau- und Gartenkunst seien „eigentlich nicht Hauptquellen eines neuen Schönen, sondern nur verschönerte mechanische Künste“ (Herder, Johann Gottfried, Ausgewählte Werke in Einzelausgaben, Schriften zur Literatur 2/1: Kritische Wälder, hrsg. von Regine Otto, Berlin/Weimar 1990, S. 567), wobei der letzteren noch der geringere ästhetische Wert zukomme: „Die *Gartenkunst* kann den wenigsten Beitrag zum allgemeinen Schönen liefern“ (S. 568).

[52] Vgl. Hirschfeld, Gartenkunst (Anm. 48), Vorbericht, S. Xf.; Blanckenburg, Roman (Anm. 18), Vorbericht, S. IV.

[53] Es kann übrigens angenommen werden, daß Blanckenburg auch ein ausgezeichneter Kenner der Gartentheorie der Zeit war, wie der von ihm erstellte ausführliche bibliographische Anhang zum Artikel „Gartenkunst“ in der zweiten Auflage von Sulzers „Allgemeiner

wollen ihren Gegenstand vor allem aus den bisherigen Niederungen der Praxis emporheben, indem sie ihn zu einer würdigen Beschäftigung für den „denkenden Kopf“ - so Blanckenburg[54] - oder „denkende Männer“ - so Hirschfeld[55] - machen.

Ein weiteres Mittel zur Eingliederung der Theorien des Romans und des Parks in die dominanten Diskurse der Zeit ist das Aufgreifen von deren zentralen Themen und Erklärungsmodellen - wie beispielsweise schon die Kausalitätsverpflichtung des Romans bei Blanckenburg zeigte. So gibt es bei Blanckenburg wie bei Hirschfeld Varianten der Querelle-Thematik: Blanckenburg entwickelt seine Theorie des modernen Romans in Abgrenzung zum antiken Epos (und nach dem Vorbild des neuen englischen Romans)[56]; Hirschfeld grenzt die Neuerungen des englischen Gartens paradigmatisch gegen die traditionellen französischen Gärten und die „Gallomanie“[57] in Deutschland ab. Beide partizipieren so an der Debatte um Originalität und nationale Eigenständigkeit und sind bestrebt, auf ihrem Bereich zumindest teilweise eine Unabhängigkeit von tradierten oder zeitgenössischen ausländischen Mustern zu erreichen: Der deutsche Originalroman soll deutsche Gegenstände und eine lokale Einkleidung haben;[58] der deutsche Garten soll nicht eine platte Nachahmung des englischen sein, sondern auf

---

Theorie der schönen Künste“ zeigt (vgl. Gerndt, Idealisierte Natur (Anm. 31), S. 81).

[54] Blanckenburg, Roman (Anm. 18), Vorbericht, S. VII.

[55] Hirschfeld, Gartenkunst (Anm. 48), Bd. 2, S. 17.

[56] Vgl. Blanckenburg, Roman (Anm. 18), Vorbericht, S. XIIIff.

[57] Vgl. Hirschfeld, Gartenkunst (Anm. 48), Bd. I, S. 72.

[58] Vgl. Blanckenburg, Roman (Anm. 18), Bd. 1, Kap. 18.

deutsche Verhältnisse und Bedürfnisse angepaßt werden.[59] Dabei verwenden beide Argumente aus zwei philosophischen Leitdiskursen der Zeit: Hirschfeld bezieht sich vor allem auf die Kulturgeschichte des Menschen, Blanckenburg auf die zeitgenössische Anthropologie.

Die Natur selbst ist auch bei Blanckenburg und Hirschfeld vor allem in den beiden bisher behandelten Bedeutungsvarianten thematisiert: zum einen als menschliche Natur, die vorgibt, auf welche Wirkungen Roman und Park ausgerichtet werden müssen, um menschlichen Vorlieben und Bedürfnissen zu entsprechen; zum anderen als formale Natur, die die ästhetischen Regeln der Gestaltung vorschreibt. Materiale Natur hingegen kommt bei Hirschfeld zwar vor - schließlich geht es um Gärten -, aber bezeichnenderweise bei weitem nicht in dem Umfang, den man von einer Theorie der Gartenkunst eigentlich erwarten könnte.[60] Bezüglich der menschlichen Natur setzen Hirschfeld und Blanckenburg übereinstimmend eine Art prästabilierte Harmonie zwischen der Schöpfung als ästhetischem Werk und den Vorlieben des Menschen voraus. Hirschfeld beginnt seine

[59] Vgl. Hirschfeld, Gartenkunst (Anm. 48), Bd. 1, Erster Abschnitt, Kap. 7: „Gärten in Deutschland".

[60] Die gesamte Einleitung ist theoretischen, wissenschaftlichen und geschichtlichen Problemen rund um den Park gewidmet; der erste Band bietet eine „Charakteristik verschiedener Gegenden" (z.B. unbedeutende, angenehme und heitere, sanftmelancholische, romantische etc.), die eher an eine Temperamentenlehre erinnert; der zweite Band hat nun endlich Gegenstände der materialen Natur wie Gartenplatz, Baumwerk, Rasen und Wegen zum Thema, aber schon der dritte Band behandelt ausschließlich Kunstwerke in Gärten, während der vierte Band gar wieder völlig theoretisch den Begriff des Gartens definiert und eine analytische Einteilung nach vor allem pragmatischen Merkmalen vornimmt.

Theorie mit den Worten: „Die Natur hatte den Menschen gebildet, die Freuden der schönen Jahrszeiten zu genießen“;[61] Blanckenburg führt das Argument noch weiter: „Eben so wie die Werke der Natur geordnet sind, die, indem sie uns Vergnügen gewähren, zu gleicher Zeit Keime zum Denken enthalten: eben so wird der Dichter sein Werk ordnen. Das sanfte Grün, so gebildet, weil es nach Maaßgabe unsers Auges so gebildet seyn muß, wenn es uns vergnügen soll, kleidet den größten Theil der Schöpfung ein, der unsre denkende Kraft auf die angenehmste Art beschäftigt“.[62]

Was aber sind nun die ästhetischen Kategorien, nach denen die Natur ihre Werke so bildet, daß sie den Menschen auf die angenehmste Art beschäftigen - bzw. den Menschen so gebildet hat, daß er die Schöpfung zu schätzen weiß? Die Antwort darauf gibt Hirschfeld zunächst in der Negation: „Wenn wir das Wesen der alten Manier in der Symmetrie setzen, so wird man wohl schon so weit aufgeklärt seyn, um überhaupt zu wissen, daß herrschende Symmetrie in Gärten gegen die Anweisung der Natur und gegen das Gesetz der Mannigfaltigkeit ist“.[63] Aufklärung und Naturerkenntnis werden in diesem bemerkenswerten Satz geradezu in eins gesetzt und zu einer ästhetischen Pointe zugespitzt: Wer die Natur richtig erkennt, schreibt ihr auch die richtigen ästhetischen Maximen zu. Oder, nun positiv formuliert: „Die Natur ordnet alle Gegenstände in der Landschaft mit Freyheit und Ungezwungenheit an. [...] Alles erscheint [...] mit der

[61] Hirschfeld, Gartenkunst (Anm. 48), Bd. 1, S. 3.
[62] Blanckenburg, Roman (Anm. 18), S. 252f.
[63] Hirschfeld, Gartenkunst (Anm. 48), Bd. 1, S. 137.

größten Abwechselung, mit einer Art von angenehmer Nachläßigkeit und Zerstreuung,die mehr werth ist, als die sorgfältigste Genauigkeit“.[64] Ergo: Künstliche Symmetrie und Genauigkeit sind gleichbedeutend mit Einförmigkeit und Langeweile - natürliche Planlosigkeit und Unordnung sind gleichbedeutend mit Vielfalt und Neuheit, Abwechslung und Kontrast.

Die gleichen ästhetischen Maximen hatte bereits Rousseaus „Nouvelle Héloïse“ propagiert; allerdings ohne sie der Natur direkt zuzuschreiben, sondern als Ergebnis planerischer Gestaltung und sorgfältiger Auswahl der Gegenstände. Und auch bei Blanckenburg dominiert - hier abweichend von Hirschfeld - noch eine strengere Ordnungsvorstellung im Sinne des alten teleologisch geordneten Kosmos die Theorie vom Roman als kleiner Welt in Parallele zur großen Welt der Schöpfung. Das zeigt sich an der strengen Kausalitätsforderung wie an der Forderung nach einer stringenten Entwicklung des Helden hin zu einem persönlichen Vollkommenheitsideal, die keinen schlendernden Spaziergang zuläßt: „Wenn das *Innre* des Menschen [...] immer das Hauptaugenmerk des Dichters bleibet; - wenn der Weg zu dem Beruhigungspunkte, der hierinn für die Leser nöthig ist, [...] vielleicht nur einer ist: so muß der Romanendichter also wohl vorher berechnen, damit er nicht Umwege nimmt, oder zu viel Wegs geht, um dahin zu kommen“.[65]

Jedoch lassen sich vereinzelt auch - bezeichnenderweise nicht in theoretischen, sondern in

[64] Hirschfeld, Gartenkunst (Anm. 48), Bd. 1, S. 138.
[65] Blanckenburg, Roman (Anm. 18), S. 401.

poetologischen und damit praxisnäheren Reflexionen über das Wesen des Romans - Vorstellungen finden, die mit dem Bild des Parks ähnliche ästhetische Werte bezüglich der Natur selbst wie Hirschfeld verbinden. So vergleicht Friedrich Traugott Hase in seinem 1779 erschienenen Dialogroman „Gustav Aldermann“ die „Manier“ seiner Darstellung mit „einem Park, der blosse einfache Natur ist, ohne alle Künsteleyen nach der Schnur und Bleywage, aber nicht ohne Anordnung aller dieser, so zu sagen, Fragmente, aus der wahren Natur, zu einer grossen Idee, zu einer Hauptwürkung, dazu man bald durch einen unregelmäßigen Rasenplatz, bald durch einen Wald, bald über einen murmelnden Bach, dann aber auch wieder vor einem brausenden Wasserfall, oder vor einem melancholischen Grabmahl vorüber geführt wird.“[66] Der Park des Romans ist offenbar nach den Maximen der neuen Gartenkunst gestaltet: Er ist „unregelmäßig“, vereint Elemente der Natur wie den Bach und den Wald mit solchen der Kunst - dem Grabmal -, er inszeniert Stimmungslandschaften. Hier wird der Leser zum Spaziergänger, der durchaus auch zielungerichtet umherschweifen darf und die Natur in all ihrer Vielfalt genießen soll - ohne daß der Plan zwar ersichtlich ist, aber mit einer gezielten Absicht auf „Hauptwürkung“ und einer „grossen Idee“ im Hintergrund. Daß es sich hierbei nicht mehr um das Elysium Julies und St. Preuxs handelt, indiziert die größere Kunstlosigkeit, mit der die Naturfragmente zusammengesetzt scheinen, wie auch die

[66] Hase, Friedrich Traugott, Gustav Aldermann. Ein dramatischer Roman, Stuttgart 1964 [Faksimiledruck der Ausgabe Leipzig 1779], Bd. 1, S. 9f. [unnumeriert].

Weitläufigkeit der Anlage, die nichts Preziöses mehr hat und keinesfalls nach einer empfindsamen Seele beim Leser verlangt. Und so schließt auch der Autor selbst seine narratologischen Ausführungen ganz unpreziös mit einer ganz und gar nicht ironischen Wehklage: „Indessen kann ich so viel versichern, daß von allen möglichen Manieren dies ganz sicher eine der mühsamsten ist.“[67]

Noch deutlicher setzt Theodor Gottlieb von Hippel in seinen „Lebensläufen nach aufsteigender Linie“ (1778-1781) den alten Garten und den neuen Park gegeneinander: „Eine wohlgesetzte Rede ist nie zum Behalten eingerichtet, man will sie ganz, und hat nichts; es ist ein regelmäßiger Garten, wo es recht hübsch und fein aussieht, allein was kannst zu [sic!] heimführen? Blumen? Blumen in der Hand, von der Wurzel gerissen, was sollen die? Nimm den ganzen Garten mit, was hast du? Ein ganz richtig gerechnetes Exempel zusammt der Probe. Wildniß, Berg und Thal, aus dem Vollen gehauene Gänge, Parke, die machen Eindruck und lassen ihn auch. So vortrefflich unordentlich war diese Rede. Es war kein Kunst-, sondern ein Naturstück“.[68] Hippels Argumentation, so typisch verschlungen und verquer sie auch daherkommt, hat wie meist einen logischen Kern und läßt sich mühelos in die hier geschilderte Entwicklung integrieren: Der alte Garten war „gerechnet“, also planvoll angelegt und auf einen Blick erfaßbar; nach dem Nachrechnen bot er jedoch dem Betrachter keine Reize mehr. Dem fragilen Charakter der „Blumen, von der Wurzel gerissen“ werden - mit der bei

[67] Ebd.
[68] Hippel, Theodor Gottlieb von, Lebensläufe nach aufsteigender Linie nebst Beilagen A, B, C, Leipzig 1859, 3. Teil, Band 1, S. 117f.

Hippel häufig zu findenden Verfremdung und Vereigentlichung einer stehenden Wendung - „Berg und Thal“ (also starke Kontraste) sowie die massiven, „aus dem Vollen gehauenen“ Gänge entgegengesetzt; diese bieten dem Betrachter einen dauernden, da nicht überschau- und berechenbaren Reiz.

Was hat nun die zuletzt skizzierte narrative Theorie der Spätaufklärung den anderen ästhetischen Modellen der Natur in der Aufklärung - im materialen Sinn als menschliche Natur oder als empfindsamer Garten, im formalen Sinn als Entwicklungsgesetz der Kausalität - hinzuzufügen? Indem sie den exklusiven empfindsamen Garten zum weitläufigeren Park macht, hebt sie die Zugangsbeschränkung auf und erweitert den Umkreis der Gegenstände. Der Leser als Spaziergänger in diesem Park nimmt nicht mehr nur die Veranschaulichung eines Naturgesetzes wie der Kausalität denkend zur Kenntnis, noch läßt er sich von den verfeinerten sinnlichen Phänomenen hinreißen wie St. Preux im Elysium. Er ist vielmehr sich selbst überlassen angesichts der - zwar selektiv immer noch eingeschränkten, aber zunehmend erweiterten - Vielfalt der Elemente, des Kontrastes der Eindrücke, der nicht mehr moralisch oder naturgesetzlich vorgegebenen Auswahl des einzunehmenden Gesichtspunktes. In dem Maße, wie die äußere Natur nicht mehr empfindsam idealisiert oder philosophisch überformt wird, wird auch der Natur des Menschen mehr Spielraum eingeräumt. Die menschliche Natur ist damit nicht nur der bevorzugte Gegenstand des spätaufklärerischen Romans, sondern wird auch in ein Formgesetz transponiert: Der Leser als Spaziergänger im Park des Romans bestimmt

dessen Strukturgesetze wie seine Wirkungsweise. Die Anthropologisierung des Romans erreicht für kurze Zeit ihren Höhepunkt - um gleich danach von den neuen ästhetischen Idealen der klassischen Kunstauffassung überholt zu werden.[69] Für Schiller zerfällt die hier erreichte Einheit von Form und Inhalt wieder in die alten dualistischen Pole, wenn er seine berühmte Unterscheidung zwischen dem Realisten und dem Idealisten in der Dichtung am Bild des Gartens exemplifiziert: „Die Welt, wie der Realist sie um sich herum bilden möchte und wirklich bildet, ist ein wohlangelegter Garten, worin alles nützt, alles seine Stelle verdient und, was nicht Früchte trägt, verbannt ist; die Welt unter den Händen des Idealisten ist eine weniger benutzte, aber in einem größeren Charakter ausgeführte Natur“.[70]

[69] Die kurze Lebensdauer und den prekären Status dieser Lösungsversuche betont auch Monika Ammermann: „ Der lebensweltlichen Vermittlungsform im Wandel von normativer zu emanzipatorischer Funktion des Naturbegriffs fehlt die imponierende Geste des großen Wurfs, des geschlossenen Systems. Der transformierte oder reduzierte Naturbegriff [...] in Form der Betonung der menschlichen Natur mit der abgeschwächten Hintergrundvorstellung von kosmischer Ordnung und Gesamtnatur muß sich vom logisch-diskursiven Raisonnement lösen. Dieser Ansatz kann nicht philosophisch, sondern nur literarisch eingelöst werden“ (Ammermann, Gemeines Leben (Anm. 14), S. 42).
[70] Schiller, Werke (Anm. 23), S. 776.