

Ute Klostermann / Günter Oesterle / Harald Tausch

»Vom sentimental zum sentimentalischen Dörfle«

Der Garten von Hohenheim als Modell divergierender
Erinnerungskonzepte bei Hirschfeld, Rapp und Schiller

1. Die Mode der Hameaux als Übergang von der höfischen und ludistisch-mythologischen Maskerade zur Stilisierung eines einfachen Lebens

In der Gartenkunst des ausgehenden 18. Jahrhunderts, in der Auseinandersetzung um die Vorherrschaft des französischen oder des englischen Gartenstils, tritt der »Hameau« – im Falle Hohenheims auch »Dörfle« genannt – als neues Bild im Programm der Gärten in Erscheinung. Warum wurde es zwischen 1770 und 1790 an vielen Höfen des Ancien Régime zur Mode, im Kontrast zu einer prachtvoll gestalteten Gartenanlage ein Dörfchen in einfachem, bäuerlich-ländlichem Stil zu erbauen? Welche Faszination ist von der Überraschung ausgegangen, die äußere Fassade dieser Dorfarchitekturen ärmlich, die Innenausstattung hingegen prachtvoll zu gestalten? Und schließlich: Welche Folgen ergeben sich aus der Dörfchenmode für den Zusammenhang von Architektur und Erinnerung?

Um diese Fragen zu beantworten, soll zunächst ein kurzer kulturgeschichtlicher Überblick über das international sich ausbreitende Phänomen der Dörfchenmode im 18. Jahrhundert gegeben werden. Besonderes Augenmerk gilt dabei der Verschiebung von Formen der barocken Maskerade zu Formen des besinnlichen Landlebens. Zweitens geben dann die nach der Französischen Revolution einsetzenden Interpretationen über das prominenteste deutsche Dörfle-Beispiel in Hohenheim Anlaß, die Argumentationsebene zu wechseln und stärker die ästhetischen, geschichtsphilosophischen und erinnerungsträchtigen Projektionen auf das Dörfle zu thematisieren. Drittens soll der Kontrast von äußerer Fassade und Innenraum in der Dörflearchitektur in Bezug auf die zeitgenössische Architekturtheorie und Physiognomik hin untersucht werden, da der im Dörfle gepflegte pittoreske Kontrast im Widerspruch zu identitätsgeleiteten Innen-Außen-Korrespondenzen steht.

Das 1775 begonnene Idealdörfchen auf dem Landsitz des Prinzen von Condé in Chantilly diente, wie der Prince de Croy 1778 bemerkte, für alle

späteren Hameaux als Vorbild (Abb. 1).¹ Das Dörfchen, das in die englische Partie einer fast ein Jahrhundert älteren Barockanlage Le Nôtres eingebettet war, bestand aus sieben einzelnen bescheidenen Hütten: der Mühle en miniature, dem Stall, der Milchammer, einer Küche, dem Speisesaal, einem Billardraum und einer Scheune. Doch die ländlich einfachen, aus Holz und Putz bestehenden, mit Reet gedeckten Häuser beherbergten im Inneren eine überraschend prächtige Dekoration und Ausstattung. Die Salle à manger war kunstvoll mit einem Waldlandschaftsmotiv ausgemalt, das die Vorstellung, im Grünen zu speisen, wecken sollte. Die Fensterscheiben waren mit Blattwerk bemalt; Girlanden von Lilien und Rosen hingen von der Decke herab und hielten die Kronleuchter; die Möbel waren aus Zweigen und Ästen erbaut, und auf dem Boden waren Grasbüschel und Blumen verstreut. Die Scheune enthielt einen »superben« Salon mit bemalter Decke und Spiegelwänden, die mit rosafarbenem Taft dekoriert waren (Abb. 2).² In der berühmten Milchammer schließlich wurden den Gästen in den Sommermonaten auf großen Buffets Eis, Früchte und Milchprodukte des Landbesitzes serviert, und aus Muschelbecken sprudelte erfrischend kühles Wasser.³

Ähnlich ausgestattet waren beispielsweise auch die sogenannten »chinesischen« Dörfchen von Tsarskoye Selo bei St. Petersburg und von Kassel-Wilhelmshöhe, sowie das Tatarendorf des Prince de Ligne im Garten von Beloeil.⁴

Das bekannteste Dörfchen der Gartenkunst war allerdings Marie-Antoinettes Hameau in Trianon/Versailles (1782–1789), in dem die Königin mit der Familie und einem ausgewählten Kreis der Adelsgesellschaft zurückgezogen lebte. Aus Mißgunst kursierten am Hofe zahlreiche Gerüchte über den »geheimen Hameau«, dessen Säle mit Diamanten und Rubinen kostbarer ausgestattet seien als das Schloß. Im Jahr 1788 schrieb der Herzog von Orléans entsprechende Pamphlete gegen die Königin, der er vorwarf, mit ihrer Prunksucht die Wirtschaft Frankreichs zu ruinieren.⁵ Tatsächlich waren die mysteriösen Pavillons indes längst nicht so extravagant ausgestaltet, wie viele Neider glauben machen wollten. Das Dörfchen diente vielmehr als Hintergrundkulisse für Theateraufführungen und Gartenfeste (Abb. 3).⁶

Ein weiteres, besonders eindruckliches Beispiel »pastoraler« Architektur ist die berühmte »Laiterie de la Reine« in Rambouillet, die Ludwig XVI. im Juni 1787 Marie-Antoinette zum Geschenk machte. Die Laiterie, die vermutlich nach Plänen von Hubert Robert von dem Architekten J.-J. Thévenin erbaut wurde, ist von außen ein spröder, dunkler, schmuckloser Bau, der von Bäumen beschattet wird. Durch die schwere Rustizierung der Fassade aus Sand-

1 Wiebenson, S. 100.

2 Ebd.

3 DeLorme, S. 222.

4 Szymczyk-Eggert, Die Dörfle-Mode, S. 59–74. Temple, S. 87–106. De Ligne, S. 16–18.

5 DeLorme, S. 258.

6 Carrott, S. 23–26.

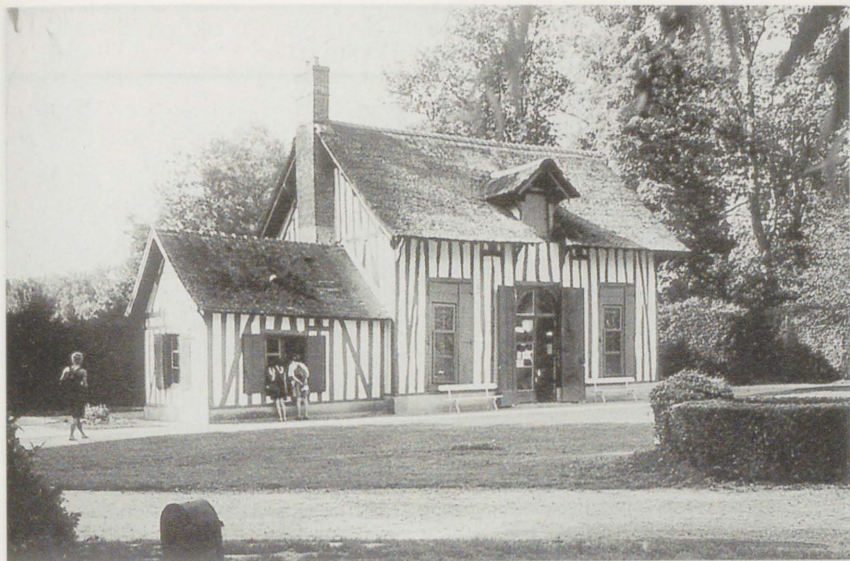


Abb. 1: Chantilly, Hameau, heutiger Zustand.
(Aus: Die Gartenkunst 8/1996, S. 62).

PLANS ELEVATIONS, ET COUPES, DU SALLON ET DE LA SALLE
A MANGER DU HAMEAU

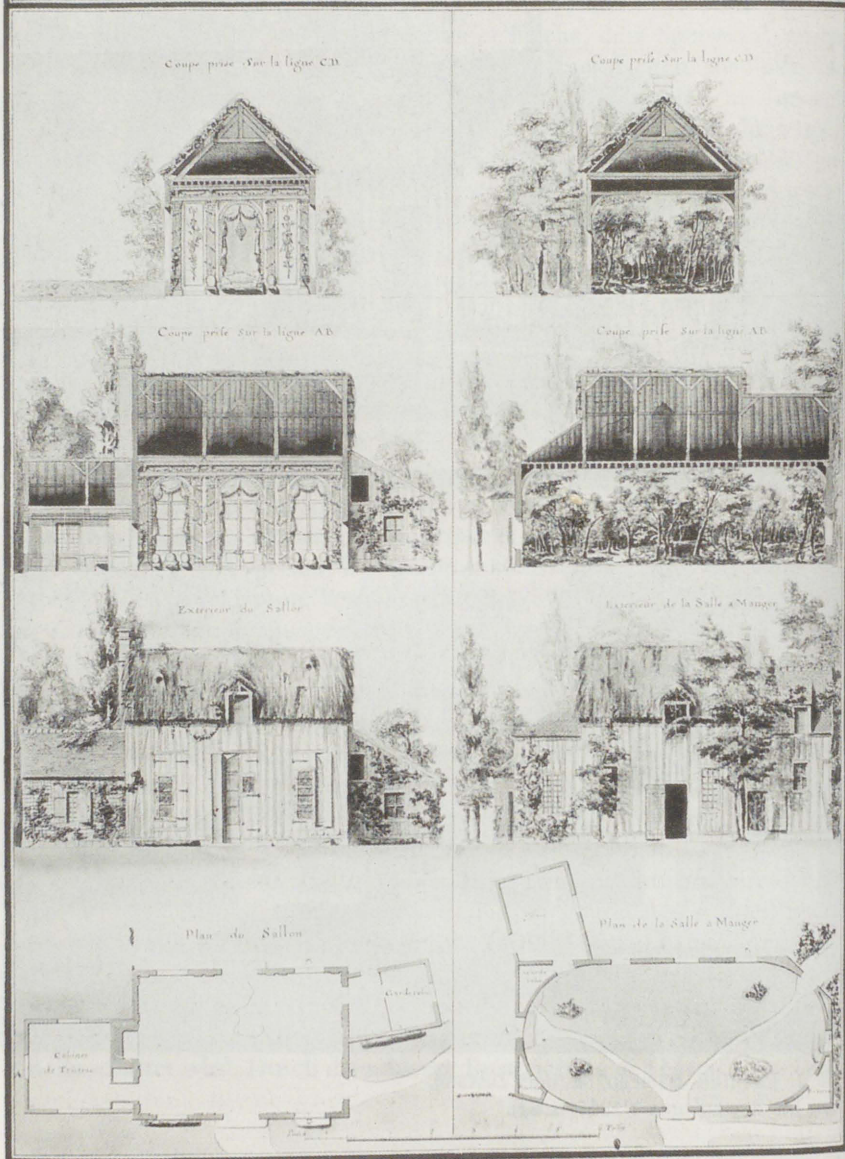


Abb. 2: Chantilly, Plans, Elévations et Coupes, du Sallon et de la Salle a Manger du Hameau, Plan aus dem »Recueil des Plans de Chantilly«, 1784. (Aus: Die Gartenkunst 8/1996, S. 61).

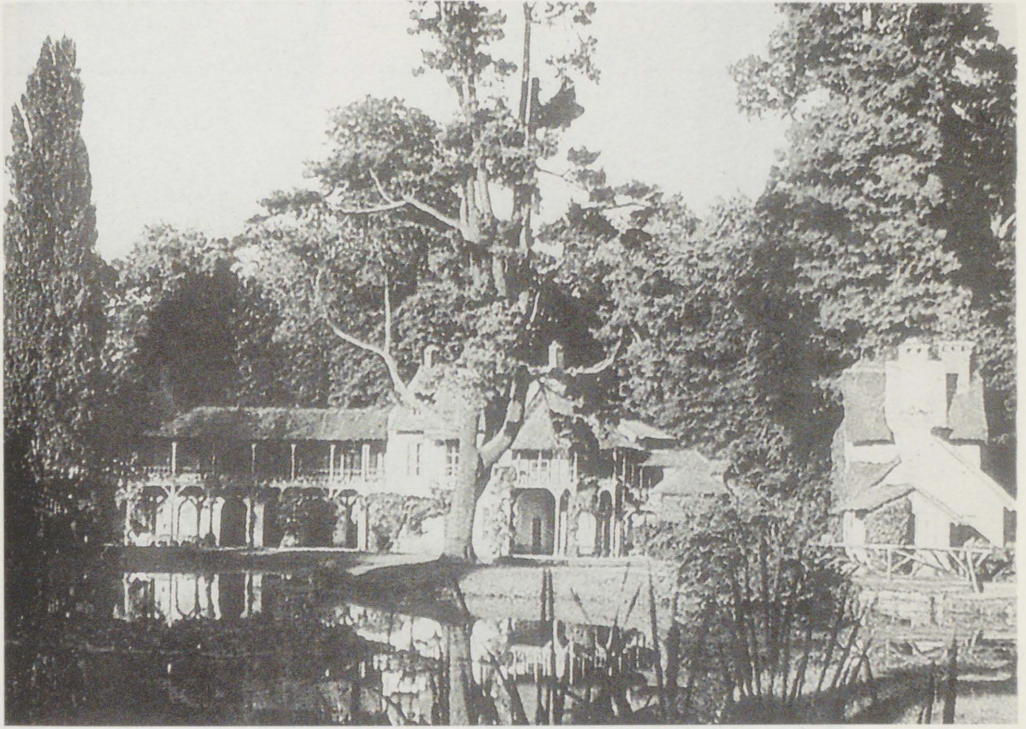


Abb. 3: Trianon / Versailles, Hameau. (Aus: Die Gartenkunst 8/1996, S. 71).

stein und Marmor wirkt das Gebäude wie verbrettert (Abb. 4). Im Inneren jedoch tritt der Besucher zunächst in eine Rotunde ein, die mit Grisailen von P.-J. Sauvage nach Themen aus Pompeji und Herculaneum ausgemalt ist. Zudem war der Eingangsbereich mit Mahagonimöbeln im »etruskischen« Stil und mit einem einzigartigen Service aus Sèvres-Porzellan bestückt (Abb. 5).

Durch die geöffneten Türen der Rotunde bietet sich dem Betrachter noch heute ein erstaunlicher Anblick. Am Ende eines dunklen Tonnengewölbes befindet sich eine imposante, damals von Efeu umrankte und von plätscherndem Wasser erfüllte Grotte, in der die personifizierte Gottheit der Milch »Amalthea« in der doppelten Gestalt einer Nymphe und einer Ziege – einer Skulptur von Pierre Julien – dargestellt ist (Abb. 6). Der griechischen Mythologie zufolge hatte Amalthea Zeus mit ihrer Milch genährt, nachdem er von Rhea aus Angst vor Kronos in einer Höhle versteckt worden war.⁷ Der Innenraum der Ziermolkerei offenbarte sich somit als ein verborgenes

⁷ Herzog, S. 48–53.



Abb. 4: Rambouillet, Laiterie de la Reine, Fassade.
(Aus: E.P. DeLorme, *Garden Pavilions and the 18th Century French Court*, Suffolk 1996, S. 284).

Naturheiligtum. Seit der Antike galten Grotten und Höhlen als der Mutter-schoß der Erde, als Sitz der Naturgottheiten, die unaufhörlich Leben, Kraft und Nahrung spenden.⁸ Entsprechend der Laiterie-Tradition diente die kühle Grotte in Rambouillet als Speiseraum, in dem man wie die Alten die Gaben der Natur genießen konnte. Milch, Käse, Butter, Sahne und Früchte wurden der Königin und ihrem Gefolge freilich auf feinstem Porzellan serviert. Die Tafelfreuden in der Sommerfrische vor einer illusionistisch vorge-täuschten Naturgrotte vereinten somit die Empfindungen eines hochkultivierten Gartenfestes mit der fiktiven Welt Arkadiens.

Indem sie den *locus amoenus* zitiert und im Fest inszeniert, imitiert die höfische Gesellschaft Kreativität und Versöhnung mit der Natur. Daß es hierfür künstliche Staffagen braucht, zeigt indes, wie hochartifizuell und pre-

⁸ Bredekamp, *Die Erde als Lebewesen*, S. 5-37. Ders., *Wasserangst und Wasserfreude*, S. 154-163.

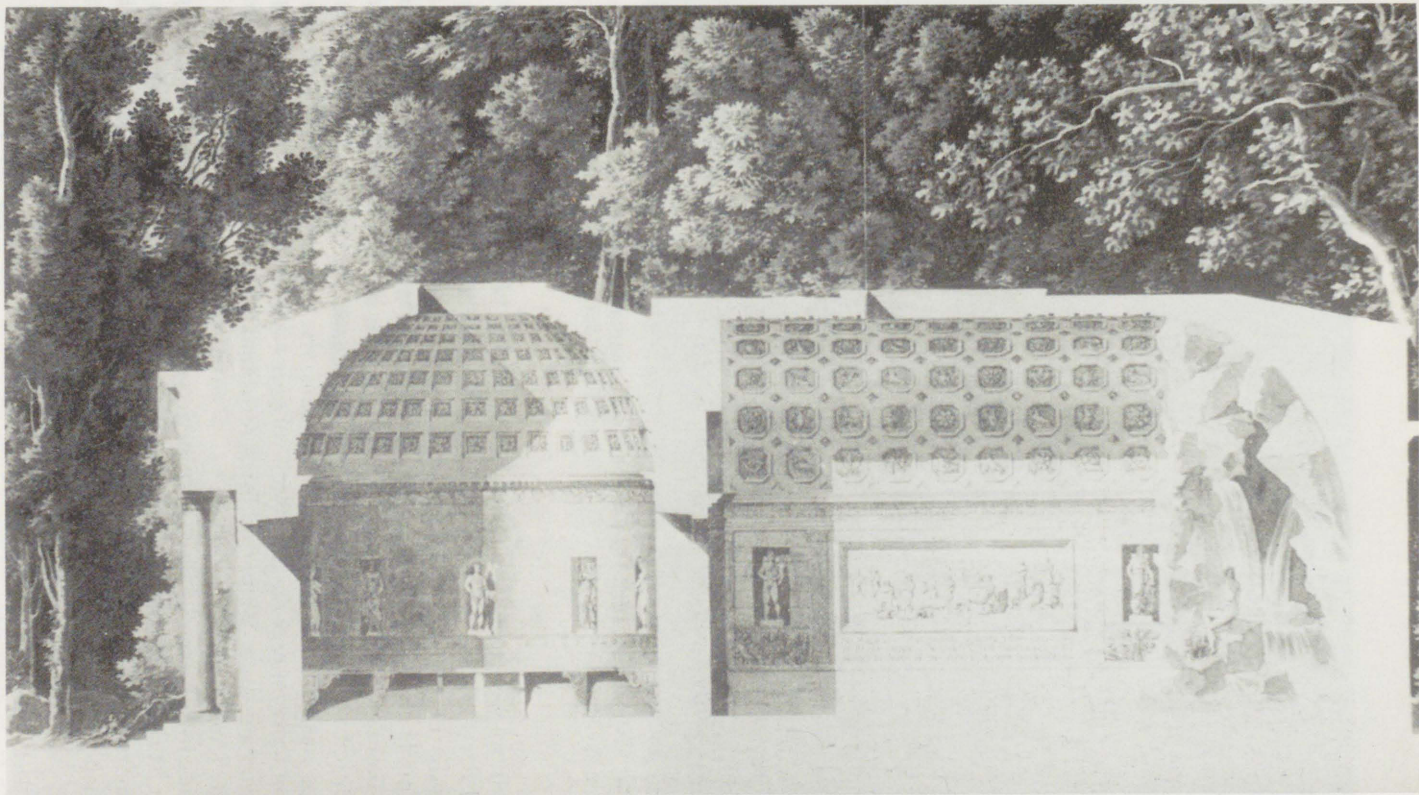


Abb. 5: Charles Percier, Coupe de la laiterie de Rambouillet, Federz., Aquarell u. Gouache, Berlin, Kunstbibliothek (aus: G. Herzog, Hubert Robert und das Bild im Garten, Worms 1989, S. 49).



Abb. 6: Rambouillet, Laiterie de la Reine, Grotte, heutiger Zustand. (Aus: E.P. DeLorme, *Garden Pavilions and the 18th Century French Court*, Suffolk 1996, S. 290).

kär ein solcher Ausgleich ist. In der Gestalt der Nymphe Amalthea (Abb. 7) wird der weiblichen, erzeugenden und erotischen Kraft der Natur gehuldigt, die bei dem eingeweihten Betrachter die Erinnerung an zahlreiche heidnisch-mythologische Fruchtbarkeitskulte wachzurufen bestimmt ist. Die Ikonographie der Laiterie entspricht dem bis ins raffinierte Detail: So waren einige der Tassen des Sèvres-Porzellans den Brüsten Marie-Antoinettes nachgebildet und darüber hinaus wie ein antikes Weihgefäß mit einem Fuß von drei Ziegenköpfen verziert – eine kokette Ehrung der Königin, die auf diese Weise zur Ernährerin und Mutter ihres Volkes stilisiert wurde (Abb. 8 und Abb. 9).⁹

Diesen Ruf genoß Marie-Antoinette jedoch weder bei Hofe noch beim Volk. Man warf ihr vielmehr vor, der Krone durch ihre leichtsinnigen Extravaganzen und geselligen Vergnügungen zu schaden, anstatt aufopferungsvoll für den Fortbestand der Dynastie zu sorgen.¹⁰ Indem sie dem Mythos der

⁹ DeLorme, S. 291.

¹⁰ Schama, S. 211–231.

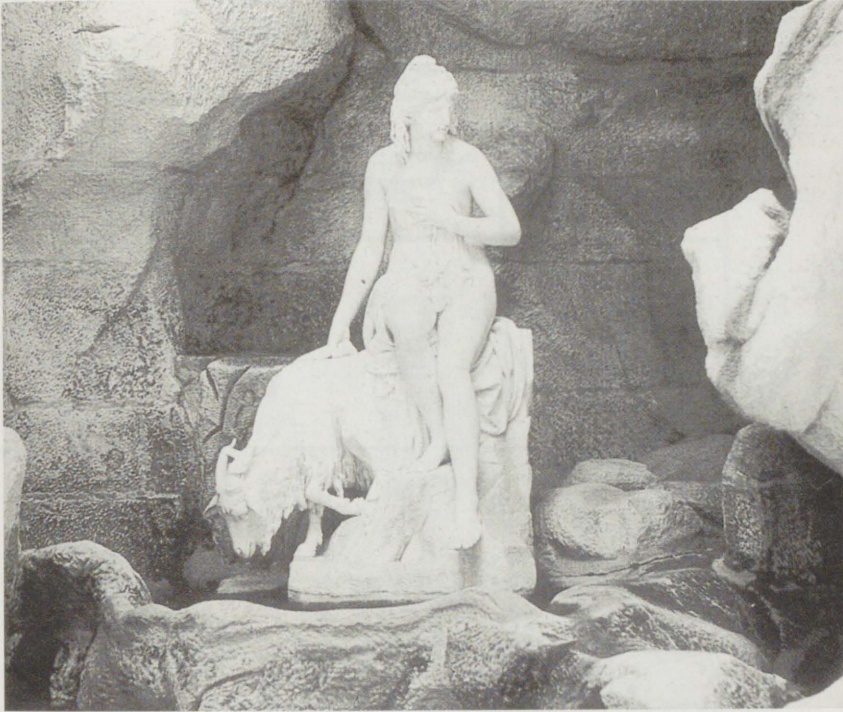


Abb. 7: Rambouillet, Laiterie de la Reine, Amalthea. (Aus: E.P. DeLorme, *Garden Pavilions and the 18th Century French Court*, Suffolk 1996, S. 291).

weiblichen, fruchtbaren Welt huldigt, steht die Laiterie von Rambouillet einerseits in der Tradition berühmter Vorgängerbauten, wie der Laiterie der Katharina von Medici in Fontainebleau und der Ziermolkerei, die Ludwig XV. für Madame de Pompadour in Trianon erbaute hatte.¹¹ Doch beziehen Anlage und Ausstattung der pastoralen Architektur nunmehr die Sinnlichkeit in neuartiger Weise in ein komplexes Illusionsspiel ein.

Ausgehend vom Hameau Marie-Antoinettes sind vier Beobachtungen festzuhalten, die auch für andere Beispiele gültig sind:

- 1) Das Dörfle diente als dekoratives Ambiente für Maskeraden in der Tradition barocker Feste.
- 2) Es diente zur Distinktion eines ausgewählten Adelskreises, wie das Beispiel von Marie-Antoinettes Hameau in Trianon/Versailles gezeigt hat.
- 3) Die Dorfarchitektur diente zur mythologisch eingekleideten Huldigung an die Königin oder Fürstin.

¹¹ Langner, S. 171–186.

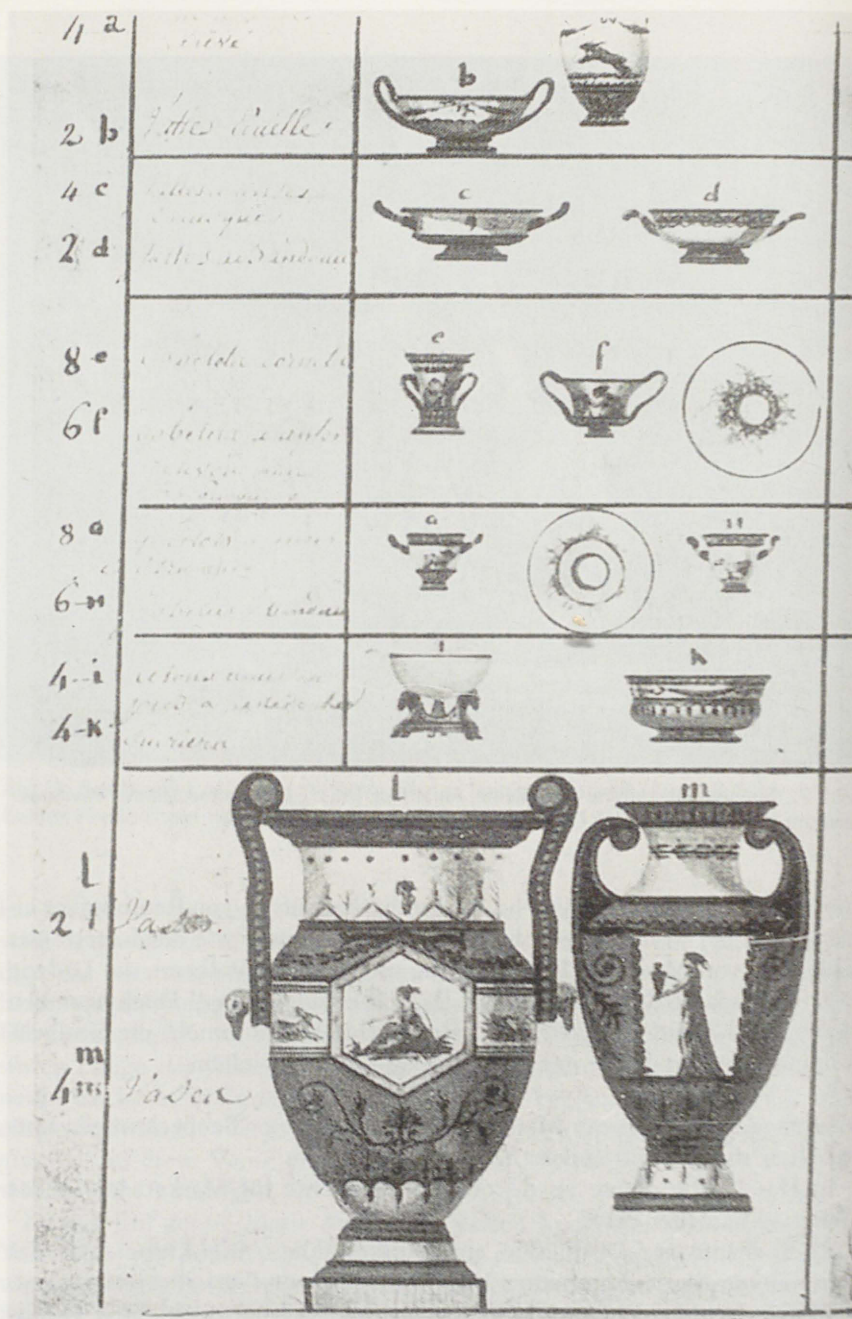


Abb. 8: Louis-Jean-François Lagrenée, Entwürfe für ein »etruskisches Service« für Rambouillet. (Musée National de Céramique Sèvres).
 (aus: G. Herzog, Hubert Robert, S. 51).

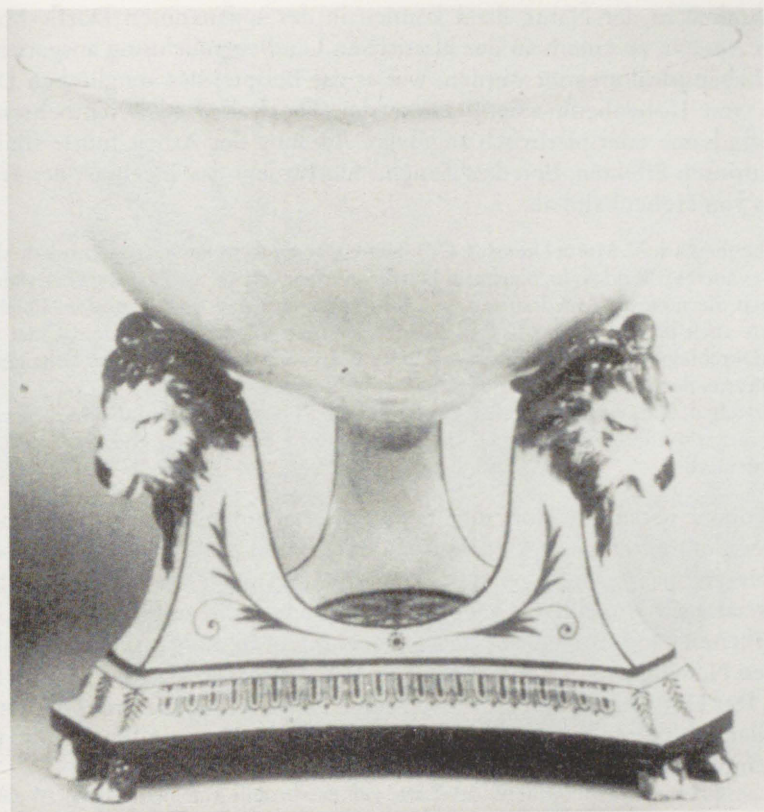


Abb. 9: Porzellantasse für Rambouillet. (Musée National de Céramique Sèvres).
(aus: G. Herzog, Hubert Robert, S. 51).

4) Der bäuerlich-ländliche Stil versinnbildlichte zunächst in Ansätzen das Ideal eines einfachen, natürlichen Lebens, das Ideal heiterer Geselligkeit.

Die Mode der Hameaux kann somit als Übergang von der bloß höfischen Maskerade, dem arkadischen Spiel, zu einem ernsthafteren Landleben verstanden werden. Je nach Perspektive wird der Wechsel vom einfachen Äußeren zum prachtvollen Inneren nur als eine raffiniert gesteigerte Form der Maskerade erscheinen, gleichsam eine provokante Ironisierung des Hütte-Palast-Topos – eine Einschätzung, die die Anhänger der Französischen Revolution und übrigens auch noch Heinrich von Kleist geteilt haben.¹² Richtet sich der Blickwinkel indes auf das im ›Dörfle‹ latent sich abzeichnende Interesse an agrikulturellen Lebensformen, insbesondere auf die einsetzende Adellung der Arbeit, die Wertschätzung der Buch-Lektüre und der

¹² Schoch, S. 42–59. Kleist, S. 269.

Einsamkeit in der Natur, dann können in der sogenannten Dörfle-Mode auch Ansätze zu einem an der klassischen Landlebendichtung ausgerichteten Lebensideal erkannt werden, wie es das Beispiel des »englischen Dörfles« von Hohenheim zeigt.¹³ Diese der Theatralität nicht entbehrende, empfindsame oder pietistisch angeregte Adellung der Arbeit führte freilich zu kuriosen Effekten. Beredtes Zeugnis hierfür legt das Tagebuch der Franziska von Hohenheim ab:

»Hohenheim d. 27. Mertz Dienstag 1781. Heite war es ser wendig, u. es wurde diesfals, weil es auch ser Kald wahr, niecht im Dörfle gefrie gestieckt, der Herzog aber wahren denoch die mereste Zeit draussen, [...] ich säte auch Salad, rieben u. der Gleichen, steckte auch bonen in das Mistbet, Abends fur man spazieren, mit dem Catar von Ihro Durchleucht geng es etwas bessers, u. es wahr so Kald, daß ich einen beltz anziehen muste, doch wahr es helles wetter.«¹⁴

»Freitag d. 8. Es wurde hir gefrie Gestickeed, der Herzog gaben audientz u. sonsten geng nichts sonderliches vor, auch säde ich im Dörfle Salad u. der Herzog rechneden in henein.«¹⁵

Einwohner besaß das Hohenheimer Dörfle jedenfalls nur in der Fiktion: In den Sommermonaten siedelten der »Herr und die Frau vom Hof«, wie das Herzogspaar schlicht genannt wurde, der Eremitagenmode folgend ohne Hofstaat nach Hohenheim über und verrichteten dort unter anderem Gartenarbeiten (Abb. 10). Nur bei Festen, bei hohem Besuch, insbesondere aber an den Namens- und Geburtstagen Franziskas erwachte das Dörfle zum Leben. Der Hofstaat und die Eleven der hohen Carlsschule, darunter der junge Schiller, schlüpften in die Rolle von Bauern, Schäfern und Ratsherren, um der empfindsamen, wohlthätigen Herzogin zu huldigen.¹⁶

2. Hirschfelds Beschreibung des Hohenheimer Gartens als Verbindung ländlicher Simplität mit einem antikisierenden Ruinen-Capriccio

Vieles spricht dafür, daß das berühmt gewordene »englische Dörfle« in Hohenheim sich der Kombination aus einem gewissermaßen »traditionellen« Dörfle-Konzept mit einem Ruinen-Capriccio verdankt. »Was andere glücklich genug [...] in ihren Cabinettern auf Kupferstichen [...] besitzen«¹⁷, versuchte der Piranesi-Kenner Carl Eugen von Württemberg in seiner Garten-

13 So wurde etwa die Meierei in Hohenheim »ganz nach ihrer vorhin nur scheinbaren Bestimmung belebt« und zu einer wirklichen »kleinen Ökonomie« hin umgewandelt. Vgl. Rapp 1797, S. 61.

14 Tagebuch der Gräfin Franziska von Hohenheim, S. 83.

15 Ebd., S. 97.

16 Nau, S. 69–73. Szymczyk-Eggert, Das Dörfle war nicht englisch, S. 161–167.

17 De Ligne, S. 152.



Abb. 10: Victor Heideloff, Hohenheim, Der alte Turm. (Städtisches Museum Ludwigsburg).
(aus: E. Nau, Hohenheim, Schloß und Gärten, Sigmaringen 1978, S. 14).

anlage im verkleinerten Maßstab als Reminiszenzen seiner Bildungsreisen um sich zu versammeln (Abb. 11 und Abb. 12).

Seit Goldsmiths Dichtung war die pittoreske Zusammenstellung von antiken Ruinen und Hütten in idyllischer Landschaft durchaus Bildungsgut. So lobt denn auch Hirschfeld, der berühmte Gartentheoretiker, der 1783, also zehn Jahre nach ihrer Entstehung die Hohenheimer Parkanlage besichtigte, im fünften Band seiner »Theorie der Gartenkunst« den »Geschmack« und die »Kenntnisse« des Erbauers.¹⁸ Herzog Carl Eugen von Württemberg sei es nämlich gelungen, »durch die ruhige Entfernung von dem Getümmel der Welt«¹⁹ eine doppelte Illusion zu schaffen. Bei dem Gang durch die Gartenanlage »glaub[e]« man, »in der That auf italienischem Boden zu stehen«²⁰,

18 Hirschfeld, S. 354.

19 Ebd., S. 354.

20 Ebd., S. 350.

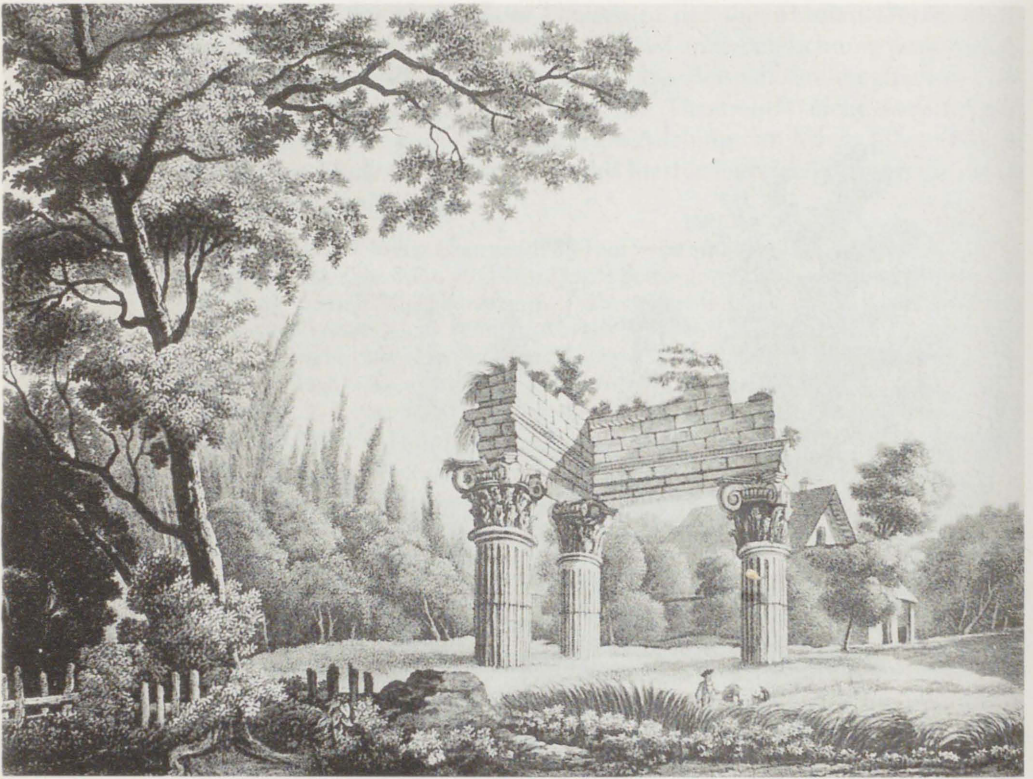


Abb. 11: Victor Heideloff, Hohenheim, Die drei Säulen des donnernden Jupiter.
 (Städtisches Museum Ludwigsburg).
 (aus: E. Nau, Hohenheim, S. 31).

mehr noch, »zuweilen« »glaub[e]« man sogar, »in den Hayn der Göttinn der Liebe in Cyprien hingezaubert zu seyn«. ²¹ Die »durch die schattigte Verschlossenheit rings umher« ²² künstlich hergestellte Illusionsbühne dient aus der Sicht Hirschfelds zur Inszenierung eines capriccioartigen, durch »starke[n] Contrast der Übergänge« ²³ charakterisierten »Überraschung[s]«-Spiels. ²⁴ Solche »artigen Erfindung[en]« ²⁵ sind geleitet und diktiert von der »Manichfaltigkeit von Ideen und Erinnerungen, die aus der Menge der abwechselnden Gebäude entspringen«. ²⁶ Hirschfeld sieht hier also einen durch ein

21 Ebd., S. 354.

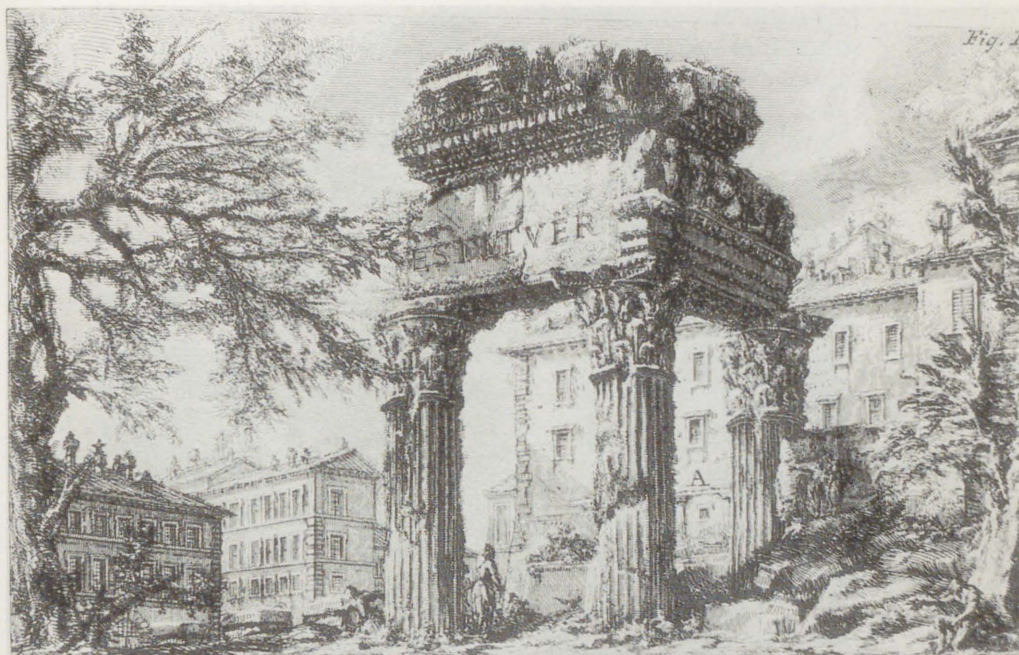
22 Ebd.

23 Ebd., S. 350.

24 Ebd., S. 351.

25 Ebd., S. 352.

26 Ebd., S. 354.



Avanzo del Pronao del Tempio di Giove Tonante. A. Avanzi del Tabulario

Abb. 12: Giovanni Battista Piranesi, Die drei Säulen des Jupitertempels.

(Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung).

(aus: Italienische Reisen. Herzog Carl Eugen von Württemberg in Italien, Katalog der Ausstellung in Schloß Ludwigsburg, hg. v. Oberfinanzdirektion Stuttgart, Referat Staatliche Schlösser und Gärten, Weissenhorn 1993, S. 101).

Capriccio inspirierten »Geist« am Werk, der in »belebteste[r] blühende[r] Phantasie [...] eine unerschöpfliche Fruchtbarkeit von Bildern«²⁷ schaffe.

Der Reiz der aufgebauten Bildersequenz besteht in der kühnen Kombination eines »reizenden Dorfs« in »ächte[m] Stil«²⁸ mit der authentisch anmutenden Darstellung berühmter Altertümer. Die Erfindung lebt von drei Effekten: Als erstes bemüht sie sich, den Idealtyp eines Dorfes, bestehend aus »verschiedene[n] ländliche[n] Gebäude[n]«, nämlich aus »Bauerhäuser[n], Schweizerhäuser[n], ein[em] Wirthshaus, ein[em] Milchhaus, eine[r] Meyerey, ein[em] Schäferhaus, eine[r] Köhlerhütte«²⁹ zu entwerfen, um sie dann zweitens »so treffend, so gewählt, so rein, so einfältig«³⁰ wie möglich mit dem

27 Ebd.

28 Ebd., S. 351.

29 Ebd.

30 Ebd., S. 354.



Abb. 13: Victor Heideloff, Hohenheim, Köhlerhütte.
(Städtisches Museum Ludwigsburg).
(aus: E. Nau, Hohenheim, S. 32).

Idealtyp antiker Ruinen zu konfrontieren. Diesem Überraschungseffekt einer kombinierten Bauweise naiver und heroischer Simplizität korrespondiert der nicht weniger überraschende Gegensatz von Außenarchitektur und Interieur. Der Schlichtheit des Äußeren kontrastieren die »mannichfaltigen, feinen und geschmackvollen Verzierungen«,³¹ so daß neben der ländlich-idyllischen Außenwirkung im Innern der Eindruck entsteht, »daß die Hände der Grazien und Liebesgötter hier im Wettstreit, einander zu übertreffen, geformt, gemalt und ausgeschmückt zu haben scheinen.«³² Neben den äußeren Eindruck der Simplizität tritt der innere voll der »süße[n] Wollust«.³³

Die solchermaßen dargestellte Überraschungsästhetik exemplifiziert Hirschfeld unter anderem an einer »in einem dichten Pappelwald« gelege-

31 Ebd.

32 Ebd.

33 Ebd.

nen Köhlerhütte (Abb. 13), die im Arabeskenstil des Rokoko sich »lehnt [...] an den Stamm einer großen, aber abgestorbenen hohlen Eiche, worinn sich Kamin und Rauchloch befinden«, »deren äußeres Ansehen [aber, Zusatz d. Vf.] das Auge täuscht«, denn »deren Inneres« »überrascht« »mit einem feinen Kabinetten [...], das eine sehr ausgesuchte Bibliothek der Frau Reichsgräfinn von Hohenheim enthält«. ³⁴

Hirschfeld versäumt nicht, hier und an anderer Stelle eine Huldigung der gebildeten und empfindsamen Franziska von Hohenheim anzubringen, »einer Dame voll Geist und Anmuth und Adel des Herzens, die, von den Höfen geliebt und von den Gelehrten verehrt, Geschmack mit Belesenheit, Weltkenntniß mit einer Sanftmuth, mit einer Heiterkeit verbindet, die aus ihrem seelenvollen Auge herrschen, Empfindung erregen, und sie zugleich eredeln.« ³⁵ Die hier bemerkbare Wertschätzungsskala von Geschmack, Belesenheit und Empfindung, die analog zur »Beförderung« ³⁶ der Wissenschaften durch den Herzog zu sehen ist, führt zu der Frage nach dem Zusammenhang der von der Phantasie geschaffenen »unerschöpfliche[n] Fruchtbarkeit von Bildern« ³⁷ mit den intendierten »Ideen und Erinnerungen«, ³⁸ die sie wachrufen sollen. Es handelt sich um ein hochkomplexes Übergangsphänomen, in dem ein durch Memoria gesichertes, statisches, möglichst universales Bildungswissen durch ein Verstand und Empfindung gleichermaßen anregendes, capriccioartiges Überraschungs- und Wechselspiel in immer neuartigen, den Möglichkeiten eines Kaleidoskops vergleichbaren Kombinationen aktiviert und reaktiviert wird. So heißt es bei Hirschfeld: »Eine fast unerschöpfliche Quelle von Unterhaltungen ergießt sich durch das Ganze.« »Man erblickt« – außer »der Menge der abwechselnden Gebäude« – »bald ein edles Monument, wie das, welches Hallern gewidmet ist; bald ein Gebäude, worinn Modelle von allen Werkzeugen des Feldbaues sich befinden; bald Plätze mit allen Arten von Bäumen, Sträuchern und Pflanzen, die im Württembergischen wild wachsen; bald Reviere mit neuen Gemüsen besetzt; bald kleine Weinberge und Feigenpflanzungen.« ³⁹ Dieses Kombinationsspiel von universalen Wissensbeständen, das wie in einem Freilichtmuseum ausgestellt wird, läßt sich sowohl an das Dilettantismuskonzept eines Hochadeligen anschließen als auch in die Didaxe eines Aufklärers einfügen. ⁴⁰ So liegt Hirschfelds Beschreibungsakzent weniger auf der Aufzählung pittoresker Tableaux, als vielmehr auf der Kunstfertigkeit, Altertümer zu rekonstruieren, und auf der Sammeltätigkeit von echten »Meisterstücke[n] und Denkmal[en]« »aus den besten Zeiten dieser jetzt verlorenen

34 Alle Zitate ebd., S. 352.

35 Ebd., S. 355

36 Ebd., S. 354.

37 Ebd.

38 Ebd.

39 Alle Zitate: Hirschfeld, S. 354.

40 Vgl. zum Problemfeld Veget.

Kunst«.41 Für Hirschfeld steht außer Frage, daß »von der Seite der Architektur [...] Hohenheim besonders eine reiche Schule für den Künstler«42 ist.

3. Gottlob Heinrich Rapps Konstruktion einer raumästhetischen Erinnerungslandschaft und ihre Dekonstruktion durch Friedrich Schiller

In Hirschfelds Beschreibung der »Anlagen zu Hohenheim« taucht nur am Rande die Möglichkeit eines kritischen Einwandes auf, die Vielzahl der unterschiedlichsten Bauwerke auf engstem Raum könnte »überladen« wirken.43 Diese mögliche Kritik wird aber rasch durch den Hinweis entkräftet, daß »doch in der Folge der stärkere Anwuchs der Bäume, Gebüsch und Gruppen, die sie umgeben, die Szenen mehr sich voneinander absondern und in sich selbst verschließen lassen«.44

Zehn Jahre später, 1795, ist eine gänzlich andere Situation und Rezeptionshaltung entstanden. In nachrevolutionärer Zeit stand der verteidigende Kunstschriftsteller Gottlob Heinrich Rapp, Schwager des berühmten Bildhauers Dannecker, bei seiner Beschreibung des Gartens von Hohenheim unter viel stärkerem Legitimationsdruck, das sogenannte »schiefe Urteil«45 »scheinbare[r] Überladenheit«46 zu korrigieren. Angespielt wird damit auf Friedrich Nicolais Kritik am Gartenensemble von Hohenheim: »daß daselbst die Menge der Gebäude und ihre Mannichfaltigkeit verwirre, daß die innern Auszierungen derselben nebst den kleinlichen Dimensionen der meisten ins Unschickliche und Spielende falle, und daß man Einheit und Absicht allenthalben vermisse«.47 Es bedurfte einer radikalen Änderung der Interpretationsperspektive, um den »ungegründeten Tadel«48 an dem scheinbaren Potpourri des Hohenheimer Gartens abzuwehren. In ausdrücklicher Absetzung von Hirschfelds Optionen findet sich weder ein Verweis auf die Mythologie des Erotischen in Cyprien noch ein Hinweis auf die dargebotene Illusionstechnik, man könne im Garten von Hohenheim glauben, nach Italien versetzt zu sein. Statt dessen bietet Rapp einen gänzlich andersartigen ästhetischen und kulturtheoretischen Entwurf, der die aus dem Geist der Naturnachahmung formulierte Kritik an der Miniaturisierung des Gebäudemaßstabes ins Gegenteil verkehrt. Die durch die Verkleinerung her-

41 Hirschfeld, S. 350.

42 Ebd., S. 354.

43 Ebd., S. 351.

44 Ebd.

45 Rapp 1795, S. 60.

46 Ebd., S. 61.

47 Nicolai, S. 175.

48 Rapp 1796, S. 53.

vorgerufene Desillusionierung fördere nämlich eine eigene, nur dem Garten und seinen »künstliche[n] Modellen«⁴⁹ angemessene Illusion zweiten Grades. Auch wird ein von Hirschfeld noch gepriesenes Capriccio, in dem das nach Kontrasten arrangierte Gebäudeensemble ausschließlich dem »Geiste der Überraschung«⁵⁰ frönte, als bloßes Spielwerk abgewertet, um nur noch als wahrnehmungsästhetische Mannigfaltigkeit akzeptiert zu werden. Statt dessen wird nun »ein fester Plan«⁵¹ des Ganzen, der einer bestimmten Idee folge, gefordert – mehr noch: es wird behauptet, ein solcher Plan sei bereits realisiert. Die Folge ist, daß auch ein anderes Konzept von Erinnerung entworfen wird. Hatte Hirschfeld sich noch auf das Abrufen erlesenen Bildungswissens gestützt, so baut Rapp eine raumästhetisch konzipierte Erinnerungslandschaft auf. Schon am Beginn der jeweiligen Gartenbeschreibungen läßt sich die unterschiedliche Konstruktion von Erinnerungsmodellen präzise ablesen.

Während Hirschfeld die »eben so neu[en], als glänzend[en]« Anlagen in Hohenheim veranlaßt sieht durch die höchstgekonnte »Nachahmung« italienischer architektonischer Konstellationen, von denen behauptet wird, daß dort »oft« »neue Gebäude mit den Resten römischer Gebäude« verbunden sind (Abb. 14),⁵² geht Rapp von einer »Idee seines Stifters« aus, »eine Colonie abzubilden, die sich unter den Trümmern einer römischen Stadt niederließ«.⁵³ Während bei Hirschfeld eine in Italien natural vorgegebene Situation kopiert wird, ist bei Rapp ein topographisch und geschichtlich bestimmtes Aufeinandertreffen einer neuzeitlichen »dörflichen Colonie« mit »den Ruinen« einer konkret gedachten »römischen Stadt« künstlich konstruiert. Während bei Hirschfeld über der Suggestion einer italienischen Szenerie die schwäbische Lokalität der Hohenheimer Anlagen vergessen wird, beginnt Rapp mit einer landschaftlichen und raumästhetischen Situierung des »Reviere um Hohenheim«.⁵⁴ Diese beginnt mit der Beschreibung der Hochebene der sogenannten »Filder«, die eine »malerische Aussicht« freigibt, jedoch begrenzt wird durch die markante Bergkette der schwäbischen Alb. Sie setzt sich fort mit der behaupteten Einbettung des erfundenen Dörfle im Garten in eine seit langem bestehende Dorflandschaft, die »gleichsam mit diesen Anlagen verwebt, die Illusion erweitert und stärkt«.⁵⁵ Sie erhält ihre Rundung und

49 Ebd., S. 53.

50 Hirschfeld, S. 351.

51 Rapp 1795, S. 59.

52 Alle Zitate: Hirschfeld, S. 350.

53 Rapp 1795, S. 62. Joseph Dominique Mozin bezieht sich offensichtlich auf Rapps Beschreibung, wenn er 1807, als die Gartengebäude bereits wieder zu verfallen beginnen, in »Les Charmes de Wurtemberg« schreibt: »Il semble que le Prince ait voulu offrir l'image naturelle d'une colonie établie au milieu des ruines de l'ancienne Rome«; Mozin, S. 68.

54 Rapp 1795, S. 56.

55 Ebd.

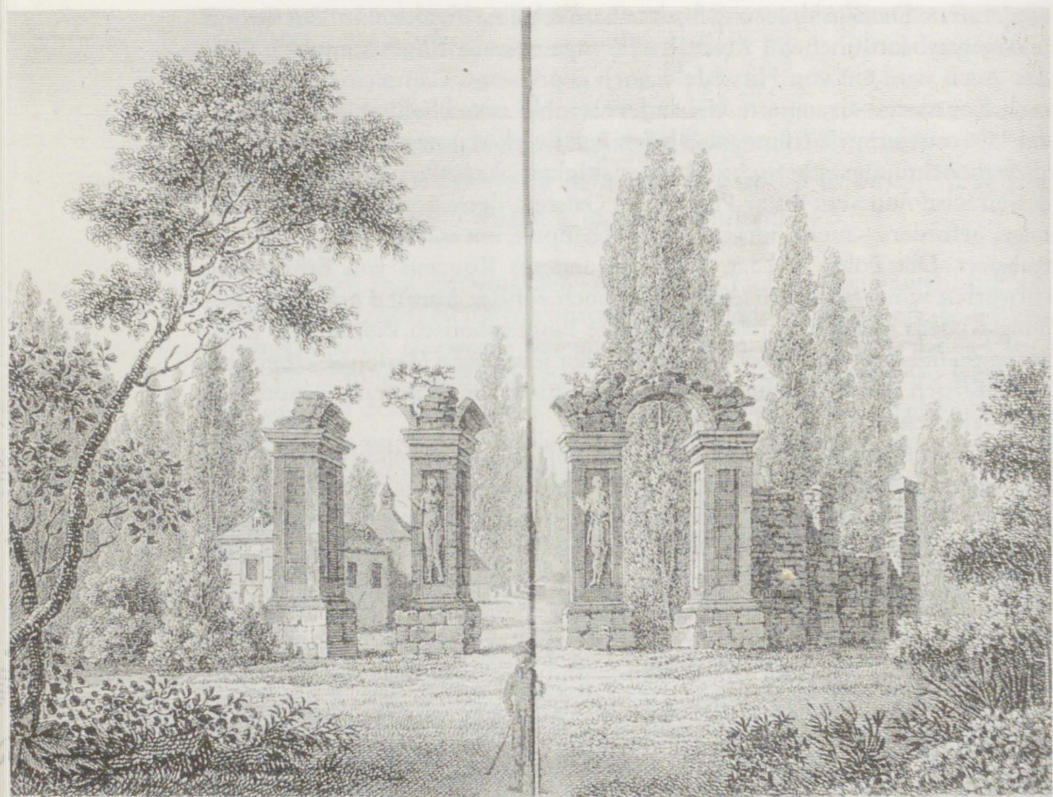


Abb. 14: Hohenheim, Das Fischerhaus und der Bogen. (Aus: Taschenkalender auf das Jahr 1798, für Natur- und Gartenfreunde, Tübingen 1798 [ND Stuttgart 1994], S. 109).

Geschlossenheit durch den freilich erst in einer Spätphase der Gartenanlage um 1797 eingepflanzten »geräumigen öffentlichen Spaziergang«.⁵⁶

Wie sehr in Rapps Beschreibung schon Vorstellungen einer den Garten überschreitenden »Landesverschönerung«,⁵⁷ wie sie in Wörlitz Gestalt angenommen hatte, wirksam waren, deuten die folgenden sich eines Neuansatzes bewußten Sätze an: »Wer sich vorstellt, daß Hohenheim nur ein Lustschloß mit einem Garten im neueren Geschmack sey, irret sich sehr: Der Garten ist nur ein Theil und zwar gegen die ganze Anlage, dem Umfang nach, kein gar zu beträchtlicher Theil. Die erste Idee war und blieb immer auf eine vollkommene Landwirthschaft gerichtet. Daher die unübersehbare Streke von Korn- und Krautfeldern, von Wiesen und Waldung; die grosse

⁵⁶ Rapp 1797, S. 63; die Kursivierung ist im Original gesperrt.

⁵⁷ Oesterle.

Menge von Hornvieh [...] und die beträchtliche Anzahl von Scheunen und Wirthschaftsgebäuden, die in der Nähe des Schlosses erbaut sind.«⁵⁸

Blickt man von hier aus noch einmal auf das Konzept, das Hirschfeld seiner Beschreibung der Hohenheimer Anlagen unterlegt hat, zurück, so lassen sich die unterschiedlichen Lesarten pointiert zusammenfassen. In Hirschfelds Hohenheimer Gartenmodell muß die möglichste Vollständigkeit der unterschiedlichen Wissensgebiete mit hoher, das jeweilige Environment illusionstechnisch nachbildender Kunstfertigkeit dargeboten werden, um den ›Wetteifer‹ vielfältiger, fast unendlicher, dadurch aber auch weitgehend beliebiger Kombinationen zu gewährleisten. Dieses hochartifizielle Kombinations- und Rollenspiel wird nun in Rapps Konzept als Reaktion auf die inzwischen einsetzende Kritik des Potpourri-Artigen der Gartenanlage als bloßer Zerstreuvorgang kritisiert: »denn wer sich hier vom Anfang bis ans Ende einige Stunden lang durchtreibt, in jeder Minute etwas auffallend neues gesehen hat, der kann beim Herausgehen unmöglich wissen, was er gesehen hat.«⁵⁹ Diesem derart abgewerteten »simplen Beschauer« wird nun ein »Genießender« entgegengestellt, der nicht mehr in der rokokartigen Lust an beliebigen Kombinationen sich wissend und rollenspielend ergötzt, sondern in dem klassizistisch inspirierten ›Ausheben‹ bestimmter charakteristischer »Partien«, die er »verweilend« jeweils isoliert auf sich wirken läßt.⁶⁰

Es liegt auf der Hand, daß mit einer derartigen Aufgliederung des Gartens in einzelne Stimmungspartien das freie Spiel der Willkür zurückgedrängt und statt dessen die Zuschreibung einer zugrundeliegenden Intention des Erbauers gefordert werden mußte. Konsequenter heißt es bei Rapp: »für den Genießenden, der sich Parthien aushebt, und da verweilt, wo er für seine gegenwärtige Stimmung Nahrung findet [...] ist dieser Garten mit Einsicht angelegt.«⁶¹

Und doch ist bei allem guten Willen des von Herzog Carl Eugen drei Jahre vor der Publikation der Gartenbeschreibung von Hohenheim »zum Wechselgerichtsassessor ernannt[en]«⁶² Gartenbeschreibers Rapp die offensichtlich auf Überraschung angelegte Grundkonzeption der Gartenanlage nicht gänzlich wegzudisputieren.

Die Lösung aus dem Dilemma von vorgegebener, verdichteter Abwechslung und gewünschter, geplanter Leitung fand freilich erst Friedrich Schiller. Gerade weil Schiller das »Willkürliche« und »Tändelhafte«⁶³ eines Gartenkonzeptes ablehnt, das sich darauf kapriziert, »das Auge von einer unerwar-

58 Rapp 1795, S. 57.

59 Ebd., S. 60.

60 Alle Zitate: Ebd., S. 60.

61 Ebd.

62 Wintterlin, S. 294.

63 Schiller, S. 288.

teten Dekoration zur andern hinüberspringen« zu lassen, um auf diese Weise »die ganze Mannigfaltigkeit« der Erscheinungen der Natur »wie auf einer Musterkarte«⁶⁴ vorzulegen, ist Schiller fasziniert von dem Versuch Gottlob Heinrich Rapps, einem derartigen, zwischenzeitlich allgemein als Potpourri kritisierten Garten ein vereinheitlichendes klassizistisches Konzept zu unterlegen. Während Rapp, diktiert von Huldigungsgedanken, dem Stifter des Gartens einen Plan und eine Idee des Ganzen als eigene Intention zuzuschreiben willens war, fordert Schiller in seiner Rezension von Rapps Gartenbeschreibung explizit und frei von jeder Rücksichtnahme, im Bereich des Ästhetischen müsse eine Uminterpretation, die sich sogar gegen die ursprüngliche Intention des Stifters, Gründers oder Erbauers wendet, zulässig sein. Es wird den kundigen Leser, schreibt er, »wahrscheinlich nicht weniger als den Rezensenten überraschen, in einer Komposition, die man so sehr geneigt war für das Werk der Willkür zu halten, eine Idee herrschen zu sehen, die, es sei nun dem Urheber oder dem Beschreiber des Gartens, nicht wenig Ehre macht«.⁶⁵ An späterer Stelle betont Schiller noch einmal mit Nachdruck die hier vorgetragene Spaltung von Intention und Werk: »man müßte sehr ungenügsam sein, wenn man in ästhetischen Dingen nicht ebenso geneigt wäre, die Tat für den Willen, als in moralischen den Willen für die Tat anzunehmen«.⁶⁶ Schillers Rezension ist vornehmlich unter dem strategischen Aspekt interessant, wie er den noch fragmentarischen Versuch einer klassizistischen Umwidmung der Gartenanlage von Hohenheim durch Rapp mit wenigen meisterhaften Strichen vollendet. Zunächst faßt Schiller in drei Sätzen die für die Zeitgenossen zwischenzeitlich »große Befremdung«⁶⁷ auslösende Disparatheit der Hohenheimer Anlage zusammen, um der Rappschen Idee, »eine geistvolle Einheit in diese barocke Komposition«⁶⁸ hineinzulegen, desto mehr Profil und Kontur zu geben. Die von Rapp noch narrativ angelegte Idee des Ganzen, die sich als eine Geschichte, wie eine »ländliche Kolonie [...] sich unter den Ruinen einer römischen Stadt« niedergelassen habe,⁶⁹ durchaus (wie Rapp behauptet) als höfische Maskerade inszenieren ließ, wird nun von Schiller gänzlich und ausschließlich in die Empfindung des Betrachters verlegt. Rapp hatte sich schon bemüht, das in englischen Gärten übliche zeit- und kontextlose Zitieren von Altertümern zu unterbinden, indem er eine bestimmte Topographie und eine bestimmte historische Zeit – das spätkaiserliche Rom – der Hohenheimer Gartenanlage unterlegt. »Alle diese Monumente«, schreibt er, »haben einen bestimmtern Charakter, als man sie gewöhnlich antrifft, wenn sie nur als

64 Ebd., S. 286.

65 Ebd., S. 289.

66 Ebd., S. 291.

67 Ebd., S. 290.

68 Ebd.

69 Ebd.

Spielwerke in Gärten gesetzt werden, und zielen auf den nehmlichen Zweck hin, den die übrige Ruinen haben, auf den Zweck, uns immer zu erinnern, daß wir unter den Trümmern einer römischen Stadt umherwandlen.«⁷⁰

Diese klassizistische Forderung nach einem »bestimmtern Charakter« greift Schiller bejahend auf, um seine Konstruktion des Elegischen zu erläutern. Die scheinbar bizarre Konstruktion – »zwei äußerste Zustände der Gesellschaft [...], ländliche Simplizität und versunkene Herrlichkeit« – löst sich in der betrachtenden und empfindenden Erinnerung aus ihrer harten in eine übergängliche, anmutige Fügung, das heißt übertragen auf die psychische Wirkungsabfolge: in eine »glückliche Mischung«, in der »das erste Gefühl der Vergänglichkeit [...] sich wunderbar schön in dem Gefühl des siegenden Lebens« »verliert«.⁷¹ Man hat zurecht erkannt, daß Schillers Entdeckung eines »tiefen elegischen Ton[s]«, der sich »durch die ganze Landschaft [...] gießt«, gebunden bleibt an die rhythmische Gangart des Spaziergängers, der sich als »empfindende[r] Betrachter zwischen Ruhe und Bewegung, Nachdenken und Genuß schwankend erhält«.⁷² Nicht thematisiert wurde dabei die für den zivilen Klassizismus so bedeutsame Transformation der bei Rapp noch an Gegenständen haftenden Erinnerung in einen Ton der Erinnerung, der »noch lange nachhallet, wenn schon alles verschwunden ist«.⁷³

Schillers Technik verdichteter Umschrift läßt sich präzise und exemplarisch an einer einzigen Seite der Rappschen Beschreibung festmachen. Während Rapp in topographischer, fragmentierter Manier die Fernsicht eines Wanderers – auf der Landstraße von Stuttgart kommend – auf das prächtige Schloß beschreibt, entwirft Schiller in einem einzigartig geschlossenen Argumentationsgang eine Kulturtheorie als Natur- und Kulturevolution. Es lohnt sich, Vorlage und Umschrift nebeneinander zu legen. Während Schiller die Perspektive des Wanderers aufgreift und sich von Rapps Beschreibung des Übergangs von »der schönen Natur in ihrer ursprünglichen Gestalt«⁷⁴ zur Erwartung der durch die Künste veredelten Natur inspirieren läßt, eine »versinnlichte Geschichte der Gartenkunst«⁷⁵ zu skizzieren, verändert er die Einschätzung des »neu erbaute[n] fürstliche[n] Schloß[es]«,⁷⁶ um dieses in einen von der Vorlage gänzlich gelösten Zusammenhang mit der Gartenanlage zu bringen. Hatte Rapp noch einen Dreischritt gewählt, der aus der Fernsicht einer bewundernden Huldigung des einmaligen »großen« und »neuen« Prachtbaus und einem Panoramablick bestand, bevor er zur davon isolierten Gartenbeschreibung überging, so löst Schiller diese Momente in eine psychische Befindlichkeitsreaktion, kulturtheoretische Reflexion und

70 Rapp 1795, S. 74.

71 Schiller, S. 290.

72 Ebd., S. 290; vgl. dazu Jeziorkowski.

73 Schiller, S. 290.

74 Rapp 1795, S. 58.

75 Schiller, S. 290.

76 Ebd.

Kulturevolution gleichermaßen berücksichtigende Passage auf. Schiller entfernt deshalb alle topographischen Einzelheiten und verwandelt sie sowohl in einen epischen Verlauf als auch in eine dramatische Sequenz.

Das Dörfle wird auf diese Weise zum Zielpunkt eines im Wandern abschreitbaren Lehrpfades der Kulturgeschichte, in dem nicht nur dem Übergang von nicht ästhetisch bearbeiteter zu ästhetisch gestalteter Natur, sondern vor allem dem Verhältnis von Natur und Architektur im Medium von Affekt und Erinnerung eine zentrale Rolle zukommt. Die Dramaturgie dieser vom Wanderer fiktiv begangenen Natur- und Zivilisationsgeschichte verläuft in vier Phasen. Sie beginnt mit der Betrachtung des »physische[n] Anfang[s] der Gartenkunst«, dem noch ohne »ästhetische Verzierung« auskommenden Anbau von »Fruchtfeldern, Weinbergen und wirtschaftlichen Gärten«, die zwischen Stuttgart und Hohenheim den Weg säumen.⁷⁷ Angesichts der auf das Hohenheimer Schloß zuführenden Pappelalleen im französischen Gartenstil verändert sich der Erwartungs- und Orientierungshorizont hin zu dem spätbarocken Prachtbau. Die »Eleganz«,⁷⁸ der »Glanz« und »feierliche Eindruck« dieser, insbesondere im Innern, »kunistreichen Architektur« ist für den reisenden Betrachter derart erdrückend, daß sich in ihm gleichsam als Ausgleichswunsch das »Bedürfnis« nach »Simplizität« einstellt, ein Bedürfnis, dem das im Rückenteil des Schlosses liegende »englische [...] Dörfe« Rechnung trägt.⁷⁹ Freilich kompensiert nicht nur die »ländliche [...] Natur« des Dörfles die Übermacht der vorausgegangenen künstlichen Welt; es sind zugleich die antiken »zerfallenden Ruinen«, die eine Besinnungslage schaffen, die die »bis zum Mißbrauch getrieben[e]« »Gewalt« der »Prachtgebäude nebenan« denkend und empfindend relativieren.⁸⁰ Damit hat der Klassizist Schiller die von Hirschfeld ingenüös beschriebene kontrastive Überraschungsästhetik auf höchst subtile und ironische Weise gegen ihren Stifter gekehrt.

Das Dörfle vermag mit seiner gekonnten Kombination von entstehender und verfallender Architektur im Medium pittoresker Natur eine »glückliche Mischung« aus dem Gefühl der Vergänglichkeit und dem des »siegenden Lebens« zu erzeugen.⁸¹ Diese aus Erinnerung und Empfindung hergestellte »zweite Natur« des Dörfchens schafft allerdings nicht nur eine kompensatorische Balance zu dem unmittelbar vorausgehenden Druck überzüchteter Kultur; sie ermöglicht zugleich ein sentimentalisiertes, modernes Pendant zu der ersten, physischen Stufe der Kultur, die noch ohne Ästhetik ausgekommen war: »Aber die Natur, die wir in dieser englischen Anlage finden,« schreibt Schiller, »ist diejenige nicht mehr, von der wir ausgegangen waren.

77 Alle Zitate: Ebd.

78 Ebd.

79 Alle Zitate: Ebd., S. 291.

80 Alle Zitate: Ebd.

81 Beide Zitate: Ebd., S. 290.

Es ist eine mit Geist besetzte und durch Kunst exaltierte Natur, die nun nicht bloß den einfachen, sondern selbst den durch Kultur verwöhnten Menschen befriedigt und, indem sie den erstern zum Denken reizt, den letztern zur Empfindung zurückführt.⁸² Von einer derartigen Argumentationsfigur aus, in der alle alten Topoi und Gegensätze von Stadt und Land, von Hütte und Palast, von ursprünglicher und künstlicher Natur aufgehoben sind, wird plausibel, daß Schillers essayistische Bemerkungen über das Dörfle von Hohenheim zur Keimform für diejenige unter seinen Elegien werden konnte, die – wie er selbst sagte – »unter allen meinen Sachen« »die meiste poetische Bewegung hat«.⁸³ »Der Spaziergang« von 1795.

4. »daß die Façade nicht lügt«.

Der Eintritt ins Innere als Problem der Erinnerung

Fragt man sich, warum der Garten von Hohenheim Gegenstand solch divergierender Lektüren werden konnte, wird man darauf aufmerksam, daß ihnen Diskussionen der zeitgenössischen Kunst- und Architekturtheorie zugrundeliegen, die es erlauben, Verbindungslinien zu Problemen der Wahrnehmung und – vermittelt über diese – zum allgemeinen Problemfeld der Erinnerung herzustellen.

Die Gartengebäude in Hohenheim überraschen zunächst einmal dadurch, daß ihr Äußeres schlicht, ihr Inneres aber prächtig ist. Sie lassen sich daher im Sinne der klassischen Architekturlehre nicht lesen. Das Problem, Außen und Innen zur Deckung bringen zu wollen, dabei aber auf argumentative Schwierigkeiten zu stoßen, stellt sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts jedoch nicht nur der Architekturtheorie, sondern mehr noch den Theorien, die sich mit dem Verhältnis von Affekt und Ausdruck in der Physiognomik beschäftigen.

Für die Affektenlehre des 17. Jahrhunderts gab es eindeutig festgelegte Entsprechungen zwischen den begrifflich gedachten Affekten des Menschen – dem Haß, der Furcht, der Entzückung – und dem Äußeren des menschlichen Gesichts. Gestützt auf Descartes hatte Charles Le Brun aus den Linien der Augenbrauen, der Augen, der Nase, des Mundes eine Gesichtsgrammatik entworfen, die das menschliche Gesicht rhetorisch verständlich werden ließ – und damit lesbar innerhalb einer Malerei, die sich nicht anders als die Dichtung einem wie auch immer mißverstandenen Grundsatz der Nachahmung verschrieben hatte. Im späten 18. Jahrhundert wurde diese Lesbarkeit zum Problem. Einer Zeit, die sich in annähernd allen Gebieten des Wissens der empirischen Beobachtung verpflichtet fühlte,

82 Ebd., S. 291.

83 Brief Schillers an Körner, 21. Sept. 1795, Nationalausgabe, Bd. 28, S. 60.

mußten solche Korrelationen als willkürlich erscheinen. Man begann, eine konventionelle, rhetorische Regelung der Beziehung des Äußeren auf Inneres als ›künstlich‹ abzulehnen, indem man sich auf eine erfahrungsgesättigte Beobachtung von ›natürlichem Ausdruck‹ und ›Charakter‹ berief. Durch Enthetorisierung sollte eine notwendige Beziehung zwischen Signifikat und Signifikant hergestellt werden. Empfindsam geworden, forderte bereits das mittlere 18. Jahrhundert ein, daß die stille Größe des Außen durch edle Einfalt des Innen gedeckt sein müsse. Der bald ausbrechende Streit, ob die notwendige Beziehung an der ›festen‹ Physiognomie oder an der ›beweglichen‹ Pathognomie abzulesen sei, muß hier nicht nachgezeichnet werden. Daß und wie er ausgetragen wurde, weist indes darauf hin, daß die intendierte Enthetorisierung ihrerseits mit Hilfe nicht unproblematischer rhetorischer Verfahren durchgesetzt werden mußte. Es liegt eben auch an den argumentativen Verlegenheiten, begründen zu sollen, wie solch eine notwendige, in der Sache selbst begründete Einheit von Zeichen und Bezeichnetem zu denken sei, wenn Begriffe wie der des Charakters und der des Charakteristischen eine ungemaine Konjunktur erlebten.⁸⁴

Eine in vieler Hinsicht analoge Diskussion läßt sich für jene architekturtheoretischen Traktate feststellen, die sich mit dem Problem der Parkbauten, der sogenannten ›fabriques‹, beschäftigen. Für die klassische Architekturlehre stellt sich das Problem der ›fabriques‹ gar nicht erst, da die mit ihnen problematisch werdenden Beziehungen im Begriff des ›decorum‹ konventionell geregelt sind. Seit hingegen Stephen Switzer in ›Ichnographia Rustica‹ (1715–1718) feststellte, daß man durch einen Einbezug von Bauten mit ›einfachem‹ Äußeren in den Garten – wobei Switzer nicht nur an Bauernhäuser, sondern auch an künstliche Ruinen dachte⁸⁵ – den Stimmungswert zu steigern in der Lage sei, setzte sich das Pittoreske der Architektur unter den Vorzeichen einer sensualistischen Aufwertung visueller Reize mehr und mehr durch. Im entstehenden Landschaftsgarten will Architektur rühren, Stimmungen auslösen, als Bild auf einen Betrachter wirken, dessen Vermögen zur Assoziation angesprochen werden soll.⁸⁶ Schon im Interesse dieser Wirkungsabsicht mußte das Äußere und das Innere der ›fabriques‹ auseinandertreten, oder genauer: wurde dieses Auseinandertreten vor der Folie einer neu erhobenen Identitätsforderung scharf registriert. Um auf einen durch Wege auf Distanz gehaltenen Betrachter Wirkung entfalten, ihn überraschen und bewegen zu können, wurden die Fassaden der ›fabriques‹ im Landschaftsgarten zum *eye-catcher* im Verbund größerer Naturbilder und damit zum Assoziationsträger. Um die Einbildungskraft auch desjenigen stark zu beschäftigen, der die Parkbauten betritt, überraschten die Interieurs

84 Kirchner, S. 35ff.

85 Krufft, S. 294.

86 Buttler, S. 8.

zahlreicher Bauten mit einer unvermuteten Vergegenwärtigung des Vergangenen und Fremden⁸⁷ oder mit Inszenierungen des Arkanums.

Für die architekturtheoretische Diskussion dieses Phänomens lassen sich zwei Argumentationsstrategien feststellen. Die eine Seite reagiert auf das Auseinandertreten von Außen und Innen mit der Forderung, daß insbesondere die Fassade nicht lügen dürfe, daß in dieser Hinsicht die als Zeichen aufgefaßte Fassade ihrem Bezeichneten, dem Bauernhaus etwa, entsprechen müsse. Der Weg zum ›Charakteristischen‹ wird so vom Diskurs der Architekturtraktate zwischen Blondel und dem anonymen Verfasser der ›Untersuchungen über den Character der Gebäude‹ gebahnt⁸⁸ und durch die Anlage charakteristisch ›englischer‹ Dörfer durch John Nash wie durch die von Hirschfeld angestoßene Landesverschönerungsbewegung in Deutschland mit Blick auf das, was man als jeweiligen ›Nationalcharakter‹ ausfindig gemacht zu haben glaubte, praktisch beschritten. Schon Jacques François Blondels 1750 erschiener ›Cours d'Architecture‹ schlug ja unter implizitem Rekurs auf die Ausdruckslehre bei Descartes und Le Brun vor: »that elements of a structure could suggest a facial physiognomy and therefore a character for the program of the building as a whole«,⁸⁹ wie Archer über Blondel schreibt. Mit diesem Begriff des Charakters, mit dessen Hilfe die einheitliche ästhetische Qualität einer Architektur bestimmt werden sollte, argumentierte die Spätaufklärung, wenn sie Identität einforderte: »Wenn ich mir das Haus eines Bürgers denke, scheint es mir eine der edelsten Eigenschaften seines Characters zu seyn, daß die Fassade nicht lügt. Ich verlange den Besitzer eines Hauses in dem Zustande zu finden, den die Aussenseite desselben ankündigt.«⁹⁰

Die andere Seite tendiert dazu, die ästhetische Illusion – das Überraschende, den schnellen Wechsel – mittels der Kategorie des Pittoresken zu rechtfertigen. Selbst Rapp, der doch weit davon entfernt ist, einer Ästhetik des Malerischen nach der Art von William Chambers das Wort reden zu wollen, bemerkt bei der Beschreibung des Cybele-Tempels im Hohenheimer Garten, der »höchste [...] Contrast [...]« zwischen dem gänzlich verfallenen Äußeren des Tempels und dem prächtigen Inneren habe »eine vollkommen angenehme Wirkung«, eine »feenhafte Überraschung«, »einen schönen Schwung« »unsrer Empfindung« »aufwärts« zur Folge.⁹¹ Wenn Rapp die Frage aufwirft, ob die Miniaturisierung der Gartenbauten im Maßstab 1:4 die Illusion beeinträchtige, so meint er diese Frage verneinen zu dürfen, »weil niemand hineingeht, bei dem nicht der erste Begriff der ist: Ich gehe jetzt in den Garten.«⁹² Rapp scheint mit Moses Mendelssohn der Meinung zu

87 Ab 1780 lassen sich auch Panoramapeteten in Innenräumen nachweisen, vgl. Thümmeler, S. 160.

88 Schütte, S. 57 ff.

89 Archer, S. 342.

90 Untersuchungen über den Charakter der Gebäude, S. 170.

91 Rapp 1796, S. 64.

92 Ebd., S. 54.

sein, daß in Gärten wie Hohenheim nur die niederen Seelenvermögen der Sinne sich überraschen und ästhetisch illudieren lassen, während die oberen Seelenvermögen durchaus die Kontrolle zu behalten vermögen. Korrespondierend hierzu steht Rapps Prinzip, das ihn von einer rein illusionistischen Theorie des Divertissements entschieden trennt: Je abwechslungsreicher, pittoresker ein Garten und seine Gebäude, desto mehr bedürfe er einer ›Leit-idee‹ des Ganzen, die sich nach und nach mitteilt.

Beide Optionen der Architekturtheorie kommen jedoch in einem überein: Sowohl die Forderung nach charakteristischer Einheit wie die Legitimation des Illusionsspiels stellen zunächst einmal eine grundsätzlich divergierende Tendenz zwischen Zeichen und Bezeichnetem respektive zwischen der Täuschung der Sinne und dem Wissen der ratio fest. Diese Differenz nun kann in Zusammenhang mit einer tieferliegenden Krise der Memoria betrachtet werden. Allgemein gesprochen: Wenn zwischen den Wahrnehmungen der Sinne und dem memorierten Wissen ein Riß auftritt, wenn ich etwas anderes zu sehen, zu fühlen und zu hören bekomme, als ich aufgrund meines Wissens annehmen darf, dann tritt eine Irritation meiner Wahrnehmung ein, die nur so lange Spiel, Zeitvertreib oder Teil eines Lehrpfadprogramms sein kann, so lange die Möglichkeit, das sinnlich divergierende wieder auf die Einheit eines Begriffes zu bringen, oder anders: so lange die Möglichkeit, daß ich mich an die Systemgrenze erinnern kann, prinzipiell nicht in Frage gestellt ist. Seit Locke und Hume wurde von der Erkenntnistheorie die Einsicht formuliert, daß Identität ein Phänomen der Erinnerung und darüber hinaus von dieser Erinnerung vorgängigen Perzeptionen abhängig ist. Wenn Christoph Martin Wieland die Romanfigur Biribinker in seinem Roman »Der Sieg der Natur über die Schwärmerey, oder die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva« (1764) durch eine wie ein Hameau gestaltete Parklandschaft irren und in eine Laiterie eintreten läßt, deren edelsteinbesetzte Ausstattung ihn an die Existenz eines ihm bisher nur durch Lektüre bekannten Feenreiches glauben läßt, dann läßt sich das als ein Problem von Erinnerung und Identität beschreiben. Die nicht mehr stabile, die von Erfahrung nicht gedeckte Erinnerung an Lektüre stellt Biribinkers Identität in Frage. Sache der narrativen Literatur wird es sein, dieses Problem in wechselnden Konstellationen zu verhandeln, sei's, daß man den Schwärmer Biribinker gegen die Wände der Dörfledekorations anrempeln läßt und sich so noch auf der Seite eines normierbaren, in pädagogische Programme umsetzbaren Erfahrungswissens glaubt, sei's daß man die einsturzgefährdete Architekturkulisse als letzten, fragilen Schutz einer sich ins Geheimnis zurückziehenden, nun ihrerseits ruinösen Erinnerung aufbaut.⁹³

⁹³ Den Zusammenhang zwischen Assoziationspsychologie und der Frage der Identität untersuchen die Vf. im Zusammenhang des projektierten Tagungsbandes »Der imaginierte Garten«.

Literaturverzeichnis

- Archer, J., Character in English Architectural Design, in: *Eighteenth-Century Studies*, 12 (1978–1979), S. 339–371.
- Benn, S., Friedrich Schiller and the English Garden: Über den Gartenkalender auf das Jahr 1795, in: *Garden History*, 19, Nr. 1 (1991), S. 28–46.
- Bredenkamp, H., Die Erde als Lebewesen, in: *Kritische Berichte*, 9 (1981), S. 5–37.
- , Wasserangst und Wasserfreude in Renaissance und Manierismus, in: Böhme, H. (Hg.), *Kulturgeschichte des Wassers*, Frankfurt a.M. 1988, S. 145–188.
- Buttlar, A. v., Gedanken zur Bildproblematik und zum Realitätscharakter des Landschaftsgartens, in: *Die Gartenkunst*, 2 (1990), S. 7–19.
- Carott, R.G., The Hameau de Trianon: Mique, Rousseau and Marie-Antoinette, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 113 (1989), S. 19–28.
- DeLigne, C.J., *Der Garten zu Beloeil, Dresden 1799*, Reprint Wörlitz 1995.
- DeLorme, E.P., *Garden Pavilions and the 18th Century French Court*, Woodbridge, Suffolk 1996.
- Herzog, G., *Hubert Robert und das Bild im Garten*, Worms 1989.
- Hirschfeld, C.C.L., *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 5, Leipzig 1785.
- Jeziorkowski, K., Der Textweg: ›Der Spaziergang‹, in: Oellers, N. (Hg.), *Gedichte von Friedrich Schiller, Interpretationen*, Stuttgart 1996, S. 157–178.
- Kirchner, Th., *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz 1991.
- Kleist, H. v., Brief an Louise Zenge, August 1801, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 4, Briefe von und an Heinrich von Kleist, hg. v. K. Müller-Salget u. S. Ormanns, Frankfurt a. M. 1997, S. 264–271.
- Kruft, H.W., *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, 4. Aufl., München 1995.
- Langner, J., *Architecture pastorale sous Louis XVI.*, in: *Art de France*, 3 (1963), S. 171–186.
- Mozin, D. J., *Les Charmes du Wurtemberg, ou Petits Voyages destinés a la Jeunesse*, Tubingue 1807.
- Nau, E., *Hohenheim – Schloß und Gärten*, Sigmaringen 1978.
- Nicolai, Fr., *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781. Nebst Bemerkungen über Gelehrsamkeit, Industrie, Religion und Sitten*, Bd. 10, Berlin 1795.
- Oesterle, G., *Der prekäre Frieden des Gartens. Herders garten- und architekturästhetische Alternative zu Kants Autonomieästhetik und die Friedensutopie der spätaufklärerischen Landesverschönerung*. In: Garber, K. (Hg.), *Der Frieden – Rekonstruktion einer europäischen Vision* (erscheint ca. 2000).
- Rapp, G. H., *Beschreibung des Gartens in Hohenheim*, in: *Taschenkalender auf das Jahr 1795, für Natur- und Gartenfreunde*, Tübingen 1795, S. 51–79; Ebd., 1796, S. 49–78; Ebd., 1797, S. 57–87; Ebd., 1798, S. 97–119; Ebd., 1799, S. 57–87.

- Schama, S., *Der zaudernde Citoyen. Rückschritt und Fortschritt in der Französischen Revolution*, München 1989.
- Schiller, F., *Über den Gartenkalender auf das Jahr 1795*, in: Schillers Werke, Nationalausgabe, Bd. 22, Vermischte Schriften, hg. v. H. Meyer, Weimar 1958.
- Schoch, R., *Palast und Hütte. Zum Bedeutungswandel eines künstlerischen Motivs zwischen Aufklärung und Romantik*, in: *Kritische Berichte*, 17 (1989), S. 42–59.
- Schütte, U., *Aufklärung, Empfindsamkeit und die Krise der Architektur um 1800. Zu den Untersuchungen über den Charakter der Gebäude von 1785*, in: *IDEA. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, Hamburg-Altona*, 8 (1989), S. 57–74.
- Szymczyk-Eggert, E., *Die Dörfle-Mode in den Gärten des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, in: *Die Gartenkunst*, 8, Heft 1 (1996), S. 59–74.
- , *Das Dörfle war nicht englisch oder das Mißverständnis von Hohenheim*, in: Günther, H. (Hg.), *Gärten der Goethezeit*, Leipzig 1993, S. 161–167.
- Tagebuch der Gräfin Franziska von Hohenheim späteren Herzogin von Württemberg*, im Auftrag des Württemberg. Geschichts- und Altertumsvereins, hg. v. A. Osterberg, Stuttgart 1913, Reprint Reutlingen 1981.
- Temple, N., *Das chinesische Dorf der Landgrafen von Hessen im Park von Wilhelmshöhe*, in: *Ausst. Kat. Porzellan aus China und Japan. Die Porzellangalerie der Landgrafen von Hessen-Kassel. Staatliche Kunstsammlungen Kassel*, Berlin 1990, S. 87–106.
- Thümmler, S., *Landschaftsmotive im Innenraum. Bemerkungen zur Panoramatapete um 1800*, in: Wunderlich, H. (Hg.), *»Landschaft« und Landschaften im 18. Jahrhundert*, Heidelberg 1995, S. 157–177.
- Untersuchungen über den Charakter der Gebäude; über die Verbindung der Baukunst mit den schönen Künsten und über die Wirkungen, welche durch dieselben hervorgebracht werden sollen*, Faksimiledruck d. Ausg. Leipzig 1788, Einführg. v. H.-W. Kruff, Nördlingen 1986.
- Vaget, H. R., *Das Bild vom Dilettanten bei Moritz, Schiller und Goethe*, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, 1970, S. 1–31.
- Wiebenson, D., *The Picturesque Garden in France*, Princeton, New Jersey 1978.
- Wintterlin, A., *Gottlob Heinrich Rapp*, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 27, Leipzig 1888, S. 290–294.
- Yates, F.A., *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*, Berlin 1997.
- Zeller, B., *Gottlob Heinrich Rapp und das kulturelle Leben in Stuttgart um 1800*, in: *Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte*, 31 (1972), S. 290–311.