

Friedrich Schiller : Antiheld der Gartenkunst

Autor(en): **Schumann, Ulrich Maximilian**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Topiaria helvetica : Jahrbuch**

Band (Jahr): - **(2005)**

PDF erstellt am: **17.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-382409>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Friedrich Schiller

Antiheld der Gartenkunst



Abb. 1: Schillers Garten
(aus: Rudolf Presber, *Geweihte Stätten*, hrsg. Franz Goerke, Berlin: Vita Deutsches Verlagshaus, 1914)

Was für ein Thema, so recht passend zum Gedenkjahr: «Schiller und der Garten»! Nicht nur begleitete sein vergleichsweise kurzes Leben Umwälzungen in einer Kunst, welche sich gerade unter den «Weimarer Klassikern» zahlreiche neue Liebhaber heranzog. Eine originäre Quelle hinterliess er selbst mit seiner Rezension des «Gartenkalenders auf das Jahr 1795».¹ Und sein eigener Garten in Jena kursierte bereits auf zeitgenössischen Ansichten, wo er bisweilen Weimar angedichtet wurde und immer wildromantisch erschien.² Jede Suche nach weiteren Hinweisen aber lässt schnell an Stecknadeln in Heuhaufen denken oder sogar Zweifel aufkommen, ob das Thema wirklich existiert. Doch lässt es sich ebenso gut andersherum sehen – und dieselbe so auffällige Enthalttsamkeit als ein Statement lesen.

Ebendieser Garten, den er sich 1797 nur mit Unterstützung durch seinen Verleger Johann Friedrich Cotta leisten konnte, wurde ihm weniger zum stillen Refugium als zum belebten Wohnsitz. Die drei Geschosse des «Gartenhauses» teilte er sich mit Charlotte, den Kindern und dem Personal. Etwas abseits liess er einen Pavillon mit Blick über die Flüsse Saale und Leutra errichten. Hier im Garten entstand neben anderem das Epos «Wallenstein», und an einem Steintisch im Freien empfing er Freunde und Kollegen zum Gespräch, darunter Friedrich Hölderlin, Wilhelm von Humboldt und – fast schon Stammgast – Johann Wolfgang Goethe.

Es verwundert also nicht, wenn dieser Ort sofort nach dem Tod seines Besitzers und dem Wegzug der Familie zum Denkmal stilisiert wurde. Entscheidende Mitverantwortung hierfür trug Goethe, der gleich nach dem Tod des Kollegen die «hehre Gartenzinne, von wannen er der Sterne Wort vernahm», im «Epilog auf Schillers Glocke» verewigte.³ Vor allem aber war er sich, wie wir aus Tagebuch und Briefen vom März 1817 wissen, nicht zu schade, sich selbst um die Instandhaltung des Gartenhauses und seine Umwandlung in ein Schillermuseum zu kümmern, das es heute noch ist.

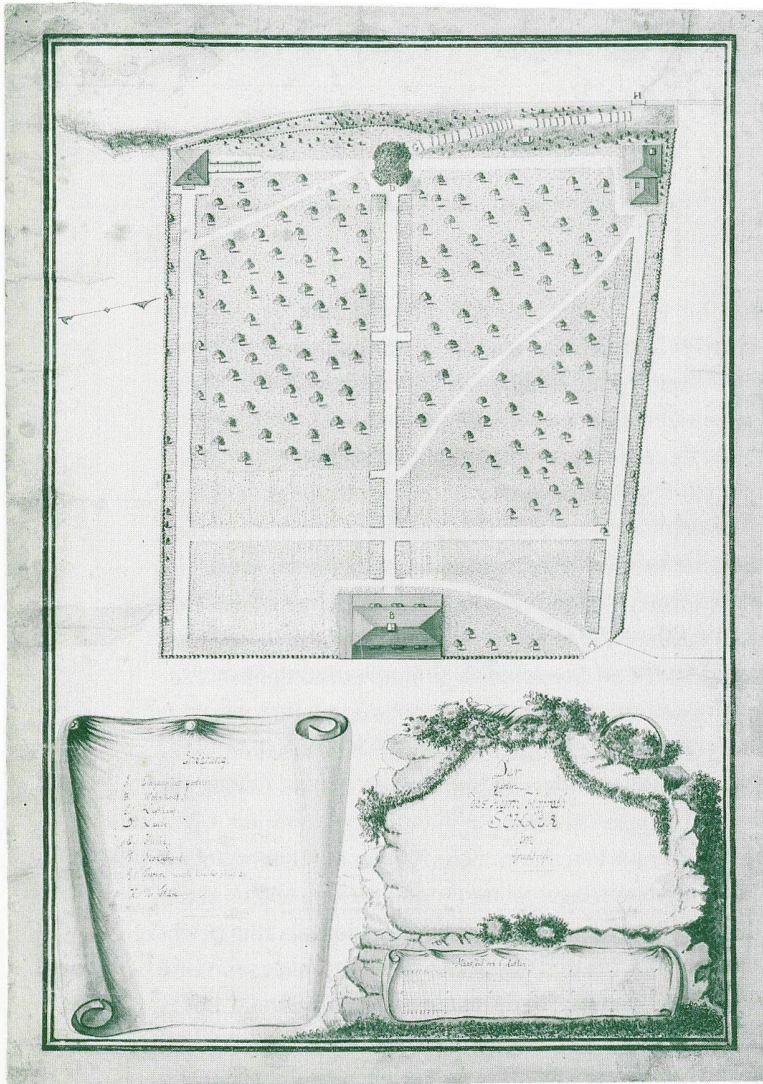


Abb. 2: Diedrich Christian August Steinhaus, «Garten des Herrn Hoffrath Schiller im Grundriss», 1799 (Goethe-Schiller-Archiv, Weimar, GSA 83/606a/ÜF186a, Foto: Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen)

In Rudolf Presbers Kanon «geweihter Stätten» behauptete sich der Garten mit entsprechender Selbstverständlichkeit (Abb. 1).⁴

Doch einer künstlich verwilderten Landschaft, als welche es uns die Memorabilien bevorzugt zeigen, glich dieses Grundstück beileibe nicht. Gewissheit hierüber gibt uns Diedrich Christian August Steinhaus, welcher mit Schiller wie Goethe in freundschaftlichem Kontakt stand und 1799 den «Garten des Herrn Hoffrath Schiller im Grundriss» mit der Feder zeichnete, ihn anschliessend aquarellierte und in dieser Gestalt dem Meister als Zeichen seiner Verehrung überreichte (Abb. 2). Keine geschwungenen Wege sind zu sehen, keine sinnreich platzierten Monumente oder Ähnliches. Alles ist geradlinig und schlicht gehalten.

Auch Lesehilfe für diesen Plan in seiner lapidaren Ungezwungenheit wird man in der Rezension des Gartenkalenders suchen. Dieser war im Spätsommer 1794 mit seinem ersten Jahrgang im Verlag des Johann Friedrich Cotta erschienen, welcher dann auch seinen redaktionserprobten «Starautoren» drängte, den Almanach zu besprechen. Schiller lieferte prompt, sodass der Artikel am 11. Oktober in der «Allgemeinen Literatur-Zeitung» in Jena erscheinen konnte.⁵ Zuvor hatte er dem Herausgeber Christian Gottfried Schütz nicht weniger als ein «Glaubensbekenntnis über die deutschen Parks» versprochen.⁶

Aus den Kalendarien, Anleitungen, Mustern und grundlegenden Betrachtungen sind es nur zwei lange anonyme Beiträge, welche Schiller referiert und welche sich demselben Autor zuschreiben lassen. Gottlob Heinrich Rapp, der spätere Schwiegervater Sulpiz Boisserées, war von Hause aus Textilkaufmann, dilettierte jedoch so erfolgreich in Themen der Kunst und der Buchproduktion, dass er auf gleicher Augenhöhe an verschiedenen Projekten Cottas mitarbeitete. Hierüber kannten sich auch der Autor und sein Rezensent. Das Gewicht beider Essays bemisst sich nicht

wenig daran, dass sie in mehreren folgenden Jahrgängen ihre Fortsetzung fanden: die «Fragmentarischen Beiträge zu ästhetischer Ausbildung des deutschen Gartengeschmacks» bis 1797, die «Beschreibung des Gartens von Hohenheim» bis 1799.

In fast allem stimmt Schiller Rapp zu und sortiert dabei zugleich dessen Aussagen und spitzt sie zu. Getreu folgt er den Gegensätzen, entlang deren Rapp seine «Fragmentarischen Beiträge», einen in der Tat interessanten und heute selten beachteten Text, entwickelt. Wenn hier gleich eingangs der Kontrast zwischen der «älteren Manier» und der «neueren» aufgemacht und mit den gebräuchlichen Vokabeln «französisch» und «englisch» belegt wird, dann um jede Eindeutigkeit solcher Zuweisungen aufzubrechen.⁷ Denn um historische Kategorien oder Muster geht es ihm nicht, sondern um konkrete Massstäbe, nach denen sich Gärten bewerten oder anlegen liessen. Eine Mode wie die englische legitimiert sich nicht aus sich selbst heraus: «Auch die freieste Gartenmanier gehört vor den strengen Richterstuhl des guten Geschmacks.»⁸

Ganz ähnlich argumentiert Schiller, der seinen Text mit eigenen Betrachtungen einführt, welche fast ebenso viel Raum einnehmen wie die eigentliche Rezension des Gartenkalenders, wohl um seine eigene Kompetenz auszuweisen. Tatsächlich hatte er schon 1793 einmal in einer Fussnote zu den «Zerstreuten Betrachtungen» gleichzeitig über die «Tyranney der Regel in den französischen Gärten» und über die «bunte und wilde Regellosigkeit in den Parks der Engländer» gespottet.⁹ Die schroffe Wortwahl malt das Bild einer anarchischen Schreckensherrschaft an die Wand, wie er sie damals in den Vorgängen jenseits des Rheins mitschauen musste. «Bunte und wilde Regellosigkeit» in Form anarchischer Zustände erlebte ein Bühnenautor jener Zeit allerdings auch in den Zuschauerräumen der heimischen Theater, was Schiller veranlasste, sein pädagogisches Konzept zu überdenken.¹⁰

Nun bot sich die Gelegenheit, den zuvor nur angerissenen Gedanken ausführlicher aufzugreifen und seiner eigenen

Generation den «Mittelweg zwischen der Steifigkeit des französischen Gartengeschmacks und der gesetzlosen Freiheit des sogenannten englischen» zu weisen.¹¹ Doch welche Art von Kunst ist die Gartenkunst überhaupt – am Ende eine freie? Dies mochte zu jener Zeit des «pictoresque», als Gärten wie Tableaus gestaltet wurden, tatsächlich möglich scheinen. Auch Rapp hatte behauptet, dass «der Gartenkünstler und der Landschaftmaler einen und ebendenselben Gesichtspunkt haben, so weit sie sich mit der Wahl der Formen und Farben beschäftigen»¹². Enger aber schritt dieser die Grenzen der Gartenkunst nicht ab, hielt es offenkundig für ausreichend, wenn er sie als Ganzes klar vom nutzenorientierten «Gartenbau» absonderte.¹³

Doch schon allein dieser scheinbar selbstverständlichen Unterscheidung folgt Schiller nicht, erwähnt sie gar nicht erst. Im Gegenteil führt er den Garten als Kunstform von der Malerei weg und an die Architektur heran, proklamiert sogar, dass sie «unter Einer Kategorie mit der Baukunst stehet»¹⁴. Beide Gattungen vereint, die künstlerische Freiheit etwas Anderem nachordnen zu müssen: «einem physischen Bedürfnis, welches zunächst ihre Formen bestimmt, bis das entwickelte Schönheitsgefühl auf Freiheit dieser Formen drang, und zugleich mit dem Verstande der Geschmack seine Forderungen machte. Aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, sind beide Künste nicht vollkommen frei, und die Schönheit ihrer Formen wird durch den unachlasslichen physischen Zweck jederzeit bedingt und eingeschränkt bleiben.»¹⁵ Demnach bleibt hinter jeder subjektiven Vorliebe immer eine objektive Basis bestehen. Eine solche lässt sich gewiss eher als in «hohen Sphären»¹⁶ an der einfachen landwirtschaftlichen Nutzung festmachen. «Abgeschmackt und widersinnig» kommt es ihm vor, «in eine Gartenmauer die Welt einschliessen zu wollen», «ausführbar und vernünftig» hingegen, «einen Garten, der allen Forderungen des guten Landwirts entspricht, sowohl für das Auge, als für das Herz und den Verstand zu einem charakteristischen Ganzen zu machen».¹⁷ Just dies aber kann und will der Landschaftsgarten nicht leisten. Wenn er sich «von

aller schönen Einfalt entfernt, und aller Regel entzogen» habe, dann lag dies vor allem am «Charakter der Zeit, der vor aller Bestimmtheit der Formen flieht, und es unendlich bequemer findet, die Gegenstände nach seinen Einfällen zu modeln, als sich nach ihnen zu richten»¹⁸.

Von solcher «Bestimmtheit der Formen», welche er am englischen Garten vermisste, fand er freilich an dessen Gegenpol, dem formalen französischen Garten, zur Genüge, ja nach seinem Geschmack im Übermass. Dennoch gewinnt er diesem «eine gewisse architektonische Übereinstimmung und Grösse» ab, während er im gleichen Atemzug dem Landschaftsgarten nach englischem Muster «kindische Kleinheit» (lies: Kleinteiligkeit) und ein «übertriebenes Bestreben nach Ungezwungenheit und Mannigfaltigkeit» nachsagt.¹⁹ Schiller lässt das Pendel der «Wahl zwischen Ordnung und Freiheit»²⁰ wieder etwas in die Richtung des erstern Pols zurückschwingen.

Also ist der Garten gar nicht der Hort der Freiheit, als deren Anwalt sich Schiller in seinen Werken wie dem «Wilhelm Tell» und der «Bürgschaft» so eindringlich empfohlen hatte? Ja und nein. Zuallererst ist dem Aufklärer die Natur frei und dann erst die Kunst. Echte Natur vermag selbst der weitläufigste Landschaftsgarten nicht herzustellen; er bildet sie nur ab, nicht grundsätzlich anders als dies die Malerei tut. Allerdings, und darin besteht der wesentliche Unterschied, wird im Garten «die Natur durch sich selbst repräsentiert»²¹. Bäume stellen Bäume dar, Büsche Büsche, Wiesen Wiesen und so fort, bis der Betrachter im Extremfall den Garten für die Natur selbst nimmt. Seine Wirkung kann er aus demselben Grund nur entfalten, wenn die Dimension so gross angelegt ist, dass die Täuschung gelingt. Das Begriffspaar, welches Schiller zur Klärung an den Anfang seiner Rezension stellt, hatte Rapp erst am Ende seines Textes eingeführt: fassbarer «Garten» versus ausufernde «Gartenlandschaft».²² Im ersten darf die Kunst, in der anderen

die Natur durchscheinen. Der Grad an formaler Ordnung wird also etwas überraschend, aber schlüssig mit der Frage des Massstabs verknüpft. Rapp wollte damit eine Alternative zur eingangs abgelegten Gegenüberstellung von «französischem» und «englischem Garten» anbieten und ihr das Deutungsmonopol entziehen.

Für beide, den Autoren wie seinen Rezensenten, bildeten die «Fragmentarischen Beiträge» nur die Basis für konkrete Beispiele. Zwei reale Anlagen sind hier bereits eingeschlossen, das Seifersdorfer Tal bei Dresden und der kurpfälzische Schlossgarten Schwetzingen, und dann tritt ja noch die separate und monografisch breite «Beschreibung des Gartens von Hohenheim» hinzu. Alle drei rechnen überraschend eindeutig zu den «Gartenlandschaften», sind weitläufig im Ausmass und angefüllt mit Architekturen. Interessiert konstatieren wir daher, wenn zwischen ihnen geradezu diametrale Unterschiede wahrgenommen werden. Schiller spitzt sie noch zu. In Schwetzingen könne man nicht anders, als «einen Geschmack, der Moscheen und griechische Tempel in buntem Gemische durch einander wirft, für barbarisch zu erklären»²³. Am Seifersdorfer Tal hält er «eine Empfindsamkeit, welche Sittensprüche, auf eigene Täfelchen geschrieben, an die Bäume hängt, für affektiert»²⁴. Es krankt demnach, hierin durfte sich Schiller als Experte fühlen, sowohl an den dargebotenen Inhalten wie an der Dramaturgie, mit der diese umgesetzt wurden.

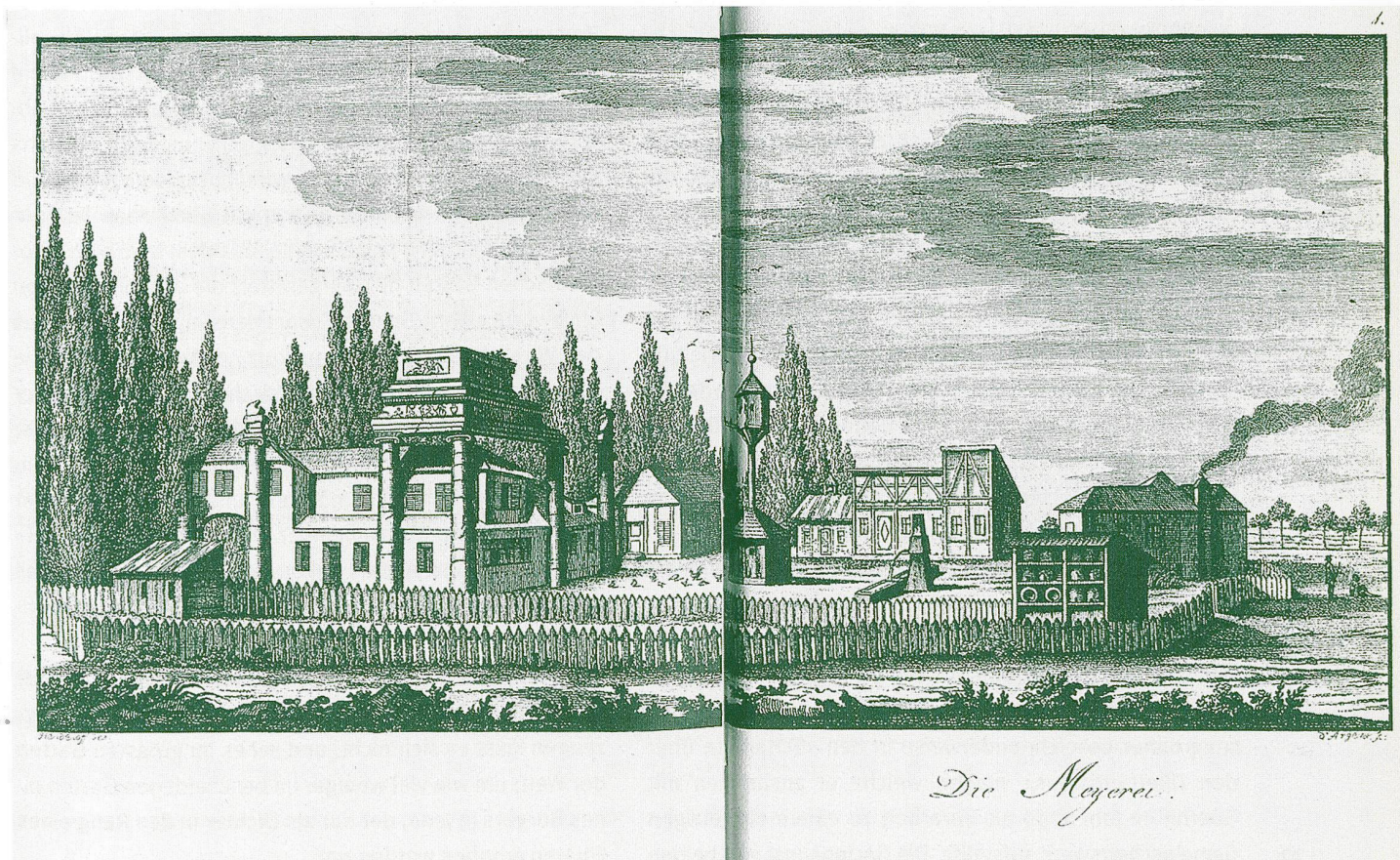
Dies wollte nicht heissen, dass im Landschaftsgarten keine Symbolik möglich wäre. Doch muss sie überzeugend von jener Täuschung getragen werden, welche durch die beschriebene Verwechslung des Gartens mit der Natur entsteht. So wie im Garten von Hohenheim (Abb. 3). Auch dort vermeinte man zuerst, nur ein disparates Potpourri gebauter Souvenirs vor sich zu haben, wo sich «römische Grabmäler, Tempel, verfallene Mauern u. d. gl. mit Schweizerhütten, und lachende Blumenbeete mit schwarzen Ge-

fängnismauern abwechseln»²⁵. Die Verwirrung dauert so lange an, bis man die verbindende Idee begriffen hat und sich die Zitate zur Geschichte von der neuzeitlichen Wiederbesiedelung einer antiken römischen Kolonie verdichten. Ob dies tatsächlich verding, lässt sich nicht mehr überprüfen, hat sich doch von den Parkbauten nichts Nennenswertes erhalten. Für Schiller formte das Ensemble eine packende Metapher von allgemeiner Tragweite: «Ländliche Simplizität und versunkene städtische Herrlichkeit, die zwei äussersten Zustände der Gesellschaft, grenzen auf eine rührende Art aneinander, und das ernste Gefühl der Vergänglichkeit verliert sich wunderbar schön in dem Gefühl des Siegenden Lebens. Diese glückliche Mischung giesst

durch die ganze Landschaft einen tiefen elegischen Ton aus, der den empfindenden Betrachter zwischen Ruhe und Bewegung, Nachdenken und Genuss schwankend erhält, und noch lange nachhallet, wenn schon alles verschwunden ist.»²⁶ Der Kreislauf der Natur überlagert sich mit dem der Kultur, und zusammen bilden sie den Kreislauf des Lebens ab.

Eine kühle idealistische Ästhetik ist dies gewiss nicht, die das Denken und das Fühlen säuberlich trennen möchte. Vom einen zum anderen verlaufen direkte Bahnen, so wie parallel hierzu zwischen Kunst und Natur. Und doch gibt es einen Kreuzungspunkt, in dem diese Wege zusammenlaufen, und dieser liegt im Garten: «Es ist eine mit Geist be-

Abb. 3: Meierei im Schlossgarten Hohenheim aus dem «Gartenkalender auf das Jahr 1795» (aus: *Taschenkalender auf das Jahr 1795, für Natur- und Gartenfreunde*, Tübingen: Cotta, [1794], Nachdruck Stuttgart: Lithos-Verlag, 1991)



seelte 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.»²⁷ Wir stehen hier mitten in Schillers Lebensthema, das ihn zur gleichen Zeit so ausführlich in den «Briefen zur ästhetischen Erziehung des Menschen» beschäftigte und welches er nun wie ein Schauspiel auf der Bühne des Gartens beschrieb: Die Kultur veredelt den Menschen und übernimmt die Pflege seiner natürlichen Seite.²⁸

Für den Garten bedeutet dies einen subtileren Balanceakt zwischen Kunst und Natur als den zwischen «französisch» und «englisch». Gartenhistorisch verkörpert sich der neue Mittelweg «zwischen Ordnung und Freiheit» gemeinhin in Humphry Repton, dessen «Sketches and Hints on Landscape Gardening» exakt gleichzeitig erschienen und der Geometrie in Form regelmässiger Parterres und Terrassen in den Landschaftsgarten einführte.²⁹ Schiller geht es – *déformation professionnelle* oder nicht – freilich nicht um Formen an sich, sondern um ihre Übereinstimmung mit dem Inhalt. Unter diesem Kriterium scheinen uns heute Anlagen wie etwa Schwetzingen und das Seifersdorfer Tal nicht so einfach auseinander zu halten zu sein, und dies nicht nur, weil sich beide Erzählungen nicht mehr lückenlos rekonstruieren lassen; eher schon, weil uns das Sensorium für die Zwischentöne abhanden gekommen ist.

Nun versteht sich auch, weshalb der Garten in Schillers Werk vermeintlich eine so klandestine Rolle spielt. Denn er ist im Gegenteil so wichtig, dass er ihn gleich auf eine allgemeine Ebene hebt und auf keinen Fall den Gartenliebhabern überlassen möchte. Verdichtet findet sich seine Haltung daher bezeichnenderweise in den «Schemata über den Dilettantismus» wieder, welche er zusammen mit Goethe im Jahr 1799 als Vorarbeit zu einem ehrgeizigen Gemeinschaftswerk aufstellte. Die Gartenkunst galt beiden

als die Domäne des Dilettantismus schlechthin, worin sie sich ganz aktuell durch den erfolgreichen Marktauftritt von Periodika wie Johann Gottfried Grohmanns «Ideenmagazin» bestätigt fühlen mussten, welche ausdrücklich dem Laien die Mittel in die Hand legen wollten, um schnell zu gebaueten Ergebnissen zu gelangen.³⁰ Klarer als in der Rezension von Rapps Texten, aber unübersehbar darauf aufbauend, hebt sich nun in den «Schemata» vom Schaden, den der Dilettantismus anrichtet, der Nutzen des Gartens ab. Dieser muss bewusst allgemein und umfassend bleiben, insbesondere auf der Ebene der Allgemeinheit, wo er ohne Rest im Programm jeder Ästhetik aufgeht: «Eine reinliche und vollends schöne Umgebung wirkt immer wohltätig auf die Gesellschaft.»³¹ Komplexer stellt sich der «Nutzen fürs Subjekt» dar: «Ideales im Realen» greift auf, dass sich das Künstlerische auf dem Boden wirklicher Bedürfnisse und nicht aus Ideen entwickelt; das «Streben nach Form in formlosen Massen» hatte Schiller aus dem barocken, geometrischen Garten hinübergerettet; die abschliessenden Stichworte «Wahl. Schöne Zusammenstellung. Ein Bild aus der Wirklichkeit zu machen, kurz, erster Eintritt in die Kunst.» untermauern das Synthetische, Nichtnatürliche der Gartenkunst.³² Dagegen versündigt sich der Dilettantismus; er sieht im Garten nichts Wirkliches, gar Existenzielles, sondern begnügt sich mit dem Schein, und vor allem bringt er Kunst und Natur durcheinander. Die «Gartenliebhaberei» benutzt die Kunst nur als Dekoration und «verkleinert das Erhabene in der Natur, und hebt es auf, indem sie es nachahmt.»³³

«Über das Erhabene» als das intensivste Erleben von Natur handelt ein eigener Essay Schillers.³⁴ Doch künstlich erzeugen lässt es sich nicht, und sei es im grössten Garten der Welt; um wie viel weniger im bescheidenen Garten eines Bürgers in Jena, der nur als Dichter in den Rang eines Fürsten erhoben worden war.

- 1 Friedrich Schiller, «Über den Gartenkalender auf das Jahr 1795» (1794), in: Ders., *Werke und Briefe*, Band 8: «Theoretische Schriften», Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992, S. 1007–1015; Kommentar S. 1537–1542.
- 2 Anonym [Gottlob Heinrich Rapp], «Schiller's Garten bey Weimar», in: *Morgenblatt für gebildete Stände*, 3. Jahrgang, 1809, Nr. 142, 15. Junius, S. 565/566; mit Kupferstich-Beilage von Roux; die Berichtigung, dass der Garten nicht in Weimar, sondern in Jena zu besichtigen sei, erfolgte in Nr. 148.
- 3 Johann Wolfgang Goethe, «Epilog zu Schillers <Glocke>. Wiederholt und erneut bei der Vorstellung am 10. Mai 1815», in: *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, Band 1, «Gedichte und Epen 1», 14. Auflage, München: Beck, 1989, S. 256–259, hier S. 257.
- 4 Rudolf Presber, *Geweihte Stätten*, herg. Franz Goerke, Berlin: Vita Deutsches Verlagshaus, 1914, S. 12.
- 5 Schiller, «Über den Gartenkalender auf das Jahr 1795», Kommentar, S. 1537.
- 6 Zitiert nach: Schiller, «Über den Gartenkalender auf das Jahr 1795», Kommentar, S. 1538.
- 7 Anonym [Gottlob Heinrich Rapp], «Fragmentarische Beiträge zu ästhetischer Ausbildung des deutschen Gartengeschmacks», in: *Taschenkalender auf das Jahr 1795, für Natur- und Gartenfreunde*, Tübingen: Cotta, [1794], Nachdruck Stuttgart: Lithos-Verlag, 1991, S. 92–142, hier S. 98.
- 8 *Ebd.*, S. 103.
- 9 Friedrich Schiller, «Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände», in: Ders., *Werke und Briefe*, Band 8: «Theoretische Schriften», Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992, S. 460–490, hier S. 487.
- 10 Siehe Georg-Michael Schulz, «Krieg gegen das Publikum. Die Rolle des Publikums in den Konzepten der Theatermacher des 18. Jahrhunderts», in: Erika Fischer-Lichte und Jörg Schönert (Hrsg.), *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierungen und Wahrnehmungen von Körper – Musik – Sprache*, Göttingen: Wallstein-Verlag, 1999, S. 483–502.
- 11 Schiller, «Über den Gartenkalender auf das Jahr 1795», S. 1010.
- 12 Anonym [Gottlob Heinrich Rapp], «Fragmentarische Beiträge zu ästhetischer Ausbildung des deutschen Gartengeschmacks», S. 101.
- 13 *Ebd.*, S. 98.
- 14 Schiller, «Über den Gartenkalender auf das Jahr 1795», S. 1009.
- 15 *Ebd.*, S. 1009.
- 16 *Ebd.*, S. 1010.
- 17 *Ebd.*, S. 1011.
- 18 *Ebd.*, S. 1008.
- 19 *Ebd.*, S. 1008.
- 20 *Ebd.*, S. 1009.
- 21 *Ebd.*, S. 1010.
- 22 Anonym [Gottlob Heinrich Rapp], «Fragmentarische Beiträge zu ästhetischer Ausbildung des deutschen Gartengeschmacks», S. 124; Schiller, «Über den Gartenkalender auf das Jahr 1795», S. 1011.
- 23 *Ebd.*, S. 1014/1015.
- 24 *Ebd.*, S. 1014.
- 25 *Ebd.*, S. 1012.
- 26 *Ebd.*, S. 1013.
- 27 *Ebd.*, S. 1014.
- 28 Friedrich Schiller, «Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen» (1795), in: Ders., *Werke und Briefe*, Band 8: «Theoretische Schriften», Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992, S. 556–676.
- 29 Humphry Repton, *Sketches and Hints on Landscape Gardening, Collected from Designs and Observations now in the Possession of the Different Noblemen and Gentlemen, for Whose Use they Were Originally Made*, London, 1794.
- 30 *Ideenmagazin für Liebhaber von Gärten, englischen Gärten, englischen Anlagen, und für Besitzer von Landgütern, um Gärten und ländliche Gegenden sowohl mit geringem, als auch grossem Geldaufwand, nach den originellesten Englischen, Gothischen, Sinesischen Geschmacksmanieren zu verschönern und zu veredeln*, herausgegeben von Johann Gottfried Grohmann, Leipzig 1796–1806; siehe Klaus Jan Philipp, *Um 1800. Architekturtheorie und Architekturkritik in Deutschland zwischen 1790 und 1810*, Stuttgart und London: Edition Axel Menges, 1997, S. 106–139.
- 31 Friedrich Schiller und Johann Wolfgang Goethe, «Schemata über den Dilettantismus», in: Friedrich Schiller, *Werke und Briefe*, Band 8: «Theoretische Schriften», Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992, S. 1091–1119, hier S. 1108.
- 32 *Ebd.*
- 33 *Ebd.*, S. 1110.
- 34 Friedrich Schiller, «Über das Erhabene» (um 1795), in: Ders., *Werke und Briefe*, Band 8: «Theoretische Schriften», Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992, S. 822–840, insbesondere S. 832/833.

Résumé

On ne peut définir la relation de Schiller avec le jardin sans se référer à sa note de lecture critique «Über den Gartenkalender auf das Jahr 1795» sur l'almanach des jardins *Taschenkalender auf das Jahr 1795 für Natur- und Gartenfreunde*. En s'appuyant sur les articles de Gottlob Heinrich Rapp qui y sont parus, Schiller y défend avec force une voie médiane, entre le jardin à la française et le jardin à l'anglaise, entre ordre et liberté. Par ailleurs, en homme des Lumières, il estime que même une grande surface de terrain ne peut reproduire la vraie nature. Alors que toute la discussion sur le jardin s'engage sous le signe du «pittoresque», Schiller éloigne le jardin des arts libéraux et le rapproche de l'architecture. Si l'ordre et l'aspect formel sont réhabilités, il s'agit cependant moins de la forme en elle-même que de sa relation aux proportions, au thème et à l'usage du jardin. Ce faisant, Schiller pose les bases d'une réflexion sur une esthétique objective et moderne du jardin, loin de tout formalisme.



Der Flora Tempel

Taschenkalender

auf
das Jahr 1795,
für
Natur- und Gartenfreunde.

Mit
Abbildungen von Hohenheim
und andern Kupfern.

Lübingen
in der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Friedrich Schiller

«Über den Gartenkalender auf das Jahr 1795»

Tübingen bei Cotta

Seit den Hirschfeldschen Schriften über die Gartenkunst ist die Liebhaberei für schöne Kunstgärten in Deutschland immer allgemeiner geworden, aber nicht sehr zum Vorteil des guten Geschmacks, weil es an festen Prinzipien fehlte und alles der Willkür überlassen blieb. Den irregeleiteten Geschmack in dieser Kunst zu berichtigen, werden in diesem Kalender vortreffliche Winke gegeben, die von dem Kunstfreund näher geprüft und von dem Gartenliebhaber befolgt zu werden verdienen.

Es ist gar nichts Ungewöhnliches, daß man mit der Ausführung einer Sache anfängt und mit der Frage: «Ob sie denn auch wohl möglich sei?», endigt. Dies scheint besonders auch mit den so allgemein beliebten ästhetischen Gärten der Fall zu sein. Diese Geburten des nördlichen Geschmacks sind von einer so zweideutigen Abkunft und haben bis jetzt einen so unsichern Charakter gezeigt, daß es dem echten Kunstfreund zu verzeihen ist, wenn er sie kaum einer flüchtigen Aufmerksamkeit würdigte und dem Dilettantismus zum Spiel dahingab. Ungewiß, zu welcher Klasse der schönen Künste sie sich eigentlich schlagen sollte, schloß sich die Gartenkunst lange Zeit an die Baukunst an und beugte die lebendige Vegetation unter das steife Joch mathematischer Formen, wodurch der Architekt die leblose schwere Masse beherrscht. Der Baum mußte seine höhere organische Natur verbergen, damit die Kunst an seiner gemeinen Körpurnatur ihre Macht beweisen konnte. Er mußte sein schönes selbständiges Leben für ein geistloses Ebenmaß und seinen leichten schwebenden Wuchs für einen Anschein von Festigkeit hingeben, wie das Auge sie von steinernen Mauern verlangt. Von diesem seltsamen

Irrweg kam die Gartenkunst in neuern Zeiten zwar zurück, aber nur, um sich auf dem entgegengesetzten zu verlieren. Aus der strengen Zucht des Architekten 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. So willkürlich, abenteuerlich und bunt, als nur immer die sich selbst überlassene Phantasie ihre Bilder wechselt, mußte nun das Auge von einer unerwarteten Dekoration zur andern hinüber springen und die Natur, in einem größeren oder kleinern Bezirk, die ganze Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinungen wie auf einer Musterkarte vorlegen. Sowie sie in den französischen Gärten ihrer Freiheit beraubt, dafür aber durch eine gewisse architektonische Übereinstimmung und Größe entschädigt wurde: So sinkt sie nun, in unsern so genannten englischen Gärten, zu einer kindischen Kleinheit herab und hat sich durch ein übertriebenes Bestreben nach Ungezwungenheit und Mannigfaltigkeit von aller schönen Einfalt entfernt und aller Regel entzogen. In diesem Zustand ist sie größtenteils noch, nicht wenig begünstigt von dem weichlichen Charakter der Zeit, der vor aller Bestimmtheit der Formen flieht und es unendlich bequemer findet, die Gegenstände nach seinen Einfällen zu modeln, als sich nach ihnen zu richten.

Da es so schwer hält, der ästhetischen Gartenkunst ihren Platz unter den schönen Künsten anzuweisen; so könnte man leicht auf die Vermutung geraten, daß sie hier gar nicht unterzubringen sei. Man würde aber Unrecht haben, die verunglückten Versuche in derselben gegen ihre Möglichkeit überhaupt zeugen zu lassen. Jene beiden entgegengesetzten Formen, unter denen sie bis jetzt bei uns aufgetreten ist, enthalten etwas Wahres und entsprangen beide aus einem gegründeten Bedürfnis. Was erstlich den architektonischen Geschmack betrifft, so ist nicht zu leugnen,

daß die Gartenkunst unter einer Kategorie mit der Baukunst steht, obgleich man sehr übel getan hat, die Verhältnisse der letztern auf sie anwenden zu wollen. Beide Künste entsprechen in ihrem ersten Ursprung einem physischen Bedürfnis, welches zunächst ihre Formen bestimmt, bis das entwickelte Schönheitsgefühl auf Freiheit dieser Formen drang und zugleich mit dem Verstand der Geschmack seine Forderungen machte. Aus diesem Gesichtspunkt betrachtet, sind beide Künste nicht vollkommen frei und die Schönheit ihrer Formen wird durch den unnachlässlichen physischen Zweck jederzeit bedingt und eingeschränkt bleiben. Beide haben gleichfalls miteinander gemein, daß sie die Natur durch Natur, nicht durch ein künstliches Medium, nachahmen oder auch gar nicht nachahmen, sondern neue Objekte erzeugen. Daher mochte es kommen, daß man sich nicht sehr streng an die Formen hielt, welche die Wirklichkeit darbietet, ja, sich wenig daraus machte, wenn nur der Verstand durch Ordnung und Übereinstimmung und das Auge durch Majestät oder Anmut befriedigt wurde, die Natur als Mittel zu behandeln und ihrer Eigentümlichkeit Gewalt anzutun. Man konnte sich umso eher dazu berechtigt glauben, da offenbar in der Gartenkunst, wie in der Baukunst, durch eben diese Aufopferung der Naturfreiheit sehr oft der physische Zweck befördert wird. Es ist also den Urhebern des architektonischen Geschmacks in der Gartenkunst einigermaßen zu verzeihen, wenn sie sich von der Verwandtschaft, die in mehreren Stücken zwischen diesen beiden Künsten herrscht, verführen ließen, ihre ganz verschiedenen Charaktere zu verwechseln und in der Wahl zwischen Ordnung und Freiheit die erstere auf Kosten der andern zu begünstigen.

Auf der andern Seite beruht auch der poetische Gartengeschmack auf einem ganz richtigen Faktum des Gefühls. Einem aufmerksamen Beobachter seiner selbst konnte es

nicht entgehen, daß das Vergnügen, womit uns der Anblick landschaftlicher Szenen erfüllt, von der Vorstellung unzertrennlich ist, daß es Werke der freien Natur, nicht des Künstlers sind. Sobald also der Gartengeschmack diese Art des Genusses bezweckte, so mußte er darauf bedacht sein, auf seinen Anlagen alle Spuren eines künstlichen Ursprungs zu entfernen. Er machte sich also die Freiheit, so wie sein architektonischer Vorgänger die Regelmäßigkeit, zum obersten Gesetz; bei ihm mußte die Natur, bei diesem die Menschenhand siegen. Aber der Zweck, nachdem er strebte, war für die Mittel viel zu groß, auf welche seine Kunst ihn beschränkte; und er scheiterte, weil er aus seinen Grenzen trat und die Gartenkunst in die Malerei hinüberführte. Er vergaß, daß der verjüngte Maßstab, der der letztern zustatten kommt, auf eine Kunst nicht wohl angewendet werden konnte, welche die Natur durch sich selbst repräsentiert und nur insofern rühren kann, als man sie absolut mit Natur verwechselt. Kein Wunder also, wenn er über dem Ringen nach Mannigfaltigkeit ins Tändelhafte und – weil ihm zu den Übergängen, durch welche die Natur ihre Veränderungen vorbereitet und rechtfertigt, der Raum und die Kräfte fehlten – ins Willkürliche verfiel. Das Ideal, nach dem er strebte, enthält an sich selbst keinen Widerspruch; aber es war zweckwidrig und grillenhaft, weil auch der glücklichste Erfolg die ungeheuren Opfer nicht belohnte.

Soll also die Gartenkunst endlich von ihren Ausschweifungen zurückkommen und wie ihre andern Schwestern zwischen bestimmten und bleibenden Grenzen ruhen, so muß man sich vor allen Dingen deutlich gemacht haben, was man denn eigentlich will, eine Frage, woran man, in Deutschland wenigstens, noch nicht genug gedacht zu haben scheint. Es wird sich alsdann wahrscheinlicher Weise ein ganz guter Mittelweg zwischen der Steifigkeit des französischen Gartengeschmacks und der gesetzlosen Freiheit

des sogenannten englischen finden; es wird sich zeigen, daß sich diese Kunst zwar nicht zu so hohen Sphären versteigen dürfe, als uns diejenigen überreden wollen, die bei ihren Entwürfen nichts als die Mittel zur Ausführung vergessen und daß es zwar abgeschmackt und widersinnig ist, in eine Gartenmauer die Welt einschließen zu wollen, aber sehr ausführbar und vernünftig, einen Garten, der allen Forderungen des guten Landwirts entspricht, sowohl für das Auge als für das Herz und den Verstand zu einem charakteristischen Ganzen zu machen.

Dies ist es, worauf der geistreiche Vf. der fragmentarischen Beiträge zur Ausbildung des deutschen Gartengeschmacks in diesem Kalender vorzüglich hinweist und unter allem, was über diesen Gegenstand je mag geschrieben worden sein, ist uns nichts bekannt, was für einen gesunden Geschmack so befriedigend wäre. Zwar sind seine Ideen nur als Bruchstücke hingeworfen; aber diese Nachlässigkeit in der Form erstreckt sich nicht auf den Inhalt, der durchgängig von einem feinen Verstand und einem zarten Kunstgefühl zeugt. Nachdem er die beiden Hauptwege, welche die Gartenkunst bisher eingeschlagen und die verschiedenen Zwecke, welche bei Gartenanlagen verfolgt werden können, namhaft gemacht und gehörig gewürdigt hat, bemüht er sich, diese Kunst in ihre wahren Grenzen und auf einen vernünftigen Zweck zurückzuführen, den er mit Recht «in eine Erhöhung desjenigen Lebensgenusses setzt, den der Umgang mit der schönen landschaftlichen Natur uns verschaffen kann.» Er unterscheidet sehr richtig die Gartenlandschaft (den eigentlichen englischen Park), worin die Natur in ihrer ganzen Größe und Freiheit erscheinen und alle Kunst scheinbar verschlungen haben muß, von dem Garten, wo die Kunst, als solche, sichtbar werden darf. Ohne der ersteren ihren ästhetischen Vorzug streitig zu machen, begnügt er sich, die Schwierigkeiten zu zeigen, die mit ih-

rer Ausführung verknüpft und nur durch außerordentliche Kräfte zu besiegen sind. Den eigentlichen Garten teilt er in den großen, den kleinen und mittlern und zeichnet kürzlich die Grenzen, innerhalb deren sich bei einer jeden dieser drei Arten die Erfindung halten muß. Er eifert nachdrücklich gegen die Anglomanie so vieler deutschen Gartenbesitzer, gegen die Brücken ohne Wasser, gegen die Einsiedeleien an der Landstraße usf. und zeigt, zu welchen Armseligkeiten Nachahmungssucht und mißverständene Grundsätze von Varietät und Zwangsfreiheit führen. Aber indem er die Grenzen der Gartenkunst verengt, lehrt er sie innerhalb derselben desto wirksamer sein und durch Aufopferung des Unnötigen und Zweckwidrigen nach einem bestimmten und interessanten Charakter streben. So hält er es keineswegs für unmöglich, symbolische und gleichsam pathetische Gärten anzulegen, die ebenso gut als musikalische oder poetische Kompositionen fähig sein müßten, einen bestimmten Empfindungszustand auszudrücken und zu erzeugen,

Außer diesen ästhetischen Bemerkungen ist von demselben Vf. in diesem Kalender eine Beschreibung der großen Gartenanlage zu Hohenheim angefangen, davon uns derselbe im nächsten Jahr die Fortsetzung verspricht. Jedem, der diese mit Recht berühmte Anlage entweder selbst gesehen oder auch nur von Hörensagen kennt, muß es angenehm sein, dieselbe in Gesellschaft eines so feinen Kunstkenners zu durchwandern. Es wird ihn 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. Die meisten Reisenden, denen die Gunst widerfahren ist, die Anlage zu Hohenheim zu besichtigen, haben darin, nicht ohne große Befremdung, römische Grabmäler, Tempel, verfallene Mauern u. dgl. mit Schweizerhüt-

ten und lachende Blumenbeete mit schwarzen Gefängnismauern abwechseln gesehen. Sie haben die Einbildungskraft nicht begreifen können, die sich erlauben durfte, so disparate Dinge in ein Ganzes zu verknüpfen. Die Vorstellung, daß wir eine ländliche Kolonie vor uns haben, die sich unter den Ruinen einer römischen Stadt niederließ, hebt auf einmal diesen Widerspruch und bringt eine geistvolle Einheit in diese barocke Komposition. Ländliche Simplizität und versunkene städtische Herrlichkeit, die zwei äußersten Zustände der Gesellschaft, grenzen auf eine rührende Art aneinander und das ernste Gefühl der Vergänglichkeit verliert sich wunderbar schön in dem Gefühl des siegenden Lebens. Diese glückliche Mischung gießt durch die ganze Landschaft einen tiefen, elegischen Ton aus, der den empfindenden Betrachter zwischen Ruhe und Bewegung, Nachdenken und Genuss schwankend erhält und noch lange nachhallet, wenn schon alles verschwunden ist.

Der Vf. nimmt an, daß nur derjenige über den ganzen Wert dieser Anlage richten könne, der sie im vollen Sommer gesehen; wir möchten noch hinzusetzen, daß nur derjenige ihre Schönheit vollständig fühlen könne, der sich auf einem bestimmten Weg ihr nähert. Um den ganzen Genuss davon zu haben, muß man durch das neu erbaute fürstliche Schloss zu ihr geführt worden sein. Der Weg von Stuttgart nach Hohenheim ist gewissermaßen eine versinnlichte Geschichte der Gartenkunst, die dem aufmerksamen Betrachter interessante Bemerkungen darbietet. In den Fruchtfeldern, Weinbergen und wirtschaftlichen Gärten, an denen sich die Landstraße hinzieht, zeigt sich demselben der erste physische Anfang der Gartenkunst, entblößt von aller ästhetischen Verzierung. Nun aber empfängt ihn die französische Gartenkunst mit stolzer Gravität unter den langen und schroffen Pappelwänden, welche die freie Landschaft mit Hohenheim in Verbindung setzen und durch ihre kunst-

mäßige Gestalt schon Erwartung erregen. Dieser feierliche Eindruck steigt bis zu einer fast peinlichen Spannung, wenn man die Gemächer des herzoglichen Schlosses durchwandert, das an Pracht und Eleganz wenig seinesgleichen hat und auf eine gewiss seltene Art Geschmack mit Verschwendung vereinigt. Durch den Glanz, der hier von allen Seiten das Auge drückt und durch die kunstreiche Architektur der Zimmer und des Ameublements wird das Bedürfnis nach – Simplizität bis zu dem höchsten Grad getrieben und der ländlichen Natur, die den Reisenden auf einmal in dem sogenannten englischen Dorf empfängt, der feierlichste Triumph bereitet. Indes machen die Denkmäler versunkener Pracht an deren trauernde Wände der Pflanzler seine friedliche Hütte lehnt, eine ganz eigene Wirkung auf das Herz und mit geheimer Freude sehen wir uns in diesen zerfallenden Ruinen an der Kunst gerächt, die in dem Prachtgebäude nebenan ihre Gewalt über uns bis zum Missbrauch getrieben hatte. Aber die Natur, die wir in dieser englischen Anlage finden, ist diejenige nicht mehr, von der wir ausgegangen waren. Es ist eine mit Geist beseelte und durch Kunst exaltierte Natur, die nun nicht bloß den einfachen, sondern selbst den durch Kultur verwöhnten Menschen befriedigt und indem sie den ersteren zum Denken reizt, den letztern zur Empfindung zurückführt.

Was man auch gegen eine solche Interpretation der Hohenheimer Anlagen vielleicht einwenden mag, so gebührt dem Stifter dieser Anlagen immer Dank genug, daß er nichts getan hat, um sie Lügen zu strafen, und 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. Wenn das Gemälde dieser Hohenheimer Anlage einmal vollendet sein wird, so dürfte es den unterrichteten Leser nicht wenig interessieren, in demselben zugleich ein symbolisches Cha-

raktergemälde ihres so merkwürdigen Urhebers zu erblicken, der nicht in seinen Gärten allein Wasserwerke von der Natur zu erzwingen wusste, wo sich kaum eine Quelle fand.

Das Urteil des Vfs. über den Garten zu Schwetzingen und über das Seifersdorfer Tal bei Dresden wird jeder Leser von Geschmack, der diese Anlagen in Augenschein genommen, unterschreiben und sich mit demselben nicht enthalten können, eine Empfindsamkeit, welche Sittensprüche, auf eigne Täfelchen geschrieben, an die Bäume hängt, für affektiert und einen Geschmack, der Moscheen und griechische Tempel in buntem Gemisch durcheinander wirft, für barbarisch zu erklären.

Rezension des «Taschenkalenders auf das Jahr 1795 für Natur- und Gartenfreunde», Stuttgart: Cotta 1794, erstmal erschienen in: *Allgemeine Literatur-Zeitung*, Nr.332 vom 11.10.1794.