



Abb. 1 Viktor Borisov-Musatov: *Gobelin*. Tempera auf Leinwand. 103 x 141,2 cm. Tretjakow-Galerie, Moskau. In: *Borisov-Musatov* (Russian Painters Series). Vorbereitet und eingeleitet von A. A. Rusakova. Leningrad 1975.

Bild – Teppich – Garten – Bild

Ästhetik der Natur und Flächen der Landschaft im Paradigma der Physikotheologie

IGOR J. POLIANSKI

... so werden wir auf den regelmäßigen Weg der Natur desto
aufmerksamer gemacht, und wir lernen die Gesetze der
Umwandlung kennen, nach welchen sie einen Theil durch den
andern hervorbringt, und die verschiedensten Gestalten durch
Modification eines einzigen Organs darstellt.

PLURALE 2
(2003), 155-183

J. W. von Goethe: *Der Versuch die Metamorphose der Pflanzen
zu erklären*

Nimmt man im vorausgeschickten Goethe-Zitat das Wort »Natur« in
Anführungszeichen, fasst man diese *Natur* als eine proteusartige Gestalt
auf, die sich im Strom der Sinn- und Wissensproduktion mit immer
neuem Gehalt imprägniert, so ist mit dem Motto aus der *Metamorphose
der Pflanze* die Blickperspektive des vorliegenden Versuchs genau
angezeigt. Und wenn hier auch nicht gleich von Foucaults *Ordnung der
Dinge* die Rede sein wird, der bekanntlich die malerischen »Protokolle
der Lektüre« von Velázquez' *Las Meninas* vorangestellt wurden, so macht
es Sinn, auch das Sprechen von der Ästhetisierung und Verbildlichung
der Natur durch »anschauliches Denken« zu erweitern.

– Bild

Auf dem Bild ist eine idyllisch-dekorative, in abgedämpften Farb-
tönen gehaltene Parkszene zu sehen (Abb. 1.). Der Maler hält auf der
Leinwand den Augenblick fest, als zwei Mädchen in prunkvollen
flieder- und perlmutterfarbenen Kleidern des 18. Jahrhunderts während

eines Spazierganges im Park auf einer terrassenartigen Promenade plötzlich stehen bleiben. An dem Gestus eines der Mädchen erkennt man, dass diese auf den Platten des Fußweges etwas entdeckt hat und aufheben will. Was aber das ist, bleibt dem Betrachter verborgen.

Vielleicht läuft ein seltenes Insekt, ein Käfer über den Weg? Das arme Tier wird nun – mit einer Nadel aufgespießt – das kleine Naturalienkabinett des Schlosses schmücken müssen. Denn die Damen von damals fanden ungemein viel Geschmack an zoologischen und botanischen Naturprodukten; mit besonderem Enthusiasmus wurden gerade ganz kleine Naturalien gesammelt, hieß es doch bei Brockes in seinem *Irdischen Vergnügen in Gott*:

Mache dich, gerührte Seele
 Von der Blindheit Banden los!
 Man kann in den kleinsten Wercken
 Mit erstaunter Ehrfurcht merken,
 Gott sey auch im Kleinen groß.¹

¹ Brockes 1724,
 85

Der Allmächtige ist »in minimis maximus«. Dieser physikotheologischen Naturauffassung zu Folge, die das 18. Jahrhundert weitgehend beherrschte, war jede Kreatur einer Liebeserklärung des Schöpfers gleich, und die ganze Natur war die göttliche Schrift, ein Text voller Genüsse, an dessen Exegese alle Sinnesorgane beteiligt sein mussten:

² Brockes 1738,
 241 »Laß mich von dieser Schrift die Züge, die so schön, Mit immer
 frischem Blick, empfinden, schmecken, sehn!«²

Durch detaillierte Erforschung und Präsentation der Naturdinge suchte die Physikotheologie – diese von der »natürlichen Theologie« Ende des 17. Jahrhunderts abgezweigte Geistesbewegung – die Systemhaftigkeit, Vollkommenheit und Schönheit der Welt zu postulieren, um so unabhängig von der Heiligen Schrift *a posteriori* auf die Existenz und Attribute Gottes schließen zu können, ästhetisch und rational zugleich. Auf diesem physikotheologischen Dispositiv beruhte in der Zeit der Aufklärung aber nicht nur das Konzept der physikotheologischen Populärliteratur im engeren Sinne, sondern im Wesentlichen auch die Legitimationsgrundlage der Naturgeschichte mit ihrem enzyklopädischen Vollständigkeits- und Wahrheitsanspruch überhaupt.

So jenseitsfixiert diese Naturfrömmigkeit aus heutiger Perspektive auch erscheint, galt sie gerade als unorthodox, zog man doch damit das unverfälschbare Buch der Natur, das *liber naturae*, dem Buch der Offenbarung (der Heiligen Schrift), dem *liber scripturae*, demonstrativ vor. Diese Liberalität hielt sich freilich in Grenzen. Wehe dem, der sich dem *Irdischen Vergnügen* entziehen wollte. Denn es hieß ja auch: »viele Christen Sind, durch der Creatur Verachtung, Atheisten.«³ Der Mensch sei »verpflichtet«, die Natur »mit Lust und Wohlgefallen« zu betrachten.⁴ Im Buch der Natur wie in einem Modekatalog täglich zu blättern, sich die botanischen und zoologischen »Neuerscheinungen« nach Linné zu notieren, gehörte zum guten Ton, was der Ironie Jean Pauls nicht entgehen konnte: »Viele Weiber sind da gut und Anhänger des Linnäus, und ihre Augen ordnen die Männer botanisch nach seinem schönen einfachen Sexualsystem.«⁵

³ Brockes 1738, 687

⁴ Wagner 1750, 3

⁵ Jean Paul, Abt. 1, Bd. 1, 741

So wahrscheinlich die eben umrissene Käfer-Lesart der Parkszenen vor dem Hintergrund der Physikotheologie und Begeisterung für die Naturgeschichte auch erscheinen mag, der Betrachter will ihr nicht ohne weiteres folgen. Die romantisch-dekorative Atmosphäre des in ein diffuses, stehengebliebenes Licht getauchten Gartenbildes, die geheimnisvollen Schatten des Bosketts, die träumerische Stille des *pleasure ground* in der Nähe des Herrenhauses und der verträumte Blick des Mädchens lenken den suchenden Blick des Betrachters auf eine andere Route. Wird sich der Fund vielleicht als ein lang ersehntes Liebeszeichen erwiesen? Und zwar nicht als ein himmlisches, das sich in den Lettern der lebendigen Natur – Käfern und Blümlein – manifestiert, sondern als ein wirklich *Irdisches Vergnügen*. Könnte es etwa ein zufällig verlorener Zettel sein, auf dem der Ort (wohl eine Laube im entfernten Parkteil) und die Urzeit (Mitternacht) eines Rendezvous verzeichnet sind? Solche Zettel pflegen ja in Romanen Opfer der Unaufmerksamkeit von Laufburschen zu werden ...

Aber da das Rätsel des Bildes nicht entgültig gelöst werden kann, bleibt es am Ende bei einer Wahrnehmung, die zwischen dem Diesseitigen und dem Jenseitigen oszilliert. Die Natur bleibt eine Traum- und Sehnsuchtslandschaft zugleich, die in jedem Grashalm den himmlischen und hinter jedem Baum den irdischen Liebhaber

verbirgt. Diese oszillierenden Lesarten des 1901 im Subrilovschen Park entstandenen Gemäldes des russischen Malers Viktor Borisov-Musatov (1870-1905) sind aber auch schon in dessen formalen Eigenschaften angelegt. An der Bildkonzeption fällt zunächst das programmatische Fehlen des Tiefenzuges auf: Die grau-grüne Kulisse der freiwachsenden Baummassen links im Bild ist weder durch Alleen noch durch Hecken-gänge durchschnitten, rechts wird die Sicht wiederum durch ein staffagenartig dargestelltes weißes Gebäude versperrt; die Perspektive ist stark verkürzt und die Figuren verflacht, so dass der Blick auf der Bildoberfläche, auf der Fraktur der mit Tempera bemalten Leinwand haften bleibt. Die optische, bildhafte Aneignung des Kunstwerkes wird durch das Haptische überblendet, dem auf der Ebene des Dargestellten der Gestus des nach einem unbekannten Gegenstand greifenden Mädchens entspricht. Und gerade diese Fixierung der Oberfläche beherbergt die essentielle Bildaussage: Die präzisen, dichten und deutlich sichtbaren Striche der Tempera sind eng miteinander verwoben und verflochten, als ob es sich nicht um ein Gemälde, sondern um die Seidenfäden eines etwas verblichenen Teppichs, eines alten Gobelins handelte. Das Gemälde wird zum Gewebe, und so heißt es auch: *Gobelin*. Vergleicht man es nun mit einem später entstandenen Werk Borisov-Musatovs, *Die Dame vor dem Gobelin* (1903), das, wie schon der Bildtitel ahnen lässt, zwei diskrete Bildebenen kontrastvoll aufweist, so tritt die Programmatik des *Gobelins* noch deutlicher hervor. Es fragt sich aber, ob die Bildhaftigkeit des Gemäldes sich in dessen Gobelin-artigkeit erschöpft, ob diese transparente Zweidimensionalität der Natur auch noch eine Tiefendimension besitzt?

Bild – Teppich – Garten

Der Seidenfaden des Musatovschen *Gobelins* soll nun als Leitfaden dienen, um dieser Frage nachzugehen und auf diesem Wege auch zu versuchen, den fundamentalen kulturhistorischen Gegensatz zwischen der *Natur* und »dem Gesetz, der Intuition, der Kunst, der Technik, aber auch der Freiheit, der Arbitrarität, der Geschichte, der Gesellschaft, dem Geist«⁶ punktuell freizulegen, dieses verstrickte Bedeutungsgewebe zumindest stellenweise aufzuribbeln bzw. zu entknoten. Und jeder, der diesen Bedeutungsgobelin der *Natur* nur etwas genauer betrachtet, der

⁶ Derrida,
Motto zum
Exposé »Natur«
in *Plurale* 1

hier und da an seinen verschlungenen Fäden zieht, wird – ohne sogleich den Strukturalismus zu beschwören – leicht bemerken, dass diese Fäden – ähnlich der kodierenden Struktur der DNA – Sequenzen und Muster, typische »Palindrome« aufweisen, die sich wechselseitig rekapitulieren und ineinander übergehen.

So auch bei Musatov. Sein Gemälde imitiert zunächst einen leicht verblichenen Teppich; ein künstlerischer Gestus, der auf den legendären Wettstreit zwischen Zeuxis und Parrhasios verweist. Nach der von Plinius überlieferten Geschichte⁷ hatten sich diese zwei antiken Maler darüber gestritten, wessen Bilder naturgetreuer seien. Es kam zu einem Wettkampf. Als zunächst Zeuxis sein Gemälde vor dem Publikum enthüllte, flogen die Vögel darauf zu, um die darauf gemalten Weintrauben zu picken, so täuschend naturtreu sahen sie aus. Siegesicher ging dann Zeuxis zum Bild seines Kontrahenten Parrhasios hin, um auch dieses zu enthüllen. Doch das Tuch, mit dem es verhüllt zu sein schien, erwies sich als ein gemaltes. Natürlich wurde nicht Zeuxis, sondern Parrhasios am Ende als Sieger gefeiert, da es schließlich viel schwieriger sei, einen Menschen zu täuschen als verstandloses Gefieder.⁸ Die Geschichte barg allerdings auch eine alternative Lesart: Parrhasios hat seinen Herausforderer Zeuxis doppelt getäuscht, denn er malte ein Artefakt, ein Objekt der Kunst, obwohl der eigentliche Gegenstand der Wette die Naturnachahmung war. In der Geschichte von Zeuxis und Parrhasios begegnet uns so zum ersten Mal eine Diskursverschiebung, mit der die Kunst sich in die Natur hineinschleicht.

Doch zurück zum Seidenfaden des Musatov'schen *Gobelins*, der eine mehrschichtige, oszillierende Nachahmungssequenz aufweist. Während in diesem Werk zunächst die Malerei der Stickerei nacheifert, präsentiert der Teppich wiederum einen klassischen Landschaftsgarten, der seinerseits in der Kunstgeschichte als Exponent der *imitatio naturae* par excellence gilt. Der Lauf der *imitatio naturae* ist aber auch an dieser Stelle noch nicht zu Ende, doch der Weg erweist sich bei genauerem Hinsehen als zirkulär. Stellten doch die englischen Gärten ursprünglich Gemäldegalerien unter freiem Himmel dar, in welchen die berühmten arkadischen Szenerien Nicolas Poussins, Claude Lorrains und Salvatore Rosas der kargen britischen Kulturlandschaft eingeschrieben werden sollten. Um diese malerischen Kompositionsprinzipien der

⁷ Plinius,
Naturalis
Historia XXXV.

⁸ Vgl.
Eusterschulte
1997, 30

Landschaftskunst zu betonen, hat man in den Gärten sogar wirkliche Gemälde aufgestellt. (Die gemalte Arkade des Schlosses auf der Pfaueninsel in Berlin geht offenbar auf diese Tradition zurück.) Dieses bereits vom britischen Theoretiker der Gartenkunst Horace Walpole geschilderte Verfahren der Übersetzung eines Gemäldes in den Raum wird von der Kunstgeschichte oft beschrieben und durch einen Vergleich des in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstandenen Landsitzes Stourhead in Wiltshire mit dem *Aeneas auf Delos* (1672) von Claude Lorrain illustriert. Und in der Tat ist die Ähnlichkeit der Hauptvedute des Landschaftsparks mit dem Gemälde Lorrains sehr überzeugend.

Die Sequenz *Bild – Teppich – Garten – Bild* scheint sich also zu einem Kreis zu schließen, ohne dass die große Lehrmeisterin Natur darin einen Platz hätte. Und dennoch findet sich ein Seidenfaden wieder, der von Knoten zu Knoten zu ihr zu führen scheint, da es schließlich die reale Natur Italiens war, die diesen Landschaftsmalern Modell stand. Diese imaginativ verkleidete Natur stellte aber nicht das primäre Objekt der Nachahmung dar, was schon die frühen Landschaftskünstler Englands durchaus verstanden. Nach dem Urteil Walpoles glaubten sie mit den Dichtern der Zeit auf den Landschaftsbildern Claude Lorrains den Garten Eden bzw. eine Ideallandschaft des Goldenen Zeitalters erkannt zu haben.⁹ Wenn wir nun die mimetische Kette vor diesem Hintergrund vervollständigen und sie darüber hinaus mit vermeintlich sinngebenden Instanzen flankieren, so ergibt sich folgendes Bild: *Künstler – Bild – Teppich – Garten – Bild – Paradies – Schöpfer*. Unübersehbar ist auch hier die Affinität und Austauschbarkeit zwischen zwei losen Enden der Sequenz, dem irdischen Kunstschaffenden und dem *deus pictor*. Denkt man an Platons Mimesistheorie, zählt man die Knoten der Sequenz auf, so steht das Musatovsche Gemälde ganz hinten, in der sechsten Reihe, vom wirklich Seiendem weit entfernt – es sei denn, der Künstler und der Schöpfer würden ihre Plätze tauschen. (Was platonisch gesehen zwar denkbar, aber dann doch unmöglich ist: »Die Idee selber macht der Handwerker nicht; oder meinst du?«¹⁰)

⁹ Vgl. Walpole 1798, 528

¹⁰ Platon 1973, 525

Nimmt man nun die Imitationssequenz genau in den Blick, so fragt sich, warum dem Garten Eden bzw. der idealisierten arkadischen Natur als der letzten Normativinstanz der Naturästhetik eine Bildebene vorgeschaltet werden musste. Es fragt sich auch, inwiefern die franko-

römische Landschaftsmalerei des ausgehenden 17. Jahrhunderts in der Praxis der britischen Gartenkünstler tatsächlich als Matrize diente. Fragen dieser Art beschäftigten bereits Immanuel Kant in der *Kritik der Urteilskraft*, mit dem man jedenfalls konstatieren kann, »daß die Lustgärtnerei als eine Art von Malerkunst betrachtet werden könne, ob sie zwar ihre Formen körperlich darstellt, scheint befremdlich.«¹¹

¹¹ Kant, Bd. 10, 261

Diese »befremdliche« Problematik fordert immer wieder die Kunstgeschichte heraus. Beim genauen Betrachten muss sie dabei konstatieren, dass die Nachbildung konkreter Gemälde in den Gärten ein seltener Grenzfall, der Prozess »ut pictura hortis« für die frühe englische Gartenkunst hingegen grundlegend gewesen sei.¹² Zu diesem malethischen Kompositionsverfahren gehörten solche Instrumente wie die Aufhebung des barocken Tiefenzuges der Sichtachsen (Terminierung der Alleen und Gänge durch Staffagen und »Teleskop-Effekt«), bestimmte Wegführung (ein Rundgang, bei dem die Geh- und Blickrichtung streng getrennt sind und so die Existenzräume des Betrachters und des Kunstobjekts als getrennt erscheinen) usw. Durch seitliche Begrenzung der Perspektive (etwa durch Baumgruppen und Staffagen) schuf man den sogenannten Rahmenblickeffekt, der zur Steigerung der bildhaften Rezeption führte.¹³ Solche Verbildlichung bewirkte, wie Ulrich Müller feststellt, eine »distanzschaffende Entfernung der Natur« und ermöglichte Freiheit und Individualität bei der Perspektivewahl sowie eine »synthetisierende Eigenleistung des Beschauers«, die man bereits im 18. Jahrhundert im Rahmen der Assoziationslehre aufwertete.¹⁴ Vor diesem Hintergrund fragt sich nun, ob bei der Inszenierung der Bildhaftigkeit der Natur allein dieses Rezeptionsverhalten des sich in distanzierter Naturkontemplation emanzipierenden Subjekts intendiert war. Es kann vermutet werden, dass es auch weitere, gartenkunst- und kunsttheorieexterne interessengeleitete Diskurse gab, die die hier geschilderten Vorgaben der Kunstproduktion mitbestimmten und die Selbstlegitimation der Landschaftskunst ermöglichten. Auf diese Hintergründe wird später noch einzugehen sein, doch zunächst zurück zum *Gobelin*.

¹² Vgl. Müller 1997, 87; Gamper 1998, 46f.

¹³ Vgl. Müller 1997, 87; Gamper 1998, 135f.

¹⁴ Müller 1997, 94

Wenn wir nun auch die anderen, verwandten Fäden des Bedeutungsgobelins der Natur anvisieren, die neben dem von uns gewählten laufen, so bemerken wir, dass er sich mit diesen hier und da verknüpft

und in den einzelnen Knoten verzweigt. Dabei werden die Metamorphosen der proteusartigen Natur sichtbar, die entweder als Malerin oder Gärtnerin oder auch in Gestalt der Weberin erscheint. So z.B. wiederum beim *Teppich*, von dem aus eine Gedankenbewegung den konnotativen Seitenweg einschlägt und direkt in ein entferntes Sinngeflecht vom Raum und Zeit, Idee und Erfahrung, Typus und Metamorphose, Kunst und Wissenschaft hinein führt. Die Natur präsentiert sich in dieser ornamentalen Umfassung des ganzen Bedeutungsgobelins auch als eine unermüdet arbeitende Weberin. Und da das Universum sich somit nicht als räumlich wahrzunehmendes Standbild, sondern als eine am ewigen Webstuhl sukzessiv gewebte Prozessualität zeigt und sich in den rhythmisch kreisenden Bewegungen des Webrades auflöst, tritt mit dieser Metapher die Temporalität als vierte Dimension in den Sinnhorizont hinein.

»Die Schwierigkeit Idee und Erfahrung mit einander zu verbinden erscheint sehr hinderlich bei aller Naturforschung: die Idee ist unabhängig von Raum und Zeit, die Naturforschung ist in Raum und Zeit beschränkt ...«, beschwert sich Goethe, »und eine Naturwirkung die wir der Idee gemäß als simultan und successiv zugleich denken sollen, scheint uns in eine Art Wahnsinn zu versetzen.«¹⁵ Das Universum ist ein gewebter Teppich, dessen zeit-räumliche Struktur den Dichter beim Versuch, das »vereinigt denken was die Sinnlichkeit ihm gesondert überlieferte«, wahnsinnig zu machen droht, so dass er »denn billig zu einiger Befriedigung in die Sphäre der Dichtkunst flüchten« muss und reimt:

So schauet mit bescheidnem Blick
Der ewigen Weberin Meisterstück,
Wie ein Tritt tausend Fäden regt,
Die Schifflein hinüber herüber schießen,
Die Fäden sich begegnend fließen,
Ein Schlag tausend Verbindungen schlägt.
Das hat sie nicht zusammen gebettelt,
Sie hat's von Ewigkeit angezettelt;
Damit der ewige Meistermann
Getrost den Einschlag werfen kann.¹⁶

¹⁵ Goethe, Abt.
II, Bd. 11, 57

¹⁶ Goethe, Abt.
II, Bd. 11, 57

Kehrt der Widerstreit von Simultanität und Sukzessivität nicht auch in dem künstlerisch-technischen Verfahren Borisov-Musatovs wieder zurück, dem bei der Arbeit am *Gobelin* seine Schwester für *beide* Mädchen Modell gestanden hat? Zumindest auf der manifesten Ebene der Kunstproduktion handelt es sich um ein und die selbe Person zu verschiedenen Zeitpunkten, die »filmisch« doppelt erscheint – um »eine Art Wahnsinn«, wie Goethes Diagnose lauten würde. Aber auch der Garten an sich – die nächste »Reihe« der Mimesis – trägt mit seiner zyklischen Alternanz vom Aufblühen, Wachsen und Vergehen das selbe Verwirrung stiftende Potenzial: »Dich verwirret, Geliebte, die tausendfältige Mischung / Dieses Blumengewühls über dem Garten umher; (...) Alle Gestalten sind ähnlich, und keine gleicht der andern ...«¹⁷ Das Motiv des Spaziergangs im Garten, der sukzessiven Erwanderung einer »Folge von ästhetischen Bildern«¹⁸, führt wiederum auf die im 18. Jahrhundert geführte Debatte über die Hierarchie der Künste zurück, die entweder simultan (Malerei) oder sukzessiv (Dichtung und Musik) wirken, in dessen Rahmen gerade die Gartenkunst neben dem Theater als eine synthetische, zeit-räumlich wirkende und daher als die vollkommenste Kunstgattung reklamiert wurde.

¹⁷ Goethe, Abt. I, Bd. 1, 290

¹⁸ Goethe, Abt. I, Bd. 36, 233f.

Garten – Natur

»Die Schifflein hinüber herüber schießen, Die Fäden sich belegend fließen ...« Von der Natur-Malerin über die Natur-Weberin führt so der Leitfaden unweigerlich zu der Natur-Gärtnerin zurück, denn »Der ewigen Weberin Meisterstück«, der Teppich, stellt, wie Goethe mehrfach betont, sogleich einen Garten dar. Dass eine kulturhistorische Verbindung zwischen dem Garten und dem Teppich besteht, bemerkte einmal auch Michel Foucault und verwies dabei auf eine weitere Sondereigenschaft des Teppichs – nämlich, ein mobiler Garten zu sein:

Und die Teppiche waren ursprünglich Reproduktionen von Gärten: der Garten ist ein Teppich, auf dem die ganze Welt ihre symbolische Vollkommenheit erreicht, und der Teppich ist so etwas wie ein im Raum mobiler Garten. Der Garten ist die kleinste Parzelle der Welt und darauf ist er die Totalität der Welt.¹⁹

¹⁹ Foucault 1990, 39

Der »fliegende Teppich« Musatovs bringt es so bis an die Tore des Gartens Eden, des vollkommensten aller Gärten, auf welchen letzten Endes die Mimesisstradition der Gartenkunst aller Zeiten bezogen ist.

Doch diese Tradition scheint gebrochen zu sein: Man denke nur an den paradigmatischen Wechsel vom regelmäßigen »künstlichen« zum landschaftlichen »natürlichen« Garten im 18. Jahrhundert. Die streng regulären Klostergärten des Mittelalters mit ihrem archetypischen Gestaltungsmotiv – der vierteiligen Gliederung entsprechend den vier »Hauptwassern« des Gartens Eden – wurden aus der Intention heraus angelegt, das verlorene Paradies zu »rekonstruieren«. Die französischen geometrischen Barockgärten sollten wiederum nach dem Vorbild des Gartens Eden das Universum als mathematisch-mechanisch imprägniertes Gebilde versinnbildlichen. Aber auch der auf das Musatov'sche Teppich-Gemälde gewebte englische Landschaftspark hat mit dem Topos des Paradieses unmittelbar zu tun. Dieses Paradies wurde spätestens mit Gottfried Wilhelm Leibniz, der aus den Prinzipien der Fülle und des zureichenden Grundes heraus unsere Welt zur besten aller möglichen Welten bzw. zur Welt des kleinsten Übels erklärte²⁰, auf die gesamte Erdoberfläche projiziert und erhielt bald einen neuen, landschaftlichen Zuschnitt. Und freilich entsprach dieses neue und stilvolle Image des Planeten der Dichotomie zwischen den (einstmals als kongruent empfundenen) »geradlinigen« Formen der Logik und »geschwungenen« Formen der Natur, die immer deutlicher ins Bewusstsein des 18. Jahrhunderts trat.

²⁰ Vgl. Lovejoy
1985, 176ff.

Während der mittelalterliche Gärtner die Welt hinter den Klostermauern als eine durch den Zorn des Allmächtigen zerstörte, fürchterliche Ruine betrachtete, schien die Natur des 18. Jahrhunderts nicht die Gottesstrafe, sondern die Gottesgnade zu verkünden.²¹ Doch die prästabilisierte Harmonie des *liber naturae* sollte mit der Fabel des *liber scripturae*, mit dem Garten Eden, dem Sündenfall und der Sintflut überein gebracht, der Ausdehnung des Paradieses auf die ganze Welt sollte die »naturwissenschaftliche« Respektabilität verliehen werden. Führende Naturforscher – vornehmlich aus den physikotheologischen Kreisen – beschäftigten sich damit. In der Regel waren es Pfarrerssöhne, die ihr Theologiestudium frühzeitig abgebrochen hatten, oder enttäuschte Mediziner, die auf ihren Arztberuf keine Lust mehr hatten.

²¹ Vgl. Prest
1988, 17

So z.B. der Pfarrerssohn aus der tiefen schwedischen Provinz Carl Linnaeus, der spätere Ritter Linné (in dessen Fall das Theologiestudium allerdings gar nicht erst in Frage kam, so schlecht war er im Gymnasium), der in seiner Schrift *Oratio de Telluris habitabilis incremento* behauptete, dass das Paradies eine Insel mitten im Urozean am Äquator darstellte, mit einem Berg, »dessen Spitze über die Wolken hinausreicht«, auf welcher anfangs »von allen Arten der lebendigen Dinge nur ein einziges Paar von beyderley Geschlechte hervorgebracht worden sei«²². »Hier ist das weite Meer. Wohlan! Wo ist jetzt Land? Ein recht beglücktes Land? Wo sind die reichen Inseln?«²³ Im Verlauf der Zeiten trat das Wasser immer mehr zurück (erklärte der schwedische Forscher), und so konnten sich die Pflanzen und Tiere nach und nach in alle Himmelsrichtungen ausbreiten. Deshalb spiegele die zonale Verteilung der Vegetation vom Äquator zu den Erdpolen die ursprüngliche Höhenstufung der Pflanzen im Paradies wieder. Die nördliche und südliche Hemisphäre der Erdkugel mit ihren Landschaften seien dadurch genaue – wenn auch verdünnte – Abbilder des paradiesischen Urberges, wobei der Nord- und Südpol dem Gipfel desselben entsprechen.²⁴

²² Linné 1756, 38, 50
²³ Linné 1756, 40

²⁴ Vgl. hierzu Polianski 2002, 38, 316

Vor diesem Hintergrund sollen die rühmenden Worte Horace Walpoles über den Klassiker des frühen englischen Gartens William Kent gelesen werden: »He leaped the fence, and saw that all nature was a garden.«²⁵ Und gleichzeitig soll dieser von der Kunstgeschichte gern zitierte Satz in dem Zusammenhang interpretiert werden, dass der frühe englische Garten seine Wurzeln in der oppositionellen, liberalen Bewegung der englischen Whigs hatte. Nach der Darstellung Adrian von Buttlars war der Landschaftsgarten als Symbol eines liberalen Weltentwurfs bzw. einer liberalen Paradies-Vorstellung entstanden.²⁶ Literarisch mit John Miltons *Paradise Lost* vorweggenommen, war er somit einer physikotheologisch geprägten Naturfrömmigkeit entsprungen und verfolgte im Wesentlichen das selbe optimistische Programm wie die physikotheologisch geprägte Naturgeschichte – die Rekonstruktion des »beglückten Landes«, das Linné als eine Insel darstellte, die sowohl alle Pflanzenformen als auch alle Landschaftstypen beherbergte.²⁷

²⁵ Walpole 1798, 536

²⁶ Vgl. Buttlar 1982, 101f.

²⁷ Vgl. Polianski 2002, 42

²⁸ Vgl.
Bredekamp
1993, 66

Der paradigmatische Sprung William Kents über den Gartenzaun setzte Begeisterung für die Schönheiten der »natürlichen« Natur voraus; und gleichzeitig wurde mit der Dekretierung der Gartenhaftigkeit der Natur die »Künstlichkeit« des »Natürlichen« unterstellt. Während der mittelalterliche Mensch sich mit dem Gartenzaun seines nachgestellten paradiesischen Ordnungsideals aus dem Hort der Entropie aussonderte, von dem als Zerfallsprodukt definierten wilden Natürlichen schützte, während der Mensch des Barock, sich selbst als »demiurgischen Spieler« begreifend²⁸, in die Offensive überging und die ganze Natur diesem Ordnungsideal zu unterwerfen suchte, hatten sich die Gärten des 18. Jahrhunderts »umgestülpt«: Das wilde »Außerhalb« verwandelte sich in einen Garten der Leibnizschen prästabilierten Harmonie, in eine ungezwungen »schöne«, »geschmackvolle« Erdumhüllung, die nur hier und da durch zivilisatorische Krater, Enklaven des Künstlichen »entstellt« war.

Natur

Diese fundamentale Umkehrung der Sicht auf die Natur erforderte aber eine diskursive Fundierung, und zwar nicht nur durch Philosophie (Leibniz) und Naturgeschichte (Linné), sondern auch im Bereich des Ästhetischen – zuerst aus dem rationalistischen Schönheitsbegriff heraus und später im Rahmen der sensualistischen Wahrnehmungs- und Wirkungsästhetik. Denn es ging nicht nur um die Theodizee, d.h. eine Erklärung und Rechtfertigung des Übels (etwa dadurch, dass die Endlichkeit zum Begriff des Geschöpfes gehöre), sondern auch um dessen Negation. Die wilde Natur mit ihren Wäldern und Wüsten, Gebirgen und Abgründen musste zunächst »schön geredet« werden. Es musste eine gewaltige Diskursarbeit zur Ästhetisierung, aber auch der Verharmlosung der Natur geleistet worden sein, bevor der Lermontov'sche Mzyri (1840) in den gefährlichen Höhen des Kaukasus entzückt ausrufen durfte: »Um mich herum blühte ein Garten Gottes«.²⁹

²⁹ Lermontov,
Bd. 4, 157

Im Nützlichkeitsdiskurs der Naturgeschichte suchte das 18. Jahrhundert das Ungerechte, Launige, gewitzt Grausame oder einfach bedrückend Sinnlose der Natur zu rechtfertigen; jeder Kreatur sollte eine sinnvolle Funktion im Weltgetriebe zugeschrieben werden, was – wie etwa im Fall von lästigen Mücken – nicht immer glücklich gelingen

wollte. Diese sollten nach einer verbreiteten Formel dazu da sein, um den Bauern während der Mittagspause auf dem Acker beim Einschlafen zu stören, ja, ihn an seine moralischen Pflichten, an die Gottesstrafe zu erinnern. Zum wahren Alptraum der Anwälte der Natur wurde dabei die mordlustige Bestie Ichneumon (alias Pharaonsratte alias ägyptische Ratte), die angeblich in den geöffneten Rachen des leichtsinnig eingeschlafenen Krokodils schlüpfte, um sich dann aus seinem Bauch wieder herauszufressen. Diesen schlechten Ruf behielt der Ichneumon bis ins 19. und 20. Jahrhundert hinein: Er ist listig und misstrauisch, tadelt ihn *Meyers Großes Konversations-Lexikon* 1908, er »mordet viel mehr, als er verzehren kann«, er plündert Vogelnester, er »saugt von Säugetieren und Vögeln nur das Blut«. Und er bleibt natürlich der Erzfeind des Krokodils.³⁰ Es handelt sich ohne jeden Zweifel wieder um den Ichneumon, als in Anton Čechovs *Duel* (1891) ein »schön aussehendes«, aber überaus »gemeines« und »unmoralisches« Tierchen auftaucht, und zwar in einem Gespräch über die Zweckmäßigkeit in der Natur. Der Militärarzt Samojlenko schildert malerisch die unsäglich gewöhnlichen Gewohnheiten des Ichneumons und fragt den Zoologen fon-Koren: »Na, sag mal, wofür ist so ein Tier nütze? Wofür ist es geschaffen worden?«³¹ Und fon-Koren startet sofort den alten Rechtfertigungsdiskurs der Natur, wenn auch jetzt, 1891, auf der Basis der Darwin'schen Deszendenzlehre:

Ja und? Der Vogel ist ihm in die Fänge gegangen, weil er unvorsichtig war; es hat sein Nest mit den Eiern ausgeplündert, weil der Vogel ungeschickt war, er hat das Nest schlecht gebaut (...) Dein Tier vernichtet nur die Schwachen, Ungeschickten, Unvorsichtigen, kurz Wesen mit Mängeln, bei denen es die Natur nicht für nötig hält, sie an die Nachfahren weiterzugeben. (...) Auf diese Weise dient dein Tierchen, ohne es selber zu ahnen, dem großen Ziel der Vervollkommenung.³²

³⁰ Bd. 9, 730

³¹ Čechov, Bd. 7, 144

³² Čechov, Bd. 7, 144

Dem Grausamen des teleologischen Diskurses entsprach im Bereich des Ästhetischen das Hässliche. Und als hässlich wurde zunächst alles Chaotische, Ordnungslose, Unsymmetrische wahrgenommen. Besonders der Fall der Gebirge erwies sich als schwierig. Die Physikotheologie hat zwar bereits den Garten Eden als einen Berg dargestellt, aber man betrachtete diese geologische Erscheinungen immer noch – Thomas Burnet mit seinem berühmten Werk *The Theory of the Earth* von 1684

folgend – als Produkte der Zerstörung der paradiesischen Ideal-

³³ Vgl. Gerndt
1981, 68; Prest
1988, 17

landschaft und verabscheute sie folgerichtig.³³ Linné konnte sich bis an sein Lebensende mit dem Anblick der über die Erde verstreuten Berge und Hügel nicht anfreunden; er fand sie unschön. Aber auch in diesem Dilemma bewies der schwedische Pfarrerssohn abermals seine Größe und argumentierte in seiner *Oeconomia naturae* mit scholastischer Eleganz: Die Unebenheiten der Erdkugel vergrößern deren Oberfläche und erhöhen auf diese Weise die summarische Schönheit der Natur.³⁴

³⁴ Linné,
Amoenitates, Bd.
2, 6

Das Gebirgsproblem bereitete auch dem berühmten britischen Forscher Derham Kopfzerbrechen: »Solten wir uns also unterstehen, dasjenige zu tadeln, was Gott thut?«³⁵, fragte der Gelehrte 1713 beim Anblick einer Gebirgslandschaft, deren Schönheit ihn offenbar auch nicht ganz überzeugte. Diese Frage löste er aber ganz anders als Linné, indem er – sich auf die Autorität der Poesie stützend – die Neudefinition von Naturschönheit wagte bzw. die Schönheit der Natur dekretierte.³⁶

³⁵ Derham
1741, 161

³⁶ Derham
1741, 139ff.

Obleich einige die Berge vor ungestalte Theile der Erden halten, so wird man nach reiflicher Ueberlegung befinden, daß dieselben so vieles zur Schönheit und Bequemlichkeit der ganzen Welt beytragen, als sonst irgend ein Theil. (...) Was nun erstens die Schönheit, Zierde und Anmuth betrifft, so kan ich mich gar wohl auf eines jeden seine eigene Sinne und Empfindung beruffen, ob nicht eine angenehme Abwechselung von Berg und Thal anmüthiger und lüstiger sey, als die größte immer fortgehende Ebene. (...) Ob es nicht dem Auge weit anmüthiger, von den Gipfeln der Berge herab auf die unten liegenden Thäler, Ströhme, und auf die entfernte Hügel: oder hingegen von unten, aus den tieffen Thälern auf die herumliegenden Berge zu sehen? Die artigen Einfälle und die hohen Gedanken sowohl der alten, als neuen Poeten geben ein sattsames Zeugniß, wie sehr die gegenwärtige Gestalt der Erden den menschlichen Sinnen gefällt.

Ähnlich verhält es sich bei Brockes, der in seinem Gedicht *Die Berge*

³⁷ Brockes 1738,
130

resümiert: »Ob nun gleich der Berge Spitzen Oed' und grausam anzu- sehen; Sind sie doch, indem sie nützen; Und in ihrer Grösse, schön.«³⁷ Die Gebirge sind nicht nur schön; hinzu kommt die Kategorie des Erhabenen, die später im Rahmen der sensualistischen Wirkungs- ästhetik, wie sie etwa in Deutschland 1750 durch den wiederum stark physikotheologisch geprägten Kunsttheoretiker Johann Georg Sulzer ausgearbeitet wurde und zur Aufwertung der freien Natur wesentlich

beitrug.³⁸ Ähnlich wie im Nützlichkeitsdiskurs die lästigen Mücken den Blick des Menschen zum Himmel schweifen ließen, hatte das Schreckliche der Natur starke Gemütsbewegungen zu induzieren, die wiederum in einem »sinnlichen Gottesdienst« gipfeln sollten. Daher ist die Natur bei Brockes immer auch »[e]ntsetzlich angenehm, erschrecklich schön«.³⁹ Ein weiterer Physikotheologie, Naturforscher und Dichter, Albrecht von Haller, bedient sich ebenfalls der Ästhetik des Schrecklichen. In seinen *Alpen* (1729) will er aber die Berge gar nicht mehr rechtfertigen; er schildert »[e]in angenehm Gemisch von Bergen, Felsen, Seen«⁴⁰ und kehrt das Gebirgsproblem gänzlich um: Die Berge seien nicht die Plage der Menschheit, sondern im Gegenteil ein Geschenk der Natur, das dem naturverbundenen »vergnügten Volk« der Alpen zu Teil wurde:

Sie warf die Alpen auf, dich von der Welt zu zäunen,
Weil sich die Menschen selbst die größten Plagen sind.⁴¹

³⁸ Vgl. Gamper 1998, 35

³⁹ Brockes 1738, 461

⁴⁰ Haller 1959, 21

⁴¹ Haller 1959, 9

Die Alpen selbst stellen nun den Gartenzaun dar, der den Hort der Unschuld und Sittlichkeit beschütze und dem Menschen ein Asyl vor der Wildnis der Zivilisation gewähre, in welcher der »beeckelnde« künstliche Geschmack herrsche. Kein Wunder, dass gerade die Alpen mit der berühmten Teufelsbrücke über dem Abgrund zum Lieblingsmotiv der Landschaftskunst wurden.

Aber nicht bloss die Naturästhetik, sondern auch die im Zusammenhang mit der empirischen Psychologie entwickelte Wirkungsästhetik selbst, auf der die Theorie des Landschaftsgartens im 18. Jahrhundert hauptsächlich gründete, ging von der physikotheologischen Prämisse der prästabilisierten Harmonie aus, die zwischen den menschlichen Sinnen und der Natur bestehen sollte. Die Formen und Farben erregten demnach die Sinnesorgane unmittelbar, »haptisch«. Sie zergingen auf der Netzhaut des Auges wie Speisen und Getränke auf der Zunge und generierten so eine mehr oder minder angenehme »Gemütsbewegung« im eigentlichen, mechanischen Sinn. (Auch die für die Legitimation des Landschaftsgartens essenzielle Assoziationstheorie entsprang letzten Endes diesem Gedankenkomplex). Folgerichtig sprach man von den Naturlandschaften als »Augenweide«. Die Landschaft war daher auch

ein Tisch, eine festliche Tafel, die uns, dankenswerterweise, eine umsichtige *Providentia* mit frischer Naturkost Weise serviert haben sollte.

Die unermüdliche Zusammenarbeit der Dichter, Maler, Gartenkünstler, Philosophen und Naturforscher am Image der Natur ermöglichte es letzten Endes, dass etwa seit Mitte des 18. Jahrhunderts das Chaotische und Feindliche bzw. Gleichgültige der Umwelt als eine verbindliche, normative Ordnung höchsten Grade wahrgenommen wurde:

Landschaften schuf die Natur, ihr Richtsheit war das Wasser, ihre Schnur der Wind, und ihre Arbeiter zum Auf- und Abtragen Vulkane, Erdbeben und andere Kräfte. So überschaut der Kenner von dem höchsten Punkte einer Gegend mit klopfendem Herzen den Gang der Natur, und in allen den aufscheinenden Unregelmäßigkeiten der vor ihm liegenden Landschaft findet er die größten Regelmäßigkeiten.⁴²

⁴² Repton 1804, 452

Freilich blieb diese Generallinie des Naturdiskurses nicht ohne Widerspruch. In den *Leiden des jungen Werthers* erscheint die Natur »als ein ewig verschlingendes, ewig wiederkäuendes Ungeheuer.«⁴³ Konsequenter und folgerichtig parodiert Goethe in seinem satirischen Stück *Der Triumph der Empfindsamkeit* (1771) die Formel, wonach die Natur im Ganzen einen paradiesischen englischen Garten darstellen soll:

Nun aber kam ein Lord herunter, / Der fand die Hölle gar nicht munter,
/ Und eine Lady fand Elysium zu schön. / Man sprach so lang, bis daß
der seltne Gusto siegte, / Und Pluto selbst den hohen Einfall kriegte, /
Sein altes Reich als einen Park zu sehn. / Da schleppen nun Titanen ohne
Zahl, / Den alten Sisyphus mit eingeschlossen, / Rastlos geschunden und
verdrossen, / Gar manches schöne Berg und Thal Zusammen. / Aus den
fluthenden Flammen / Des Acherons herauf / Müssen die ewigen Felsen
jetzt! / Und, gäl't's tausend Hände, / Sie werden an irgend einem Ende /
Als Point de vue zurecht gesetzt.⁴⁴

⁴⁴ Goethe, Abt. I, Bd. 17, 35f.

Die Gartenidylle erscheint hier als geschmacklose Schminke der ewig wiederkäuenden höllischen, ja ichneumonischen Natur; die Berge und Felsen erhalten wieder ihren tradierten teuflischen Charakter. Insbesondere nach 1800 war überall in Europa eine solche Naturenttäuschung und Nostalgie an Regularität, Proportionalität und Künstlichkeit zu spüren. Dies vermochte aber an der Grundtendenz nichts

zu ändern. Der physikotheologische Diskurs der Naturschönheit hat im Laufe des 18. Jahrhunderts den, wie es hieß, »steifen«, geradlinigen und rechteckigen Schönheitskanon endgültig deformiert und ihn zu einer welligen ungezwungenen »Schönheitslinie« verbogen. Diese Schönheitslinie – hier ein eindruckvolles Muster von Schillers Hand (Abb. 2) – wurde zum grundlegenden Gestaltungsprinzip des Landschaftsgartens.



Abb. 2 Friedrich Schiller: Schlangenlinie. Brief an Christian Gottfried Körner vom Februar 1793. In: Schiller 1943ff. Bd. 34, S. 215.

Natur - Garten

So ungezwungen und frei, wie diese Schönheitslinie Friedrich Schillers auch läuft, ist sie die moralischste Linie der Welt, steht sie doch für Freiheit, Tugend und Glaube (»Drei Worte sag ich euch, inhaltsschwer ...«). Die Linie ist somit sehr politisch und tausendmal strenger als jede »künstliche« Gerade oder Zickzacklinie. Kein Zufall, dass Schiller seine Zeichnung mit Beispielen aus der Gartenkunst begleitet und dabei – die Kantische praktische Philosophie und Ästhetik weiterentwickelnd – ein moral-politisches Programm deklariert:

In dieser ästhetischen Welt, die eine ganz andere ist als die vollkommenste Platonische Republik, fordert auch der Rock, den ich auf dem Leibe trage, Respekt von mir für seine Freiheit, und er verlangt von mir, gleich einem verschämten Bedienten, daß ich niemanden merken lasse, daß er mir dient. (...) Schönheit ist durch sich selbst gebändigte Kraft. (...) Alles in einer Landschaft soll auf das Ganze bezogen seyn, seinem eigenen Willen zu folgen scheinen. (...) Was thut also der verständige Künstler? Er läßt denjenigen Ast des Baumes, der den Hintergrund zu verhüllen droht, aus eigener Schwere freiwillig Platz machen; (...) Warum wird die Schlangenlinie für die schönste gehalten? (...) Freiwillig erscheint nur diejenige Bewegung, an der man keinen bestimmten Punkt angeben kann, bey dem sie ihre Richtung abänderte. Und dieß ist der Fall der Schlangenlinie (...) Darum ist das Reich des Geschmacks ein Reich der Freiheit – die schöne Sinnenwelt das glücklichste Symbol, wie die moralische seyn soll (...) Darum stört uns jede sich aufdringende Spur der despotischen Menschenhand in einer freyen Naturgegend.⁴⁵

⁴⁵ Schiller an Körner (1793), Bd. 34, 212ff.

Schönheit bedeutet Freiheit, doch bedeutet sie auch Gewalt, die »ich niemanden merken lasse«. Diese politische Implikation eines ästhetischen Konzepts war gerade im Bereich der Gartenkunst tragend. Die Schönheitslinie und der Landschaftsgarten formierten sich im Zuge einer durchaus macht- und interessengeleiteten Sinnproduktion – zunächst durch physikotheologische und politisch-liberale Ansichten des oppositionellen britischen Adels initiiert. Es entstand dabei eine hoch effiziente ideologische Konstellation: Die politische Liberalität verbündete sich hier mit dem religiösen Ernst, der religiöse Ernst war aber durch die Leichtigkeit des »irdischen Vergnügens« ausgeglichen. In Deutschland, wo die »schöne Gartenrevolution« etwa nach 1770 endgültig siegte, war es wiederum Goethe, der die Regularität des Französischen Gartens in Schutz nahm und die apodiktische Norm des Naturgefühls nach dem englischen »Gartengeschmack« verspottete:

Liebe Mutter, die Gespielen / Sagen mir schon manche Zeit / Daß ich
besser sollte fühlen / Was Natur im Freien beut. / Bin ich hinter diesen
Mauern, / Diesen Hecken, diesem Bux, / Wollen sie mich nur bedauern /
Neben diesem alten Jux.⁴⁶

⁴⁶ Goethe, Abt.
I, Bd. 3, 54

Der intentionale Aspekt der hier umrissenen paradigmatischen Verschiebungen wird sichtbar, wenn man den »englischen« Garten als einen Kampfbegriff mit dem regulären, vermeintlich »französischen« Garten konfrontiert, in dem die Natur »vergewaltigt« und »entstellt« gewesen sei. »Happy Britannia, where the Queen of Arts, Inspiring vigour, Liberty, abroad Walks unconfined«⁴⁷ – so der Dichter James Thomson, beim Blick auf die britische Parklandschaft. Auch nach der Französischen Revolution war es weiterhin der *englische* Garten, der europaweit für die Ideen der Freiheit und Gleichheit stand.⁴⁸ Kein Wunder, dass dem Philosophen Joseph Rückert gerade beim Betrachten des Weimarer Parks der Gedanke einleuchtete: »Die Natur ist republikanisch«⁴⁹. Der antifranzösische Gartenstil stellte eine Wunderwaffe der Briten dar, die an ihrer Strategie der gartenkünstlerischen Invasion bis ins 19. und 20. Jahrhundert hinein festhielten. Noch 1812 mischte eine in London in deutscher Sprache erschienene Zeitschrift *Der Verkündiger* ganz programmatisch Nachrichten aus dem britischen Parlament und antinapoleonische Propaganda mit ausgedehnten Beschreibungen

⁴⁷ Thomson
1951, 106

⁴⁸ Vgl. hierzu
insbes. Gamper
1998, 292ff.

⁴⁹ Rückert 1799,
25

englischer Gartenanlagen. Und auch im »Brennpunkt des Kalten Krieges« auf der »Insel der Demokratie« West-Berlin wurde am Rande des Bellevue-Parks (im britischen Sektor) und nicht weit vom Sowjetischen Ehrenmal am 29. Mai 1952 durch den britischen Außenminister mit dem symbolträchtigen Namen Anthony Eden feierlich ein »Englischer Garten« eingeweiht. Dieser Garten sollte ein Symbol der deutsch-britischen Freundschaft sein, die – wie Ernst Reuter in seiner Ansprache betonte – die tapferen britischen Piloten während der Berlin-Blockade bewiesen hätten.⁵⁰

⁵⁰ Berlin.
Chronik der
Jahre 1951–54,
377

Doch ein solches Paradies der Demokratie sollte nicht nur durch »Protokolle der Lektüre« – kunsttheoretische Debatten, Einweihungsreden und Beschreibungen – wirken, sondern auch rein visuell klar dechiffrierbare Botschaften aussenden können. Eine vergleichbare Aufgabe hatte der Landschaftsgarten im 18. Jahrhundert zu erfüllen; darin musste auf die Paradieshaftigkeit und Dignität des *liber naturae* verwiesen werden. Während die Panzer und Kanonen des nach tektonisch-regulärem Gartenvorbild konzipierten Sowjetischen Ehrenmals im Tiergarten ähnlich wie die Fontänen in Versailles eine ganz unmissverständliche Sprache sprachen, erwies sich das trotzige Schweigen der Natur als Grundproblem des Landschaftsgartens seit Beginn seiner Geschichte überhaupt. Zwar konnten auch hier die Botschaften mit Tempeln, Ruinen, Grotten, Mausoleen, Obelisken, Statuen, Hermen, Fontänen, Wasserfällen, Glockenspielen und Inschriften (ein hölzernes Kreuz, beschriftet: »Gute Nacht ihr Sorgen« u.ä.) vertextet werden, doch empfahl die Gartendiskursivität im 18. Jahrhundert vehement, mit diesen »künstlichen Hilfsmitteln« äußerst sparsam umzugehen, Emblem und Allegorie zu vermeiden und ein auf expressive Wirkungen der Natur ausgerichtetes Rezeptionsverhalten zu fördern. Notfalls konnte man zwar auch einen in der Mooshütte untergebrachten Schauspieler, einen verkleideten Eremiten, das Intendierte vertonen lassen, etwa indem er eine Strophe aus Miltons *Verlorenem Paradies* vorlas. Literarisch oft verspottete »Einfälle« dieser Art kamen aber einem Armutszeugnis der Landschaftskunst gleich. Die Natur *selbst* sprechen zu lassen, und zwar ohne Zutaten von Artificialia, dies eben stellte die ursprüngliche Legitimation des Landschaftsgartens dar. Nur so war

die nötige Subtilität der Botschaft, die Kombination von »Freiheit«, »Pflicht« und »Spaß« gewährleistet. Konnte aber diesem Prinzip überhaupt entsprochen werden? Viele zweifelten daran. So z.B. auch Jacob Friedrich Rösch, der 1802 *Die Vorzüge der ehemaligen französischen Gärten, vor den jetzt üblichen Englischen* aus der prinzipiellen Aporie des Landschaftsgartens heraus begründete.

Dass der Grundsatz von der Nachahmung der Natur für Gärten gar nichts taugt, erhellet daraus, weil er bey ihnen nicht einmal anwendbar ist, indem sich die Natur nicht in den engen Raum eines Gartens hineinzwängen lässt; will man sie verkleinert mit Maulwurfs-hügeln und Katzenpfaden nachbilden, wozu die Bäume und Gesträuche kein passendes Verhältniß haben, so wird ein kindliches Spielwerk daraus; will man damit ins Grosse gehen, so tritt der Fall ein, von dem Chambers sagt, dass mann alsdann nicht mehr wisse, ob man in einem gemeinen Felde oder in einem Garten wandelte.⁵¹

Garten – Bild

In der Gartenkunst fallen auf den ersten Blick das Zeichen und das Bezeichnete zusammen, Stein stellt Stein, Baum Baum, Natur Natur dar. Nimmt diese Kunst den Mimesisgrundsatz ernst, so scheint sie sich bald in der »Naturwirklichkeit« aufzulösen. So jedenfalls ist das Problematische der Gartenkunst oft artikuliert worden. Mit der Prämisse der Mimesis wird aber eine bestimmte Sicht auf Kunstproduktion impliziert: Der Auflösungsprozess des Gartens in der »Wirklichkeit« stellt sich so – analog zur Malerei – als eine höchste Stufe der Annäherung der Kopie an das Original dar: Die Kunst gipfelt in einem völligen Identisch-Werden mit der Natur. Die gemalten Weintrauben werden wie nach einem Zauberspruch wirklich und essbar, die von Jupiter gemalten Schmetterlinge fliegen davon ...

Doch das Wesen der Gartenkunst – mit der nach Herder »die Kunst ist zur Natur, die Natur zur Kunst worden«⁵² – oszilliert, die Analogie zur Malerei ist tückisch. Sooft die Mimesis in ihrer Theorie beschworen wurde, so problematisch erscheint es doch, die damit vorausgesetzte Relation vom Zeichen und Bezeichneten auf sie unmittelbar zu projizieren. Die »Vollendung« der Gartenkunst lässt sich auch durch die Umkehrung dieses Schemas verorten. Und so pointiert auch Goethe

das Wesentliche der Gartenkunst: »Ein Bild aus der Wirklichkeit zu machen, kurz, erster Eintritt in die Kunst«⁵³. Es sind in der Tat zwei grundverschiedene Dinge, ein Bild der Natur zu *malen* und ein Bild aus der Natur zu *machen*. Zerrissen zwischen zwei Maximen hatte der Gärtner die über die Erde verstreuten »Naturschönheiten«, fremde Landschaften als perfekte Kopien auf engem Raum zu konzentrieren (und so quasi ein Bild zu »malen«) und gleichzeitig dem *Genius of Place*-Rechnung zu tragen, d.h. die Gartennatur vor Ort idealisierend »so wie sie ist« bzw. »sein will« erscheinen zu lassen (zum Bild werden zu lassen).

⁵³ Goethe, Abt. I, Bd. 47, 311

Es war freilich kaum möglich, beiden Maximen im gleichen Maße zu entsprechen, und gerade an diesem Punkt schieden sich die Geister – ein Dilemma, welches sich in der soeben zitierten Stellungnahme Röschs niederschlug. Auf der einen Seite bildete sich im 18. Jahrhundert eine Stilrichtung um den Gartenkünstler William Chambers, die sich durch einen Hang zum Exotischen und das Bestreben auszeichnete, die »Naturschönheiten« der Welt, das »verdünnte« Paradies im Garten zu konzentrieren (Verfahren der »Verschönerung«). Die so konzipierten Gärten stellten in der Regel eine Art Disneyland bzw. Reisephotoalbum dar; hier hatten die jungen Leute aus reichen Adelshäusern Naturszenen nachgestellt, die sie während der traditionellen Initiation – der »Grand Tour« – gesehen oder aus Erzählungen anderer Reisenden imaginiert hatten, so dass die Bemerkung Röschs, es handele sich um ein »kindliches Spielwerk«, oft durchaus zutreffend war. Dieser »Partei« der nachgestellten Natur stand aber eine »Partei« gegenüber, die dem *Genius of Place* huldigte – die Stilrichtung von Lancelot Brown mit ihren poetischen Inszenierungen der purifizierten Natur. Hätte aber im Stil Browns die unberührte Natur in den Landschaftsgärten wirklich nachgeahmt werden müssen, so wäre Gärtner ein wahrer Traumberuf gewesen, da er in letzter Konsequenz gar nichts hätte machen müssen. Ganz zutreffend wäre dann auch der Vorwurf Chambers gewesen, »dass man alsdann nicht mehr wisse, ob man in einem gemeinen Felde oder in einem Garten wandelte«.

Chambers und Rösch übersahen aber eine Implikation des Landschaftsgartens, die ihm von Beginn an inhärent war und bei Gartenkünstlern wie William Kent und Lancelot Brown besonders

deutlich hervortrat. In ihrem idealisierenden Verfahren war keine zu kopierende landschaftliche Vorlage vorhanden. Idealisieren, dem *Genius of Place* nachhelfen, bedeutete nicht zu imitieren, sondern zu deformieren. Das Verhältnis von Zeichen und Bezeichnetem war damit insofern verkehrt, als die wirklichen Gegenstände auf einem imaginierten Bild gemalte Objekte nachahmten. Genauso imitierte der dreidimensionale Raum eine Fläche. Diese Gartenkunst nahm also, wie Kant bemerkte, »ihre Formen wirklich aus der Natur« und ließ sie
⁵⁴ Kant, Bd. 10, 261 »als eine Art von Malerkunst«⁵⁴ erscheinen. Sie inszenierte die bildhafte Zweidimensionalität und Distanz durch Einsatz kompositorischer
⁵⁵ Müller 1997, 87ff. Mittel, wie diese bei Müller auch detailliert beschrieben sind.⁵⁵

Der »natürliche« Gartenstil bedeutet somit aber keine »Nachahmung« im tradierten, auf Platon zurückgehenden Sinn. Sie stellt ganz im Gegenteil eine Verfremdung bzw. Entwirklichung der Natur dar, die so im vollen Glanz ihrer »Künstlichkeit« auftritt. Zwar strebt dies im gewissen Sinne auch ein Maler an; aber ein Gemälde verweist zunächst auf den Künstler selbst, der die Natur zu übertreffen sucht, ja sie herausfordert. In der Tat verblasst die Natur – und die britische um so mehr –, wenn man nur die Bilder Poussins, Lorrains oder Rosas anschaut. Und gerade an dieser Stelle tritt die Gartenkunst als Herausforderin der Malerei und Imagemakerin des Allmächtigen auf den Plan, um das an der Planimetrie der Bilder geschulte Auge des Kunstkenners zu täuschen. Somit erreicht sie eine Verfremdung, welche – um hier formalistische Terminologie zu benutzen – die Wahrnehmung der Natur »entautomatisiert«.

Diese durch die von der Gartenkunst detailliert ausgearbeiteten
⁵⁶ Girardin 1779, 42 Techniken der »Einfassung eines Gemäldes auf dem Erdreiche«⁵⁶, d.h. eine durch perspektivische Täuschung erzielte produktive Irritation der Naturwahrnehmung, entsprang aber Intentionen, die nicht allein kunstinterner Provenienz waren. (Damit soll der z.B. von Michel Gamper vertretenen Meinung widersprochen werden, dass die Bedeutung der Bilder für den Landschaftsgarten auf die »Vermittlung des neuen Naturkonzepts« und Funktion einer »inspirativen Ausgangsbasis« zu beschränken sei.⁵⁷)

Wie gezeigt, war die Ästhetisierung der Natur das Hauptanliegen der Physikotheologie. In ihrem Nützlichkeitsdiskurs, der die Welt als

ein perfekt funktionierendes System erscheinen ließ, suchte sie die Weisheit des Schöpfers »empirisch« zu belegen. Im ästhetischen Diskurs sollte ein »empirischer« Beweis von dessen Güte erbracht werden. Gerade auf dieser Basis argumentierte die Theorie des Landschaftsgartens, und zwar insbesondere in seiner Frühphase.⁵⁸ Der Garten muss der Ort sein, an dem, wie z.B. Stephen Switzer 1718 betont, »the Mind may privately exult and breathe out those Seraphick Thoughts and Strains, by which Man is known and distinguish'd as an Intelligent Being, and elevated above the common Level of Irrational Creatures«.⁵⁹ Christian Cay Lorenz Hirschfeld spricht vom ästhetischen »Plan der Natur«: »So gewiß, so gewiß, so allgemein ist es der Plan der Natur, die Erde überall zu verschönern«.⁶⁰ Friedrich Casimir Medicus sieht die Aufgabe der Gärten darin, dass man nicht gleichgültig (d.h. nicht automatisiert), sondern mit Gefühl und »inniger Theilnehmung« unter den Werken des großen Schöpfers herumschlendert.⁶¹

⁵⁸ Vgl. Polianski 2002, 44

⁵⁹ Switzer 1718, Bd. 1, XXXVI

⁶⁰ Hirschfeld, Bd. 4, Teil. 5 (1782), 52

⁶¹ Medicus 1782, 351

Diese Entautomatisierung macht sich Brockes zur eigenen Lebensaufgabe, und er wirbt unermüdlich für »Die Wunder des Schöpfers, durch welchen allein / Feld, Wälder und Gärten verherrlicht seyn!«⁶² Er weiß um die Gefahren der automatisierten Wahrnehmung: »Laß ja Gewohnheit mir die Augen nicht verkleistern«⁶³; er beklagt diese »Unart uns'rer Sinnen«⁶⁴ und setzt verschiedene literarische Verfremdungsverfahren ein, ähnlich wie es die Gartenkünstler tun: »Ich stutzte, / Vor Anmuth und vor Lust, daß die Natur / Mit Bildern, Farb' und Licht so Erd als Himmel putzte. (...) Man sieht die Bilder dort«⁶⁵. Und demjenigen, der trotzdem keine Bilder sieht, sucht der Dichter mit speziellen Sehtechniken nachzuhelfen: »Man darf nur bloß von unsern Händen die eine Hand zusammenzufalten, / Uns sie vors Auge, in der Form von einem Perspective, halten«.⁶⁶ Spätestens dann wird der gewünschte, zum physikotheologischen Gottesdienst verleitende Verfremdungseffekt erreicht. Wie im berühmten Märchen von dem Schweinehirten wird hier die natürliche Rose als eine künstliche wahrgenommen, die natürliche Natur als ein Kunstwerk aufgewertet. »Ein Bild aus der Wirklichkeit zu machen«⁶⁷ heißt, die intelligible Struktur, die Sinnhaftigkeit dieser Wirklichkeit durch eine auf die planimetrische Rezeption berechnete Blickregie zu inszenieren. Zwar

⁶² Brockes 1738, 88

⁶³ Brockes 1738, 342

⁶⁴ Brockes 1738, 178

⁶⁵ Brockes 1738, 144

⁶⁶ Brockes 1735-1748, Teil 7, 662

⁶⁷ Goethe, Abt. I, Bd. 47, 311

wird damit nicht bestritten, dass die Perspektivverschiebungen und Perspektivsequenzen, die »Deformierungen« der Objekte im künstlerischen Verfahren auch ästhetisch-autonom wirksam sein können,
⁶⁸ Stiegler 1999, 288 indem sie etwa »eine intellektuelle Bewegung des Betrachters«⁶⁸ erzeugen und diesen einladen, den Sinn und die Konstruktionsweise des Geschauten zu entdecken. Doch hatte der frühe Landschaftsgarten diese »intellektuelle Bewegung« letzten Endes in eine ganz bestimmte Richtung – zum Göttlichen Konstrukteur hin – zu zwingen.

Bild –

Während es freilich einseitig wäre, die Entstehung des Landschaftsgartens und dessen Bildhaftigkeit auf die physikotheologischen Prämissen allein zurückzuführen, so fällt dennoch auf, dass das Zeitalter des englischen Gartens mit dem der Physikotheologie nahezu deckungsgleich zusammenfällt. Die im späten 17. Jahrhundert in England entstandene Physikotheologie hatte das 18. Jahrhundert nicht überlebt. Denn mit der Zeit wurde der teleologische Gottesbeweis zunehmend angezweifelt. »Den teleologischen Beweis vom Dasein Gottes hat die kritische Vernunft beseitigt; wir lassen es uns gefallen«, konstatierte Goethe, betonte jedoch widerwillig: »Was aber nicht als Beweis gilt, soll uns als Gefühl gelten«.⁶⁹ Aber auch das »Gefühl«, der ästhetische Gottesbeweis, geriet nach 1800 ins Wanken. Diese Verschiebungen führten zum einen dazu, dass sich die Naturwissenschaften im modernen Sinne formierten. Zum anderen hatten sie eine Verweltlichung und Verwissenschaftlichung der Gartenkunst zur Folge. Die romantische Umdeutung der Gärten, ihre Historisierung und Neosakralisierung nach 1800 vermochte eine Pejoration dieser Kunstgattung nicht abzuwenden; im Laufe des 19. Jahrhunderts löste sich die Gartenkunst vom ästhetischen Diskurs, nach und nach verwandelte sie sich in eine vorwiegend technische Disziplin und musste letzten Endes den Kreis der »höheren Künste« wieder verlassen. 1831, an seinem Lebensende, registrierte Goethe im Tagebuch nicht ohne Wehmut das Ende der Gartenkunst, doch seine Worte konnten genauso gut für die Physikotheologie und Naturgeschichte gelten:

⁶⁹ Goethe, Abt. I, Bd. 42 ii, 211

Ich besah für mich Menzels architektonische Hefte und bedauerte, daß er nicht in die friedliche Zeit von Hirschfeld und andern Gartenfreunden gekommen sey, wo ein tiefer Friede den Menschen Mittel und Muße gab, mit ihrer Umgebung zu spielen.⁷⁰

⁷⁰ Goethe, Abt. III, Bd. 13, 10

Sollte der Garten einstmals das verlorene Paradies repräsentieren, so schien nun auch er selbst für immer verloren zu sein. Wie aber schon dieses Notiz Goethes ahnen lässt, war er nicht spurlos verschwunden; es begann die Zeit seiner historischen Verarbeitung durch Malerei und Literatur; er kehrte immer wieder zitathaft verklärt zurück. In Russland, wo die englische Gartenmode insbesondere in der Zeit von Katarina II blühte (»Ich liebe jetzt die englischen Gärten wahnsinnig«⁷¹, so die russische Zarin in einem Brief an Voltaire), sind die Gärten bereits für Alexander Puškin vornehmlich Denkmal- und Erinnerungslandschaften. Sie bewirken keine sensualistische Bewegung des »Nervensaftes«. Ihre »Schatten« sind »heilig«⁷², aber nicht deshalb, weil in ihnen die Gottheit aufscheint. Es ist die Geschichte Rußlands (*Vospominanija v Carskom sele* 1814) oder Puškins eigene Geschichte (*Vospominanija v Carskom sele* 1829), die der Gartennatur ihre Dignität verleiht. Anton Čechovs *Višnevyy sad* (1904) und Ivan Bunins *Temnye allei* (1937–1945) setzen diese Tradition der literarischen Gärtnerei fort.

⁷¹ Zit. nach Lichač'ov 1991, 180

⁷² Puškin, Bd. 1, 427

In der Malerei entdeckte der Impressionismus den Garten als ein Lieblingsmotiv, und so auch Borisov-Musatov, der ja fast ausnahmslos Gartenszenen malte. Und wie wir sahen, hat die Oszillation seines Bedeutungsgobelins gerade mit der Geschichte des Gartens und mit der *Natur*-Geschichte zu tun. Die Umkodierung der Mehrdimensionalität in ein Tableau, die »Verflachung«, die uns bei Musatov begegnet, ist – wie gezeigt – eine mehrfache: Es ist zunächst ein Bild, an welches sich die »Naturwirklichkeit«, die Natur als bloße Entität oder – wie Juri Lotman sagen würde – die Natur auf der »Null-Stufe«⁷³ annähert, indem sie ihre Raumtiefe verschweigt und so deformiert als Garten erscheint. Es ist weiter ein Teppich, der zum einen die Verflächigung des Gartens aufnimmt und zum anderen die Zeitdimension eliminiert bzw. im Fluss der gewebten Seidenfäden versteckt. Und es ist dann wieder ein Bild, das die Sinnesdaten noch mehr komprimiert und den Kreis der Mimesis schließt. Die Zirkularität der

⁷³ Lotman 1974, 15

Bewegung *Bild – Garten – Teppich – Bild* wird aber erst mit der Zwischenschaltung der Teppichebene sichtbar. Wie einstmals Parrhasios täuscht Borisov-Musatov sein Publikum mehrfach, denn er malt weder Natur noch Garten oder Gobelin, sondern ein Selbstbildnis der natur-nachahmenden Kunst. Mit dem *Gobelin* begegnet uns daher eine analytisch verfahrenende Malerei, die, indem sie die *Natur*-Geschichte reflektiert und die eigene Methode freilegt, auf die berühmte Frage Platons »Die Idee selber macht der Handwerker nicht; oder meinst du?«⁷⁴ eine klare Antwort zu geben weiß.

⁷⁴ Platon 1973,
525

Literatur

- Berlin. Chronik der Jahre 1951-54.* Hrsg. im Auftrage des Senats von Berlin. Bearbeitet durch Hans J. Reichhardt, Joachim Drogmann und Hans U. Treutler. Berlin 1968.
- Bredenkamp, Horst: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kustkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte.* Berlin 1993.
- Brockes, Barthold Heinrich: *Auszug der vornehmsten Gedichte aus dem irdischen Vergnügen in Gott.* Faksimiliendruck nach der Ausgabe von 1738. (Reprint: Stuttgart 1965).
- Brockes, Barthold Heinrich: *Irdisches Vergnügen in Gott, bestehend in Physikalisch- und Moralischen Gedichten.* 2. Aufl., Bd. 1. Hamburg 1724.
- Brockes, Barthold Heinrich: *Irdisches Vergnügen in Gott.* 9. Teile, verschiedene Verlage 1735-1748. (Reprint: Bern 1970).
- Buttler, Adrian von: *Der englische Landsitz 1715-1760. Symbol eines liberalen Weltentwurfs.* Mittenwald 1982.
- Čechov, Anton Pavlovič: *Sobranie Sočinenij.* Moskva 1950.
- Derham, William: *Physico Theologie, Oder Natur-Leitung zu Gott, Durch aufmerksame Betrachtung der Erd-Kugel, und der darauf sich befindenden Creaturen, Zum augenscheinlichen Beweis, Daß ein Gott, und derselbige ein Allergütigstes, Allweises, Allmächtigstes Wesen sey.* Übers. von J. A. Fabricius. Hamburg 1741.
- Eusterschulte, Anne: Nachahmung der Natur. Zum Verhältnis ästhetischer und wissenschaftlicher Naturwahrnehmung in der

- Renaissance. In: Breidbach, Olaf (Hrsg.): *Natur der Ästhetik – Ästhetik der Natur*. Wien, New York 1997, 19-53.
- Foucault Michel: Andere Räume. In: Barck, Karlheinz; Gente, Peter et al. (Hrsg.): *Aisthesis, Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Essays. Leipzig 1990, 34-47.
- Gamper, Michael: »Die Natur ist republikanisch«. *Zu den ästhetischen, anthropologischen und politischen Konzepten der deutschen Gartenliteratur im 18. Jahrhundert*. Würzburg 1998.
- Gerndt, Siegmar: *Idealisierte Natur. Die literarische Kontroverse um den Landschaftsgarten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts in Deutschland*. Stuttgart 1981.
- Girardin, René-Louis Marquis de: *Von Verschönerung der Natur um Landwohnungen*. Leipzig 1779.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Werke*. Hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. 4 Abteilungen, 133 Bde. Weimar 1887-1919.
- Haller, Albrecht von: *Die Alpen*. Bearbeitet von Harold T. Betteridge. Studienausgaben zur neueren deutschen Literatur. Hrsg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Berlin 1959.
- Herder, Johann Gottfried: *Werke*. Hrsg. von Heinrich Düntzer. 24 Bde. Berlin o. J.
- Hirschfeld, Christian Cay Lorenz: *Theorie der Gartenkunst*. 5 Bde. Leipzig 1779-1785. (Reprint mit einem Vorwort von Hans Foramitti: Hildesheim 1985).
- Jean Paul: *Werke*. Hrsg. von Norbert Miller. 10 Bde. München 1960-1985.
- Kant, Immanuel: *Werke in zwölf Bänden*. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main 1977.
- Lermontov, Michail Jur'evič: *Sočinenija v šesti tomach*. Moskva 1955.
- Lichačev, Dmitrij Sergeevič: *Poëzija sadov. K semantike sadovo-parkovykh stilej. Sad kak tekst*. St. Peterburg 1991.
- Linné, Carl von: *Amoenitates academicae seu dissertationes variae physicae, medicae, botanicae antehac seorsim editae nunc collectae et auctae*. 7 Bde. Stockholm 1749-1769.

- Linné, Carl von: Rede von der bewohnbaren Erde (*Oratio de Telluris habitabilis incremento*). Aus: *Amoenitates academicae*, Bd. 2, 439 ff. In: *Allgemeines Magazin der Natur, Kunst und Wissenschaften*. Teil 7. Leipzig 1756, 37-66.
- Lotman, Jurij M.: *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*. Hrsg. von Karl Eimermacher. Kronberg 1974.
- Lovejoy, Arthur O.: *Die Große Kette der Wesen*. Frankfurt am Main 1985.
- Medicus, Friedrich Casimir: *Beiträge zur schönen Gartenkunst*. Mannheim 1782.
- Meyers Große Konversations-Lexikon*. Leipzig und Wien 1908.
- Müller, Ulrich: Die Bildhaftigkeit der Natur. In: Breidbach, Olaf (Hrsg.): *Natur der Ästhetik – Ästhetik der Natur*. Wien, New York 1997, 83-100.
- Natur. Exposé zum Heft 2/2003. In: *Plurale*, Heft 1, Motto zum Exposé »Natur«, S. 211-214.
- Platon: *Der Staat*. Stuttgart 1973.
- Plinius: *Naturalis Historia*, Libri XXXIII-XXXVII. Pisa 1987.
- Polianski, Igor J.: »Die Kunst, die Natur vorzustellen«, *Die Ästhetisierung der Pflanzenkunde um 1800 und Goethes Gründung des botanischen Gartens zu Jena im Spannungsfeld kunsttheoretischer und botanischer Diskussionen der Zeit*. Dissertation. Jena 2002. (Manuskript, Publikation in Vorbereitung).
- Prest, John: *The Garden of Eden. The Botanic Garden and the Re-Creation of Paradise*. New Haven, London ²1988.
- Puškin, Aleksandr Sergeevič: *Sobranije sočinenij v pjati tomach*. St. Petersburg 1993.
- Repton, Humphrey: Bemerkungen über die Theorie sowohl, als Praxis der Landschafts-Gartenkunst. Hier nach: *Allgemeines Teutsches Garten-Magazin*, 1. Stück, Weimar 1804.
- Rösch, Jacob Friedrich: Die Vorzüge der ehemaligen französischen Gärten, vor den jetzt üblichen Englischen. In: *Neue Miscellaneen artistischen Inhalts für Künstler und Kunstliebhaber*, Bd. 13, Leipzig 1802, 511-549.
- Rückert, Joseph: *Bemerkungen über Weimar 1799*. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Eberhard Haufe. Weimar 1969.

- Schiller, Friedrich: *Werke*. Nationalausgabe. Begründet von Julius Petersen, fortgeführt von Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese. Herausgegeben im Auftrag des Goethe- und Schiller-Archivs, des Schiller-Nationalmuseums und der Deutschen Akademie. Weimar 1943 ff.
- Stiegler, Bernd: Wechselnde Blicke: Perspektive in Photographie, Film und Literatur. In: Bosse, Heinrich; Renner, Ursula (Hrsg.): *Literaturwissenschaft – Einführung in ein Sprachspiel*. Freiburg 1999, 271-298.
- Switzer, Stephen: *Ichnographia Rustica*. London 1718.
- Thomson, James: *The Complete Poetical Works*. Hrsg. und kommentiert von J. Logie Robertson. London 1951.
- Wagner, Friedrich: Vorrede, in: *Joan Christian Cunos, Ode über seinen Garten: Nachmahls besser. zw. Auflage. Durch ihn selbst nachgelesen und vermehrt nebst Zugaben angesehener und gelehrter Männer*. Amsterdam 1750.
- Walpole, Horace: On modern Gardening. In: *The Works*, Bd. 2. 1798, 519-545. (Reprint: Hildesheim, New York 1975).