

Die vorliegende pdf beinhaltet einen Scan der Original-Druckversion des folgenden Beitrags:

Thorsten Unger:

„Romantisierte Welt“ als ästhetische Überwindung des Gartens. Überlegungen zum Gartenmotiv in den Rahmengesprächen von Ludwig Tiecks „Phantasmus“. In: JEGP 90 (1991), S. 467-490.

Bitte zitieren Sie den Beitrag in dieser Form mit dem Publikationsort des Erstdrucks.

Die Internet-Seite (URL), auf der Sie die pdf gefunden haben, unterliegt nicht der Langzeitarchivierung; ihre dauerhafte Erreichbarkeit ist nicht gewährleistet.

## “Romantisierte Welt” als ästhetische Überwindung des Gartens: Überlegungen zum Gartenmotiv in den Rahmengesprächen von Ludwig Tiecks *Phantasmus*

Thorsten Unger, Universität Göttingen

Schon in seiner Jenaer Zeit (1799 bis 1800) faßte Ludwig Tieck den Plan “eine Sammlung verschiedener eigener Märchen und Novellen” herauszugeben und sie durch ein Rahmengespräch nach den Vorbildern von Boccaccios *Decamerone* und Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* zu einem “dramatisierten Roman” zu verbinden. “Gartenwochen” wollte er diesen Zyklus ursprünglich nennen.<sup>1</sup> Erst ein gutes Jahrzehnt später, als er auf dem Landgut der Familie Burgsdorff in Ziebingen bei Frankfurt/Oder lebte, machte sich Tieck an die Ausführung dieses Planes. 1811 bis 1816 überarbeitete er seine frühen Märchen, lyrischen Gedichte und dramatischen Spiele zur Aufnahme in die Sammlung, deren drei Bände 1812 and 1818 erschienen, jetzt unter dem Titel *Phantasmus*.<sup>2</sup>

Der ursprünglich vorgesehene Titel “Gartenwochen” ist in zweifacher Hinsicht auf den Rahmen des *Phantasmus* beziehbar: Erstens hinsichtlich des Schauplatzes und zweitens hinsichtlich des Themas. Der Garten am Landsitz der Romanfigur Manfred bildet ganz überwiegend das Ambiente des geselligen Beisammenseins eines adlig-großbürgerlichen Freundeskreises. Man durchlebt also erstens einige erquickliche Gartenwochen; im Garten vergnügt man sich mit- und aneinander, erzählt sich unerhörte Geschichten und führt gebildete Gespräche. Um aktuelle ästhetische Kontroversen geht es da, um Drama und Theater, Märchen und Novelle, Malerei, Skulptur und Architektur, um Reisen, Moden und gesellschaftliche Sitten, und da-

<sup>1</sup>Vg. den Brief Tiecks an den Verleger Goeschen vom 16.6.1800, abgedruckt im Kommentar in Ludwig Tieck, *Phantasmus*, hrsg. von Manfred Frank (= Schriften in zwölf Bänden, Bd. 6) (Frankfurt M.: Bibliothek Deutscher Klassiker, 1984) S. 1147f.; ich zitiere diese Ausgabe. In diesem Brief wird bereits Ostern 1801 als möglicher Erscheinungstermin genannt.

<sup>2</sup>Vgl. zur Entstehung des *Phantasmus* den Kommentar in der genannten Ausgabe, S. 1147–55. Vgl. auch Roger Paulin, *Ludwig Tieck* (Stuttgart: Metzler, 1987), S. 75–77f.

bei wird zweitens sehr ausführlich auch über den Garten nachgedacht, seine Anlage, Wirkung und Funktion.

Mit diesem Diskussionsthema reiht sich der Phantasusrahmen ein in die gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Deutschland in den zeitgenössischen Medien sehr rege geführte Diskussion um den Landschaftsgarten.<sup>3</sup> Der radikale Stilwandel in der Gartengestaltung,<sup>4</sup> den sich so mancher Fürst in der Umgestaltung eines regelmäßigen französischen Gartens zu einem Landschaftspark nach englischem Vorbild erhebliche Summen kosten ließ, hatte den Landschaftsgarten geradezu zum Sinnbild eines neuen Naturverständnisses avancieren lassen.<sup>5</sup>

Im Konzept des barocken Kunstgartens halten menschliche Formideen die Natur in Zaum.<sup>6</sup> Die Architektur des im Zentrum stehenden herrschaftlichen Palastes setzt sich mit ihrer barocken Pracht in die symmetrische Gestaltung des Gartens von der Gesamtanlage bis in die Einzelheiten seiner Bestandteile hinein fort.<sup>7</sup> Palast und Garten bilden zusammen einen der Öffentlichkeit zumeist verwehrt abso-luten, geschlossenen Raum innerhalb einer wild wuchernden, gemeinen Welt und dienen hauptsächlich der Repräsentation des im Zentrum thronenden Monarchen.<sup>8</sup>

Integration des Gartens in die umgebende gemeine Welt vor allem durch wohlkalkulierte Blickachsen, die in vielen Beispielen einen nahtlosen Übergang vom Park in die Kulturlandschaft suggerieren sollten, sowie bewußte Öffnung für die Öffentlichkeit gehören da-

<sup>3</sup>Siegmar Gerndt, *Idealisierte Natur* (Stuttgart: Metzler, 1981), bietet eine sehr ausführliche Materialsammlung, die Breite und Entwicklung dieser Diskussion spiegelt. Gerndt zeigt auch, wie sich die Gartenkunst als eigenständige akademische Disziplin zu etablieren versuchte (s. 62–67).

<sup>4</sup>Hans Sedlmayr spricht in seiner Studie *Verlust der Mitte: Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit* (Salzburg: Otto Müller, 1948, 1951), geradezu von einer "Gartenrevolution" (S. 94).

<sup>5</sup>Ein "Sinnbild des Zeitalters" nennt Hauser die Gartenkunst; vgl. Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, Bd. 2 (München: Beck, 1953), S. 68f.

<sup>6</sup>Vorbild sind die bereits im 17. Jahrhundert vom Gartenarchitekten André Le Nôtre (1613–1700) für Ludwig XIV angelegten Parkanlagen von Versailles. Sie markieren den Höhepunkt dieses in der italienischen Renaissance wurzelnden Gartenstils. Vgl. Sedlmayr, a.a.O., S. 94f. Derek Clifford betont die Traditionsgebundenheit Le Nôtres: "What Le Nôtre did was to push a method already well established to its logical conclusion. . . . He was the ultimate expression of the great French school of gardeners, a worthy climax but not an isolated phenomenon"; Derek Clifford, *A History of Garden Design* (New York: Frederick A. Praeger, 1966), S. 86.

<sup>7</sup>Vgl. zu den Gestaltungsprinzipien des französischen Gartens u.a.: Adrian von Buttlar, *Der Landschaftsgarten* (München: Heyne, 1980), S. 7; Miles Hadfield, *Gärten* (Essen: Mundus, 1987), S. 36–54; Franz Sales Meyer und Friedrich Ries, *Gartentechnik und Gartenkunst* (Leipzig: Carl Scholtze, 1911), S. 20–32.

<sup>8</sup>Vgl. z. B. Buttlar, *Landschaftsgarten*, a.a.O., S. 14f.

gegen zum Konzept des englischen Landschaftsgartens in seiner deutschen Ausprägung.<sup>9</sup> Die pflanzlichen Gartenbestandteile werden darin ihrem natürlichen Wuchs, ihr genaues Aussehen also dem Zufall überlassen. Aufgabe des Gartenkünstlers ist es, alle verschiedenen Einzelteile zu einem malerischen Ganzen zu komponieren, wobei sich architektonische Bestandteile in die Landschaft einzufügen haben.<sup>10</sup> Eine natürliche Landschaft sollte dabei möglichst genau nachempfunden, durch eine geschickte Zusammenfügung des Mannigfaltigen auf begrenztem Raum in ihrer Wirkung sogar übertroffen werden. Diesen Anspruch formuliert Christian Cay Lorenz Hirschfeld (1742–92), der im 18. Jahrhundert wohl bedeutendste Gartentheoretiker in Deutschland, als Hauptprinzip der Gartengestaltung: "Bewege durch den Garten stark die Einbildungskraft und die Empfindung, stärker als eine bloß natürlich schöne Gegend bewegen kann".<sup>11</sup> Indem Hirschfeld durch den Landschaftsgarten eine größere Wirkung auf

<sup>9</sup>Beides findet sich z. B. im Wörlitzer Garten, einem der frühesten Parks in englischem Stil in Deutschland. Vgl. Monika Lengelsen, *Spaziergänger in Wörlitz*, in *Park und Garten im 18. Jahrhundert* (Heidelberg: Carl Winter, 1978). Sie schreibt dazu: "Öffentlicher Gebrauch, Zugang unabhängig von der gesellschaftlichen Stellung, praktischer Nutzen und schöner Schmuck zugleich, das sind Gedanken der Aufklärung, die der gebildete Besucher unschwer in der Anlage des Wörlitzer Parks wiedererkennt" (S. 119f.). Zur raschen Orientierung über einzelne Gartenanlagen vgl. auch Helmut Scharf, *Die schönsten Gärten und Parks in Deutschland und Österreich*, Hermes Hand-Lexikon (Düsseldorf: Econ, 1985); Margot Lutze, *Unsere historischen Gärten* (Frankfurt M.: Umschau, 1986).

<sup>10</sup>Vgl. zu den Gestaltungsprinzipien des englischen Gartens z. B.: Hadfield, a.a.O., S. 80–95; Meyer/Ries, a.a.O., S. 33–37; Buttlar, *Landschaftsgarten*, a.a.O., S. 24–82; Adrian von Buttlar, *Vom Landschaftsgarten zum Volkspark*, in A. M. Birke und K. Kluxen (Hgg.), *Viktorianisches England in deutscher Perspektive* (München: Saur, 1983), S. 133–44, hier: S. 133f. Zum Ursprung des Naturkonzeptes des englischen Landschaftsgartens im Naturrecht John Lockes (1632–1704) und Shaftesburys (1671–1713) vgl. Buttlar, *Landschaftsgarten*, a.a.O., S. 8–11; Buttlar, *Volkspark*, a.a.O., S. 138. Shaftesburys Kunstbegriff in diesem Zusammenhang formuliert sehr prägnant Rudolf Sühnel. Kunst sei "zu sich selbst befreite Natur, vollendet oft erst mit Hilfe menschlicher *techné*, die der Natur ihre Möglichkeiten, Gesetze, Entelechien abgelautet hat und die ihre (Hebammen-) Kunst verleugnet, sobald das immanente Ziel verwirklicht ist"; Rudolf Sühnel, *Der englische Landschaftsgarten auf dem Hintergrund der Geistes- und Gesellschaftsgeschichte des 18. Jahrhunderts*, in *Park und Garten im 18. Jh.* a.a.O., S. 11–15, hier: S. 12.

<sup>11</sup>Christian Cajus Lorenz Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, 5 Bde. (Leipzig: Weidmanns Erben und Reich, 1779–1785), hier Bd. 1, 1779, S. 155f. Hirschfelds Theorie führt Gedanken der englischen Gartentheoretiker systematisch in Deutschland ein. Hier besonders Thomas Whately (gest. 1772), *Observations on Modern Gardening Illustrated by Descriptions* (London, 1770; Nachdruck: New York, 1982); aber auch Joseph Addisons (1672–1719) schon Anfang des Jahrhunderts im *Tatler* und *Spectator* veröffentlichte Vorstellungen. Vgl. zu Addison und Whately neuerdings die sehr systematische Darstellung von Clemens Alexander Wimmer, *Geschichte der Gartentheorie* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989), hier bes. S. 142–54 und 168–81, zu Hirschfeld S. 426.

menschliche Empfindungen für möglich hält als durch natürliche Landschaft, erweitert er den Begriff einer a priori vollkommenen Natur der "besten aller möglichen Welten" (Leibniz) um die Komponente des betrachtenden Subjekts, auf das bezogen Landschaft von ihm immer schon gedacht wird.<sup>12</sup> Die ästhetischen Qualitäten der Natur in ihrer Wirkung auf die Seele des Menschen soll der Landschaftsgarten durch Arrangement der pflanzlichen Bestandteile mit Denkmälern, Skulpturen oder anderen Werken der bildenden Kunst zu thematischen, affektsteuernden Einheiten ideal zum Ausdruck bringen. Hirschfeld: "In dieser Richtung wird die Gartenkunst Philosophie über die mannigfaltigen Gegenstände der Natur, ihre Kräfte und Einwirkungen auf den Menschen, über die Verstärkung der Eindrücke, die sie davon empfangen soll . . .".<sup>13</sup>

Solche Idealisierung des englischen Landschaftsgartens wird von den Figuren des Phantasusrahmens nicht mehr mitvollzogen. Darin sind sich auch die wenigen Forscher einig, die sich zur Frage nach Tiecks Stellung zum Garten äußern.<sup>14</sup> In der genaueren Bestimmung des Tieckschen Ansatzes gelangen sie allerdings zu unterschiedlichen Thesen.

Sehr ausführlich verfährt Gabriele Ingeborg Müller in ihrer Dissertation. Sie gelangt zu dem Ergebnis, Tieck lehne den englischen Landschaftsgarten schlichtweg ab, favorisiere deutlich den französischen, regelmäßigen Garten, gebe ihm allerdings hier und da eine neue Funktion.<sup>15</sup> Das ist auch noch Marianne Thalmanns Ein-

<sup>12</sup>Eine differenzierte Erörterung der philosophiegeschichtlichen Spannungsfelder, in denen Hirschfelds Theorie steht, findet sich bei Wolfgang Kehn, *Die Gartenkunst der deutschen Spätaufklärung als Problem der Geistes- und Literaturgeschichte*, in *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 10 (1985), S. 195–224, hier: S. 211–14.

<sup>13</sup>Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 1, 1779, S. 156. Insbesondere im Zusammenwirken von Pflanzenwelt und bildender Kunst sieht Hirschfeld reichhaltige Möglichkeiten der Erziehung. Vgl. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 1, 1779, S. 154. Zur insbesondere moralphilosophischen Wirkungsabsicht der Gartenkunst vgl. Kehn, a.a.O., S. 217–22.

<sup>14</sup>Viel Aufmerksamkeit ist dem Phantasusrahmen bisher in der Forschung nicht gewidmet worden, was unter anderem deswegen überrascht, weil man die Rahmengeschichte mit ihren ästhetischen Diskussionen als das eigentlich Programmatische des Werkes ansehen kann. Das betont z. B. Ernst Ribbat in seiner Tieck-Studie (*Ludwig Tieck: Studien zur Konzeption und Praxis romantischer Poesie* [Kronberg Ts.: Athenäum, 1978]), allerdings ohne dann selbst in seinen Analysen zum *Phantastus* besonders ins Detail zu gehen. Ribbat: "Denn eigentlich liegt hier, in der Konstitution eines literarisch interessierten Freundeskreises und in der von ihm geübten, halb spielerischen, halb ernsthaften Konversation der programmatische Akzent des Werkes" (S. 209).

<sup>15</sup>Vgl. Gabriele Ingeborg Müller, *Der Garten in der romantischen Dichtung* (Wien, Phil. Diss. masch. 1942), bes. S. 21, 25 f. und zusammenfassend 42.

schätzung, die den englischen Garten bei Tieck als einen Ausdruck des Chaos abgelehnt sieht.<sup>16</sup> Siegmard Gerndt hingegen stellt heraus, der Streit um den rechten Gartentyp sei für die Romantiker unwichtig geworden, Gärten würden bei Tieck nicht mehr ideologisch, sondern ästhetisch bewertet, und deswegen gelinge ihm eine *Synthese* der vormals entgegengesetzten Typen.<sup>17</sup> Für ambivalent hält Tiecks Stellung zum Garten Raymond Immerwahr, der den Figurenäußerungen die Naturbeschreibungen im Phantasusrahmen entgegenhält und zu dem interessanten Ergebnis gelangt, daß sich in solchen Beschreibungen noch eine ganze Reihe von Landschaftsgartenmotiven finden.<sup>18</sup>

Auf diesen zwei Analyseebenen, die der Text selbst anbietet, möchte auch ich mich in diesem Aufsatz bewegen und untersuchen, welche Haltung zu den populären Gartentypen der Phantasusrahmen repräsentiert. In einem Schlußabschnitt versuche ich mich der Frage zu nähern, wie sich Tiecks Konzept in romantische Kunstanschauungen einordnet, wie sie in Schriften der Frühromantiker reflektiert werden.

## I

Die vor allem an zwei längeren Stellen im Phantasusrahmen dargestellten Gespräche über den Garten<sup>19</sup> nähern sich formal einem sokratischen Dialog. Die ansonsten durchaus charakterlich und in ihren Handlungsanteilen und Motiven differenzierten Romanfiguren

<sup>16</sup>Vgl. Marianne Thalmann, *Der romantische Garten*, in *JEGP*, 48 (1949), S. 329–42, hier S. 331: "Der Protest der Romantik richtet sich eindeutig gegen den englischen Garten in seinen sentimentalischen Formen und malerischen Theatereffekten der chinesischen Türmchen und Ruinen. Seine Freiheit erscheint Chaos, und Chaos ist von dem romantischen Kulturträger auf allen Lebensgebieten als Bedrohung unserer mitteleuropäischen Existenz empfunden und bekämpft worden." Der Begriff Chaos ist von der Autorin weder genauer definiert, noch seine Anwendung durch Zitate aus dem *Phantastus* ausreichend hergeleitet.

<sup>17</sup>Siegmard Gerndt, a.a.O., S. 173: "Die zwei antithetischen Stile können folglich in einem Garten integriert werden."

<sup>18</sup>Vgl. Raymond Immerwahr, *Romantisch: Genese und Tradition einer Denkform* (Frankfurt M.: Athenäum, 1972), bes. S. 60–70.

<sup>19</sup>Vgl. Tieck, *Phantastus*, S. 69–77 und 108–12, wobei die zweite Stelle das Gespräch der ersten fortsetzt. Dazu einige kürzere Passagen. Ich will in diesem Abschnitt die erste der längeren Stellen systematisch analysieren und im dritten Abschnitt auf die zweite Stelle zu sprechen kommen, da sie für Tiecks allgemeines Kunst- und Naturverständnis aufschlußreich ist und sich von hier aus gut ein Bogen zur allgemeinen Romantiktheorie schlagen läßt.

sind sich in Gartenfragen im Prinzip einig.<sup>20</sup> In ihren Diskussionsbeiträgen tragen sie unterschiedliche Aspekte zum Thema zusammen, und Fragen dienen eher der Vertiefung der Argumentation als der Kontroverse. Eine detailliertere Charakterisierung der Romanfiguren darf daher unter meiner Fragestellung unterbleiben.

Die Thematik des Gartengesprächs ergibt sich zwanglos aus der Empfindung des Gartens, in dem man sich gerade aufhält. Rosalie beschreibt die besondere Wirkung des Lichts nach einem Regen.<sup>21</sup> Ernst und Manfred gelangen von der Empfindungsebene schnell zu einer vorläufigen Formulierung ihrer allgemeinen Gartenvorliebe, die sich auf den Garten französischen Typs richtet. Ernst: "Ich gestehe gern, ich liebe die Gärten vor allen, die auch unsern Vorfahren so teuer waren, die nur eine grünende geräumige Fortsetzung des Hauses sind, wo ich die geraden Wände wieder antreffe, wo keine unvermutete Beugung mich überrascht, wo mein Auge sich schon im voraus unter den Baumstämmen ergeht, wo ich im Freien die großen und breiten Blumenfelder finde, und vorzüglich die lebendigen spielenden Wasserkünste, die mir ein unbeschreibliches Wohlgefallen erregen".<sup>22</sup> Und Manfred ergänzt: "Ich liebe es, im Freien gesellschaftlich wandeln zu können, im ungestörten Gespräch, die Blumen sehen mich an, die Bäume rauschen, oder ich höre halb auf das Geschwätz der Brunnen hin; belästigt die Sonne, so empfangen uns die dichtverflochtenen Buchengänge, in denen das Licht zum Smaragd verwandelt wird, und wo die lieblichsten Nachtigallen flattern und singen".<sup>23</sup> G. I. Müller wertet dieses Zitat, von der Figurenebene abstrahierend, als Statement Tiecks für den französischen Garten.<sup>24</sup> Die Autorin übersieht dabei, daß hier bereits spezifisch romantische Empfindungsweisen artikuliert werden, die weit über die Wahrnehmung

<sup>20</sup> Dies beobachtet schon Gabriele I. Müller in ihrer Analyse des *Phantásus* (*Der Garten in der romantischen Dichtung*, a.a.O., S. 25 f.). Die Autorin nimmt dies allerdings als Rechtfertigung für ihr Verfahren, jede Figurenäußerung unmittelbar als Tiecks Meinung zu interpretieren, was mir für den *Phantásus* nicht nur nicht immer gerechtfertigt, sondern auch nicht erforderlich erscheint.

<sup>21</sup> Vgl. Tieck, *Phantásus*, S. 69.

<sup>22</sup> Tieck, *Phantásus*, S. 70.

<sup>23</sup> Tieck, *Phantásus*, S. 70.

<sup>24</sup> Vgl. Gabrielle I. Müller, a.a.O., S. 25 f. Auch Marianne Thalmann interpretiert so und sieht in dieser augenscheinlichen Vorliebe einen Niederschlag der sozialen Herkunft Tiecks aus einem städtischen Lebensraum: "Dieses an sich fast überraschende Bekenntnis der Romantiker zum architektonisch gedachten Garten kommt primär aus dem Intellekt des Städters. . . . Es entspricht der Geistigkeit des Städters, in den geometrischen Proportionen und Zahlenverhältnissen der architektonischen Anlage die Macht des menschlichen Schöpferturns zu sehen, die uns den offenen Raum artistisch deutet"; *Romantiker entdecken die Stadt* (München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1965), S. 62.

der repräsentativen Substanz des höfischen Barockgartens hinausgehen. In Manfreds Beschreibung wenden sich die natürlichen Bestandteile des Gartens aktiv dem Betrachter zu, der sie unter wechselnden Perspektiven erlebt. Nicht mehr der Mensch unterwirft die Natur seiner Perspektive, sondern die Natur selbst nimmt den Menschen in sich auf. So möchte ich dieses Zitat nicht als ein prinzipielles Bekenntnis zum französischen Garten lesen, sondern als Ausdruck eines besonderen Verhältnisses des Menschen zu seiner Umgebung.

Festzuhalten ist allerdings, daß solch tiefe Empfindungen hier vom regelmäßigen Garten hervorgerufen werden können, eine Möglichkeit, die das späte 18. Jahrhundert schlicht ablehnte. Eine wichtige Bedeutung kommt dabei dem Reiz des Alten, Antiquarischen zu. In Ernsts oben zitiertem Beitrag klingt das bereits im Rückgriff auf die Vorliebe der "Vorfahren" an. Die Pflanzenwelt selbst erscheint vom Flair des Alten umweht, wenn er begeistert den italienischen Garten der Borghesischen Villa als einen "elysischen Garten" schildert. Hier hebt er "labyrinthische Baumgewinde, wo sich Efeu um alte Stämme im Dunkel schlingt", hervor und zeigt sich bewegt vom "anmutigste[n] Wald mit wilden Hirschen und Rehen, Feld und Wiesen dazwischen".<sup>25</sup> Efeu, das sich unordentlich um Stämme ringt, und Wälder mit Wild sind keineswegs Bestandteile eines französischen Gartens. Vielmehr ist es das Alter des Gartens an sich, dem der besondere Eigenwert zugesprochen wird. Alter und Tradition erscheinen auch als Hauptmaßstab, wenn es alle Gesprächsteilnehmer ablehnen, aus rein modischen Gründen einen französischen Garten in einen englischen Park zu verwandeln. Im Handlungskontext des Phantásusrahmens ist der Garten, in dem man sich gerade befindet, genau dieser Gefahr ausgesetzt. Schon an früherer Stelle hatte Lothar moniert: ". . . aber indem ich den Schatten dieser Gänge genieße, erinnere ich mich der seltsamen Verirrung, daß man jetzt vorsätzlich auch viele Gärten zerstört, die in dem sogenannten Französischen Geschmack angelegt sind, um eine unerfreuliche Verwirrung an die Stelle zu setzen, die man nach dem Modeausdruck Park benamt, und so bloß einer toten Formel frönt, indem man sich im Wahn befindet, etwas Schönes zu erschaffen".<sup>26</sup> Die Zerstörung eines geordneten Alten um einer Mode willen verurteilen die Romanfiguren, zumal sie die Kunsthaftigkeit des Neuen bezweifeln. Dazu Ernst in einer rhetorischen Frage: "Wo sind denn in Deutschland die vortrefflichen Gärten

<sup>25</sup> Vgl. Tieck, *Phantásus*, S. 70 f.

<sup>26</sup> Tieck, *Phantásus*, S. 53 f.

im sogenannten Englischen Geschmack, gegen die der gebildete Sinn nicht sehr Vieles einzuwenden hätte?“<sup>27</sup> Es richtet sich also das Argument nicht gegen die Idee des englischen Gartens an sich, sondern gegen seine in der Ausführung mißglückten Erscheinungsformen, und das im Namen der Tradition und mit einem Bewußtsein, das dem historisch Echten höhere Bedeutung beimißt als der aktuellen Mode.

Der weitere Verlauf des Gesprächs ist beherrscht von einem Vortrag Ernsts, der den Anspruch erhebt, die “richtige” oder angemessene Gartenanlage aus dem “Bedürfnis” abzuleiten, “aus welchem unsere Gärten entstanden sind”.<sup>28</sup> Dieses “Bedürfnis” erscheint in seiner Darstellung in Ansätzen sozial- und geistesgeschichtlich zugeordnet, so daß seine Ausführungen zu *drei* verschiedenen Gartentypen beachtlichen kunsthistorischen Tiefgang erhalten. Den Anfang macht eine kunsttheoretisch bisher nicht ins Gewicht gefallene Beschreibung eines “bäuerlichen” Gartens. Daß Ernst auf diesen Gartentyp zurückgreift, ist aufschlußreich für den romantischen Zugang zum Thema:

Der Landmann hat neben seiner einfachen Wohnung seinen Baumgarten, der ihm vor der Tür Früchte und Küchengewächse liefert, gern läßt er das Gras zwischen den Bäumen wachsen, sowohl, weil er es ebenfalls nutzen kann, als auch weil es ihm Arbeit erspart, indem er es schont. Sehn wir in dieser wilden grünen Anstalt noch irgend ein Fleckchen den Gartenblumen besonders gewidmet und mit Liebe ausgespart, so hat diese natürlichste Anlage, im Gebirge wie im flachen Lande, einen gewissen Zauber, der uns still und rührend anspricht, ja in der Blütezeit kann ein solcher Raum mit seinen dicht gedrängten Bäumen entzückend sein. Diese sind unter den Gärten die wahren Idyllen, die kleinen Naturgedichte, die eben deswegen gefallen, weil sie von aller Kunst völlig ausgeschlossen sind.<sup>29</sup>

Diese ländlichen, vorkünstlerischen Obst- und Gemüsegärten werden als ursprüngliche Gartenform idealisiert. Darin zeigt sich auch eine Hochschätzung der bäuerlichen Sozialschicht, im Gegensatz zu den höfischen Trägern der beiden folgenden Kunstgartenformen. Zeit-

<sup>27</sup> Tieck, *Phantasia*, S. 71.

<sup>28</sup> Tieck, *Phantasia*, S. 71. Ernst ist für eine längere zusammenhängende Betrachtung prädestiniert, weil er der philologisch und kunstgeschichtlich aktive Forschergeist der Runde ist, der keine Gelegenheit ausläßt, in alten Bibliotheken nach Manuskripten und in alten Städten nach mittelalterlichen Bauwerken zu suchen. Vgl. schon die Beschreibung seines Reisezwecks zu Beginn des Romans: “Meine Reise, sagte Ernst, hat keinen andern Endzweck, als mich in der Nähe, nur einige Meilen von hier, über einige alte, sogenannte gotische Gebäude zu unterrichten, und dann in der Stadt ein altdeutsches Gedicht aufzusuchen”; Tieck, *Phantasia*, S. 23.

<sup>29</sup> Tieck, *Phantasia*, S. 71 f.

lich im Mittelalter angesiedelt, doch relativ unverändert in die Gegenwart hineinreichend, jedenfalls lange vor dem Streit um die rechte Kunstform existent,<sup>30</sup> hat diese Gartenform sozusagen den Charakter einer “hortologischen Konstante”, die über jede künstlerische Auseinandersetzung erhaben ist. Der Maßstab des Alters spricht also weder für die französische noch englische höfische Variante, sondern für den ländlichen Garten, der Nutzen und Vergnügen gleichermaßen dient.<sup>31</sup> Der französische Garten entstand nach Ernst in folgendem Zusammenhang:

Als die neueren Paläste entstanden und die fürstliche Architektur, als mit dem mildereren Leben Kunst, Witz und heitere Geselligkeit in die Schlösser der Großen und Reichen zogen, wandte sich die architektonische Regel ebenfalls in die Gärten; in ihnen sollte dieselbe Reinlichkeit und Ordnung herrschen, wie in den Säulengängen und Sälen der Paläste, sie sollten der Geselligkeit den heitersten Raum gewähren, und so entstanden die regelmäßigen, weiten und vielfachen Baumgänge, so wurde der unordentliche Wuchs zu grünen Wänden erzogen, Hügel ordneten sich in Terrassen und bequemen breiten Treppen, die Blumen standen in Reihen und Beeten, und alles Wildscheinende, so wie alles, was an das Bedürfnis erinnert, wurde sorgfältigst entfernt; . . . Der bunte grünende Raum war Fortsetzung der Säle und Zimmer, für viele Gesellschaften geeignet, den mannigfaltigsten Sinnen zubereitet, dem Geräusch und Prunk anpassend, und auch in der Einsamkeit ein lieblicher Genuß, denn der Frohwandelnde, wie jener, der sich in stille Betrachtung senkt, fand nichts, was ihn störte und irrte, sondern die lebendige Natur umgab sie zauberisch in denselben Regeln, in denen der Mensch von Verstand und Vernunft, und der innern unsichtbaren Mathematik seines Wesens ewig umschlossen ist.<sup>32</sup>

Mit der Metapher der Zähmung des Wilden, die alles Zufällige in der Gartenanlage menschlichem Ordnungssinn unterordnet, steht diese Beschreibung des regelmäßigen Gartens in der Tradition der Moralphilosophie der Aufklärung: Wie der französische Garten der Natur ihre Wildheit nimmt, so hat der Mensch seine Natur zivilisatorisch zu meistern.<sup>33</sup> Das wird beschrieben und verstanden unter dem Paradigma der Architektur, wobei, ähnlich wie beim französisch-

<sup>30</sup> Dem mittelalterlichen Adel ordnet Ernst keine besondere Bedeutung für die Gartenentwicklung zu: “Die Gärten der alten Burgen und Schlösser waren auf ihren Höhen gewiß nur beschränkt, sagte Ernst, der jagdliebende Ritter lebte im Walde, oder auf Reisen und Turnieren, oder in Fehden und Kriegen”; Tieck, *Phantasia*, S. 72.

<sup>31</sup> Diese Verbindung von Nutzen und Vergnügen in der Gartenfunktion blieb in der Tat bis zum Barockgarten erhalten, wie Wimmer auf breiter Quellenbasis zeigt; vgl. Wimmer, a.a.O., S. 410 f.

<sup>32</sup> Tieck, *Phantasia*, S. 72 f.

<sup>33</sup> In sozialgeschichtlicher Hinsicht beschreibt Norbert Elias den Vorgang zivilisatorischer Naturbewältigung als den Prozeß der “Festigung und Differenzierung

klassizistischen Drama, auch in der Gartendiskussion ursprünglich höfisch-barock geprägte Formelemente aus bürgerlicher Sicht aufklärerisch umgedeutet werden. Romantisch aber ist es, wenn Ernst hier die solcherart behandelte Natur eines französischen Gartens immer wieder mit dem Terminus "Natur" belegt, die den Menschen jetzt allerdings "zauberisch" umgibt, in einer Analogie zu den über Garten und Mensch waltenden Regeln. Der Unterschied zwischen Kunst und Natur ist in dieser zum Teil in Kategorien der Aufklärung gegebenen Beschreibung des barocken Gartenkunstwerks bereits romantisch verwischt. So ist auch der französische Garten in Ernsts Beschreibung, der hier für die Zuhörer eine "philosophische Miene" bekommt,<sup>34</sup> nur in seiner äußeren Erscheinung ein solcher, in seiner Interpretation als Kunstwerk aber ein romantischer.<sup>35</sup>

Nicht alle Beispiele französischer Gärten aber sind solcher romantischen Umdeutung zugänglich, wie Ernsts folgende Äußerung zeigt. Er habe bereits viele Gärten gesehen,

die mir durch ihre vollendete Abgeschmacktheit eine Art von Grausen erregt haben. Es gibt vielleicht in der ganzen Natur keine traurigere Einsamkeit, als uns die erstorbene Formel dieser Gartenkunst in dem barocken übertriebenen Holländischen Geschmack darbietet, wo es den Reiz ausmachen soll, die Bäume nicht als solche wiederzuerkennen, wo Muscheln, Porzellan und glänzende Glaskugeln um fürchterlich verzerrte Bildsäulen auf gefärbtem Sande stehn, wo das springende Wasser selbst seine liebliche Natur eingebüßt hat, und zum Possenreißer geworden ist, und wo auch sogar der heiterste blaue Himmel nur wie ein ernstes mißbilligendes Auge über dem vollendeten Unfug steht: Mond und Sterne über diesen Fratzen leuchtend und schimmernd, sind furchtbar, wie die lichten Gedanken im Geschwätz eines Verrückten.<sup>36</sup>

Was Ernst hier als holländische Variante des barocken Gartens beschreibt, scheint auf eine am Kuriosen interessierte, manieristische Seite der Barockgartenkunst zu zielen, bei der die natürlichen Elemente über ihre architektonische Disziplinierung hinaus bis zum Ge-

staltwechsel getrieben sind.<sup>37</sup> Was nicht mehr als natürliches Gartenelement wiedererkannt werden kann, läßt sich nicht mehr harmonisch in das Universum (blauer Himmel, Mond und Sterne) einfügen und erregt statt erhabener Gefühle nur noch "Grausen".

Wie hebt sich davon der englische Garten ab? Im Kontext seiner historischen Darstellung führt Ernst den Landschaftsgarten auf ein geändertes Naturverständnis zurück: "Da man nun so häufig . . . diese Gespenster von Gärten sah, so erwachte zu derselben Zeit, als man in allen Künsten die Natürlichkeit forderte, auch in der Gartenkunst bei unsern Landsleuten ein gewisser Sinn für Natur. Wir hörten von den Englischen Parks, von denen viele in der Tat von hoher Schönheit prangen, und so fing man denn in Deutschland ebenfalls an, mit Bäumen, Stauden und Felsen auf mannigfache Weise zu malen, . . .".<sup>38</sup> Mit dieser Erwähnung eines geänderten Naturbegriffs—ohne dessen Ausführung—und der Erwähnung der Verbindung zwischen Landschaftsgarten und Landschaftsmalerei läßt Ernst die historische Beschreibung auf sich beruhen. In der Fortsetzung des Zitats dominiert seine persönliche Kritik, die er vor allem auf den Aspekt der Mode und die vorbildlose, unüberlegte Umgestaltung von traditionellen Gartenformen gründet. In der Verwendung des Modalverbiums "müssen" betont Ernst das Moment des Zwanghaften an modischen Erscheinungen und suggeriert darin ein gegen die Natur gerichtetes Element, wenn er fortfährt: ". . . lebendige Wasser und Wasserfälle mußten die springenden Brunnen verdrängen, so wie alle geraden Linien nebst allem Anschein von Kunst verschwinden mußten, um der Natur und ihren Wirkungen auf das Gemüt Raum zu gewähren".<sup>39</sup> Der Landschaftsgarten in Deutschland war—dem Phantausgesprächskreis zufolge—mangels Vorbildern und aufgrund der außerordentlichen Schwierigkeiten, einen solchen Garten anzulegen, von Anfang an gefährdet, sich in Auswüchsen zu verlieren: "Weil man sich nun hier in einem unbeschränkten Felde be-

ihrer [der Menschen; T.U.] Affektkontrollen"; Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation*, Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, Band 1 (Frankfurt M.: Suhrkamp, 1976, 1989), S. xi.

<sup>34</sup> So Clara, vgl. Tieck, *Phantasia*, S. 73.

<sup>35</sup> Dies hat schon Gabriele Müller erkannt: Neu sei die "Betrachtung des Gartens als ein Stück Natur . . . Unbarock ist . . . das bewusste Genießen eines Gartens um seiner schönen alten Anlage, um der künstlerischen Idee willen. . . . Hinter der Bewunderung für das Schöne verbirgt sich das historische Interesse. . . . Das Wichtigste und Interessanteste aber ist und bleibt die neue Einstellung, die ihn als ein Stück Natur sieht . . ."; a.a.O., S. 25.

<sup>36</sup> Tieck, *Phantasia*, S. 73f.

<sup>37</sup> In der Gartenliteratur werden als Kennzeichen des holländischen Stils nicht solche fratzenhaften Karikaturen genannt, sondern "große Tulpenpflanzungen; die Untertheilung des Gartenareals in kleinere Beete, und zwar auch in den weiter vom Haus entfernt gelegenen Abteilen . . .; und ein Netz von schmalen Kanälen, welches die äußeren Gartenregionen einfaßt." Christopher Thacker, *Die Geschichte der Gärten* (Zürich: Füssli, 1979), S. 169. Solche Elemente werden auch bei deutschen Barockgärten als holländische Einflüsse angesprochen. Vgl. etwa die Ausführungen zu den königlichen Gärten Herrenhausen bei Hannover in Helmut Scharf, *Die schönsten Gärten und Parks in Deutschland und Österreich* (Düsseldorf: Econ, 1985), S. 69–71.

<sup>38</sup> Tieck, *Phantasia*, S. 74.

<sup>39</sup> Tieck, *Phantasia*, S. 74.

wegte, eigentlich keine Vorbilder zur Nachahmung vor sich hatte, und der Sinn, der auf diese Weise malen und zusammen setzen soll, vom feinsten Geschmack, vom zarten Gefühl für das Romantische der Natur geleitet werden muß, ja, weil jede Lage, jede Umgebung einen eigentümlichen Garten dieser Art erfordert, und jeder also nur einmal existieren kann, so konnte es nicht fehlen, daß man von jenem echten Natursinn verlassen, in Verwirrung geriet, und bald Gärten entstanden, die nicht weniger widerlich, als jene Holländischen waren".<sup>40</sup> Die Gestaltung eines englischen Gartens ist demnach nicht prinzipiell unmöglich, setzt aber besondere Fähigkeiten voraus. Indem hier das "Gefühl für das Romantische der Natur" zu einer solchen Voraussetzung erklärt wird, erscheint auch der Landschaftsgarten unter spezifisch romantischer Perspektive. Alle in Hirschfelds Konzept wirkungsästhetisch wohlkalkulierten Gartenzusätze werden dabei nicht mehr in ihrer intendierten Wirkung bedacht, sondern erhalten den Charakter bizarrer Auswüchse.<sup>41</sup>

Es liegt in der Frage nach dem "richtigen" Garten also eine historisch-ästhetische Relativierung der Gartendiskussion aus romantischer Perspektive vor: Funktional ursprünglich und deswegen von überragendem ästhetischen Wert ist der Garten des Landmannes. Die künstliche Pracht des französischen Gartens gewinnt für das romantische Auge neue Reize. Die *Idee* des Landschaftsgartens wird im Grunde nicht abgelehnt. Tadelswert erscheinen gärtnerische Gestaltungen aus modischen Gründen sowie eine Übertreibung der einen oder der anderen Gartenform, wobei beim symmetrischen Garten der Gestaltwechsel seiner Bestandteile die Grenze zum Übertriebenen markiert. Verstehen auch die Romanfiguren Ernsts Erklärung als ein Plädoyer für die Erhaltung des französischen Gartens, in dem sie sich alle gegenwärtig aufhalten, so folgt aus dieser Erklärung, von der Figurenebene abstrahiert, für eine Gartentheorie nicht mehr oder weniger als eine Relativierung der Gartendiskussion: englischer oder französischer Garten? Es kommt darauf an. Beides hat historische und philosophische Gründe, bei beiden muß man sich vor übertriebener Künstlichkeit hüten.

Ein Hauptargument, das in diesem Kontext genannt wird, um von

<sup>40</sup>Tieck, *Phantasia*, S. 74f.

<sup>41</sup>"Bald genügten die Effekte der Natur und der sinnigen Bäume und Pflanzen nicht mehr, dem bizarren Streben waren diese Wirkungen zu gelinde, man baute Felsenmassen, Labyrinth, hängende Brücken, chinesische Türmchen auf steilen Abhängen, gotische Burgen, Ruinen aller Art, und so waren diese verworrenen Räume am Ende mehr auf ein unangenehmes Erschrecken, oder unbehagliche Ängstlichkeit, als für einen stillen Genuß eingerichtet"; Tieck, *Phantasia*, S. 74.

Fall zu Fall zu entscheiden, welche Gartenform die angemessene sei, ist das Argument der Umgebung des Gartens:<sup>42</sup>

In gebirgigen Gegenden, sagte Friedrich, scheint mir ein Garten, wie dieser hier, nicht nur der angemessenste, sondern auch ohne Frage der schönste, denn nur in diesem kann man sich von den erhabenen Reizen und großen Eindrücken erholen, die die mächtigen Berge beim Durchwandeln in uns erregen. Jedes Bestreben, hier etwas Romantisches erschaffen, und Baum und Waldgegenden malen zu wollen, würde jenen Wäldern und Felsenschluchten, den wundersamen Tälern, der majestätischen Einsamkeit gegenüber nur albern erscheinen. . . . Dagegen ist mir in einer der traurigsten Gegenden Deutschlands ein Garten bekannt, der allen romantischen Zauber auf die sinnigste Weise in sich vereinigt, weil er, nicht um Effekt zu machen, sondern um die innerlichen Bildungen eines schönen Gemütes in Pflanzen und Bäumen äußerlich zu erschaffen vollendet wurde . . .<sup>43</sup>

Das Argument leuchtet ein. Es kann allerdings ergänzt werden, daß es ein Gedanke der Landschaftsgartentheorie ist, Elemente der Umgebung in die wirkungsästhetisch durchdachte Anlage einbeziehen zu wollen.<sup>44</sup> Pikanterweise wird damit ein Argument gegen den Landschaftsgarten an bestimmten Orten ins Feld geführt, das dessen eigener Theorie entstammt.

Auf den Aspekt der Geselligkeit verweist es, wenn Wilibald und Theodor, die zur Gartendiskussion bisher nicht viel beigetragen haben, sich über die Wegführung im englischen Garten beschweren. Was in der Gartentheorie als schön geschwungene Linie natürlich erscheint, hat in den Augen dieser beiden ganz unerwünschte Folgen: "Man sieht Menschen in der Ferne und vermutet einen Freund unter diesen; aber wie in aller Welt soll man es anstellen, sich ihnen zu nähern? Man nimmt die Richtung nach jenem Punkt, allein der Weg läßt sich nicht so gehn, wie du möchtest, bald bist du hinter deinem vorigen Standpunkte zurück, und so ist es auch wahrscheinlich jenem drüben ergangen; . . ." <sup>45</sup> Und Theodor mit dem gegenteiligen Aspekt: "Eben so wenig . . . kannst du aber dem ausweichen, dem du

<sup>42</sup>Dieses Argument sieht Immerwahr als praktisches Fazit der Tieckschen Überlegungen zur Gartengestaltung: "Selbst solche Äußerungen bedeuten keine grundsätzliche Ablehnung des englischen Gartens. Tieck, der in der Jugend die erhabensten Augenblicke in den Anlagen seines älteren Freundes Reichardt in Giebichenstein bei Halle erlebt hatte . . . , will im Grunde nur nicht den begrenzten Garten oder Park in natürlich romantischen Landschaften mit der Natur konkurrieren lassen"; Immerwahr, a.a.O., S. 69, Anm. 54.

<sup>43</sup>Tieck, *Phantasia*, S. 76f.

<sup>44</sup>Erste Ursprünge einer Kalkulation der Umgebung bei der Gartengestaltung lassen sich in der Renaissance nachweisen, als Forderung nach Entgrenzung des Gartens wird sie im Landschaftsgarten pointiert. Vgl. dazu Wimmer, a.a.O., S. 456.

<sup>45</sup>Tieck, *Phantasia*, S. 75.

nicht begegnen willst, und das ist oft noch schlimmer. Nichts alberneres, als zwei Menschen, die sich nicht leiden mögen, und die sich plötzlich in gezwungener Einsamkeit in einer dunkeln Grotte eng neben einander befinden, da brummt man was von schöner Natur und rennt aus einander, als müßte man die nächste Schönheit noch eilig ertappen, die sich sonst vielleicht auf flüchtigen Füßen davon machen möchte; . . ." <sup>46</sup> Es ist letztlich das Prinzip des *Zufalls*, das die beiden hier bedrückt, und vor dem die Überschaubarkeit der barocken Anlage scheinbar einen gewissen Schutz bot. Was die Gartentheoretiker des 18. Jahrhunderts auf der Ebene der Gestaltung des Gartens als naturanalog wieder zuließen, den *Zufall*, finden diese beiden Vertreter der Tieckschen Gesellschaft auf der Erlebensebene abscheulich, weil es ein geselliges Zusammenkommen entweder auf Umwegen nur erlaubt oder aber unerwünschte Begegnungen herbeiführt. Auch diese Figurenäußerung sollte nicht vorschnell als ein prinzipielles Argument für den französischen Garten gewertet werden, <sup>47</sup> zumal auch die idealisierte Landschaft—wie wir sehen werden—für das Leben der Figuren eine ganze Reihe von Zufällen bereithält.

## II

Die Konstellation der geselligen Runde im Landhaus Manfreds erfolgt durch eine *zufällige* Begegnung in freier Landschaft. Das "romantische Gebirge", das Ernst und Theodor durchwandern, erweckt in den beiden Erinnerungen an zurückliegende Genüsse italienischer Landschaften. <sup>48</sup> Aus diesen tiefen Empfindungen weckt sie der plötzliche Auftritt eines anderen Wanderers, in dem sie ihren alten Freund Anton erkennen. <sup>49</sup> Anton ist auf dem Wege zu Manfreds

<sup>46</sup> Tieck, *Phantasia*, S. 75 f.

<sup>47</sup> Das tut Gabriele I. Müller, die dieses Zitat als eine Enttäuschung des ästhetischen Gefühls durch den englischen Garten interpretiert (vgl. a.a.O., S. 27 f.). Von einem ästhetischen Gefühl ist hier gar nicht die Rede, sondern von einer höchst praktischen Überlegung, nämlich in welcher Gartenform man Personen geschickter bzw. planmäßiger begegnen oder ausweichen kann.

<sup>48</sup> "Dieses, sagte Ernst, erinnert mich lebhaft an einen der schönsten Tage meines Lebens"; Tieck, *Phantasia*, S. 13. Mit diesem vertrauten Gespräch über Landschaften beginnt der romantische Roman quasi beim Ursprung des Begriffes "romantisch", der ja zuerst im Kontext der Landschaftsbeschreibung belegt ist. Vgl. dazu Ernst Ribbat, a.a.O., S. 209.

<sup>49</sup> "Sieh doch, rief Ernst, wenn mein geübtes Auge etwas weniger scharf wäre, so könnte ich mich überreden, dort stände unser Freund Anton! aber seine Stellung ist matter und sein Gang schwankender.

Nein, rief Theodor, dein Auge ist nicht scharf genug, sonst würdest du keinen

Landgut, wo sich auch Lothar und Friedrich einfinden sollen. Nicht mehr eine Flucht, sei es vor der Pest (Boccaccio) oder vor den Franzosen (Goethe), muß den Gesprächskreis der Rahmenhandlung motivieren, sondern ein einfacher "Initialzufall". <sup>50</sup> Die Landschaft, in der sich dieser Zufall ereignet, wird als Ermöglichungsrahmen eben solcher Zufälle hochgradig poetisiert, wenn die Romanfiguren sie in Kategorien des Dramas beschreiben, so daß Teile der Landschaft zu Akteuren werden: "Sehn wir die Entwicklung der romantischen Verschlingung! rief Theodor; Wald und Fluß verschwinden links, unser Weg zieht sich nach rechts, und viele kleine Wasserfälle rauschen aus buschigen Hügeln hervor, und tanzen und jauchzen wie muntre Nebenpersonen zur Wiese hinab, um jenem schluchzenden Bach zu widersprechen, und in Freude und Lust den glänzenden Strom aufzusuchen, den schon die Sonne wieder bescheint, und der so lächelnd zu ihnen herüber winkt". <sup>51</sup> In der Folge greift der auktoriale Erzähler selbst das Element des Zufalls in Gestalt der Überraschung auf, während seine Figur den Vergleich mit dem Drama bezogen auf Antons Auftauchen in der dramatischen Kategorie der Episode weiterführt: "Die Freunde . . . drückten sich wieder an die Brust und genossen im Taumel ihrer freudigen Verwunderung immer wieder die Lust der Überraschung. O der Freude, dich wieder zu haben, rief Theodor aus, du lieber, lieber Freund! Wie fällst du so unvermutet (doch brauchts ja keine Motive) aus diesen allerliebsten Episoden hier in unsre Haupthandlung und Wandlung hinein!" <sup>52</sup> Die Absage an Motive im Vergleich mit dem Drama kann programmatisch verstanden werden: Gerade so hatte das Drama des Sturm und Drangs auf eine restlose Motivierung allen Handelns verzichtet und gelegentlich dem Zufall handlungsleitende Bedeutung eingeräumt. <sup>53</sup> Auch der Vergleich zwischen Landschaft und Drama hat seine Tradition in dieser Zeit, wo allerdings die Seite der Landschaft die Kunstform des englischen Landschaftsparks vertritt. <sup>54</sup> Der Landschaftsgarten selbst

Augenblick zweifeln, daß er es nicht selbst in eigener Person sein sollte!" Tieck, *Phantasia*, S. 22.

<sup>50</sup> Darin drückt sich auch aus, wie weit Anfang des 19. Jahrhunderts solche Formen bürgerlicher Geselligkeit bereits entwickelt sind. Vgl. dazu Friedrich Schleiermacher, *Versuch einer Theorie des Geselligen Betragens* (1799), in F. S., *Kritische Gesamtausgabe*, 1. Abt., Bd. 2 (Berlin und New York: de Gruyter, 1984), S. 163–84.

<sup>51</sup> Tieck, *Phantasia*, S. 22.

<sup>52</sup> Tieck, *Phantasia*, S. 22 f.

<sup>53</sup> Vgl. z. B. den Lotteriegewinn in der 8. Szene des 5. Aktes in J. M. R. Lenz, *Der Hofmeister*, in *Werke und Briefe*, hrsg. v. S. Damm, Band 1 (München: Hanser, 1987), S. 110.

<sup>54</sup> Reichhaltiges Quellenmaterial zur Beziehung Gartendiskussion-Drama präsentiert Gerndt, *Idealisierte Natur*, a.a.O., S. 106–12 (u.a. Möser, Lenz, Schiller).

kann als Vorbild einer Mischung von landschaftlichen Elementen mit solchen der Dichtung und anderer Kunstformen angesehen werden, indem dort Skulptur, Vers, Architektur und Gartenelemente zusammenwirken sollten. Als Poetisierung der Landschaft erscheint diese Mischung deutlich in der romantischen Beschreibung durch die Romanfigur Theodor:

Ist diese Gegend nicht . . . einem schönen romantischen Gedichte zu vergleichen? Erst wand sich der Weg labyrinthisch auf und ab durch den dichten Buchenwald, der nur augenblickliche rätselhafte Aussicht in die Landschaft erlaubte: so ist die erste Einleitung des Gedichtes; dann gerieten wir an den blauen Fluß, der uns plötzlich überraschte und uns den Blick in das unvermutete frisch grüne Tal gönnte: so ist die plötzliche Gegenwart einer innigen Liebe; dann die hohen Felsengruppen, die sich edel und majestätisch erhuben und höher bis zum Himmel wuchsen, je weiter wir gingen: so treten in die alten Erzählungen erhabene Begebenheiten hinein, und lenken unsern Sinn von den Blumen ab; dann hatten wir den Blick auf ein weit ausgebreitetes Tal, mit schwebenden Dörfern und Türmen auf schön geformten Bergen in der Ferne . . . : so öffnet sich ein großes Dichterwerk in die Mannigfaltigkeit der Welt und entfaltet den Reichtum der Charaktere . . . .<sup>55</sup>

Es ist nicht erforderlich, das Zitat zu Ende zu führen, um deutlich zu machen, worauf es mir ankommt: Die Beschreibung offener Landschaft im Rahmengespräch des *Phantasmus* ist in vieler Hinsicht gerade die eines englischen Gartens. Variierende Blickachsen werden erwähnt, immer wieder treten Änderungen der Perspektive, neue Ausichten, sehr plötzlich auf, das Element des Zufalls, repräsentiert in der subjektiven Empfindung der Überraschung, spielt eine erhebliche Rolle, Faktisches mischt sich in der Betrachtung mit Poetischem, die Naturlandschaft erscheint geradezu wirkungsästhetisch kalkuliert wie ein englischer Park und in der Rückschau der Figuren auf die Wanderung auch entsprechend komprimiert.<sup>56</sup>

Auch die Reflexion über Ruinen in der Landschaft, die an mehreren Stellen auftaucht, stützt diese These. Theodor und Ernst waren bereits zu Anfang des Romans vom besonderen Reiz einer Ruine angelockt worden.<sup>57</sup> Später in Manfreds Landhaus beklagt Ernst den nachlässigen Umgang mit alten Denkmälern: "Wie tief, rief er aus, wird uns eine bessere Nachwelt verachten, und über unsern anmaßlichen Kunstsinn und die fast krankhafte Liebhaberei an Poesie und Wissenschaft lächeln, wenn sie hört, daß wir Denkmale aus gemeinem, fast

<sup>55</sup> Tieck, *Phantasmus*, S. 21.

<sup>56</sup> Ähnlich urteilt Immerwahr, a.a.O., S. 60.

<sup>57</sup> Vgl. Tieck, *Phantasmus*, S. 20f.

tierischem Nichtachten, oder aus kläglichem Eigennutz abgetragen haben, die aus einer Heldenzeit zu uns herüber gekommen sind, an der wir unsern erlahmten Sinn für Vaterland und alles Große wieder aufrichten könnten".<sup>58</sup> Werden auch die künstlichen Ruinen der englischen Landschaftsgärten von der Runde als "bizarre Auswüchse" abgetan, so entstammt doch der Sinn, der hier den wirklichen Denkmälern aus einer alten Zeit beigemessen wird, wiederum der Theorie der Gartenkunst.<sup>59</sup> Die erwünschte gemahnende Wirkung der Ruinen auf die Empfindungen aber kann hier nur noch von der realen Form, nicht mehr von der künstlichen erreicht werden. In diesem Kriterium der Echtheit kommt die historische Ausrichtung der Romantik zum Tragen.

Schauen wir nun, ob der Garten, in dem sich die Freunde auf Manfreds Landgut aufhalten, noch dem französischen Typ entspricht. Die Frage läßt sich in zwei Teilaspekten bedenken: erstens hinsichtlich der faktischen Erscheinung des Gartens in seiner perspektivischen Beschreibung durch Erzähler und Figuren und zweitens hinsichtlich seiner gesellschaftlichen Funktion.

In seiner faktischen Präsentation ist der Garten sicherlich französischen Typs. Seine symmetrische Anlage und vollständige Übersehbarkeit werden an mehreren Stellen erwähnt. Doch bereits in diesen Hinweisen läßt sich eine Verlagerung der Perspektive erkennen: War der barocke, französische Garten vom herrschaftlichen Palast aus zu übersehen, so sind hier als Blickpunkt wiederholt die benachbarten Berge gewählt. Man blickt von außen in den Garten hinein.<sup>60</sup> Da die Abgeschlossenheit des höfischen Gartens ein ganz wesentliches Kennzeichen war, ist dies mehr als nur ein gradueller Unterschied.

Ein ähnlicher Befund ergibt sich aus einer Analyse der Beschreibung der Lage des Landhauses im Garten. Die Romanfiguren halten sich nicht immer im Garten direkt auf, sondern häufig in einem zum Garten hin geöffneten Raum des Hauses, aus dem heraus sie in den Garten hineinblicken. Eine solche Szene wird auktorial wie

<sup>58</sup> Tieck, *Phantasmus*, S. 53.

<sup>59</sup> Vgl. dazu Immerwahr, a.a.O., S. 61: "Kurz gesagt, der emblematische Charakter der Ruine ist der Wiederaufbau eines vergangenen Zeitalters in der Einbildungskraft und die sehnsüchtige Erinnerung daran, begleitet von melancholischem Nachsinnen über die Hinfälligkeit menschlicher Werke und Kulturen. Das Zerbröckeln oder die Verdunkelung einzelner Teile durch Pflanzenwuchs ermöglicht der Einbildungskraft, ihr eigenes Bild der Ruine in deren ursprünglichem Zustand hervorzurufen und damit den Betrachter in den dieser Ruine eigenen Kulturbereich zu versetzen".

<sup>60</sup> So lobt Ernst zu Beginn des ersten Gartengesprächs: "Ich werde nie . . . den lieblichen Eindruck vergessen, den mir dieser Garten mit seiner Umgebung machte, als ich ihn zuerst von der Höhe jenes Berges entdeckte"; Tieck, *Phantasmus*, S. 69.

folgt beschrieben: "Man ging durch die großen offenen Türen des Speisesaales, der unmittelbar an den Garten stieß, und aus dem man den gegenüber liegenden Berg mit seinen vielfach grünenden Gebüsch und schönen Waldpartien vor sich hatte; zunächst war ein runder Wiesenplan des Gartens, welchen die lieblichsten Blumengruppen umdufteten, und als Krone des grünen Platzes glänzte und rauschte in der Mitte ein Springbrunnen, der durch sein liebliches Getöse gleich sehr zum Schweigen wie zum Sprechen einlud".<sup>61</sup> Ist auch die faktische Erscheinung die der Fortsetzung der Architektur des Hauses im Garten, so verlagert sich der Akzent der sinnlichen Schilderung dieses Gefüges weg von der barocken Repräsentation hin zur romantischen Partizipation. Die Beschreibung verläuft nach dem Modell der subjektiven Annäherung. Sie setzt an bei der den Garten umgebenden Landschaft, so daß den optischen Eindruck eigentlich die Umgebung dominiert. Wenn die Beschreibung näher rückt, sind es mit den duftenden Blumen und dem Plätschern des Wassers olfaktorische und akustische Reize, die eine ganz romantische, synästhetische Wirkung hervorrufen. Konstitutive barocke Gartenelemente (runde, regelmäßige Form des Platzes, Springbrunnen) spielen da erst in ihrer Wechselwirkung mit der Umgebung eine Rolle, und die Architektur, in der man sich aufhält, ordnet sich harmonisch in die Gesamtwirkung der Anlage ein. Das aber entspricht einem Ideal der Theorie des Landschaftsgartens.

Ein weiteres Zitat, das ich geben möchte, unterstreicht diesen Befund der synästhetischen Universalwirkung und leitet gleichzeitig über zur Frage nach der Funktion des französischen Gartens:

Ein glänzender Sternenhimmel stand über der Landschaft, das Rauschen der Wasserfälle und Wälder tönte in die ruhige Einsamkeit des Gartens herüber, in welchem Theodor auf und niederging und die Wirkungen bewunderte, welche das Licht der Sterne und die letzten goldnen Streifen des Horizontes in den springenden Quellen hervorbrachten. Jetzt ertönte Manfreds Waldhorn aus dessen Zimmer und die melancholischen durchdringlichen Töne zitterten vom Gebirge zurück, als Ernst, der von den Hügeln herunter kam, durch das Tor des Gartens trat, und sich zu dem einsamen Theodor gesellte. Wie schön, fing er an, schließt diese heitre Nacht die Genüsse des Tages; die Sonne und unsre Geliebten sind zur Ruhe, Wälder und Wasser rauschen fort, die Erde träumt, und unser Freund gießt noch einen herzlichen Abschied über die entschlummerte Natur hin.

<sup>61</sup> Tieck, *Phantasia*, S. 53. Die gleiche Szenerie mit dem Speisesaal mit weit geöffneten Türen wird im *Phantasia* einige Male entworfen. Z. B.: "Der Abend war wieder so warm, daß man die Flügel des Saales eröffnen konnte, um die anmutige Luft zu genießen"; Tieck, *Phantasia*, S. 345. Hier läßt man quasi die Natur ins Haus hinein.

Anton, sagte Theodor, schläft auch noch nicht, er sitzt im Gartensaal und schreibt ein Gedicht, welches unsern Vorlesungen als Einleitung oder Vorrede dienen soll.<sup>62</sup>

Eine melancholisch einsame Stimmung entwirft Tieck hier im französischen Garten, der nächtlich tönt. Ursprünglich ein Ort höfischen Vergnügens und spielerischer Geselligkeit, scheint der Garten hier auch in seiner Funktion romantisch durchdrungen. Nischen der Melancholie würde man eher im englischen Garten suchen als zwischen Springbrunnen und Heckenlabyrinthen. Für Anton wird der Garten zu einem dichterischen Inspirationsraum.<sup>63</sup>

Neben solchen neuen, "romantischen" Funktionen des französischen Gartens lassen sich durchaus auch ältere nachweisen, die sich von der höfischen Verwendung eines französischen Gartens nicht unterscheiden. In Manfreds Vorliebe, "im Freien gesellschaftlich wandeln zu können",<sup>64</sup> erscheint der Garten als Ort des geselligen Gesprächs. Als solcher wird er eifrig genutzt. Dabei wird er zum Ort der Intrige gesteigert, wenn sich das Geheimnis unter den Anwesenden herumspricht, daß Friedrich seine Freundin Adelheit aus der allzu strengen Behütung ihres Onkels entführen und im Garten Manfreds verstecken wolle, um sie später zu heiraten. Das Motiv der Geheimniseröffnung, das auch in einigen von Tiecks im *Phantasia* erzählten Märchen von zentraler Bedeutung ist,<sup>65</sup> findet hier im Garten statt.<sup>66</sup> Was in den Binnenerzählungen schwere seelische Krisen auslöst, bleibt im barocken Ambiente des Rahmens jedoch amüsanter, harmloser Zeitvertreib. Ohne ernste Folgen bleiben auch Aktionen des Belauschens, die sich in den regelmäßigen Laubengängen sehr schön durchführen lassen.<sup>67</sup>

Höfisch sind auch kleine Galanterien, für die vor allem Manfred die Gartenszenerie nutzt, der den Damen der Gesellschaft besonders

<sup>62</sup> Tieck, *Phantasia*, S. 99.

<sup>63</sup> Der Garten als dichterischer Inspirationsraum ließe sich sicherlich fruchtbar motivgeschichtlich verfolgen. Vgl. z. B. Mozarts schöpferisches Gartenerlebnis in Mörikes *Mozart auf der Reise nach Prag*. In Horst S. Daemrlich und Ingrid Daemrlich, *Themen und Motive in der Literatur* (Tübingen: Francke, 1987), S. 152–56, findet man darüber noch nichts.

<sup>64</sup> Tieck, *Phantasia*, S. 70.

<sup>65</sup> Vgl. z. B. die Offenbarung der Kindheitsgeschichte Berthas gegenüber Walther im *Blonden Eckbert* und Maries Offenbarung des Geheimnisses um den Tannengrund in *Die Elfen*.

<sup>66</sup> Vgl. Tieck, *Phantasia*, S. 352 f.

<sup>67</sup> So belauscht Wilibald z. B. ein Gespräch von Anton und Theodor, das die beiden über ihn führen, und meldet sich überraschend zu Wort: "Zweifelt ihr daran, ihr armen Sünder? rief Wilibald aus dem nächsten Laubengange heraus, in welchem er alles gehört hatte . . ."; Tieck, *Phantasia*, S. 52.

zugetan ist.<sup>68</sup> Für ganz harmlose Scherzchen also kann Manfreds französischer Garten ebenso erhalten wie für tiefe romantische Empfindungen von Universalität und Entgrenzung.

Zusammenfassend ergibt sich für den Garten als Aufenthaltsort der Figuren folgender Befund: Faktisch durchaus der traditionelle französische Garten, erscheint er durch die Einbettung in die Landschaft und die historische Begründung seiner Erscheinung in seiner Wirkung auf die Empfindungen der Figuren stark romantisiert. In seiner Beschreibung ist eine Tendenz zur Entgrenzung zu beobachten, die nicht nur die nähere und fernere Gartenumgebung mit in die wirkende Natur einbezieht, sondern mit Mond und Sternen auch das ganze Universum. In seiner Nutzung als Ort der Geselligkeit liefert der Garten das Ambiente sowohl für barockhaft-spielerische Geselligkeitsformen als auch für romantisch-ernste.

### III

Die Befunde zur Gartenbedeutung im *Phantastus* sind also durchaus uneinheitlich: Der französische Garten scheint favorisiert zu werden, bei genauerem Hinsehen entpuppt er sich aber als eine romantische Variante desselben. Der englische Garten scheint in Deutschland zum Scheitern verurteilt zu sein, andererseits durchdringen Elemente der Theorie dieses Landschaftsgartens sowohl den französischen Widerpart als auch die freie Landschaft. Die Diskussion um den geschmacklich zu bevorzugenden Garten wird durch das Argument der Umgebung relativiert, übertriebene Auswüchse werden in beiden Gartenformen abgelehnt. Der idyllische Garten des Landmannes scheint sich als dritte Variante zu empfehlen, in der zugleich eine vergangene Kulturepoche verherrlicht wird. Doch wird das Moment des Alten auch dem französischen Garten zugeordnet sowie manchen Bestandteilen der natürlichen Landschaft, insbesondere den Ruinen; gerade dies ist wiederum vorgeprägt in der Landschaftsgartentheorie. Deutlich ist jedenfalls, daß es nicht mehr die eingangs beschriebenen

<sup>68</sup> "Nicht eher, sagte Manfred, bis du, und Auguste, und Clara, mir jede einen Kuß gegeben haben. Er ging auf sie zu, die drei Frauen aber flohen mit den Lichtern, die sie in den Händen hielten, durch den offenen Saal in den Garten, und die weiße behelmte Gestalt rannte ihnen nach. Man hörte sie kreischen und sah die drei Lichter und schlanken Gestalten durch den Buchenwald schweben, dann um die Laube biegen, und dem Springbrunnen vorüber sich in den großen Baumgang verlieren. Plötzlich vernahm man ein lautes Aufrauschen im größten Brunnen, wie wenn eine große Wucht hinein stürzte, und das Wasser klatschend darüber zusammen schlug"; Tieck, *Phantastus*, S. 352.

Konzepte des französischen und des englischen Gartens im Verständnis der Spätaufklärung sind, die Tieck im *Phantastus* wirken und diskutieren läßt, sondern ein näher zu bestimmendes eigenes Konzept, das keine eigenständige Gartentheorie mehr ist.

Daß aber nach all der Schärfe der Diskussion um den Garten des 18. Jahrhunderts, die Tieck durchaus bekannt war, wie die vielen Anspielungen auf die jeweilige Mode zeigen, eine solche Relativierung mit einem Nebeneinander einer Vielzahl von Aspekten möglich war, dürfte prinzipielle Gründe haben, denen ich hier nachgehen möchte.

Hierzu ist eine Analyse einiger Gesprächsbeiträge im *Phantastus* aufschlußreich, in denen besondere Aussagen über das Verhältnis von Kunst und Natur gemacht werden, die der Einschätzung Hirschfelds deutlich widersprechen. Wie erinnerlich hatte Hirschfeld als Hauptziel der Gartenkunst formuliert: "Bewege durch den Garten stark die Einbildungskraft und die Empfindung, stärker als eine bloß natürlich schöne Gegend bewegen kann".<sup>69</sup> Demgegenüber läßt Tieck seine Romanfigur Anton grundsätzlich erklären: "Die hohe Empfindung, welche uns der Anblick der Natur gewährt, sei es das Gefühl des Waldes, des Meeres oder Gebirges, läßt sich in keinen Garten ziehn, denn diese Gefühle sind wechselnd, unbeschränkt, unaussprechlich".<sup>70</sup> Von der Naturwahrnehmung bewirkte menschliche Empfindungen entziehen sich dieser Formulierung nach der begrifflichen Einengung ("unaussprechlich") und der Beschränkung auf ein einheitliches Gefühl, damit aber der gezielten Steuerung. Wiederholt wird dies als Problematik der Kunst in ihrer Wirkung in den Rahmengesprächen angesprochen. Auch bezogen auf andere Kunstgegenstände, wie z. B. literarische Genres, erscheinen die Empfindungen geradezu dialektisch über sich hinausdeutend. In den seltensten Fällen sind sie rein, sondern beinhalten immer noch etwas anderes, ihr Gegenteil oder etwas Geheimnisvolles.<sup>71</sup>

Diese Dialektik der Empfindungen hängt zusammen mit der

<sup>69</sup> Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 1, 1779, S. 155f.

<sup>70</sup> Tieck, *Phantastus*, S. 108. Den Gedanken, daß echte Natureindrücke im Garten nicht zu finden seien, hatte Friedrich Heinrich Jacobi (1743–1819) mit Wendung gegen Rousseau zuerst geäußert. Vgl. dazu Wimmer, a.a.O., S. 204–9.

<sup>71</sup> An früherer Stelle über Witz, Satire und aufklärerische Lustspieltheorie heißt es beispielsweise: "... das Lachen ist den Tränen wohl näher verwandt, als die meisten glauben, endigt es doch auch, wie die Rührung, mit diesen. Ernst fuhr fort: der Satz, den wir so oft haben wiederholen hören: daß die Menschen die Lächerlichkeit fürchten, und daß deshalb der komische Dichter oder Satiriker, oder wie sie ihn nennen mögen, diese allgemeine höchste Reizbarkeit der Menschen benutzen müsse, um sie zu bessern; dieser Satz ist gewiß in der Anwendung falsch, und an sich selbst nur einseitig wahr"; Tieck, *Phantastus*, S. 85.

Ablehnung der Möglichkeit unmittelbaren Kunstwirkens, eines anderen Zentralbegriffes Hirschfeldscher Theorie: "Wie mich nun zwar [in einem Park; T.U.] alles an die Natur erinnert, so kann ich sie doch hier so wenig wie im Gedicht oder in der Malerei unmittelbar empfinden, sondern ich soll die Kunst in jedem Augenblicke genießen".<sup>72</sup> Hirschfeld hatte aus der besonderen Unmittelbarkeit der Kunstmittel sogar eine Vorrangstellung der Gartenkunst vor anderen Künsten abgeleitet.<sup>73</sup> Demgegenüber lehnt der Phantasusrahmen die Annahme der Unmittelbarkeit ab und betont den Kunstcharakter aller Gartenformen. Hatte ferner Hirschfelds Theorie den Zusammenhang des französischen Gartens mit der Architektur und des englischen Gartens eher mit der Malerei aufgezeigt, so koppelt Tiecks Figur Anton beide an die Poesie: ". . . und wie man den Park mit Unrecht die Nachahmung einer gemalten Landschaft nennen würde, da der Gärtner und Maler vielmehr aus einer gemeinschaftlichen *poetischen* Quelle schöpfen, so täte man auch diesem Kunstgarten Unrecht, ihn aus der Architektur abzuleiten, da auch der Architekt nur aus jener mathematischen *Poesie* des Gemütes seine Empfindungen nimmt".<sup>74</sup> Tieck formuliert darin einen Paradigmenwechsel im Gefüge der Künste, der sich auch im Bereich der Literaturtheorie zeigen läßt. Das französisch-klassizistische Drama etwa erscheint in seiner tektonischen Form der Architektur zugeordnet. Sodann wird Dichtung, vermittelt über das Horazsche Stichwort "ut pictura poesis", im 18. Jahrhundert bis zu Lessings im *Laokoon* getroffener Unterscheidung von Dichtung und Bildkunst immer wieder als malende Kunst aufgefaßt. Bei Tieck schließlich wird die Poesie zum Paradigma, dem Architektur und Malerei untergeordnet sind. In Tiecks Märchendramen äußert sich diese Vorrangstellung der Poesie in einem Verzicht auf mimetische Ansprüche zugunsten der freien poetischen Phantasie.<sup>75</sup> Auch im *Phantastus* erscheint alles von Poesie durchdrungen, nicht nur das mensch-

<sup>72</sup> Tieck, *Phantastus*, S. 108f.

<sup>73</sup> "In gewisser Absicht kann die Gartenkunst sich mit Recht eines merklichen Vorzugs vor den übrigen schönen Künsten rühmen. Sie ist Kunst, und doch ist keine ihrer Geschwister gleichsam mehr in die Natur selbst eingeflochten, als eben sie. Sie giebt das mannigfaltige und große Vergnügen ländlicher Scenen ganz, was die Landschaftsmalerey nur theilweise gewährt; sie giebt es auf einmal, was die schildernde Poesie nur durch eine fortschreitende Folge ihrer Bilder nach und nach erweckt. Sie rührt nicht durch eine entfernte Nachahmung; sie ergreift unmittelbar die Sinne, schlägt geradezu an die Organe unserer Empfindung, durch die Gegenwart wirklicher Gegenstände, ohne sie erst durch Hülfe der Wiedererinnerungskraft und der Imagination wahrnehmen oder fühlen zu lassen"; Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 1, 1779, S. 156f. Vgl. auch Anmerkung 11 dieses Aufsatzes.

<sup>74</sup> Tieck, *Phantastus*, S. 109 [Hervorhebungen von mir.]

<sup>75</sup> So zum Beispiel in Tiecks "Kindermärchen in drei Akten" *Der gestiefelte Kater*.

liche Gemüt, sondern auch die natürliche Landschaft. Damit nähert sich Tieck Gedanken der Frühromantik, wie sie sich etwa in Friedrich Schlegels Definition der romantischen Poesie als progressive Universalpoesie niedergeschlagen haben, die nicht nur alle Künste vereinen, sondern auch alle Alltagswelt durchdringen solle.<sup>76</sup> Für unseren Zusammenhang noch prägnanter faßt diese romantische Universalität Novalis in seinem Begriff des Romantisierens:

Die Welt muß romantisiert werden. So findet man den ursprünglichen Sinn wieder. Romantisieren ist nichts als eine qualitative Potenzierung. Das niedre Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identifiziert. So wie wir selbst eine solche qualitative Potenzenreihe sind. Diese Operation ist noch ganz unbekannt. Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es.—Umgekehrt ist die Operation für das Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche—dies wird durch diese Verknüpfung logarithmisiert—Es bekommt einen ge-läufigen Ausdruck. Romantische Philosophie. Lingua romana. Wechsel-erhöhung und Erniedrigung.<sup>77</sup>

Bezogen auf eine solcherart wechselseitig erhöhte und erniedrigte Welt werden Tiecks relativierende Äußerungen zur Gartenthematik verständlich. In einer insgesamt romantisierten Welt wird es hinfällig, aus dieser Universalität einen umgrenzten Ort als romantischen Garten auszugrenzen. Das erklärt auch eine weitere, zunächst paradoxe These, mit der Anton seine Zuhörer überrascht: "Kunst und Natur sind aber beide, richtig verstanden, in der Poesie wie in den Künsten, nur ein und dasselbe".<sup>78</sup> So formuliert Tieck die romantische These von der Romantisierung der Welt. Die Welt wird zu einem großen poetischen Empfindungsraum, in dem Wunderbares und Alltägliches märchenhaft ineinander übergehen, wie es die

<sup>76</sup> F. Schlegel im 116. Athenäumsfragment: "Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen und durch die Schwingungen des Humors beseelen. Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist, vom größten, wieder mehrere Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosem Gesang"; zitiert nach: *Athenäum: Eine Zeitschrift* von A. W. Schlegel und F. Schlegel, Auswahl, hrsg. v. Gerda Heinrich (Leipzig: Reclam, 1984), S. 75.

<sup>77</sup> Novalis: *Fragment Nr. 1921*; in Novalis, *Fragmente II* (Heidelberg: Lambert-Schneider, 1957), S. 53.

<sup>78</sup> Tieck, *Phantastus*, S. 111.

Märchen des *Phantasmus* (und in seiner Folge die vieler weiterer romantischer Dichter) dem Leser anbieten. In diesen Kontext gehört es, wenn im Rahmengespräch vorgeschlagen wird, das Leben als ein Märchen anzusehen.<sup>79</sup> Märchenhaft können auch die Gärten in beiderlei Form sein. Sie sind zunächst Kunst, als solche aber relativiert vor der romantischen Universalität: "Nach der Natur aber selbst sehnt sich gewiß jeder aus beiderlei Gärten vielmals hinaus und Niemand [*sic!*] kann sie entbehren".<sup>80</sup> Da diese Natur, nach der man sich sehnt, als eine romantisierte interessiert, die von Kunst im Grunde nicht zu unterscheiden ist, und andererseits jeder Garten im Sinne der "Wechselerhöhung und Erniedrigung" des Romantisierens auch Natur ist, lassen sich beide Gärten zusammen als eine *künstliche Naturform* verstehen, die Natur selbst aber als *natürliche Kunstform*. Sehnt man sich aus der einen Umgebung hinaus, sehnt man sich gleichzeitig in die andere hinein und vice versa.

Fazit meiner Ausführungen soll aber schlicht die Überlegung sein, daß es die Romantisierung der Welt ist, die die wilde Natur mit umfaßt und den romantischen Garten überflüssig macht oder ihm zumindest seine wirkungsästhetische Exklusivität nimmt. So ist die Hochzeit der Diskussion um den romantischen Garten mit der literarischen Romantik überschritten. Gartenmotivik wird zwar in der deutschen Literatur auch nach Tieck immer wieder auftauchen, doch ist die mühsam errungene Position des Landschaftgartens in der Ästhetik als von der Architektur losgelöste, eigenständige Kunstform, ja bei Hirschfeld geradezu als mimetisch verstandene höchste Kunstform, eine Sache des späten 18. Jahrhunderts.<sup>81</sup> Den tiefen Empfindungs- und Bedeutungsreichtum, den die wilde, landschaftliche Natur auf dem Wege der Romantisierung unter poetischem Vorzeichen bei Ludwig Tieck erhält, kann der Dichter aber nur zum Ausdruck bringen über eine Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Vorentwurf des englischen Landschaftgartens.

<sup>79</sup> Vgl. Tieck, *Phantasmus*, S. 113: "Es gibt eine Art, das gewöhnliche Leben wie ein Märchen anzusehn, eben so kann man sich mit dem Wundervollsten, als wäre es das Alltäglichs, vertraut machen." Und Tieck zitiert Novalis mit dem Ausspruch: "nur die Geschichte ist eine Geschichte, die auch Fabel sein kann" [ebd.].

<sup>80</sup> Tieck, *Phantasmus*, S. 109.

<sup>81</sup> Hegel zählt die Gartenkunst nur noch zu den "unvollkommenen Künsten"; vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik II* (= Werke 14) (Frankfurt: Suhrkamp, 1970), S. 262. Hegel formuliert auch prägnant die Dialektik von Natur und Kunst im Landschaftsgarten; vgl. dazu ebd. S. 349f.