

GÄRTEN SIND NICHT NUR ORTE VON FUNKTIONALITÄT.
INSBESONDERE IN DER VERGANGENHEIT WAREN SIE
AUSDRUCK DES JEWEILIGEN ZEITGEISTES.
JE NACH INTENTION DES GARTENKÜNSTLERS ODER
GARTENLIEBHABERS KONNTE DIE GESTALTUNG
MEHR ALS NUR EIN BILD VERMITTELN –
SIE WAR AUCH ANLASS ZU ASSOZIATIONEN
UND STIMMUNGSBILDUNGEN.

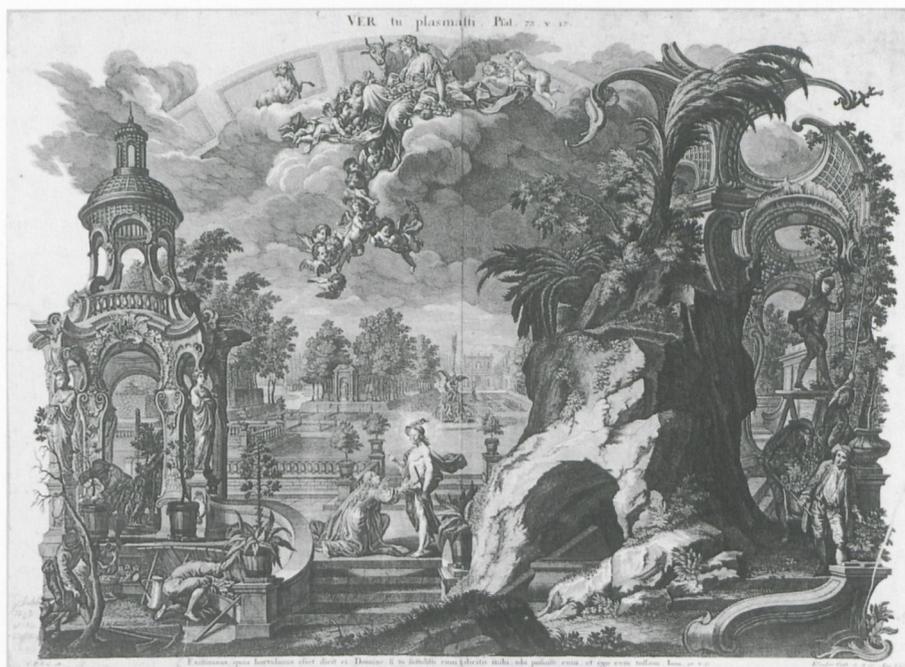
Werner Busch

EMBLEMATISCH ODER EXPRESSIV? DIE BEDEUTUNG DER GARTENDEBATTE FÜR DIE MALEREI DES SPÄTEREN 18. JAHRHUNDERTS

Gartengeschichte als Teil der Kunstgeschichte hat es immer noch schwer – trotz des wachsenden öffentlichen Interesses an historischen Gärten. Immerhin steigt die Zahl der Magisterarbeiten und Dissertationen zu diesem Thema. Was allerdings noch gänzlich fehlt, sind Untersuchungen zu den Auswirkungen der Gartenästhetik auf Struktur, Status und Funktion der Bilder vor allem im fortgeschrittenen 18. Jahrhundert. Zu einem Zeitpunkt also, als der englische Garten schrittweise seine traditionellen ikonografischen und literarischen Verweise aufgibt und verstärkt auf die Wirkmächtigkeit der möglichst unmerklich gestalteten Naturbilder setzt, die aus sich heraus durch ihre Wirkung den Gartenwanderer nicht mehr im klassischen Sinne belehren, sondern in einen »mood« versetzen sollen, der ihn letztlich zur Selbsterfahrung führt. Gartenbild und Betrachteranteil sind aufeinander angewiesen. Dieser Wandel im Verhältnis Bild und Betrach-

ter ist grundsätzlicher Natur und bedingt zentrale Merkmale der Kunst der Moderne – und der Anteil der Gartengeschichte an dieser Neumodellierung scheint nicht gering zu sein. Dazu seien vorab vier Thesen geäußert:

- Nachdem Gärten über Jahrhunderte bestimmten Ordnungen und Bedeutungsdimensionen verpflichtet waren, also eine Art kodifizierte Sprache befolgten, generieren sie ihre Bedeutung nur primär aus sich heraus. Das hat einschneidende Konsequenzen für die Bedeutung des Einzelzeichens und damit für das Text-Bild-Verhältnis. Der Garten ist nicht mehr objektiv übersetzbar, sondern nur subjektiv erfahrbar.
- Das klassische *imitatio naturae*-Konzept aristotelischer Tradition wird insofern außer Kraft gesetzt, als das Naturvorbild nicht mehr Anlass zu reiner künstlerischer Idealisierung gibt, um so Natur in ihrer



Emblematisch: Ver (Frühling). Kupferstich von Johann Wolfgang Baumgartner, um 1750. Privatbesitz. Im Zusammenhang mit der Frühlingsdarstellung fungiert Christus primär als Gärtner, wie Vers Joh. 20 deutlich macht. Christus steht einem französischen Garten vor, mit Parterre, Boskett, einem Pavillon und Statuen. Wie die Natur der göttlichen Zeitenordnung untersteht, so der Garten dem Gestaltungswillen seines Besitzers, der ihm durch Ausstattung und Ordnung nachvollziehbaren Sinn gibt.

Fülle und ihren Möglichkeiten als Abbild göttlicher oder staatlicher Ordnung vorzuführen, sondern in seiner jeweiligen Beschaffenheit als ausdrucksstark begriffen wird. Sie vermag der Gartenkünstler hervorzukehren und zu steigern. Der jeweiligen Verfasstheit entspricht eine jeweilige individuelle Inanspruchnahme.

- Der neue Garten verändert das klassische Schönheitskonzept, das auf bestimmten Ordnungs- bzw. Kompositionsprinzipien, auf einer Konzeption räumlicher Entfaltung, vor allem aber auf einem Harmoniebegriff beruht, der Ausgewogenheit, Korrespondenz, Erfüllung in einer absoluten Form fordert. Seit Addison können ästhetische Prinzipien zum Tragen kommen, theoretisch gefasst vor allem mit den Begriffen des Erhabenen und des Pittoresken, die den klassischen Ausgleich verweigern, jedoch durch ihre besondere Ausdrucksdimension gerechtfertigt werden.
- Der Garten als real existierend, als anschaulich und körperlich erfahrbar, als zunehmend öffentliche Institution scheint in relativer Breite Erfahrungen zu ermöglichen, auch Erfahrungen reflexiver Natur, die das Gefüge der Künste grundsätzlich verändern, etwa Kunstkritik etablieren.

1976 hat Ronald Paulson ein höchst folgenreiches Buch zur Bedeutung in der englischen Kunst des 18. Jahrhunderts unter dem Titel »Emblem and Expression« geschrieben.¹ In Einleitung und erstem Kapitel weist er darauf hin, dass Bedeutung auf zweierlei Weise gestiftet werden kann: auf der Basis tradierter Bedeutungssetzung, mithin emblematisch bzw. ikonografisch und für den jeweiligen Kunstgegenstand aufgrund besonderer Wirkmächtigkeit jeweils neu generiert, mithin expressiv. Etwas versteckt im zweiten Kapitel, das dem poetischen Garten gewidmet ist und das im englischen Garten im Laufe des 18. Jahrhunderts eine Entwicklung vom emblematischen zum expressiven Modus sieht, deutet Paulson an, woher er die Idee zu seinem Titel bezogen hat: von dem englischen Gartenhistoriker John Dixon Hunt, der 1971 in »Eighteenth-Century Studies« einen Aufsatz mit dem Titel »Emblem and Expressionism in the Eighteenth-Century Landscape Garden« veröffentlicht hat.² Hunt wiederum lässt keinen Zweifel daran, dass sein Titel auf einer historischen Quelle beruht, die Paulson seltenerweise nicht zitiert, obwohl sie seinem Argument entscheidendes historisches Gewicht hätte geben können. Zu Recht sieht Paulson in dem fortschreitenden Verlust an Verbindlichkeit in der Kunstsprache des

¹ Paulson, Ronald: Emblem and Expression. Meaning in English Art of the Eighteenth Century. London 1976.

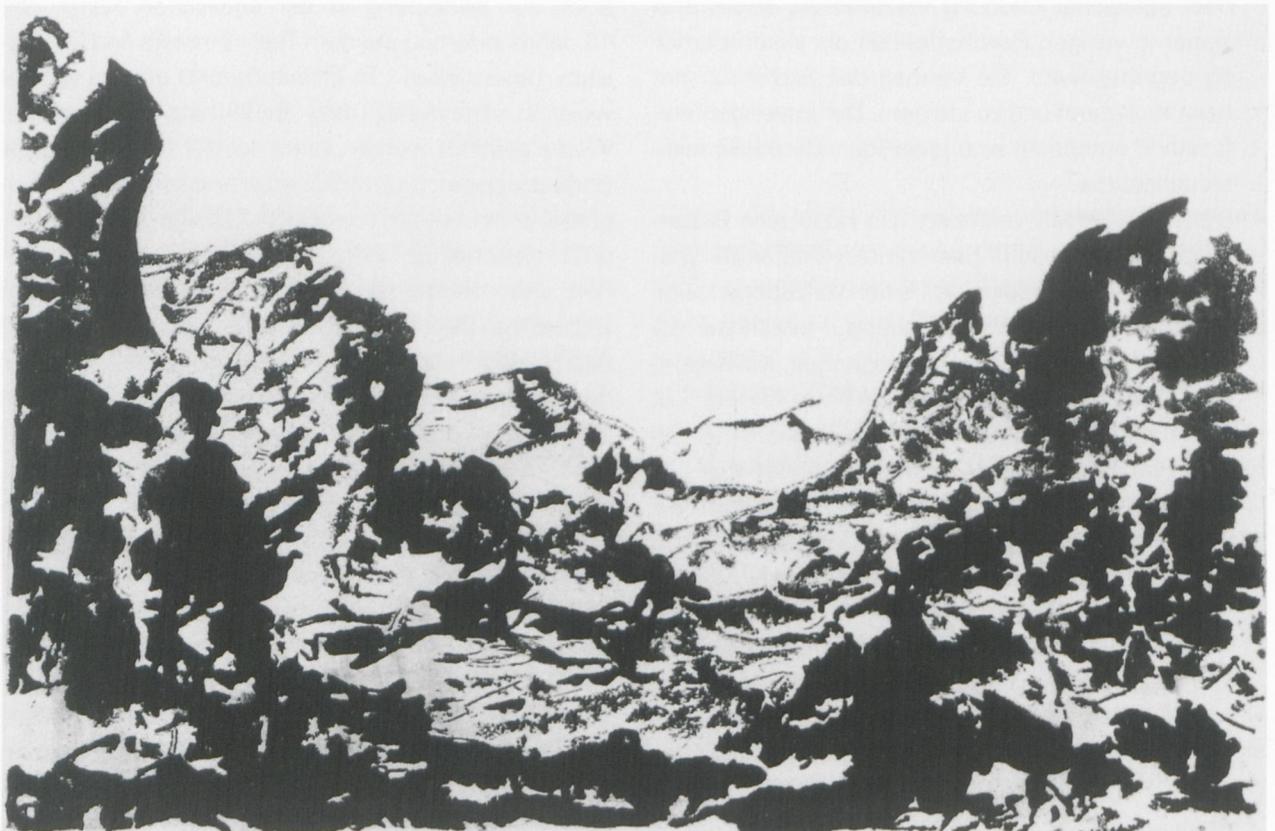
² Ebd., S. 25, Anm. 23.

18. Jahrhunderts ein hermeneutisches bzw. semiotisches Problem, und eben dies war auch schon dem 18. Jahrhundert bewusst. Es scheint kein Wunder zu sein, dass es in der Kunstwissenschaft zuerst in der Gartentheorie thematisiert wurde und von hier Rückwirkung auch auf Theorie und Praxis der bildenden Kunst gehabt hat. Denn schon der englische Garten des frühen 18. Jahrhunderts in der Tradition Popes, Addisons oder Kents ist bei aller politischen Programmatik, und somit emblematischen Dimension, die die Überzeugungen der »patriots«, des oppositionellen Adels, bezeichnete, nicht ohne assoziations-theoretische Implikationen in der Tradition von John Locke zu denken. Die Oppositionellen »in waiting«, die auf das Ende der korrupten Administration Walpole hofften – worauf sie allerdings bis 1742 warten mussten –, verstanden ihre Gärten nicht nur als Gegenentwürfe zum französischen Regelgarten, in dem sie zu Recht ein Abbild absolutistischer Staatsauffassung sahen, sondern im Sinne von Horaz auch als Rückzugsorte Exilierter, die in antikischem Gewand, in ungemein anspielerreicher, nicht selten auch satirischer Form in der Ausstattung ihrer Gärten die gegenwärtigen politischen Verhältnisse kritisierten und zugleich ein ethisch fundiertes Gegenbild entwarfen.

So sehr sie in der Gartenmöblierung, sei es durch von Inschriften geschmückte Tempelbauten oder durch ebenfalls nicht selten beschriftete Statuen, auf konventionelle mythologische oder allegorische Bildersprache setzten, die tagespolitische Anspielung, den eigentlichen »wit« verstand man nur, wenn man zu assoziieren vermochte und der Garten hierzu ästhetische Vorleistungen erbrachte. Er konnte dies nur durch Bildhaftigkeit. Der Gartenwanderer im nicht regelhaften Garten konnte zwar zu Punkten geführt werden, die jeweils bestimmter Bedeutung unterstellt waren und in der Summe ein Programm ergaben, doch mussten sie wie zufällig erfahren werden. Das heißt, der Weg von einem Punkt zum nächsten vollzog sich nicht in abstrakter Folgerichtigkeit, unter klarer Bedeutungsscheidung der Teile des Gartens wie in der französischen Tradition, sondern in einer Art Transformationsprozess von einer Erfahrung zu einer anders gearteten. Schon diese Differenzenerfahrung verursachte ästhetisches Vergnügen. Die Folge war, dass die eindrücklichen Bilder zunehmend auf bestimmte Ausdruckscharaktere hin ausgelegt wurden.

Über diese Ausdruckscharaktere reflektiert eines der erfolgreichsten englischen Gartentraktate, Thomas Whatelys »Observations on Modern Garden-

Expressiv: Blot Nr.11 von Alexander Cozens, London 1785/86. Cozens' so genanntes blot-Verfahren, das aus ungegenständlichen Tuschspuren auf dem Papier, halb bewusst von einer Landschaftsvorstellung gesteuert ist, lässt für den Betrachter Assoziationen zu, die je nach der vorgenommenen Flächenstrukturierung als nah, weit entfernt, frei oder beengt, heiter oder dramatisch erscheinen können. Auf ungegenständliche Weise wird Ausdruck gestiftet. Landschaft ist eine Vorstellung, kein Träger bestimmten vorgängigen Sinns.



ing« von 1770, das schon 1771 in der dritten Auflage erschien und in eben diesem Jahr bereits in einer deutschen Übersetzung herauskam.³ Da diese Übersetzung ohne Nennung des Autors erschien, hat man lange gebraucht, um zu erkennen, dass Whately die wohl wichtigste Quelle überhaupt für das bedeutendste deutsche Gartentraktat des 18. Jahrhunderts, Hirschfelds fünfbändige »Theorie der Gartenkunst« von 1779 bis 1785, darstellt. In der Vorrede zur deutschen Übersetzung heißt es von deren Herausgeber Zeiher: »Der Verfasser der gegenwärtigen Schrift [Whately] macht eine Grundlage von einem ganzen Lehrgebäude über dasjenige, was uns die Natur Schönes, Erhabenes, Schreckliches, Melancholisches, Sanftes, Einsames, in ihren Auftritten darbieten, und die menschliche Seele in eine ihrer Größe gemäße Verfassung setzen kann.«⁴ Das bezeichnet genau, was Whately bezweckt: Die Ausdruckscharaktere der gestalteten Natur sollen in ihren Wirkmechanismen vorgeführt werden. Am differenziertesten schreibt Whately darüber im Kapitel »Vom Charakter«. Es lohnt sich, diese Passage in voller Länge zu zitieren, denn sie resümiert die englische Gartenentwicklung, sie prägt die Gegenüberstellung von »emblematic« und »expressive«, verwirft den emblematischen Gartentyp und propagiert den expressiven. In der deutschen Übersetzung lautet sie: »Man hat in dieser Absicht Statuen, Inschriften und so gar Gemälde, Vorstellungen aus der Geschichte und Fabellehre, und eine unzählbare Menge von Sinnbildern [devices] eingeführt. Daher hatten die heidnischen Gottheiten und Helden ihre verschiedenen angewiesenen Oerter in den Waldungen und Fluren eines Garten. Natürliche Wasserfälle wurden durch Wassergötter verunstaltet [disfigured]: und Säulen wurden blos darum aufgerichtet, um sie mit Stellen aus den alten Autoren zu zieren [...] Alle diese Erfindungen sind vielmehr Sinnbilder, als Ausdrücke [All these devices are rather emblematical than expressive]. Sie können als witzige Einfälle angesehen werden, um abwesende Vorstellungen in das Gedächtnis zurück zu führen: allein sie machen keinen unmittelbaren Eindruck. Denn sie müssen untersucht, verglichen, ja auch wohl gar erklärt werden, ehe man ihre ganze Absicht recht verstehen kann. Und obgleich eine Anspielung auf ein beliebtes oder wohl bekanntes Stück aus der Geschichte, Dichtkunst oder mündlichen Ueberlieferung, dann und wann einen Auftritt beleben, oder ihm ein würdiges Ansehen geben kan: so sollte doch eine solche Anspielung, da sie natürlicherweise nicht zu dem Garten gehört, niemals ein Hauptwerk ausmachen. Sie sollte scheinen, durch die Beschaffenheit der Scene veranlaßt worden zu seyn; sie sollte in einem beyläufigen Bilde bestehen, das nothwendig dahin gehörte; das nicht mühsam gesucht, nicht mit Fleiß dahin gesetzt wäre. Sie sollte



Mrs. Sheridan als heilige Cäcilie. Schabkunstblatt von William Dickinson nach Sir Joshua Reynolds, 1775

die Stärke einer Metapher haben, ohne die umständliche Weitläufigkeit einer Allegorie zu verrathen [...] Jedoch die Gartenkunst treibt ihre Ansprüche höher, als auf Nachahmung. Sie ist vermögend, Originalcharaktere zu schaffen, und vielen Scenen Ausdrücke zu geben, welche alle diejenigen übertreffen, die sie von Anspielungen erborgen könnte.«⁵ Dies ist erstaunlich klug bemerkt, nicht nur die Ablehnung der gesamten mehrhundertjährigen Bildersprache imponiert, sondern vor allem die Unterscheidung von Metapher und Allegorie und der Hinweis auf die Originalcharaktere, Charaktere also, die im jeweiligen Arrangement des Naturbildes aufgrund ihrer Wirkmächtigkeit neu gestiftet werden. »... man bemerkt sie bey dem ersten Augenblicke«, schreibt Whately, »und unser Gefühl unterscheidet sie von den übrigen.«⁶ Erst dies löst im Nachsinnen über unsere erregten Gefühle Gedankenassoziationen aus, wirkt allein auf ästhetischem Wege. Objektive auktoriale Sinnsetzung wird abgelöst durch subjektive Erfahrung, die deswegen so wirksam ist, weil sie Selbsterfahrung bedeutet und als solche nicht substituierbar erscheint. Sie gibt, wie Schiller das später ausdrücken sollte, das Gefühl von Freiheit durch Schönheit.

Nun ist Whately in der Lehre von den individuell durch Natur gestifteten Charakteren nicht ohne Vorbild. Zuerst scheint sie William Shenstone entwickelt zu haben, dessen »Unconnected Thoughts of Garde-

³ Whately, Thomas: *Observations on Modern Gardening. Illustrated by Descriptions.* London 31771; Ders.: *Betrachtungen über das heutige Gartenwesen, durch Beispiele erläutert.* Leipzig 1771.

⁴ Ebd., S. 4f.

⁵ Ebd., S. 184–186, 188; vollständige Passage zweisprachig und mit Kommentar: Busch, Werner (Hrsg.): *Landchaftsmalerei. In: Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren.* Bd. 3. Berlin 1997, S. 195–201.

⁶ Ebd., S. 188.

⁷ Shenstone, William: *Unconnected Thoughts on Gardening*. In: Ders.: *Works in Prose and Verse of William Shenstone*. London 1764. Bd. 2, S. 124–148.

⁸ Zu allen diesen Gedanken, kurz und präzise: Dobai, Johannes: *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*. Bd. 1. 1700–1750. Bern 1974, S. 573–578.



Mrs. Elizabeth Sheridan. Gemälde von Thomas Gainsborough, 1785/86. National Gallery of Art, Washington D.C.

ning« ebenso wie seine Briefe, die um sein Mustergut »The Leasowes« kreisen, sowie seine ästhetischen Fragmente und vor allem Gedichte in seinen 1764 posthum veröffentlichten Werken erschienen sind.⁷ Er gibt einer »theory of agreeable sensations« Ausdruck, betont die Bildhaftigkeit der miteinander verbundenen Gartenteile, spricht von ihrer Wirkung als »grand ... savage ... melancholy ... horrid ... beautiful«. Von William Hogarth hat er die Idee der »waving line« geerbt,

die die Schönheit im Fortschreiten durch den Garten erhält, er prägt den Begriff des »landskip garden«, der im Deutschen übernommen wurde und wird, ohne dass noch reflektiert würde, dass damit ein Garten mit Bildern wie in der Landschaftsmalerei gemeint ist.⁸

Dass das Emblematische und das Expressive Modi sind, die eine grundsätzliche Entscheidung für das eine oder das andere verlangen, sei an einem einzigen Beispiel aus der englischen Porträtmalerei demons-

triert, und zwar anhand zweier Künstler, die ein- und dieselbe Person darstellen, einmal »emblematisch«, einmal »expressiv«, und die sich ihres unterschiedlichen Tuns durchaus bewusst sind. Sie propagieren konkurrierende Modelle von Kunst. 1775 hat Sir Joshua Reynolds, der Präsident der Royal Academy, Mrs. Sheridan, Elizabeth Anne Linley, in der Rolle der heiligen Cäcilie, der Patronin der Musik, verewigt.⁹ Verewigt auch insofern, als ihr Ehemann, der Theaterschriftsteller und -unternehmer Richard Brinsley Sheridan, ihr, die weithin als die schönste Stimme Englands galt und aus einer berühmten Musikerfamilie stammte, nach ihrer Heirat 1773 weitere öffentlichen Auftritte verboten hatte, allein in privaten Soireen konnte man sie noch hören. Nicht nur galt ihre Stimme als engelsgleich, sondern auch ihre Schönheit. Bei Reynolds sitzt Elizabeth auf einem flachen Stuhl am Orgelportativ, aus den Wolken dringt himmlisches Licht und erleuchtet sie, zwei Engel singen zu ihrer Musik. Das ganzfigurige Profil streicht ihre griechische Schönheit heraus und verklärt sie in besonderem Maße. Reynolds bemüht den gesamten klassischen Apparat, malt ein Gegenstück zu Raffaels berühmter heiliger Cäcilie. Charakter wird durch die konventionelle Rollenangleichung gestiftet.

Mit einem derartigen Apparat konnte man spielen wie auf dem Portativ, er stand zur Verfügung, und der Karikaturist James Gillray hat sich die Vorlage auch nicht entgehen lassen.¹⁰ Auf die fünfundfünfzigjährige, offenbar garstige Lady Cecil Johnston, Tochter von Lord Delawarr, zeichnet er eine Variante. Hier wird nur ihre Hässlichkeit ins Licht gesetzt, statt der beiden Engel machen Katzen Musik. Die Dissonanz steht zur Diskrepanz von Namen und Rolle, zum emblematischen Missverhältnis von Text und Bild in Konsonanz. Der Apparat gibt's her.

Ganz anders Thomas Gainsborough, Reynolds Konkurrent und Antipode, der mit Elizabeth und ihrer Familie seit Kindertagen befreundet und selbst ein großer Musikliebhaber war. Er hat sie mehrfach gemalt: mit ihrem Bruder Thomas um 1768, mit ihrer Schwester Mary 1772, als ovales Brustbild um 1775 und als Krönung seiner gesamten Porträtkunst um 1785/86 als großes Ganzfigurenporträt¹¹. Hier scheint die Dargestellte mit der Natur zu verschmelzen, zugleich von ihr einen atmenden Rhythmus zu empfangen. Es ist das Bild eines »rural retirement«, wie es Shenstone propagiert hatte, zu dessen Kreis Gainsborough, der selbst permanent vom Rückzug aufs Land träumte, engen Kontakt unterhielt, vor allem über Richard Graves, der 1778 die »Recollections« von Shenstone herausgegeben hatte. Die Landschaft, in die Elizabeth eingebettet ist, erscheint bereits herbstlich, die Sonne sinkt, der Ausdruck ist melancholisch – durchaus angemessen für die unglückliche Künstlerin, deren Ehemann sich

mit einer Schönen nach der anderen in der Stadt vergnügte und sie Trost in der Natur suchen ließ. Sie schaut sinnend auf den Betrachter, spielt versonnen mit ihrem Gazeschal im Schoß, der »mood« der Natur ist der ihre. Alle Farben ihres Kleides, ihrer Haare, ihrer Schärpe, ihrer Haut finden sich in Abtönungen in der Natur wieder. Das Sitzmotiv mit ausgestreckten Beinen deutet eine aufsteigende Diagonale von links nach rechts an, mit der der durchgehende und durchaus sichtbar gebliebene Pinselduktus von rechts oben nach links unten korrespondiert. Die entsprechende Bewegung durchdringt Person, Natur und künstlerische Faktur; ein leichter Wind bewegt alles Erscheinende und weht für die Erinnerung fort – oder, wie Whately es für den expressiven Modus ausgedrückt hat: »Und indem man die [...] Gegenstände verläßt, die eine so große Wirkung verursacht haben, so kann man durch Gedanken, über Gedanken, die zwar in Graden weit von einander unterschieden sind, dennoch aber allezeit im Charakter übereinkommen, so weit geführt werden, bis man sich über alle bekannte Vorwürfe hinauf zu den erhabensten Begriffen schwinget und in eine geistige Betrachtung alles dessen entzückt wird, was man groß und schön nennen kan, was man in der Natur sieht, im Menschen fühlt, oder der Gottheit zuschreibt.«¹²

St. Cecilia. Radierung von James Gillray, 1782



Prof. Dr. Werner Busch

Geb. 1944 in Prag, Studium der Kunstgeschichte in Tübingen, Freiburg, Wien und London. Promotion 1973 über William Hogarth. Nach einer kurzen Beschäftigung am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München 1974 bis 1981 wissenschaftlicher Assistent am Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn. Dort 1980 Habilitation mit einer Arbeit zum deutschen 19. Jahrhundert. 1981 bis 1988 Professur für Kunstgeschichte an der Ruhr-Universität Bochum. 1983 bis 1985 Leitung des Funkkollegs »Kunst«. Ab 1988 Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Freien Universität Berlin. Arbeiten zum holländischen 16. und 17., vor allem aber zum europäischen 18. und deutschen 19. Jahrhundert. Letzte Publikationen: Das sentimentalische Bild. München 1993; Landschaftsmalerei. Berlin 1997 und Caspar David Friedrich: Ästhetik und Religion. München 2003.

⁹ Penny, Nicholas (Hrsg.): Ausst.-Kat. Reynolds, Royal Academy of Arts. London 1986, Kat.Nr. 94.

¹⁰ Ebd., Kat.Nr. 204.

¹¹ Zu letzterem ausführlicher: Busch, Werner: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne. München 1993, S.444–448.

¹² Wie Anm. 3, S.191f.