

BILDER DES NORDENS UND DIE GARTENREISE DES 18. JAHRHUNDERTS

Adrian von Buttlar

Der Begriff der *Gartenreise* ist zweideutig. Auf den ersten Blick wird man darunter Reisen verstehen, die speziell der Besichtigung berühmter Gärten gewidmet waren – und einen solchen spezifischen Gartentourismus gab es seit Mitte des 18. Jahrhunderts tatsächlich. Das Mekka der Gartenpilger war England, ihr Ziel, neben moderner Landwirtschaft, früher Industrialisierung, Museen und Kunstsammlungen vor allem die neuen englischen Landschaftsgärten kennenzulernen, die bald auch auf dem Kontinent die repräsentativen Barockgärten ablösten. Der Landschaftsgarten – eine spektakuläre Inszenierung dreidimensionaler, begehbare Bilder idealer Natur – wurde in der Epoche der Aufklärung und Empfindsamkeit als ästhetischer Ausdruck der frühliberalen englischen Natur- und Moralphilosophie zum vorrangigen "Exportartikel" Englands.¹

Die Deutschen waren die eifrigsten Gartenreisenden, aber es kamen auch Franzosen, Amerikaner, Polen und vereinzelt Skandinavier wie etwa Frederick Magnus Piper (1745-1824), der den Landschaftsgarten in den 1770er Jahren in Schweden einführte.² Dass die vergleichsweise spärlich gesäten englischen Gärten am nördlichen Rand Europas, wo man eher die Erhabenheit unberührter nordischer Natur zu finden hoffte, ihrerseits einen spezifischen Gartentourismus ausgelöst hätten, wird man wohl kaum annehmen können. Insofern sind Reisen in die Gärten des Nordens – so wichtig ihre Erforschung als Quelle für die Gartenkunstgeschichte Nordeuropas und Skandinaviens auch wäre – nicht mein Thema.

Gartenreise meint aber seit dem 18. Jahrhundert auch in einem eher metaphorischen Sinne die "Reise" durch den Garten als allegorisch-pädagogische *Lebensreise*, etwa auf freimaurerisch definierten Prüfungswegen,³ vor allem aber als Spaziergang durch eine Welt *en miniature*, die Natur- und Geschichtsbilder des Südens und des Nordens – gelegentlich auch des Ostens und Westens – in sich vereint. Insofern stellt der Landschaftsgarten ein künstlerisches Medium dar, an dem sich die Konstruktion ästhetisch und historisch codierter

¹ John Gage, *Der englische Garten – ein sichtbarer Exportartikel*, in: *Ausstellungskatalog Zwei Jahrhunderte Englische Malerei – Britische Kunst und Europa 1680-1880*, Haus der Kunst München 1979/80, S. 118-162; zum Landschaftsgarten zusammenfassend: Adrian von Buttlar, *Der Landschaftsgarten – Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik*, Köln 1989.

² Vgl. Magnus Olausson, *Den Engelska parken i Sverige under gustaviansk tid*, Stockholm 1993.

³ Vgl. Adrian von Buttlar, *Das Grab im Garten – Zur naturreligiösen Deutung eines arkadischen Gartenmotivs*, in: "Landschaft" und Landschaften im achtzehnten Jahrhundert (Tagung der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jahrhunderts Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 1991), hrsg. von Heinke Wunderlich, Heidelberg 1995, S. 79-119, mit weiteren Literaturverweisen.

Weltbilder, nicht zuletzt des Bildes vom Norden, exemplarisch nachvollziehen lässt. Doch ist diese Fragestellung noch relativ neu, und der Beweiskurs bleibt bislang relativ hypothetisch.⁴

Ich möchte zunächst den Strukturwandel des Gartens im Übergang vom französischen Barockgarten des Absolutismus zum englischen Landschaftsgarten des Frühliberalismus kurz skizzieren, um dessen Bildcharakter bzw. die zugehörigen Rezeptionsweisen verständlich zu machen. Anschließend stelle ich die Frage nach der Differenzierung der Gartenbilder in südlich-arkadische und patriotisch-nordische, die ihren nordischen Charakter zunächst vor allem aus ihrer Kontrastwirkung gewinnen. Die Rolle der Staffagen, die als Hauptträger der Bildideen nationale Geschichtswerte transportieren, und die Denkmalsetzungen für vorbildliche "Helden" der eigenen Geschichte, die nun gleichberechtigt neben die "Helden" der antiken Welt treten, will ich nur kurz ansprechen, um mich dann dem schwierigsten Problem, der Konstruktion des nordischen Landschaftscharakters, zuzuwenden. Abschließend gehe ich kurz auf die Frage des nationalen Selbstbildes in den Gärten des Nordens ein.

Der Garten als Bild

Der im 17. und frühen 18. Jahrhundert vorherrschende französische Barockgarten nach dem Prototyp von Versailles unterwarf die Natur, weit über seine Grenzen hinausweisend, einem rigiden geometrischen und architektonischen Ordnungssystem. Wie für die architektonischen Raumfolgen im Inneren des Schlosses wurde auch im Garten ein grünes Achsen- und Raumsystem definiert, das als Schauplatz der Lustbarkeiten der höfischen Gesellschaft fungierte, in deren Mittelpunkt der Fürst stand. Dekoration und Bildkünste dienten mit ihren mythologisch eingekleideten Sujets der allegorischen Überhöhung des höfischen Rollenspiels, das seinen Höhepunkt im barocken Gartenfest fand.⁵ Der Barockgarten wird in England bereits um 1700 unter politischen Vorzeichen von national und liberal gesinnten Patrioten wie dem Philosophen Lord Shaftesbury (1671-1713), dem Publizisten Joseph Addison (1672-1719) und dem Dichter Alexander Pope (1688-1744) kritisiert. Man verstand die hierarchisch-geometrische, auf den Mittelpunkt des Fürstensitzes zentrierte Ordnung und die archi-

⁴ Die nachfolgenden Überlegungen basieren weitgehend auf meinem Aufsatz "Das 'Nationale' als Thema der Gartenkunst des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts", in: *Zum Naturbegriff der Gegenwart* (Kongreßdokumentation zum Projekt "Natur im Kopf" Stuttgart 1993), 2 Bde., hrsg. von der Landeshauptstadt Stuttgart, Stuttgart 1994, Bd. I, S. 327-350, und in: *Volk – Nation – Vaterland*, hrsg. von Ulrich Herrmann, Hamburg 1996 (Studien zum 18. Jahrhundert, hrsg. von der Deutschen Gesellschaft zur Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts, Bd. 18 = Tagungsband Tübingen 1990), S. 185-206.

⁵ Vgl. u.a. *Die Inszenierung des Absolutismus. Politische Begründung und künstlerische Gestaltung höfischer Feste im Frankreich Ludwigs XIV.*, hrsg. von Fritz Reckow, Erlangen 1992 (Erlanger Forschungen Reihe A, Bd. 60).

tektonisch beschnittenen Bäume und Hecken nun als Vergewaltigung der Natur und als Synonym für Absolutismus und Despotismus. Wo konstitutionelle Freiheit hingegen aus dem Naturrecht begründet wurde, konnte die befreite Gartennatur als Freiheitssymbol interpretiert werden.⁶ Der Kieler Gartentheoretiker und Professor für die Schönen Wissenschaften, Christian Cay Lorenz Hirschfeld (1742-1792), prägte in seiner Theorie der Gartenkunst für diesen Paradigmenwechsel den Begriff der Gartenrevolution.⁷

Der Landschaftsgarten konstituiert im Gegensatz zum Barockgarten nicht mehr einen ausgegrenzten homogenen Freiraum, der allegorisch transzendiert wird, sondern ein heterotopes, d. h. scheinbar widersprüchliches, bzw. ein chronotopes, d. h. raumzeitlich strukturiertes Feld, das nur über die Einbildungskraft des betrachtenden Subjektes, über Eigenbewegung (Kinästhesie), Assoziation und sinnliche Einfühlung erschlossen werden konnte. Der ehemals homogene barocke Achsenraum zerfällt zunächst über irregulärem Grundriss in einzelne Splitterräume. Sie werden zur Bühne für jene Staffagen oder *ornamental buildings*, deren abbildenden Charakter schon 1724 John Macky in einer Gartenbeschreibung von Lord Burlingtons Chiswick-Villa bei London (1724) betonte.⁸ S. Lang (1974) hat den Einfluss der Szenographie des Theaters des 16. und 17. Jahrhunderts auf den Landschaftsgarten herausgearbeitet.⁹ Die aus dem Theater übernommene *Scena per angolo* – die sorgsam kalkulierte Schrägsicht – sollte bald die Bildregie der Gartenkunst durchgängig beherrschen. Die wichtigste Folge dieses Rezeptionswandels war die Trennung des Existenzraumes des Betrachters vom virtuellen künstlerischen Raum der inszenierten Bilder, um deren Kontemplation es fortan gehen wird.

Im Laufe der folgenden Jahrzehnte wurden aus den theatralischen Szenenbildern sorgsam komponierte dreidimensionale Landschaftsgemälde, die sich an der idealen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts, an Claude Lorrain (1600-1682), Gaspard Dughet (1615-1675), Nicolas Poussin (1594-1665) und – wie wir sehen werden – auch an den niederländischen Landschaftsmalern orientierten. Von Joseph Spence (1752) bis zum Fürsten Hermann Pückler-Muskau (1834) ist die Abfolge der Gartenbilder immer wieder mit dem Gang durch eine

⁶ Vgl. Adrian von Buttlar, *Der englische Landsitz 1715-1760 – Symbol eines liberalen Weltentwurfs*, Mittenwald 1982; Zum Freiheitsdiskurs der Gartenkunst zuletzt Michael Gamper, "Die Natur ist republikanisch". Zu den ästhetischen, anthropologischen und politischen Konzepten der deutschen Gartenliteratur im 18. Jahrhundert, Würzburg 1998.

⁷ Christian Cay Lorenz Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, 5 Bde., Leipzig 1779-1785, Reprint Hildesheim/New York 1973, Bd. 5 (1785), S. 125.

⁸ John Macky, *A Journey through England (1724)*; vgl. Buttlar, *Der englische Landsitz* (wie Anm. 6), hier: S. 68.

⁹ S. Lang, *The Genesis of the English Landscape Garden*, in: *The Picturesque Garden and its Influence outside the British Isles*, hrsg. von Nikolaus Pevsner, Washington D.C. 1974.

Gemäldegalerie verglichen worden.¹⁰ Die adäquate Rezeption solcher Gartenbilder war Teil eines universalen Diskurses und erforderte ein entsprechend hohes Maß an literarischem, historischem und kunsthistorischem Assoziations- und Bildungswissen.¹¹ Erst mit dem Fortschreiten der sensualistischen Ästhetik, wie sie Edmund Burke (1730-1797) in seinen *Inquiries into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (London 1757, deutsch: Riga 1773) reflektierte, wurde eine unmittelbarer auf die Wirkmächtigkeit der Naturformen abzielende Gestaltung angestrebt, die sich nun unmittelbar über Gefühls- und Stimmungswerte dem Publikum erschließen sollte.¹²

Der hohe Anteil des Betrachters an der Entschlüsselung der Bildbotschaften legt die Fragen nahe: Wer spricht durch diese Bilder zu wem und über was? In dem Maße, in dem wir zumindest ansatzweise die enge Vernetzung der Bauherren, Künstler und Besucher, die Koinzidenz ihres politischen Standortes, ihrer religiösen und ideologischen Auffassungen als oppositionelle Whigs bzw. reformierte Tories sowie ihres gemeinsamen Bildungskanons rekonstruieren konnten, ließen sich auch die heterogenen Garten- bzw. Architekturbilder, die Denkmäler und Inschriften als Codierung eines neuen frühliberalen Wertekanons ausweisen.¹³ Die nun aufkommenden Gartenführer und literarischen Gartendiskurse liefern uns wichtige Anhaltspunkte für ihre Interpretation.¹⁴ Welche Rolle spielen in diesem Diskurs die Bilder des Südens und die des Nordens?

Das Eigene und das Fremde: Norden versus Süden

Vorrangig codieren die Landschaftsgärten die klassisch-antiken Äquivalente des christlichen Paradieses: Arkadien, Elysium und den idyllischen *locus amoenus*, wie sie in Literatur und Malerei tradiert waren und auf dem *Grand Tour* an bevorzugten Zielen in der römischen Campagna noch nachempfunden werden konnten. Daheim "manch neues Tivoli zu schaffen", forderte beispielsweise William Mason (1725-1797) in seinem Lehrgedicht *The English*

¹⁰ Vgl. u.a. Joseph Spence. *Observations, Anecdotes, and Characters of Books and Men*, hrsg. von J. M. Osborn, Oxford 1966, Nr. 1134; Hermann Fürst Pückler-Muskau, *Andeutungen über Landschaftsgärtnerei*, Stuttgart (1834), Nachdruck Stuttgart 1977, S. 26.

¹¹ H. F. Clark, *Eighteenth Century Elysiums, The Role of Association in the Landscape Movement*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 6 (1943), S. 165-189.

¹² Vgl. John Dixon Hunt, *Emblem and Expressionism in the Eighteenth Century Landscape Garden*, in: *Eighteenth Century Studies* 6 (1971), S. 294-317.

¹³ Buttlar, *Der englische Landsitz* (wie Anm. 6), S. 95-166; Karin Stempel, *Geschichtsbilder im frühen Landschaftsgarten. Fields of Remembrance – Gardens of Delight*, 2 Bde., Münster 1982.

¹⁴ Eine exemplarische Studie zu Wörlitz erarbeitete kürzlich Paulina Palomino, *Der Blick in den Garten. Eine Studie zur Rezeption des Dessau-Wörlitzer Gartenreiches im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert*, unveröffentl. Magisterarbeit, Kiel 2001.

Garden, und tatsächlich wurde der Sibyllentempel auf dem Felsen über dem malerischen Wasserfall zu einem dutzendfach reproduzierten Gartenmotiv bis hin nach Ungarn und Polen.¹⁵ Die Translozierung solcher klassischen Topoi in die Gärten des Nordens steht noch auf der aneignenden Stufe der *imitatio*, der auch das politische Selbstverständnis im *Augusteischen Zeitalter* weitgehend folgt.¹⁶

Von Anfang an identifizierte man aber die neue Forderung nach befreiter Natur nicht nur mit antiken Vorbildern, sondern auch mit Britanniens nordischem Nationalcharakter. Gegen das katholisch-absolutistische Frankreich – "a nation born to serve" – setzte Alexander Pope im Rückgriff auf Tacitus schon in seinem *Essay on criticism* (1711) den angeborenen englischen Freiheitsdurst: "But we, brave Britons, foreign laws despis'd, and kept unconquer'd and uncivilis'd".¹⁷ In seinem Gedicht *On Taste* (1731) propagierte er den Landschaftsgarten seines Freundes Lord Cobham in Stowe als Gegenmodell zu Versailles.¹⁸ James Thomson greift in seinem Polit-Epos *Liberty* (1736) diese Antithetik auf.¹⁹ Natur triumphiert hier über Kunst, Freiheit über Repression, England über Frankreich, die keltisch-germanische über die romanische Genealogie. Im Prozess des *nation building* mussten sich die nationalen Bildwerte als nordische allmählich von den supranationalen der klassischen Kultur ablösen.

So kündigte sich schon bald die Stufe der *aemulatio*, der Rivalität des Nordens mit dem Süden, an, indem die eigene – und das heißt die sich aus dem Spannungsverhältnis zur antiken Welt definierende – nordische Geschichte durch Staffagen im mittelalterlichen bzw. gotischen Stil inszeniert wurde. Die Antithese "gothic versus classic"²⁰, die für das 18. Jahrhundert vordergründig als Symptom einer einsetzenden *battle of styles* interpretiert worden war, wird mittlerweile im Sinne einer Konkurrenz der Werte als Grundsignatur des Landschaftsgartens anerkannt.

¹⁵ William Mason, *The English Garden*, London 1772-1781, Nachdruck New York/London 1982; dt.: *Der englische Garten – ein Gedicht*, Leipzig 1779-1783. Zum Tivoli-Motiv vgl. Christopher Thacker, *The Temple of the Sybil*, in: *Park und Garten im 18. Jahrhundert* (Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert der GHS Wuppertal), Heidelberg 1978, S. 29-35.

¹⁶ Vgl. etwa James Hampton, *A parallel between the Roman and the British Constitution, comprehending Polibius' curious discourse of the Roman Senate; with a preface wherein his principles are applied to our government* (1747).

¹⁷ Alexander Pope, *Essay on Criticism* (1711), V. 715f., in: *The Poems of Alexander Pope*, hrsg. von J. Butt, London 1963, S. 167.

¹⁸ Alexander Pope, *Epistle to Burlington* (1731), V. 69ff., in: *The Poems of A. Pope, Moral Essays*, hrsg. von F. W. Bateson, London 1951.

¹⁹ Miles Hadfield, *Gardening in Britain*, London 1960, S. 210.

²⁰ Rudolf Wittkower, *Gothic versus Classic. Architectural Projects in Seventeenth Century Italy*, London 1974.

Erstmals ist in Lord Bathursts Park in Cirencester 1722 eine Staffage im mittelalterlichen Burgen-Stil errichtet und auf die eigene nordische Geschichte bezogen worden: *Alfred's Hall*, eine Schöpfung des Bathurst-Freundes Jonathan Swift (1667-1745), sollte zunächst König Artus geweiht werden, wurde dann aber König Alfred dem Großen (ca. 849-899), "dem Gründer Englischer Nation und Freiheit", gewidmet, nachdem die *Vita Alfredi* von Bischof Sherburne soeben erschienen war.²¹ Die Stufe der *abiectio*, der Verwerfung des Südens durch den Norden, bleibt die Ausnahme: In Lord Cobhams Landschaftsgarten Stowe/ Buckinghamshire entstand 1741 der gotische Tempel der altenglischen *Freiheit unserer Vorfahren*, in dessen Innerem ursprünglich der Kreis der *Altsächsischen Gottheiten* aufgestellt war. Das Deckenprogramm war heraldisch auf die mittelalterliche Genealogie der Familie Temple, Viscounts Cobham, abgestimmt, verbunden mit der Inschrift "Je rends graces aux Dieux de n'estre pas Romain" – ein Zitat nach Pierre Corneille (1606-1684), das sich auf den Untergang des korrumpierten Rom bezog.²² Erstmals kam es hier explizit zur Gleichung Gotik = Freiheit = Nation, die über zahlreiche gotisierende Staffagebauten bis in die Neugotik des 19. Jahrhunderts hinein nachklingt. Die Antike war hingegen durch den klassischen Tempel der *Ancient Virtue* vertreten, der keine römischen Tugendexempla, sondern die Statuen der großen Griechen Sokrates, Lykurg, Homer und Epaminondas als Vorbilder in Philosophie, Gesetzgebung, Dichtung und Militärführung behauste. Es ging dabei um eine gezielte Absage an die mit dem Erzrivalen Frankreich identifizierte Vorbildrolle Roms: Die neue Griechenlandbegeisterung Cobhams wurde 1748 im *griechischen Tal* von Stowe und im Landschaftsgarten Hagley seines Freundes Lord Lyttleton mit der Errichtung griechischer Gartentempel – Inkunabeln des *greek revival* – fortgesetzt. Hier zeichnet sich bereits ein Konstrukt ab, das im Klassizismus unter Berufung auf die indogermanischen Wanderungen das Griechentum zum Zwillingsbruder des Germanentums erklären wollte.²³

In den pseudogotischen Tempeln, den Parkburgen, mittelalterlichen Türmen und Ruinen des Landschaftsgartens verkörperte sich jene altenglische konstitutionelle Freiheit der Magna Charta, gegen deren Aushöhlung durch den Absolutismus sich die Freiheitsbestrebungen von Whigs und reformierten Tories richtete: "Our old Gothic constitution had a noble strength and simplicity in it,

²¹ Zu Cirencester vgl. Christopher Hussey. *English Gardens and Landscapes 1700-1750*, London 1967, S. 78-83; Morris R. Brownell, *Alexander Pope and the Arts of Georgian England*, Oxford 1978.

²² G. B. Clarke, *Grecian Taste and Gothic Virtue. Lord Cobham's gardening programme and its iconography*, in: *Apollo* 97 (1973), S. 566-571.

²³ Diesen Brückenschlag versucht beispielsweise der klassizistische Architekt Leo von Klenze in seiner Architekturtheorie um 1820 unter Berufung auf die romantische Geschichts- und Mythenforschung. Vgl. Adrian von Buttlar, *Leo von Klenze, Leben – Werk – Vision*, München 1999, S. 288-291.

which was well enough represented by the bold arches and the solid pillars of the edifices of those days", heißt es in der Oppositionszeitung *Common sense* 1739.²⁴ Ein wichtiges Argument für die Zuordnung der Gotik zum Charakter des Nordischen resultierte aus der positiven Identifikation mit dem zunächst abwertenden Fremdbild ihrer Naturhaftigkeit: Aus der Sicht der klassischen Architekturlehre galt die Gotik lange als nordisch-barbarisch. In einem Raffael oder Bramante zugeschriebenen Brief an Papst Julius II. aus dem Nachlass des Baldessare Castiglione, in dem der Autor die Pfeiler, Rippengewölbe und Blattkapitelle der gotischen Dome mit einem nordischen Wald verglich, wurde erstmals mittels der *Waldmetapher* die Naturmimesis der Gotik hervorgehoben. Im Selbstbild seit der Frühromantik galt sie fortan als spezifischer Wert des Nordens.²⁵ Unter den Vorzeichen von Natur und Geschichte kam es sogar zur Vereinnahmung der unter Heinrich VIII. zerstörten gotischen Kirchenruinen durch die Gartenkunst: Der Londoner Handelsmagnat John Aislabie und sein Sohn William realisierten diese Idee schon um 1730/40 in Waverley/Surrey und in Studley Royal/Yorkshire, indem sie die Ruinen der Zisterzienser-Abteien zum Hauptprospekt des Parks machten. Auch die von zwei klassischen Tempeln flankierte Rasenterrasse bei Duncombe Park/Yorkshire (1743) öffnet sich in kunstvollen Blickschneisen auf die Ruine der Abtei Rievaulx – Gartenbilder, die wie Vorgriffe auf die nationalromantischen Visionen Caspar David Friedrichs zu Beginn des 19. Jahrhunderts wirken.²⁶

Ich muss darauf verzichten, die zahlreichen Entgegensetzungen von Antike und Mittelalter in den Gärten Englands und des Kontinents vorzustellen – erinnert sei exemplarisch nur an das *Gotische Haus* im Park von Wörlitz des Fürsten Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau (1773-1818), das als Privatwohnung einen Rückzugsort vom klassizistisch-palladianischen Schlossbau darstellt. Nicht zuletzt durch die Sammlung altdeutscher Gemälde und die von Johann Caspar Lavater geschenkten Schweizer Glasfenster des 16. Jahrhunderts beschwört es die Souveränität des Alten Reiches und die Rittertugenden als Bild nordischer Freiheit und vergangener mittelalterlicher Größe herauf.²⁷

Bei den Denkmalsetzungen herrscht zunächst die gleiche "Parallèle des Anciens et des Modernes" wie in den Staffagen. Die Helden der Antike bekommen aber bald moderne Nachfahren und nationale Konkurrenz aus dem Norden. Ein nationaler Geschichtskosmos entsteht erstmals um 1734 im Tem-

²⁴ Zit. nach B. S. Allen, *Tides in English Taste*, 2 Bde., New York 1958, Vol. II, S. 102.

²⁵ Otto H. Förster, *Bramante*, Wien/München 1956, S. 161-172 und S. 284-287; Georg Germann, *Neugotik – Geschichte ihrer Architekturtheorie*, Stuttgart 1974, S. 26-30.

²⁶ Zur Bedeutung des Landschaftsgartens für Caspar David Friedrich vgl. Günter Hartmann, *Die Ruine im Landschaftsgarten. Ihre Bedeutung für den frühen Historismus und die Landschaftsmalerei der Romantik*, Worms 1981, S. 39-70.

²⁷ Bernard Korzus, *Neugotik im Alten Reich. Zum Architekturhistorismus im deutschen Landschaftsgarten des 18. Jahrhunderts*, unveröffentlichtes Manuskript (1995).

pelschrein der *British Worthies* zu Stowe, der an die *uomini illustri*-Zyklen der Renaissance anknüpft. Neu ist am Tempel der *edlen Briten*, dass Persönlichkeiten aller englischen Geschichtsepochen in ihrer historischen Bedeutung für die liberal-patriotische Weltanschauung ausgewählt wurden. Alle Sparten des öffentlichen Lebens (Politik, Philosophie, Recht, Wirtschaft, Seefahrt, Militär, Literatur und Architektur) sind durch sorgsam ausgewählte Repräsentanten vertreten und durch Laudationes kommentiert, die ihre Verdienste für Freiheit und Vaterland herausstellen. Die Differenzierung der Kostüme zeigt die jüngeren *Exempla virtutis* wie den 1727 verstorbenen Isaac Newton oder den noch lebenden Alexander Pope im antikisch-republikanischen Habitus der Toga, die älteren vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert jedoch im Zeitkostüm. Die klassizistische Idealisierung signalisiert, dass der in diesem Denkmal verkörperte Wertehorizont letztlich noch ein überzeitlich aufklärerischer ist; der historisierende Habitus verweist hingegen schon auf Ursprung und Eigenständigkeit nationaler Geschichte aus letztlich nordischen Wurzeln. Sie führt uns einmal mehr von König Alfred dem Großen über den Franzosenbezwinger Prinz Edward, Königin Elisabeth I., Shakespeare, Walter Raleigh und Francis Drake, John Milton, Inigo Jones, John Locke und König William III. von Oranien bis in die Gegenwart.²⁸

Die englischen Gartenprogramme sind generell auffallend national geprägt. Auf dem Kontinent hingegen verstand man den *grand homme* der Aufklärung gerade als kosmopolitisches Vorbild. In Deutschland dominierten unter den geehrten Geistesgrößen zunächst eindeutig diejenigen Englands und Frankreichs. Gerade hierin lag ein wichtiger Ansatzpunkt für die Bestrebungen um eine nationale Gartenkunst: Der Deutsche werde doch wohl so

patriotisch gesinnt seyn, dem einheimischen Verdienst vor dem auswärtigen den Vorgang zu gönnen. Dadurch würden unsere Gärten [...] einen Theil von einem eigenen Nationalcharakter gewinnen [...] Am meisten müssen uns Statuen, die der Patriotismus dem nationalen Verdienst errichtet, interessant seyn [...] Männer, denen wir Aufklärung, Freyheit, Wohlstand, Vergnügen verdanken,

fordert Hirschfeld. Nur

der Deutsche [könne] seine eigene Sprache, seine eigenen Dichter übersehen und scheint mit sich zufriedener, wenn er engländische und französische Inschriften ausstellt [...]. Allein deutsche Inschriften sind für deutsche Gärten doch vorzüglich zu empfehlen,

fährt er fort und gibt auf den folgenden Seiten für Garteninschriften geeignete Verse aus deutscher Feder an.²⁹ Sicherlich haben Hirschfelds Mahnungen zur

²⁸ Vgl. Buttlar, *Der englische Landsitz* (wie Anm. 6), S. 157-164.

²⁹ Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst* (wie Anm. 7), Bd. III (1780), S. 131f. und S. 159-170.

raschen Ausbreitung deutscher Inschriften und patriotischer Denkmäler im Sinne der deutschen und gleichermaßen der dänischen Kulturnation beigetragen.

Bilder des Südens – Bilder des Nordens

Am schwierigsten ist die Frage nach den Bildern des Nordens im Hinblick auf die landschaftliche Gestaltung zu beantworten, die ja weitestgehend an den *genius loci* gebunden war. Zum einen, weil bislang nur wenige halbwegs authentische Gartenbilder rekonstruiert worden sind. Gärten als vergängliche Natur-Kunstwerke lassen ihre ursprüngliche Bepflanzung und Gestalt zumeist nicht mehr hinreichend erkennen, sodass wir auf sekundäre Bild- und Textquellen angewiesen sind, um uns ihrer Landschaftsikonographie zu nähern. Zum anderen ist die Grenze zwischen den ästhetischen Kategorien der allgemeinen Kunstlehre und den Charakteristika spezifisch nördlicher *imagines* nur schwer zu ziehen. Eine systematische Topik oder Ikonologie der Landschaftsmotive in Malerei und Gartenkunst, wie sie etwa Martin Warnke unter dem Aspekt der *Politischen Landschaft* angedacht hat,³⁰ steht noch aus.

Wiederum bildet zunächst das Bild des Südens das zentrale Paradigma des britischen Landschaftsverständnisses. Immer wieder werden in den Quellen die Gemälde Claude Lorrains und Nicolas Poussins für das heroisch-schöne, Gaspard Dughets und Salvatore Rosas für das malerisch-wilde Landschaftsideal genannt.³¹ Gerade in dieser Parallelisierung aber konnte erst der ureigene englische Landschaftscharakter vor Augen und ins Bewusstsein treten: Pope besingt die Naturschönheiten von *Windsor-Forest* (1710) noch im Sinne der *aemulatio* als denen der klassischen Landschaft ebenbürtig,³² Addison schlägt in seinem Essay *Upon the Pleasures of the Imagination* (1712) vor, die heimische *countryside* und das *countrylife* zum ästhetischen Gartenbild aufzuschmücken,³³ und der Maler und Landschaftsgestalter William Kent (1684-1748) macht dann erstmals um 1740 in Rousham die mitttelenglische Weidelandschaft zum landschaftlichen Prospekt, der sich von der römischen Aussichtsterrasse *Praeneste*

³⁰ Martin Warnke, *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*, München/Wien 1992.

³¹ Vgl. Elizabeth Manwaring, *Italian Landscape in Eighteenth Century England. A Study chiefly on the Influence of Claude Lorrain and Salvator Rosa on English Taste 1700-1800*, New York 1925, London 21965.

³² Maynard Mack, *The Garden and the City. Retirement and Politics in the later Poetry of Pope 1731-1743*, Toronto/Buffalo/London/Oxford 1969, S. 94f.

³³ Zu Addison vgl. u.a. H.-J. Possin, *Natur und Landschaft bei Addison*, Diss. Tübingen 1965.

aus dem Blick eröffnet. Mühle und *eyecatcher* sind in diesem patriotischen Panorama bezeichnenderweise schon "gotisch" ausgestattet.³⁴

Da das Bild der englischen Landschaft Anfang des 18. Jahrhunderts mit der Anlehnung an die Italiener nur unzureichend kodiert war, berief man sich für *pastoral or rural scenes* im Sinne der Malerei-Lehre Roger de Piles' (1708) auch auf die nordische Landschaftsauffassung, wie sie im ländlichen Genre der *Peintres Flamans* des 16. und 17. Jahrhunderts typisiert schien.³⁵ Der Einfluss der niederländischen Landschaftler auf die jungen Engländer, namentlich auf Gainsborough,³⁶ verdankte sich nicht zuletzt politischen Parallelen, denn die Blüte der holländischen Landschaftsmalerei hing mit der Befreiung der Niederlande, dem nun entstehenden Kunstmarkt und dem nationalen Selbstbewusstsein zusammen und trieb eine breite Identifikation mit den realen Lebensgrundlagen und der regionalen Physis Hollands voran. Die flache Weite und der niedrige bewölkte Horizont, das farbig gefilterte Licht, die Trägheit der Wasserflächen, die Idylle der ländlichen Hütten und Dörfer, Weiden und Felder, aber auch die Dramatik der kleinen Wasserfälle und sandigen Bruchkanten im Küstenbereich oder die Urkraft der vereinzelt Baumriesen, allen voran der Eichen, waren für Holland nationaltypische Sujets,³⁷ die sich mit einigem guten Willen auch auf die englische *countryside* übertragen ließen.

Kontrastierende Landschaftscharaktere sind im Garten häufig bewusst als Gegenbilder gestaltet worden: In Stourhead/Wiltshire ist um 1750 das Hauptbild als heroisch-arkadische Ideallandschaft definiert. Jenseits des Sees und der palladianischen Brücke blicken wir auf den Pantheon-Tempel, der den antiken Gottheiten der Natur gewidmet war – ein Bild des Südens, das an Claude Lorrains Gemälde *Aeneas in Delos* (1671/72) erinnert. Tatsächlich bildet Vergils *Aeneis* über Inschriftenzitate die literarische Grundlage des Programms.³⁸ Von der Grotte aus öffnet sich jedoch der Blick zurück auf ein nicht minder wich-

³⁴ Vgl. John Dixon Hunt, William Kent – Landscape Garden Designer, London 1987; Ulrich Müller, Klassischer Geschmack und Gotische Tugend, Der englische Landsitz Rousham, Worms 1988, insbes. S. 143-166.

³⁵ Vgl. Roger de Piles, Cours de Peinture par principes, Paris 1708 (englisch 1743), Nachdruck Genf 1969, S. 200-259, insbes. S. 213. Zur heroischen Landschaft gehören klassische Monumente und eine idealisierte Szenerie, zur ländlichen die nur mäßig kultivierte einfache Natur in mannigfacher Ausprägung, darunter auch wilde und einsame Gegenden, belebt durch *cottages*. De Piles nennt einerseits Poussin und Claude Lorrain, andererseits Paul Bril, Pieter Brueghel und Roelandt Savery als Vorbilder.

³⁶ Vgl. u.a. Ann Bermingham, Landscape and Ideology. The English Rustic Tradition 1740-1860, London 1986, S. 34-37.

³⁷ Vgl. Ausstellungskatalog Landstriche. Niederländische Landschaftsgrafik des 16. und 17. Jahrhunderts aus dem Nachlaß von Wolfgang J. Müller, Kunsthalle zu Kiel in Zusammenarbeit mit dem Kunsthistorischen Institut der Christian-Albrechts-Universität Kiel, Kiel 1995.

³⁸ Vgl. Kenneth Woodbridge, Landscape and Antiquity. Aspects of English Culture at Stourhead 1718-1838, Oxford 1970.

tiges Gegenbild, das die heimische *countryside* repräsentiert: das idyllische grüne Tal mit der Bachmündung, flankiert von einem dunklen Waldgürtel, in dessen Schatten die kleinen *cottages* und die mittelalterliche Kirche das friedliche Bild Englands beschwören, das noch durch das 1765 aufgestellte gotische Marktkreuz aus Bristol präzisiert wurde. Die damals ergänzten Statuen englischer Könige des Mittelalters stellen diese Szene bewusst in die nationale Gesichtsperspektive.³⁹

Ähnliche Kontrastbilder, sogar mit den Himmelsrichtungen übereinstimmend, sind in Marquis de Girardins Landschaftsgarten Ermenonville unweit von Paris bezeugt: Nach Norden hin verkörperte eine flache Flusslandschaft im Stile Jan van Goyens (1596-1656) mit dem mittelalterlichen *Turm der Gabrielle* die heimische Landschaftskomponente der Ile de France. Nach Süden erstreckt sich eine hügelige, klassische Ideallandschaft mit dem *Tempel der Philosophie* über dem See und der Pappelinsel mit dem ersten Grab Jean Jacques Rousseaus (1778), die an mediterrane Zypressenhaine erinnern sollte. Der berühmte Maler Hubert Robert (1733-1808) wirkte hier als Landschaftsgestalter.⁴⁰

Gartenbilder, die ihren nordischen Charakter vornehmlich aus dem Kontrast zur klassisch-antiken, heroischen oder arkadischen Szene gewinnen, sind jedoch vom Bild spezifisch *nordischer Landschaft* zu unterscheiden. Während die Kunstliebhaber Mitte des 18. Jahrhunderts einerseits mit dem so genannten *Claude-Glas*, einem Panoramaeffekte produzierenden Parabolspiegel, die mittelenglische Landschaft nach klassisch-idealschönen Szenerien im Sinne Claude Lorrains absuchten, avancierten im Gegenzug vor allem die malerisch-wilden und erhabenen Berglandschaften Allaert von Everdingens (1621-1675) und seines Schülers Jacob van Ruisdael (1628-1682) zu nordischen Gegenbildern. Wilde Berg-, Fels- und Waldlandschaften hatte es bereits bei Paul Bril (1554-1526), Roelandt Savery (1576-1639) und anderen Niederländern gegeben, die infolge der Alpenüberquerung auf dem Weg nach Italien das exotische Genre des Erhabenen und Pittoresken entdeckten. Everdingen aber reiste 1644/45 als erster Maler selbst nach Norwegen und Schweden und prägte vor Ort ein authentisches Bild der Landschaft des Nordens: Unbetretbare Bergmassive, reißende Sturzbäche zwischen hohen Felsenschluchten, undurchdringliche Nadelwälder, primitive Blockhütten und halbsbrecherische Brückenkonstruktionen wurden zu Stereotypen einer unbekannten nordischen Welt, die die gefährdete Existenz des Menschen angesichts der Naturgewalten beschworen.⁴¹

³⁹ Malcolm Kelsall, *The Iconography of Stourhead*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 46 (1983), S. 133-143.

⁴⁰ Vgl. Stanislas Comte de Girardin, *Promenade ou Itinéraire des jardins d'Ermenonville*, Paris 1788. Beschreibung auch bei Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst* (wie Anm. 7), Bd. V (1785), S. 259-264. Zu Hubert Robert zuletzt: Günter Herzog, Hubert Robert und das Bild im Garten, Worms 1989, S. 75-94.

⁴¹ Zu Everdingen: A. I. Davies, *Allart van Everdingen*, New York 1978.

Ruisdael, der selbst nie in Skandinavien war, ahmte den Typus nach, der dem Flachländer in gesicherten Verhältnissen ungeahnte sublimen Reize und moralische Metaphern anbot und auch in England, Deutschland und Frankreich Verbreitung fand.

In dem heute weitgehend zerstörten Landschaftspark Méreville bei Paris, den Hubert Robert ab 1784 für Joseph de Laborde, den Hofbankier Ludwigs XIV., anlegte, hat er die klassische Bildungslandschaft der Tivoli-Szene, die auf das Herrschaftszeichen des Schlosses ausgerichtet ist, mit einem nordischen Bild nach den Rezepten Everdingens konfrontiert, das Felsen, Tannen, Wasserfall, Holzbrücke und nordisches Blockhaus mit einem Fernblick auf die rettende Religion in Gestalt einer kleinen Kapelle verband. Leider sind diese letztlich allegorischen Szenen zivilisierter und wilder Natur nur durch Veduten Roberts überliefert, die jedoch durch zeitgenössische Gartenbeschreibungen beglaubigt werden.⁴²

Noch im Münchner Englischen Garten, der 1789 begonnen wurde, sollten die Hauptszenen mit klassischen Tempeln an *Claude und seinen Liber Veritatis*, der Große Wasserfall jedoch an die Gebirgsbachbilder Ruisdaels erinnern – so sein Schöpfer, der Gartenarchitekt Friedrich Ludwig von Sckell (1750-1823).⁴³ Kontrastierende Landschaftscharaktere bildeten erst in ihrer Spannung den gesamten Kosmos der Schönen Natur und ihrer Stimmungswerte ab, und in diesem spielte die Antithese von Süden und Norden eine zwar nur vage bestimmte, aber zunehmend signifikante Rolle. Man könnte unter Hinweis auf die diversen Gartentheorien des 18. Jahrhunderts⁴⁴ mit einigem Recht einwenden, dass die Gegensätze der klassischen und nordischen Landschaftscharaktere ausschließlich auf den ästhetischen Kunstdiskurs selbst zurückzuführen sind. Doch wurde andererseits schon am Beispiel der Staffagen und Denkmäler deutlich, dass im Landschaftsgarten ästhetische Werte nicht selten in politisch-ideologische umgedeutet wurden.

Vom Fremdbild zum Selbstbild des Nordens

Als Lord Shaftesbury 1709 sein Bekenntnis zur Wildnis mit ihren schroffen Felsen, Sturzbächen und bemoosten Höhlen ablegte,⁴⁵ konnte bereits die ästhetische Revolte gegen den französischen Rationalismus auch moralisch-politisch gewertet werden. In James Thomsons Schilderung der Landschaftsprospekte

⁴² Herzog, Hubert Robert (wie Anm. 40), S. 95-117 (Farbtafel V und VI).

⁴³ Friedrich Ludwig von Sckell, Beiträge zur Bildenden Gartenkunst, München 21825, Nachdruck Worms 1982, S. 220 und S. 156.

⁴⁴ Eine Übersicht gartentheoretischer Schriften gibt Clemens Alexander Wimmer, Geschichte der Gartentheorie, Darmstadt 1989.

⁴⁵ In: *The Moralists* (1709), in: *The Genius of the Place – The English Landscape Garden 1620-1820*, hrsg. von John Dixon Hunt und Peter Willis, London 1975, S. 122-124.

von Lord Lyttletons Hagley-Park in den *Jahreszeiten* (1742) sollten die Waldszenen um die gotische Ritterburg bewusst national-nordische Assoziationen auslösen: "[...] dort über das Tal hin, das mit Waldungen überhangen und mit moosigten Felsen behaart ist [...] oder Ihr sitzt unter den Schatten feierlicher Eichen [...] Da entwerft Ihr mit heißer Wolgewogenheit [...] Britanniens Wohl."⁴⁶ William Shenstone (1714-1763) empfahl schließlich in seinen *Unconnected Thoughts on Gardening*, die nationale Geschichte in die Sinngebung der Gartenpartien einzubeziehen, und stellte fest: "Oaks are in all respects the perfect image of the manly character [...], I think I am authorized to say, the British one."⁴⁷ Hirschfeld ordnete – von Shaftesbury und der englischen Gartenliteratur inspiriert – "wilde Felsen, brausende Wasserfälle, zerstörte Brücken, dunkle Höhlen und Hütten über Abgründen" in erster Linie dem "Nationalcharakter" des "zum Erhabenen gestimmten Britten" zu.⁴⁸ Vermittelt über den angeblichen keltischen Barden Ossian und dessen deutschen Bewunderer Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803), wurden jedoch auch in Deutschland und Dänemark erhabene Naturszenarien und insbesondere Eichenhaine zur politischen Naturmetapher des Nordisch-Germanischen.⁴⁹

Du gleichst der dicksten, schattichsten Eiche
Im innersten Hain!
Der höchsten, ältesten, heiligsten Eiche,
O Vaterland!

heißt es in Klopstocks *Hermanns Schlacht* (1769). Wiederum spielte der Landschaftsgarten bei der bildlichen Umsetzung des literarischen Topos eine Vorreiterrolle für die nationalromantische Malerei. Eichen- und Buchenhaine verkörpern um 1800 die nationale Sphäre in Gemälden von Pascha Friedrich Weitsch bis zu Caspar David Friedrich und Friedrich Kersting und dienten wenig später als künstlich angelegte Kulisse der deutschen Nationaldenkmäler der Befreiungskriege.⁵⁰

⁴⁶ James Thomson, *The Seasons* – Spring, in: *The Works* (1750), dt. Ausgabe: Leipzig 1779, Bd. II, V. 900-927.

⁴⁷ William Shenstone, *Unconnected Thoughts on Gardening*, in: *The Works, in Verse and Prose, of William Shenstone*, London 1768, Bd. III, S. 113f. und S. 119.

⁴⁸ Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst* (wie Anm. 7), Bd. V (1785), S. 265f.

⁴⁹ Von James Macpherson (1736-1796) ab 1760 als Fragmente eines schottischen Barden des 3. Jahrhunderts herausgegeben und mit großer Wirkung ins Deutsche ab 1763 (Goethe 1771, Stolberg 1806) und Französische übersetzt. Vgl. im vorliegenden Band Rüdiger Singer, S. 13-44. Hirschfeld beschreibt die Fingalshöhle in der *Theorie der Gartenkunst* (1780). Zur Bildtradition nach Ossian vgl. Ausstellungskatalog *Ossian und die Kunst um 1800*, Hamburger Kunsthalle, München 1974.

⁵⁰ Zur Ikonographie der deutschen Eiche vgl. A. Müller-Hofstede, *Der Landschaftsmaler Pascha Johann Friedrich Weitsch 1723-1803*, Braunschweig 1973, insbes. "Eichenwälder und ihre symbolische Bedeutung Ende des 18. Jhs.", S. 174ff.; Friedrich Möbius, *Die*

Man kennt die Ehrfurcht, welche die alten Deutschen und einige celtische Völker für ihre geweihten Wälder hatten. Die grausenvolle Höhe und das ehrwürdige Alterthum der bemoosten Eichen, die erhabene Stille, die Dunkelheit, das feyerliche Rauschen der Gipfel in den Wolken, hatten, bey allem Mangel des Geschmacks, bey aller Rohigkeit der Sitten, doch eine mächtige Wirkung, welcher ihre starken Herzen nicht widerstehen konnten,

schreibt Hirschfeld schon 1779. Er setzt – wiederum als *abiectio* der romanischen Genealogie – die Erhabenheit des griechischen Tempels mit den Eichenhainen der Druiden gleich und interpretiert diese als Tempel der Natur.⁵¹ Im Seifersdorfer Tal bei Dresden mit seinen zahlreichen literarischen Staffagen traf man auf eine *Hermannseiche* mit den aufgehängten Römertrophäen, die von Klopstock inspiriert war: "Wer nicht stolz ist, ein Deutscher zu seyn, der ist des lieben Vaterlandes nicht werth, ist ausgeartet", kommentierte Wilhelm Gottlieb Becker 1792 dieses Gartenbild,⁵² dessen Held im 19. Jahrhundert die Programmatik deutscher Nationaldenkmäler prägen sollte.

Ein typisches Selbstbild des Nordens stellt die Waldszene mit Hünengrab dar. Hirschfeld beschreibt sie zuerst mit Allusionen auf Tacitus anhand des Gartens von Harbke bei Helmstedt. Dort sah er eine Szene von "unaufgegrabenen" prähistorischen Grabhügeln, "mit alten ehrwürdigen Buchen und Hainbuchen besetzt [...] Wir empfinden alsdenn in heiliger Stille Gefühl der Druiden [...] Rohe Natur! sagt wohl hier einer oder der andere, sie war jedoch glücklich diese rohe Natur, und erst dann hörte wahre Deutschheit auf zu seyn, als der Römer Trug und List in die Nation brachte."⁵³ Als Kieler Hochschullehrer und Beamter des dänischen Gesamtstaates, der seine *Theorie der Gartenkunst* dem dänischen Erbprinzen Friedrich (1753-1805) widmete,⁵⁴ mussten die Gärten des Nordens ihm besonders am Herzen liegen. Er besichtigte unter anderem die neue Anlagen des Erbprinzen in Jægerspris bei Kopenhagen 1780 und beschrieb auch das erstmals unter Friedrich V. 1744 geöffnete Hünengrab, "wo die Gebeine der alten Helden Nordens ruhen, in Kammern von Steinen, die der Zeit ebenso unbezwingbar waren, als ihr Muth ihren Feinden war." Auch lobte er die 1775 ausgebaute prähistorische Grabanlage *Julianenhøj* mit den Säulen, die die Genealogie

Eichen in Caspar David Friedrichs Gemälde *Abtei im Eichwald* (1809) – Dichtungsgeschichtliche Voraussetzungen und assoziativer Gehalt, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, Sonderbd. 1. Greifswalder Romantik-Konferenz "Caspar David Friedrich" (1974), S. 37-45; Patriotische Landschaft und politische Naturmetapher, in: Ausstellungskatalog Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 1989, S. 501-513.

⁵¹ Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst* (wie Anm. 7), Bd. II (1780), S. 61f. und Bd. I (1779), S. 220.

⁵² Wilhelm Gottlieb Becker, *Das Seifersdorfer Thal*, Leipzig/Dresden 1792, S. 26-30.

⁵³ Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst* (wie Anm. 7), Bd. IV (1783), S. 240.

⁵⁴ Vgl. Wolfgang Kehn, Christian Cay Lorenz Hirschfeld 1742-1792 – Eine Biographie, Worms 1992, insbes. S. 79-82.

der dänisch-norwegischen Könige seit ihrem Stammvater Wittekind tragen.⁵⁵ Im Schlossgarten Søndermarken/Frederiksberg wurde im Zuge der landschaftlichen Umgestaltung ab 1785 sogar ein Hünengrab als Nationalszene rekonstruiert⁵⁶ – ein Gartenbild, das die patriotischen Landschaften Caspar David Friedrichs angeregt haben könnte.⁵⁷

Die nationale Selbstdarstellung Dänemarks nahm insbesondere auf das seit der Kalmarer Union 1397 in Personalunion regierte und 1537 als dänische Provinz einverleibte Norwegen Bezug. Das *Normannsthal* im Park des königlichen Schlossgartens von Fredensborg bei Kopenhagen ließ König Friedrich V. von 1768-1773 durch den Bildhauer Johann Gottfried Grund anlegen. Insgesamt 68 lebensgroße Statuen von Männern und Frauen vertreten die typischen Berufsstände der norwegisch-isländischen "Nationalgesellschaft", darunter Bauern, Fischer, Lotsen, als Kuriere dienende Skiläufer und Rentierjäger. Die noch regelmäßige konzentrische Anordnung um eine Triumphsäule, die die sieben Kronen der dänischen Könige trägt, zeigt jedoch, dass dieser "Schauplatz der nordischen Tugenden" (Hirschfeld) noch stark durch die Aspekte von Unterwerfung, Triumph und Huldigung geprägt ist.⁵⁸ Noch stärker durch den dänischen Nationalgedanken bestimmt war das Denkmalprogramm der *Mindelunden* im erbprinzipalen Garten Jägerspris (ab 1776): "Die einzelnen Tempel oder Monumente zum Andenken verdienter Britten, [...] selbst die bekannten elysäischen Felder zu Stowe, sind nicht das, was Jägerspreis zeigt." Hier wurden den "verdientesten Personen aus der Nation von entferntesten Jahrhunderten bis auf das gegenwärtige" inmitten eines frühgeschichtlichen, von Eichen und Tannen besetzten Gräberfeldes etwa 30 Stelen "in nordischem Marmor" nach den Entwürfen des Bildhauers Johannes Wiedewelt (1731-1802) errichtet, die sich im Sinne der sensualistischen Charakterlehre durch eine "edle Einfalt" des Stils und eine Symbolik auszeichnen, die das nordische Wesen und das "Persönliche" der Geehrten zum Ausdruck bringen sollte: "Auch der Patriot, der mit den Verewigten in keiner anderen Verbindung steht als durch das Interesse seiner

⁵⁵ Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst* (wie Anm. 7), Bd. III (1780), S. 198f.

⁵⁶ Kupferstich von Elias Meyer, in: Christian Elling, *Den Romantiske Have*, Kopenhagen 1979, S. 121.

⁵⁷ Z. B. Friedrichs *Hünengrab im Schnee* (ca. 1807), Dresden Gemäldegalerie. Zum Einfluss des englischen Landschaftgartens auf Caspar David Friedrich vgl. Erika Bülow, *Der englische Einfluß auf die deutsche Landschaftsmalerei des frühen 19. Jahrhunderts*, Freiburg 1955; Günter Hartmann, *Die Ruine im Landschaftsgarten. Ihre Bedeutung für den frühen Historismus und die Landschaftsmalerei der Romantik*, Worms 1981, S. 39-61. Vgl. auch den Ausstellungskatalog "Lieblich zum Auge gewinnend zum Herzen", Altonaer Museum, Hamburg 1987.

⁵⁸ Johann Gottfried Grund, *Abbildung des Nordmannsthal in dem Kgl. Lustgarten zu Friedensborg*, Kopenhagen 1773; Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst* (wie Anm. 7), Bd. III (1780), S. 190-192. Vgl. Hakon Lund, *Danmarks Havekunst*, Bd. I, Kopenhagen 2000, S. 350-355.

Nation, der sie angehören, wird bey dem Anschauen ihrer Monumente erwärmt", schwärmt Hirschfeld.⁵⁹

Die wilde nordische Berglandschaft Everdingens konnte hingegen im norddeutschen und dänischen Flachland nur andeutungsweise umgesetzt werden. Im Landschaftsgarten Dronninggaard bei Kopenhagen, der Anfang der 1780er Jahre von einem niederländischen Kaufmann angelegt wurde, und im gleichfalls bürgerlichen Garten von Liselund auf der Halbinsel Møn gab es nordische Partien mit dramatischer Felsenschlucht, Wasserfall, Tannenpflanzungen und Brücken. In Liselund kam ein *Nordisches Haus* hinzu.⁶⁰ Dieses originäre Bildmotiv der rustikalen Blockhütte aus den Norwegenbildern Everdingens, von dem wir vermuten dürfen, dass es gleichermaßen die Vereinnahmung der norwegischen Provinzen in den Gesamtstaat signalisierte, war in den dänischen Landschaftsgärten recht häufig vertreten, u.a. auch in Søndermarken, Sanderumgaard und Sorgenfri. Wasserfall und *Nordisches Haus* sind beispielhaft im Landschaftsgarten Louisenlund an der Schlei vereinigt, den der dänische Statthalter in Schleswig-Holstein, Prinz Carl von Hessen, anlegen ließ. Er war nicht nur Großmeister des Freimaurerbundes für Schleswig-Holstein, Dänemark und Norwegen, sondern auch norwegischer Vizekönig und hatte das *Nordische Haus* 1788 als Souvenir von seinem Schwiegervater, König Christian VII., erhalten, nutzte es aber möglicherweise für esoterische Zwecke.⁶¹ Das *Nordische Haus* der Frederike Brun in Sophienholm entstand unter dem Einfluss des mit Hirschfeld befreundeten Schweizer Schriftstellers Karl Viktor von Bonstetten (1745-1832), der sich intensiv mit den Kontrasten der mediterranen und nordischen Welt auseinandersetzte.⁶²

Resümee

Nordische Gartenszenen entstehen im Landschaftsgarten in England zunächst als Selbst- und Gegenbilder zur Repräsentation klassisch-mediterraner Ideal-Landschaften. Beide werden aus älteren literarischen Quellen und jüngeren Traditionen der romanischen und der niederländischen Landschafterschulen des 17. Jahrhunderts entwickelt und breiten sich zugleich mit dem landschaftlichen Gartenstil als ästhetische Kategorien und Bedeutungsträger auf den Kontinent aus. Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts verstärkt sich mit dem einsetzenden

⁵⁹ Zitate aus: Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst* (wie Anm. 7), Bd. III (1780), S. 200-209. Vgl. auch Lund, *Danmarks Havekunst* (wie Anm. 58), S. 365-375.

⁶⁰ Abbildungen zu Liselund in: Christian Elling, *Den romantiske have, Kopenhagen* 1979, S. 49, 51 und 53.

⁶¹ Vgl. Christa Fiedler, *Louisenlund*, in: *Historische Gärten in Schleswig-Holstein*, hrsg. von Adrian von Buttlar und Margita Marion Meyer, Heide 1998, S. 410-425.

⁶² Vgl. zur Geschichte des *Norwegischen Hauses* das Kapitel "Den romantiske Have", in: John Erichsen, *Drømmen om Norge, Kopenhagen* 1999; S. 19-58 und S. 162-164.

Diskurs des *nation building* die Identifikation von nordischen Werten mit einer Landschaftsikonographie des Nordens und lässt aus Fremdbildern Selbstbilder werden. Dieser Prozess der Bild- und Sinnkonstruktion vollzieht sich bemerkenswerterweise zuerst in der Gartenkunst, die dann ihrerseits auf die nationalromantische Malerei um und nach 1800 zurückwirkt. In den Landschaftsgärten Norddeutschlands und Dänemarks übernehmen die Gartenbilder des Nordens im Gegenzug zu den kosmopolitischen Grundwerten der Aufklärung offensichtlich eine transästhetische, identitätsstiftende Funktion.

Udha! Siedes hart du gewest und Meere durchschwemmen,
 Ueber der Alpen Gebirg trag dich der schwandliche Berg,
 Mich in der Nöth zu erlösen und meine Schatz zu weisen,
 Die dir begehrte Kaufsilber durch die meuwende Welt,
 Und nun stehst du vor mir, du darst mich heilig berühren,
 Aber bist du mir jetzt alther und bist ich zu dir?
 Heut die Lippen zuge dein netziger Fuß und dein eisener Harnisch,
 Deine ernterische Neid Pein von Amsterdams Tag,
 Aber hast du die Alpenwand der bestkünderts gepflanzt,
 Die zwischen dir und mir sender und östlich sich bilden?
 Hast du von Aemern Herzen gewaldt die Weide des Nebels,
 Die von dem wunderlichen Aug walde die schwache Strahl?
 Endl erweist urtheil dich durch diese heilig Fesseln,
 Den wildenerten Sun herte als erweilt im Fleck.

Johann Gottfried Herders Brief über ein Brieflich Schiller's Gedicht 'Jesu es an Heiligsten nicht mangelt' "als ich es las" habe er "mit dem Fleck auf dem eignen Nordländer", "Ihr wurd' als ein netziger Richter!" Mit er sein gleichfalls erbarungsloses Urteil und "als ich dieses Gedicht" "Verzichten Sie meine Freiheit, Was Ihnen in meiner Schwere nicht gefällt, sei, als wäre es nicht geschrieben" kann ein bloß menschliche "Ungewissheit des Gesagte nicht mehr erweisen."

Herders Empfinden steht also auf in Widerspruch zu einem Gedicht, dessen Thesen den Geschichtswissenschaft des 19. Jahrhunderts nicht weiter einstimmen konnten. Die Frage der Antike sei die 2. malerisch aus Norden, "Aber bist du mir

¹ Zitiert nach Schiller's Werke, Nationalausgabe, Bd. 1: Gedichte, in der Nationalausgabe ihres Bestehens, 1716-1795, hrsg. von Hans Fischer und Friedrich Schiller, Weimar 1963 (Schiller's Werke, Nationalausgabe, 3. Teil, Die Kommentare der Nationalausgabe, der Berliner Ausgabe sowie der Ausgabe der Akademie-Klassiker-Verlage haben wichtige Impulse für die folgenden Ausführungen gegeben).

² Alle Zitate aus Herders Brief an Schiller vom 21. August 1795, Schiller's Werke, Nationalausgabe, Bd. 32: Briefwechsel, Brief an Schiller, 13.3.1794-11.10.1795, in Verbindung mit Liselotte Elmendorff hrsg. von Hans Fischer, Weimar 1964 (Schiller's Werke, Nationalausgabe, 3. Teil, 2/3, Nr. 3, 289).