



Raimund Borgmeier

Der englische Garten – eine frühe Manifestation der Romantik*

1. Einleitung

Alle Sachverständigen sind sich einig, dass der englische Garten ganz besondere Beachtung verdient. In diesem Sinne formuliert Tim Richardson in seinem erst 2007 erschienenen Buch über die Erfindung des englischen Gartens, *The Arcadian Friends*, gleich zu Anfang als eine grundlegende ästhetische Prämisse, „that the English landscape garden is the greatest artform ever to have been devised in the British Isles“ („dass der englische Landschaftsgarten die größte Kunstform ist, die jemals auf den Britischen Inseln erdacht worden ist“). (Richardson, 13)

Dieser Superlativ wird von der führenden britischen Gartengeschichte, *A History of British Gardening*, fast vollauf bestätigt. Das Kapitel über den Zeitraum von 1720 bis 1780 beginnt mit der lobenden Feststellung:

The pundits – and the word inevitably, to an Englishman, must carry some of the jocularity attached to its secondary meaning – assure us that one of our few contributions to the visual arts is the landscape garden; long ago it became canonized in the world of taste as le jardin anglais. (Hadfield, 179)

(Die Gelehrten, ursprünglich die brahmanischen Gelehrten – und dieses Wort hat für einen Engländer [wegen der Anspielung auf die Kolonialgeschichte] zwangsläufig einen ironischen Nebenton –, versichern uns, dass einer von unseren wenigen Beiträgen zu den bildenden Künsten der Landschaftsgarten ist; vor langer Zeit wurde er in der Welt des guten Geschmacks als le jardin anglais kanonisiert.)

Mit etwas weniger Sinn für Humor und kritischem Understatement wird derselbe Gedanke von einem deutschen Wissenschaftler zum

Ausdruck gebracht, wenn er eindeutig erklärt: „Der Landschaftsgarten gilt als der bedeutendste Beitrag Englands zur europäischen Kunstgeschichte“ (Maier-Solgg, 79). Und seit langem hat man erkannt, dass dieses Konzept des Landschaftsgartens oder des englischen Gartens oder *jardin anglais* als eine frühe Manifestation der Romantik zu verstehen ist, jener großen europäischen Bewegung, welche in den verschiedenen Ländern die Künste und nicht zuletzt die Literatur von Grund auf veränderte.

Bereits im Jahre 1933 bemerkte Arthur O. Lovejoy, ein wichtiger Pionier auf dem Gebiet der Geistesgeschichte, in einer Vorlesungsreihe, die später unter dem Titel *The Great Chain of Being* (*Die große Kette des Seins*) veröffentlicht wurde:

The vogue of the so-called „English garden“, which spread so rapidly in France and Germany after 1730, was [...] the thin end of the wedge of Romanticism, or of one kind of Romanticism. [And referring particularly to a French study from 1911:] [...] this change of taste in gardening was to be the beginning and – I do not, assuredly, say the cause, but the foreshadowing, and one of the joint causes of a change of taste in all the arts and, indeed, of a change of taste in universes. In one of its aspects that manysided thing called Romanticism may not inaccurately be described as a conviction that the world is an englischer Garten on a grand scale. (Lovejoy, 15f.)

(Die Mode des so genannten „englischen Gartens“, die sich so schnell in Frankreich und Deutschland nach 1730 ausbreitete, war [...] das dünne Ende des Keils der Romantik, oder einer Art von Romantik. [Und mit besonderem Bezug auf eine französische Studie aus dem Jahre 1911:] [...] dieser Geschmackswandel im Gartenbau sollte der Anfang sein und – ich sa-

* Abschiedsvorlesung am 3. 7. 2008

ge mit Sicherheit nicht die Ursache, sondern die Vorausdeutung, und eine von den gemeinsamen Ursachen eines Geschmackswandels in allen Künsten und, in der Tat, eines Geschmackswandels in Universen. In einem ihrer Aspekte kann die vielseitige Sache namens Romantik nicht unzutreffend beschrieben werden als die Überzeugung, dass die ganze Welt ein englischer Garten in großem Ausmaß ist.)

Die gleiche Überzeugung, dass der englische Garten, welcher einen fundamentalen Paradigmenwechsel bedeutet, als ein im Wesen romantisches Phänomen zu betrachten ist, lässt sich auch bereits in einer deutschen Gartengeschichte finden, die im Jahre 1926 erschien. Marie Luise Gothein stellt ganz unmissverständlich fest: „Aus der englischen Klassizistik war der so oft und mit vielem Rechte als romantisch bezeichnete Gartenstil hervorgegangen [...]“ (Gothein, 407)

In kürzlich herausgekommenen englischen Handbüchern über die Romantik jedoch wird dieser Sachverhalt entweder vollständig oder zum großen Teil vernachlässigt. Im Zusammenhang mit der Romantik spielt der englische Garten offenbar keine Rolle mehr. Der *Bloomsbury Guide to Romantic Literature* (1993) beispielsweise enthält einen Eintrag für Kant, den deutschen Philosophen, aber keinen für Kent, den großen Wegbereiter des englischen Gartens. *The Cambridge Companion to British Romanticism* (1993) weist ein langes Kapitel über „The sister arts in British Romanticism“ auf, wo es vor allem um die schönen Künste, aber auch um Historiographie und den Kunstmarkt geht; der englische Garten jedoch wird überhaupt nicht erwähnt. In dem von Duncan Wu herausgegebenen umfangreichen *Companion to Romanticism* (1998) mit seinen mehr als fünfhundert Seiten wird der englische Garten gerade einmal mit einem einzigen Absatz abgehandelt. Vor allem angesichts des vielgenannten *cultural turn*, der prinzipiellen Betonung des kulturellen Kontextes der Literatur im theoretischen Diskurs der Gegenwart, erscheint eine solche Vernachlässigung besonders bemerkenswert.

Bevor ich mich der Frage nach dem Warum stelle und versuche, mögliche Gründe zu fin-

den, weshalb dem englischen Garten im Kontext der Entstehung und Entwicklung der Romantik heute so wenig Beachtung geschenkt wird, möchte ich in meiner folgenden Vorlesung nach einer kurzen historischen Einführung erörtern, was spezifisch romantisch am Konzept des englischen Gartens ist. Ich möchte mich dabei auf vier zentrale Aspekte konzentrieren:

1. Einbildungskraft und imaginative Spontaneität,
2. Natur,
3. das Individuum und die Freiheit und
4. die Bedeutung von Milton.

Ich werde diese Punkte hauptsächlich auf der Grundlage von zeitgenössischen Texten, d. h. Texten aus dem (frühen) 18. Jahrhundert diskutieren, in denen die neuen Vorstellungen, die zum Konzept des englischen Gartens führen, dargelegt oder kommentiert werden. Ich werde nicht in erster Linie die Faktoren untersuchen, die zu dem neuen Konzept führen; das wäre eine andere Vorlesung, und es gibt dafür natürlich auch keine monokausale Erklärung, da dies eine komplexe und deswegen auch kontrovers diskutierte Entwicklung darstellt. Zunächst möchte ich jedoch einleitend die wesentlichen Merkmale des englischen Gartens kurz skizzieren, den historischen Kontext knapp darlegen und dabei auch einige Namen nennen.

2. Der englische Garten – Charakterisierung und kurzer historischer Überblick

Bevor sich der neue Stil des Gartenbaus in den 30er und 40er Jahren des 18. Jahrhunderts in England etablierte, war der französische oder Barockgarten das dominante Vorbild. Jeder kennt das glanzvollste Beispiel, Versailles, hauptsächlich das Werk des berühmten Gartenarchitekten André LeNôtre, der die Parkanlage für Ludwig XIV., den Sonnenkönig, schuf. Die Art, wie LeNôtre und seine Schule ihre ornamentalen Gärten anlegten, wurde vor allem durch Dezailleur d'Argenville in seiner Abhandlung *La Théorie et la pratique du jardinage* bekannt gemacht, die 1709 erschien und drei

Jahre später auch in einer englischen Übersetzung zur Verfügung stand. Im England des späten 17. Jahrhunderts fand ebenfalls der formale Gartenstil allgemeine Anerkennung und Bewunderung, nicht zuletzt durch die regierenden William und Mary, die sich unter anderem nach der Glorious Revolution von 1688 von dem französischen Gartenarchitekten Daniel Marot den Great Fountain Garden in Hampton Court bei London entwerfen ließen. Marot durfte ebenfalls für sie in den Niederlanden den prächtigen Garten von Het Loo bei Apeldoorn im formalen Stil erweitern.

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts hielten die führenden englischen Gartengestalter, George London und Henry Wise, noch an dem formalen Konzept fest. Doch im zweiten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts wurde der barocke Stil immer mehr in Zweifel gezogen und kritisiert. Charles Bridgeman und Stephen Switzer, die nächste Generation von englischen Gartenarchitekten, können als Vertreter einer Übergangsphase angesehen werden. Der triumphale Siegeszug des englischen Gartens bzw. des Landschaftsgartens begann mit William Kent etwa 1730. Dies bemerkte im Jahre 1734 Sir Thomas Robinson of Rokeby in einem häufig zitierten Brief, den er an seinen Schwiegervater, den Earl of Carlisle, schrieb:

There is a new taste in gardening just arisen, which has been practised with so great success at the Prince's garden in Town [Carlton House, London], that a general alteration of the most considerable gardens in the Kingdom has begun, after Mr. Kent's notion of gardening, viz., to lay them out, and work without either level or line. (Oxford Companion, s.v. „Kent“)

(Jetzt gibt es einen neuen Geschmack im Gartenbau, der gerade im Entstehen ist, der mit so großem Erfolg im Garten des Prinzen in der Hauptstadt [Carlton House, London] praktiziert worden ist, dass ein allgemeiner Umbau von einigen der ansehnlichsten Gärten im Königreich angefangen hat, nach Mr. Kents Vorstellung von Gartenbau, nämlich sie [einfach] anzulegen und ohne Wasserwaage oder Richtschnur zu arbeiten.)

Bemerkenswert an dieser Äußerung ist zum einen die Tatsache, dass es sich bei den Land-

schaftsgärten des neuen Stils oft um Umbauten handelte, in die bestimmte Elemente der früheren, formalen Anlage Eingang fanden; zudem bringt das Arbeitsprinzip „without either level or line [ohne Wasserwaage oder Richtschnur]“ zum Ausdruck, dass beim Landschaftsgarten weder plane Flächen noch gerade Linien angestrebt wurden.

Lancelot „Capability“ Brown, der führende Gartengestalter der nächsten Generation, und Humphrey Repton, zum Ende des 18. Jahrhunderts, zur Zeit von Jane Austen, setzten das Konzept des englischen Gartens fort und entwickelten es weiter. Doch auch reiche Grundbesitzer wie Richard Boyle, 3rd Earl of Burlington, und Henry Hoare aus einer in den Adel aufgestiegenen Bankerfamilie, hatten einen wichtigen Anteil an der Entwicklung des neuen Stils.

Wie fundamental der Wandel vom formalen zum englischen Garten war und dass dies auf jeden Fall als Paradigmenwechsel gelten muss, wird schnell deutlich, wenn man kennzeichnende Pläne vergleicht. Ich hätte dies an Beispielen aus Deutschland exemplifizieren können, z. B. an dem Barockgarten von Herrenhausen und dem Landschaftsgarten Wörlitz, oder in München an Nymphenburg im Vergleich mit dem von Friedrich Ludwig von Sckell entworfenen Englischen Garten oder, in der näheren Umgebung, am Schlossgarten in Weilburg und dem Gailschen Park in Biebertal. Aber ich möchte lieber ein klassisches Beispielpaar wählen. Dies ist auf der einen Seite die schon erwähnte barocke Gartenanlage von Versailles (Abb. 1), auf der anderen Seite der Landschaftsgarten von Stourhead in Wiltshire, Südengland (Abb. 2), einer der meistbesuchten und immer wieder fotografierten englischen Gartenlandschaften.

Ohne ins Detail zu gehen, buchstäblich auf den ersten Blick, sieht man den Unterschied zwischen den beiden Entwürfen. Der erste ist förmlich, regulär, ornamental, mit geraden Linien und bestimmten geometrischen Mustern wie Rechtecken, Quadraten, Dreiecken, Ellipsen und Kreisen, fast symmetrisch mit einer beherrschenden Mittelachse und korrespondierenden Seitenachsen. Die Gesamtwirkung, besonders wenn man die Anlage in der abstrakten

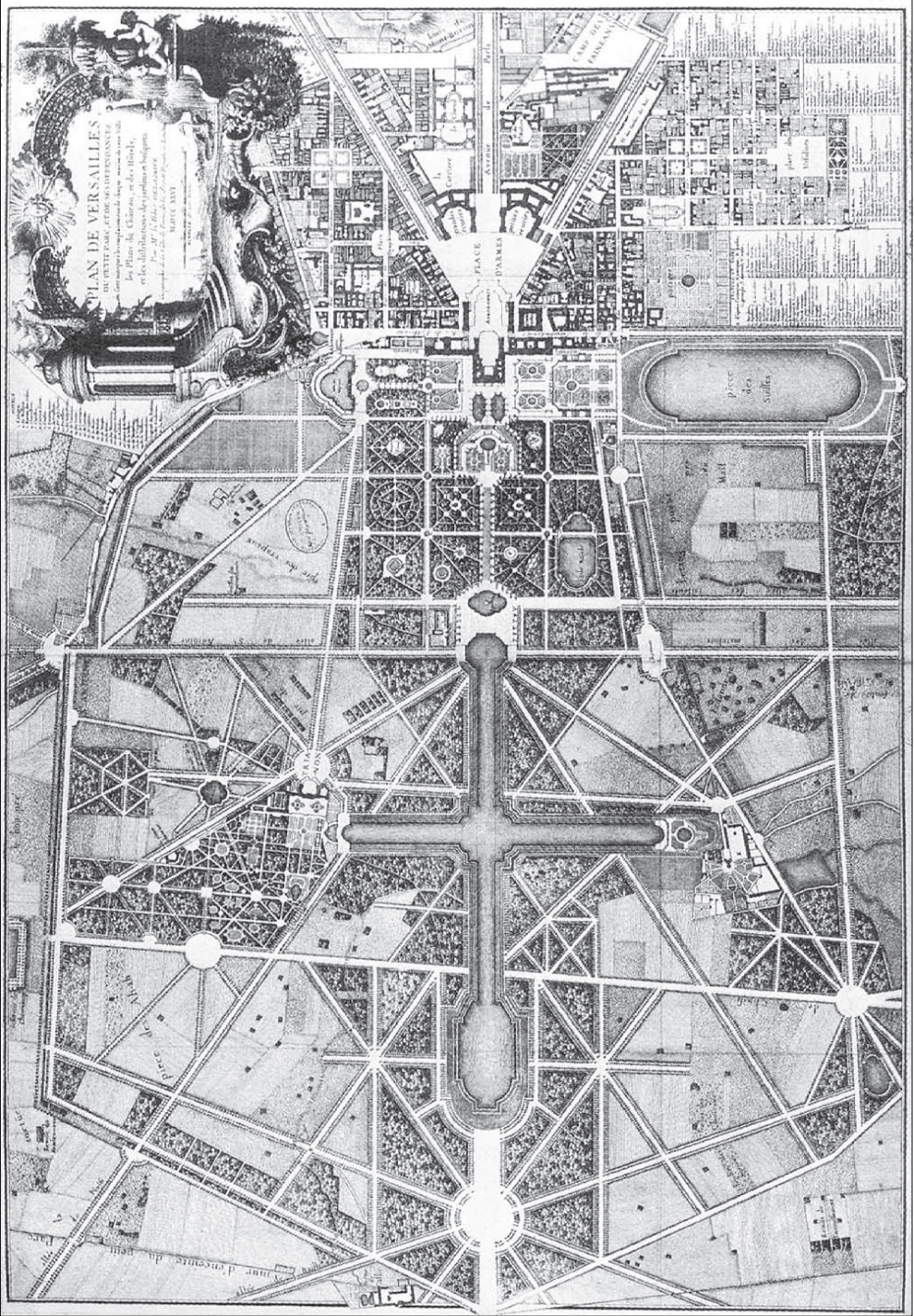


Abb. 1: Plan der barocken Gartenanlage von Versailles



Abb. 2.: Plan des Landschaftsgartens von Stourhead in Wiltshire, Südingland

Form eines Plans sieht, könnte einen an ein kunstvolles Stickmuster erinnern; und dies ist in der Tat die Bezeichnung, die Dezailleur d'Argenville für seine Blumengarten-Einheiten wählte: *parterres de broderie*. Entsprechend wurden dann auch die Bäume und Sträucher in einem Barockgarten in erster Linie nur als Rohmaterial behandelt; sie waren häufig immergrüne Pflanzen wie Eiben, Lorbeer und Buchsbaum, die sich zu unterschiedlichen Arten von geometrischen Formen wie Kugeln, Pyramiden oder Zylindern zurechtschneiden ließen. Die Wege treffen meist im rechten Winkel aufeinander. Der gesamte Eindruck ist ausgesprochen künstlich. Das zugrunde liegende Prinzip lässt sich in den Termini der rhetorischen Tradition beschreiben als: „ars est demonstrare artem“ – die Kunst, die hier zur Anwendung kommt, findet sichtbar Gefallen daran, sich als Kunst zur Geltung zu bringen.

Der Plan des englischen Gartens sieht ganz anders aus. Hier erscheint alles unregelmäßig und zufällig. Die Wege verlaufen nicht geradlinig, und sie treffen in unregelmäßigen Einmündungen und Kreuzungen aufeinander, niemals im rechten Winkel. Wir finden eine abwechslungsreiche Verteilung von offenem Land (Rasen), manchmal durch Gruppen von Bäumen und Büschen (engl. „clumps of trees and shrubs“) aufgelockert, und bewaldeten Bereichen, doch lässt sich insgesamt kein regulierendes Prinzip oder Muster ausmachen. Der Gesamteindruck ist zweifellos der einer natürlichen Szenerie, und in der Sprache der Rhetorik ließe sich das zugrunde liegende Prinzip mit der Formel zum Ausdruck bringen: „ars est celare artem“ – die Kunst, die hier am Werk ist, möchte nicht als Kunst erkannt werden (trotz der häufig immensen Kosten und des in einem Vormaschinenzeitalter fast unvorstellbaren Ausmaßes an Arbeit, die nötig waren, um einen englischen Garten zu schaffen). Jane Austen, selbst eine erklärte Freundin des englischen Gartens, lässt in ihrem populärsten Roman die Protagonistin angesichts eines einzigartig gelungenen Landschaftsgartens zu der Einsicht kommen:

She had never seen a place for which nature had done more, or where natural beauty had

been so little counteracted by an awkward taste. (Pride and Prejudice, ch. 43)

(Sie hatte noch nie einen Ort gesehen, für den die Natur mehr geleistet hatte, oder wo die natürliche Schönheit so wenig durch einen unbeholfenen Geschmack konterkariert worden war.)

Versailles hat natürlich riesige Ausmaße. In den meisten Fällen hätte man jedoch bei einem solchen Vergleich auch unterschiedliche Größenordnungen feststellen können. Weil englische Gärten so angelegt waren, dass sie die ganze Landschaft einbezogen, den Garten für das umgebende Land öffneten, hatten sie die Tendenz, viel größer zu werden als barocke Gärten oder Parks. (Ausnahmen wie Versailles oder wie der kleine englische Garten Gailscher Park im nahen Biebenthal bestätigen die Regel.)

Auf jeden Fall zeigt so eine vergleichende Gegenüberstellung der Pläne bereits die Affinität des englischen Gartens – in seiner Unregelmäßigkeit, Einfachheit und Natürlichkeit – mit der Romantik. Er spiegelt deutlich zentrale romantische Vorstellungen und Bestrebungen.

3. Der englische Garten – eine frühe Manifestation der Romantik

3.1 Einbildungskraft und imaginative Spontaneität

In dem prägnanten Eintrag zur Romantik in Margaret Drabbles verbreitetem Handbuch *Oxford Companion to English Literature* wird besonderer Nachdruck auf die grundlegend neuen kulturellen Standards dieser Bewegung gelegt, und es heißt:

In the most abstract terms, Romanticism may be regarded as the triumph of the values of imaginative spontaneity, visionary originality, wonder, and emotional self-expression over the classical standards of balance, order, restraint, proportion, and objectivity. (Drabble, s.v.)

(Ganz abstrakt ausgedrückt, lässt sich die Romantik als Triumph der Werte von imaginativer Spontaneität, visionärer Originalität, Staunen und gefühlsmäßigem Ausdruck der eigenen Persönlichkeit betrachten gegenüber den klassischen Standards von Ausgewogenheit, Ordnung, Zurückhaltung, Proportion und Objektivität.)

Wir haben gesehen, dass der englische Garten genau solch einen fundamentalen Gegensatz und Wandel mit sich bringt. Zudem spielen die hier genannten Werte eine wichtige Rolle bei der Konzeption des englischen Gartens, nicht nur auf der Seite des Gartengestalters, sondern auch auf der Seite des Einzelnen bzw. der Einzelnen, der oder die durch den Garten geht und sich darin vertieft. Die Begegnung mit dem Garten und seinen überraschenden Aussichten und überwältigenden Durchblicken soll eine Erfahrung von „visionärer Originalität“ und „Staunen“ darstellen.

Es scheint kein Zufall, dass einige der frühesten Texte, in denen das neue Konzept ins Auge gefasst wird, Addisons *Spectator*-Essays über „The Pleasures of the Imagination“ („Die Freuden der Einbildungskraft“) aus dem Jahre 1712 sind. Vor allem in Nr. 414 (vom 25. Juni), wo Addison Natur und Kunst vergleicht, „*Nature and Art, as they are qualified to entertain the imagination*“ („*Natur und Kunst, wie sie geeignet sind, die Einbildungskraft zu beschäftigen*“); dort gibt er ausdrücklich der Natur den Vorrang und kritisiert in diesem Zusammenhang den formalen Garten als zu zurückhaltend und zu wenig anregend für die Einbildungskraft, im Gegensatz zu einer natürlicheren Landschaft – oder, so könnte man sagen, einem englischen Garten. Da diese Stelle so kennzeichnend ist, möchte ich sie ausführlicher zitieren. Addison führt aus:

There is something more bold and masterly in the rough careless Strokes of Nature, than in the nice Touches and Embellishments of Art. The Beauties of the most stately Garden or Palace lie in a narrow Compass, the Imagination immediately runs them over, and requires something else to gratify her; but in the wide Fields of nature, the sight wanders up and down without Confinement, and is fed with an infinite variety of Images, without any certain Stint or Number. For this Reason we always find the Poet in Love with a Country-Life, where Nature appears in the greatest Perfection, and furnishes out all those Scenes which are most apt to delight the Imagination. (Vol. 3, 284f.)

(Es liegt etwas Kühneres und Meisterlicheres in den rohen, unbekümmerten (Pinsel-)Strichen

der Natur als in den feinen (Pinsel-)Tupfern und Verzierungen der Kunst. Die Schönheiten des stattlichsten Gartens oder Palastes liegen in einem engen Bereich, und die Einbildungskraft geht unmittelbar über sie hinweg und bedarf eines anderen Anreizes, um sie zu befriedigen; doch in den weiten Feldern der Natur wandert der Blick auf und ab ohne Einengung und nährt sich an einer unendlichen Vielfalt von Bildern, ohne Einschränkung oder festgelegte Zahl. Aus diesem Grund finden wir immer den Dichter verliebt in das Landleben, wo die Natur in der größten Vollendung in Erscheinung tritt und all jene Sinne versorgt, die am meisten angetan sind, die Einbildungskraft zu erfreuen.)

Die „unendliche Vielfalt von Bildern“, welche die Einbildungskraft „befriedigen“, lässt sich genau als die ideale Zielsetzung des Landschaftsgartens ansehen, der zu dieser Zeit *in statu nascendi* war. Solch ein Garten stellt dann naturgemäß auch einen Ort dar, wo man träumen kann, und damit ist es ganz naheliegend, dass Addison in einem der folgenden Essays der „Pleasures-of-the-Imagination“-Serie, Nr. 425, seinen Korrespondenten von einem Traum berichten lässt, den er in seinem schönen Garten hatte. Und die gleiche Verbindung von Garten und Traum, d. h. einer bestimmten Form der Einbildungskraft hatte Addison bereits zwei Jahre vorher in einem Essay im *Tatler* (vom 10. April 1710) zum Ausdruck gebracht.

3.2 Natur

Es ist wohlbekannt, dass die Natur ein zentrales Anliegen für den romantischen Künstler bildet. Besonders in den Formeln „Natur und Kunst“ und „Natur im Einklang mit dem Individuum“ findet man dieses Anliegen in den literarischen Werken und Theorien der Romantik. Mit diesen Bedeutungen wird die Natur auch in den Texten diskutiert, die den Weg bereiteten für den englischen Garten.

An einem Höhepunkt seines Dialogs *The Moralists* aus dem Jahre 1711 lässt der Philosoph Shaftesbury den Sprecher Theocles die entscheidende Einsicht formulieren:

I shall no longer resist the Passion growing in me for Things of a natural kind; where neither

Art, nor the Conceit or Caprice of Man has spoil'd their genuine Order, by breaking in upon that primitive State. Even the rude Rocks, the mossy Caverns, the irregular unwrought Grotto's, and broken Falls of Waters, with all the horrid Graces of the Wilderness it-self, as representing Nature more, will be the more engaging, and appear with a Magnificence beyond the formal Mockery of Princely Gardens. (Shaftesbury, *Complete Works*, ed. Benda et al., part 3, sect. 2)

(Ich werde nicht länger der Leidenschaft widerstehen, die in mir nach Dingen von natürlicher Art wächst; wo weder die Kunst noch menschliche Eitelkeit oder Laune ihre echte Ordnung gestört hat, indem sie in den ursprünglichen Zustand eingedrungen ist. Selbst die rauhen Felsen, die moosigen Höhlen, die unregelmäßigen, unbearbeiteten Grotten und unebenen Wasserfälle mit all den schrecklichen Reizen der Wildnis selbst, werden, da sie die Natur mehr verkörpern, umso gewinnender sein und mit einer Pracht in Erscheinung treten, welche die förmliche Farce von Fürstengärten weit übertrifft.)

Diese Erklärung lässt sich sowohl als ein Plädoyer für die Natürlichkeit verstehen, welche sich in dem englischen Garten findet (mit einer entsprechenden Zurückweisung der Künstlichkeit des Barockgartens bzw. des so genannten *formal garden*), als auch als ein romantisches Manifest für eine Rückkehr zur Natur. Zur gleichen Zeit sind die Worte des Theocles nicht eine nüchterne Feststellung, sondern ein leidenschaftliches Bekenntnis, wie es so typisch für romantische Ausdrucksformen ist.

Wir sind dem Schlüsselwort *nature* (bzw. *Natur*) bereits in Addison's „Pleasures-of-the-Imagination“-Essays begegnet. So ist es nicht erstaunlich, wenn in einer späteren Nummer des *Spectator* (477, vom 6. September 1712) ein fiktiver Korrespondent dieses aufgreift. Nachdem er seinen eigenen Garten beschrieben hat, den ein geübter Gärtner („a skillful Gardener“) als natürliche Wildnis („as a natural Wilderness“) betrachten würde, hebt er am Ende seiner Beschreibung gerade diesen Aspekt besonders hervor:

[...] you will find, by the Account which I have already given you, that my Compositions in

Gardening are altogether after the Pindarick Manner, and run into the beautiful Wildness of Nature without affecting the nicer Elegancies of Art. (vol. 4, p. 13)

(Sie werden durch den Bericht, den ich Ihnen schon gegeben habe, finden, dass meine Compositionen im Gartenbau ganz nach der Pindarischen Art sind und in die schöne Wildheit der Natur laufen, ohne die feinere Eleganz der Kunst fälschlich nachzuahmen.)

Pindar mit seinen Oden – in der englischen Dichtung der Romantik sicherlich eine der bedeutendsten Formen – stand für leidenschaftliche Wildheit. In diesem Fall meint Addison's Briefschreiber natürlich die Wildheit der Natur, die sich in dem – wie wir sagen würden – englischen Garten zeigt.

Dies ist auch der Aspekt, den Horace Walpole in dem frühesten Überblick über die Entwicklung des englischen Gartens betont, in der Schrift *On Modern Gardening (Über die moderne Gartenkunst)* (1770). Dort schreibt er über die entscheidende Phase in der Evolution des neuen Konzepts in einer viel zitierten Passage:

[...] when nature was taken into the plan [...], every step that was made, pointed out new beauties and inspired new ideas. At that moment appeared Kent, painter enough to taste the charms of landscape, bold and opinionative enough to dare and to dictate, and born with a genius to strike out a great system from the twilight of imperfect essays. He leaped the fence, and saw that all nature was a garden. (Walpole, 264)

([...] als die Natur in den Plan übernommen wurde, zeigte jeder Schritt, der getan wurde, neue Schönheiten und regte neue Ideen an. In diesem Augenblick trat Kent in Erscheinung, Maler genug, um die Reize der Landschaft zu erleben, kühn und eigenwillig genug, um etwas zu wagen und vorzuschreiben, und mit einer genialen Schöpferkraft geboren, um ein großes System aus dem Zwielficht unvollkommener Versuche herauszuarbeiten. Er sprang über den Zaun und sah, dass die ganze Natur ein Garten war.)

Kent, der große Pionier des englischen Gartens, wird hier gesehen als mit den Qualitäten

ausgestattet, die kennzeichnend sind für den romantischen Künstler, Kühnheit und Genialität, als ein Mann, der fähig ist, eine enge Verbindung mit der Natur zu erreichen. Obwohl, gartentechnisch gesehen, das Springen über den Zaun sich auf die Einführung des so genannten „Aha“, englisch „ha-ha“, bezieht, einen vom Garten aus nicht erkennbaren Graben, dessen Wände mit einer Mauer oder einem Zaun abgesichert sind und der die Grenze zwischen dem Garten und der umgebenden Landschaft unsichtbar macht, wird hier doch zugleich auch im genuin-romantischen Sinne übertragen das Einswerden mit der Natur angesprochen, d.h. mit der nicht-urbanen, vom Menschen nicht gestalteten Umwelt, auf welche die Tiefen seines eigenen Wesens stets ausgerichtet sind.

3.3 Das Individuum und die Freiheit

Die Autoren der englischen Romantik setzten sich alle auf unterschiedliche Weise für die Sache der Freiheit ein und verteidigten die Rechte des Individuums. Dieses ideologische oder, im weiten Sinne, politische Element ist auch im englischen Garten evident. Von Anfang an wurde der neue Stil als Ausdruck einer deutlich liberalen Haltung gesehen. Während der französische Garten mit einiger Berechtigung für Tyrannei und Unterdrückung stand, galt der englische Garten als ein Konzept, das vom entgegengesetzten Geist der Freiheit konstituiert und gestaltet war.

Auf diese Weise schilderte Addison in einem Essay im *Tatler* bereits im Jahre 1710 (Nr. 161 vom 20. April) einen Ort, der alle Züge eines englischen Gartens aufweist, als einen idealen Bereich persönlicher und politischer Freiheit. Er beschreibt dies im Detail:

The place was covered with a wonderful profusion of flowers, that without being disposed into regular borders and parterres, grew promiscuously; and had a greater luxuriance and disorder, than they could have received from the checks and restraints of art.

(Der Ort war bedeckt von einer wunderbaren Fülle von Blumen, die, ohne dass sie zu regelmäßigen Rabatten und Parterres angeordnet

waren, bunt gemischt wuchsen; und sie hatten eine größere Üppigkeit und Unordnung, als sie durch die Kontrolle und Beschränkung der Kunst hätten erhalten können.)

Der entzückende Garten ist frei und offen, „not incumbered with fences and inclosures“ („nicht behindert durch Zäune und Einfriedungen“), was, wie wir gesehen haben, ein charakteristisches Merkmal des englischen Gartens werden sollte. Kennzeichnenderweise präsentiert Addison diesen glücklichen Ort („this happy region“) als Reich der Göttin der Freiheit und macht ihn so zum Symbol einer liberalen Gesinnung. Er wählt „The Goddess of Liberty“ auch zum Titel des ganzen Essays.

Besonderen Ausdruck findet der Aspekt der Freiheit in dem Fluss, der durch diesen Garten fließt und geradezu den Geist der Freiheit verkörpert. Von ihm heißt es:

This river, after having made its progress through those free nations, stagnates in a huge lake at the leaving of them; and no sooner enters into the regions of slavery, but it runs through them with an incredible rapidity, and takes the shortest way to the sea.

(Dieser Fluss kommt, nachdem er seinen Fortschritt/seine Vorwärtsbewegung durch jene freien Nationen vollzogen hat, in einem riesigen See zum Stillstand, wenn er sie verlässt; und kaum gelangt er in die Regionen der Sklaverei, da fließt er durch sie mit unglaublicher Geschwindigkeit und nimmt den kürzesten Weg zum Meer.)

Der englische Garten als Reich der Göttin der Freiheit lässt sich also auch in dieser Beziehung als genuine Manifestation der Romantik sehen.

Übrigens wurde dieser Gedanke besonders in Deutschland aufgegriffen, als das Konzept des englischen Gartens im späten 18. Jahrhundert hier ankam. Einflussreich war dabei die fünf-bändige *Theorie der Gartenkunst*, die 1779–85 von C.C.L. Hirschfeld, Professor für Ästhetik an der Universität Kiel, veröffentlicht wurde. Hier wurde die Idee von einem „Volksgarten“ propagiert, eines öffentlichen Parks, in dem sich alle sozialen Schichten zur Freude an der Natur vermischen können. Dies wiederum beeinflusste Friedrich Ludwig von Sckell, den ersten

großen deutschen Landschaftsgestalter, der beabsichtigte, den Englischen Garten in München als „Volksgarten“ zu konzipieren. Auch Kurfürst Karl Theodor wollte von Anfang an, dass der Park von seinen Untertanen, den Einwohnern der bayrischen Hauptstadt, genutzt würde.

3.4 Milton

Milton ist ohne Zweifel ein Schlüsseldichter für die Romantik in England. Es erscheint legitim, wenn er – wie Shakespeare – ein eigenes Kapitel in dem eingangs erwähnten umfassenden *Companion to Romanticism* von Duncan Wu erhält. Darin wird er als „the daddy of Romantic theorizing“ angesprochen, und es heißt: „[I]t is in literature above all that Milton’s effect is felt“ („vor allem in der Literatur macht sich Miltons Einfluss bemerkbar“), und sein Epos *Paradise Lost* wird als Schlüsseltext für die Romantik bewertet („by far the most important [work], and a founding text for Romanticism“). (Trott in Wu, 521 und 520)

Ähnliches lässt sich bezüglich des englischen Gartens sagen. Es ist nicht unverdient, wenn Walpole in seinem vorher genannten Überblickswerk *On Modern Gardening* Miltons Loblied singt: „He [Milton] seems with the prophetic eye of taste to have conceived, to have foreseen modern gardening“ („Er [Milton] scheint mit dem prophetischen Auge des guten Geschmacks die moderne Gartenkunst konzipiert und vorhergesehen zu haben.“) Und Walpole fährt fort: „The description of Eden [in *Paradise Lost*] is a warmer and more just picture of the present style than Claud [sic] Lorrain could have painted from Hagley or Stourhead.“ („Die Beschreibung des Garten Eden [in *Paradise Lost*] ist ein wärmeres und treffenderes Bild des gegenwärtigen Stils [d. h. des englischen Gartens], als Claude Lorrain es nach Hagley oder Stourhead gemalt haben könnte.“)

Das ist zutreffend. Miltons Paradies sieht in der Tat wie ein englischer Garten aus. Die eingehende Beschreibung des Ortes kulminiert in der folgenden Textstelle:

*Flow’rs worthy of Paradise which not nice art
In beds and curious knots, but nature boon
[i.e. liberal]*

*Poured forth profuse on hill and dale and plain,
Both where the morning sun first warmly
smote*

*The open field, and where the unpierced shade
Embrowned the noontide bow’rs: thus was this
place,*

*A happy rural seat of various view; [...] (IV,
241–247)*

*(Blumen, des Paradieses würdig, die nicht feine
Kunst in Beeten und merkwürdigen Rabatten,
sondern die freigebige Natur ausgegossen hat
verschwenderisch auf Hügel, Tal und Ebene,
sowohl, wo die Morgensonne zuerst warm das
offene Feld getroffen hat als auch, wo der
undurchdringliche Schatten die mittäglichen
Lauben gebräunt hat: so war dieser Ort ein glück-
licher Landsitz mit vielfältigen Ausblicken; [...])*

Die Zurückweisung des formalen Barockgartens mit seinen künstlichen „beds and curious knots“ ist unmissverständlich. Walpole beschließt seine anerkennende Würdigung mit der angebrachten Mahnung:

*It is necessary that the concurrent testimony of
the age should swear to posterity that the
description above-quoted was written half a
century before the introduction of modern
gardening, or our incredulous descendants will
defraud the poet of half his glory, by being per-
suaded that he copied some garden or gardens
he had seen – so minutely do his ideas corre-
spond with the present standard.*

*(Es ist notwendig, dass das übereinstimmende
Zeugnis der heutigen Zeit für die Nachwelt un-
ter Eid bestätigt, dass die oben zitierte Beschrei-
bung ein halbes Jahrhundert vor der Einfüh-
rung der modernen Gartenkunst geschrieben
wurde, oder unsere ungläubigen Nachfahren
werden den Dichter seiner halben Ehre berau-
ben, indem sie überzeugt sind, dass er irgendei-
nen Garten oder irgendwelche Gärten, die er
gesehen hatte, kopierte – so genau entspre-
chen seine Vorstellungen dem gegenwärtigen
Standard.)*

Und dies hat auch heute noch seine Gültigkeit.

4. Schluss

Ich habe dargelegt, dass der englische Garten auf unterschiedliche Weise – durch die Beto-

nung von Einbildungskraft und imaginativer Spontaneität, durch den zentralen Stellenwert der Natur im romantischen Sinne, durch den Leitgedanken der persönlichen Freiheit sowie durch die eminente Bedeutung von Milton – wesentliche Aspekte der Romantik aufweist und deshalb als eine frühe Manifestation der Romantik gesehen werden muss. Es bleibt zu fragen, warum dies nicht allgemein anerkannt wird. Warum gibt es heute offensichtlich eine Tendenz, den englischen Garten im Kontext der Romantik zu vernachlässigen?

Ich glaube, es gibt darauf vor allem eine zweifache Antwort. Zum einen spielt hier die Chronologie eine wichtige Rolle. Der englische Garten tritt viel zu früh in Erscheinung. Wie ich erwähnt habe, machten sich die ersten Impulse des neuen Stils der Gartenkunst im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts bemerkbar, und zwei Dekaden später, in den 1730er Jahren, war der Stil bereits voll etabliert. Die volle Wirkung der romantischen Bewegung jedoch kam viel später, mehr als ein halbes Jahrhundert. Die kritische Diskussion konzentriert sich, wie ein Handbuch es in seinen einleitenden Worten formuliert, auf „*the forty years in Great Britain from 1785 to 1825, the period generally construed as the age of Romanticism [...]*“ (Curran, p. XIII) („*die 40 Jahre in Großbritannien von 1785 bis 1825, die Periode, die allgemein als Zeitalter der Romantik aufgefasst wird.*“)

Es gibt demnach eine zu große Lücke zwischen den beiden Perioden für eine überzeugend kohärente Historiographie. Zum anderen stellt sich ein Problem mit der Figur von Alexander Pope und seinem kontroversen Status. Auf der einen Seite gilt Pope als *der* Repräsentant des Neoklassizismus, der ein Zeitalter und seine Werte personifiziert, das die Romantiker überwinden wollten. Auf der anderen Seite ist er ein wichtiger Förderer des englischen Gartens. Walpole berichtet uns in seinem Überblick, dass Pope einen signifikanten Einfluss auf Kent ausübte: „Mr. Pope undoubtedly contributed to form his [Kent's] taste.“ (Walpole, 268) Auch in Popes Werken kann man deutliche Spuren des neuen Konzepts finden. Zum Beispiel beschreibt er in seinem frühen

Gedicht *Windsor Forest* (1713) in der Nachfolge von Miltons Eden-Darstellung die heimische Landschaft als „harmoniously confused“ (in einem harmonischen Durcheinander)“ und würdigt sie in denselben Termini, die man für einen englischen Garten verwenden könnte: „Where Order in Variety we see“ („Wo wir Ordnung in der Mannigfaltigkeit sehen“) (Z. 15). In dem anonymen *Guardian*-Artikel Nr. 173, der heute allgemein Pope zugeschrieben wird, kritisiert der Autor vehement „the modern practice of gardening“ („die moderne Praxis des Gartenbaus“) und äußert das negative Urteil: „We seem to make it our study to recede from Nature“ („Wir scheinen uns darum zu bemühen, uns von der Natur zu entfernen“) (*Guardian* vol. 3, Nr. 173, p. 247). Vor allem gibt es das Gedicht *Epistle to Burlington* (1731), wo Pope sozusagen Grundregeln für einen englischen Garten formuliert, wie: „let Nature never be forgot“ („lass die Natur niemals in Vergessenheit geraten“) (Z. 50); „Consult the Genius of the Place in all“ („Konsultiere den Genius des Ortes in allem“) (Z. 57), sowie „Start ev'n from Difficulty; strike from Chance; Nature shall join you“ („Beginne gerade mit der Schwierigkeit; schlag los mit dem Zufall; die Natur wird dich begleiten“) (Z. 68f.).

Pope als neoklassischer Dichter und, zur gleichen Zeit, romantischer Pionier – dies ist vielleicht für viele Wissenschaftler wohl eine zu große Diskrepanz. Und als Ausweg aus diesem Dilemma tendieren sie entweder dazu, die romantischen Merkmale des englischen Gartens zu vernachlässigen oder diesen gar als Ausdruck des Klassizismus einzuordnen, wie beispielsweise der deutsche Anglist Rudolf Sühnel mit seiner Studie *Der Park als Gesamtkunstwerk des englischen Klassizismus am Beispiel von Stourhead* (1977).

Meine eigene Überzeugung ist, dass der Verlauf der Geistesgeschichte nicht so homogen und stromlinienförmig ausfällt, wie Literatur- und Kunsthistoriker es gerne hätten. Und ich hoffe, diese Ausführungen haben deutlich gemacht, dass der englische Garten tatsächlich als eine sehr frühe Manifestation der Romantik betrachtet werden kann.

Bibliographie:

1. Texte

- Addison, Steele and others. *The Spectator*. Ed. Gregory Smith. 4 Bde. (Everyman's Library). London/New York: Dent/Dutton, 1945 u.ö.
- Austen, Jane. *Pride and Prejudice*. Ed. Vivien Jones. London: Penguin, 2003 [zuerst 1813].
- Guardian, The*. In: *The British Essayists*. Ed. James Ferguson. 40 Bde. Hier: Bd. 15 [Guardian, Bd. 3]. London: Richardson et al., 1823.
- Milton, John. *Paradise Lost*. Ed. Scott Elledge. New York/London: Norton, 1975.
- Pope, Alexander. *The Poems*. Ed. John Butt. London: Methuen, 1963.
- Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, 3rd Earl of. *The Moralists* [1711]. In: *Complete Works*. Ed. W. Benda et al. Stuttgart: Fromman Verlag, 1987.
- Tatler, The. Selected Essays*. Ed. Alex. Charles Ewald. London/New York, Frederick Warne, 1888.
- Walpole, Horace. "On Modern Gardening" [1770]. In: H.W. *The History of the Modern Taste in Gardening*. London: Garland, 1982.

2. Sekundärliteratur

- Bloomsbury Guides to English Literature. Romantic Literature*. Ed. Geoff Ward. London: Bloomsbury, 1993.
- Curran, Stuart (Ed.). *The Cambridge Companion to English Literature*. Oxford: Oxford UP, 1986 u.ö.
- Gothein, Marie Luise. *Geschichte der Gartenkunst*. Bd. 2. Jena, 1926. Nachdruck: Frankfurt, 1988.
- Hadfield, Miles. *A History of British Gardening*. London: Murray, 1979 [zuerst 1960].
- Hirschfeld, Christian Cay Laurenz. *Theorie der Gartenkunst*. Leipzig, 1779–85. Nachdruck: Stuttgart: Dt. Verlags-Anstalt, 1990.
- Lovejoy, A.O. *The Great Chain of Being*. [Zuerst London, 1936]. New York: Harper Torchbook, 1960.
- Maier-Solgg, Frank (Ed.). „Nachwort“ In: Horace Walpole. *Über die englische Gartenkunst*. Heidelberg: Mannt.-Verlag, 1994.
- Oxford Companion to Gardens, The*. Ed. Patrick Goode, Michael Lancaster. Oxford/New York: Oxford UP, 1986 u.ö.
- Richardson, Tim. *The Arcadian Friends. Inventing the English Landscape Garden*. London et al.: Bantam, 2007.
- Sühnel, Rudolf. *Der Park als Gesamtkunstwerk des englischen Klassizismus am Beispiel von Stourhead*. Heidelberg: Winter, 1972.
- Wu, Duncan (Ed.). *A Companion to Romanticism*. Oxford/ Malden, Mass.: Blackwell, 1998 u.ö.