

Gärten als virtuelle Paradiese

Mag es zunächst ein wenig seltsam erscheinen, Gärten und Virtualität in Zusammenhang zu bringen, so darf man nicht vergessen, daß es neben dem realen, mit Blumen, Wegen und Wasserbecken gestalteten Freiraum auch den Topos des Gartens gibt, der die gesamte menschliche Kulturgeschichte durchzieht. Der Garten ist häufig ein Urbild für eine bessere Welt, für ein Paradies. Er ist Ort des Friedens, des Glücks, der Erlösung, aber auch ein Platz für Projektionen, Wünsche und Utopien. Er repräsentiert immer die bessere, nie die schlechtere Welt. Diese Vorstellungen förderten und bestimmten nicht nur die Anlage von Gärten, sondern durchzogen auch alle Bereiche der bildenden Kunst, der Dichtung und Philosophie. So findet sich in der spätmittelalterlichen Malerei der „Hortus conclusus“ – ein abgeschlossener Garten, in dem Maria mit dem Jesus-Kind sitzt. Francesco Colonna erträumt sich in seinem Renaissance-Roman „Hypnerotomachia Poliphili“ einen Garten, und der englische Philosoph Francis Bacon setzt ihn in seinem Werk „Atlantis“ mit einem Weltentwurf in Beziehung.

Die Frage ist, ob man trotz oder wegen dieses Topos den Garten auch als einen „virtuellen“ Raum bezeichnen kann.

Um dies zu klären, ist es notwendig, den Begriff der „Virtualität“ aus geisteswissenschaftlicher Perspektive zu erläutern: Etymologisch soll es sich dabei um einen der französischen Sprache entlehnten Begriff handeln, der auf das lateinische Wort „virtus“ – Kraft, Tüchtigkeit, Mannhaftigkeit – zurückzuführen ist. Das Wort findet sich erst Anfang der neunziger Jahre in deutschen Wörterbüchern und ist somit als Neologismus zu bezeichnen. In der englischen Sprache bürgert er sich mit einer dem deutschen Verständnis entsprechenden Färbung erst allmählich ein, da die ursprüngliche Bedeutung „tatsächlich, eigentlich, praktisch“ meint.

Gibt es in den Naturwissenschaften klare Definitionen von „virtuellen Bildern“ (Optik), oder den „virtuellen Zuständen“ (Quantenmechanik), so ist der Begriff im allgemeinen Sprachgebrauch eher unscharf, meint aber soviel wie: der Möglichkeit nach vorhanden, nur gedacht/scheinbar, ein scheinbares, nicht auffangbares Bild erzeugend. Die Umgangssprache greift dabei auf die weitverbreitete und moderne Computersprache zurück, die gegenüber Neologismen und sprachlichen Unschärfen besonders anfällig ist. Der Begriff bezeichnet deshalb in der Regel durch oder auf den Computer bezogene Begebenheiten. So werden heute „virtuelle Universitäten“, „virtuelle Bibliotheken“ oder gar „virtuelle Golfplätze“ im Internet oder als Programme angeboten.¹ Mittlerweile ist der Begriff „virtuell“ zu einem Modewort geworden, das mehr oder minder sinnlos gebraucht wird.

Die englische Sprache benutzt deshalb für entsprechende Umstände eher den Begriff „digital“, der soviel meint wie „in Ziffern darstellbar“, was den tatsächlichen Umständen eher entspricht. Daneben wird häufig der Begriff „Cyberspace“ verwandt, der einen mathematisch evozierten Raum meint. Diese Differenzierung findet sich nicht im kontinentalen Sprachgebrauch. Ohne die nötigen Deduktionen an dieser Stelle leisten zu können, sei hier die These aufgestellt, daß unsere Anschauungen von Virtualität eher aus der Perspektive des Bildhaften und des Betrachters definiert werden, hingegen der anglo-amerikanische Sprachraum eine technische Anschauung bevorzugt.

Unbeschadet dieser Auffassungen stellt diese neue Technik im wissenschaftlichen und hier vor allem im medizinischen Sektor eine ungemeine Bereicherung dar. Durch Simulationen – ein Begriff, über den sich im Vergleich zur Virtualität nachzudenken lohnte – werden

¹ Vgl. Uni Hannover intern, Januar 2004, S. 7; Süddeutsche Zeitung. Spielen, 4-2004; Hans Joachim Wätjen: Zur Realität virtueller Bibliotheken, in: Service im Wandel. Bestandssicherung, Elektronische Bibliothek, Veränderungsmanagement, hg. v. Arbeitsgemeinschaft der Spezialbibliotheken, Sektion 5 im DBV, Karlsruhe 1999, S. 97-126.

Materialien geschont und Möglichkeiten für neue Erkenntnisse eröffnet. Doch auch in der Denkmalpflege und landschaftsarchitektonischen Planungspraxis werden diese Möglichkeiten angewandt: Das Projekt „Lenné3D“ zum Beispiel zeigte einen verloren gegangenen Gartenteil im Parkbereich von Sanssouci.² Gleiches tat ein Begleitprogramm zur Tagung „Rekonstruktionen – Alternativen zur baulichen Wiederherstellung“ im September 2004 im Heinz-Nixdorf-MuseumsForum Paderborn. Vom Berliner Schloß bis hin zum römischen Feldlager wurden dort computergestützte Bildprogramme gezeigt, die dem Betrachter lang Verlorenes vor Augen führten.

Die Regel zeigt jedoch, daß die virtuellen Welten nicht in der planerisch-wissenschaftlichen, sondern eher in der Freizeitindustrie Anwendung finden und dort auch die stärksten Umsätze erzielen. Die menschliche Faszination, durch eigene Bewegungen, also Interaktion, einen virtuellen Raum zu erfahren und zu bestimmen, ist dabei eine wesentliche Motivation.

Wenngleich auch jener Welt eine große Wahrscheinlichkeit zuerkannt wird, so hat doch die Wahrnehmungspsychologie gezeigt, daß das Gehirn den virtuellen Raum als nicht real erkennt. Realität wird vielmehr aus der Auswertung unterschiedlicher Reize gewonnen bzw. konstruiert.³ Hilfsmittel wie Brillen aber auch mangelnde Transfermöglichkeiten setzen strikte Regeln: So würde das Glas Wasser im virtuellen Raum den real durstenden Benutzer nichts nutzen. Die Räume sind also primär auf optische Reize angelegt. Weiß hier der Wissenschaftler noch deutlich zwischen theoretischem Nutzen und praktischer Anwendung zu unterscheiden, so zielt die Unterhaltungsindustrie auf das Phänomen des Verschwimmens von Wirklichkeit und Projektion ab.

Die scheinbare Dreidimensionalität ist jedoch kein Zeichen der Moderne, sondern ein altes Wunschdenken der Kunst.⁴ Dabei wollte man zunächst die Bildhaftigkeit einer Zeichnung oder eines Gemäldes durch eine dritte, scheinbare Dimension erweitern.

Dies führte zu sogenannten „trompe l’oeil“ - Malereien, die es von der Antike bis in die Neuzeit hinein gibt. Obwohl die Darstellungen den Schein des Greifbaren vermitteln, wird die Täuschung schnell erkannt. In diesem Punkt hat es die Bildhauerkunst leichter, die durch Relief und Plastizität Lebendigkeit evozieren kann.

Ein epochaler Schritt wurde erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts getan, als durch Filmpioniere wie die Brüder Skladanowski reproduzierbare Bilder in einen zeitlichen Ablauf eingebunden wurden. Der durch die Unterhaltungsindustrie geförderte 3D-Film kam 1953 auf und schuf schließlich eine Symbiose zwischen scheinbarem Raum und zeitlichem Ablauf.

Diese Möglichkeiten eröffnet auch der Computer, wobei ein neues Element hinzutritt, das jedoch keine neue Dimension bezeichnet: die Interaktion.

Unterstellt man den Gärten die Möglichkeit, sogenannte virtuelle Welten darzustellen, so müssten auch sie von Begriffen wie Bildhaftigkeit, Ablauf und Interaktion gekennzeichnet sein. Die Theorie der Landschaftsgestaltung im ausgehenden 18. Jahrhundert vermag hier Klärung zu schaffen.

Zum Bild. Seit Beginn des 18. Jahrhunderts wurde eine Verwandtschaft zwischen Landschaftsmalerei und Landschaftsgestaltung gesehen. Dabei übernahm man aus den arkadischen Landschaftsgemälden Claude Lorrains oder den heroischen Darstellungen

² Ausgerichtet innerhalb der Ausstellung „Preußisch Grün“, 2004; s.a.: Gerd Schurig: Komm in den virtuellen Park und schau: Lenné3D, in: Porticus. Besuchermagazin, hg. v. Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, 2, 2004, S.7.

³ vor allem Wolf Singer: Das Bild in uns – vom Bild zur Wahrnehmung, in: Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder, hg. v. Christa Maar, Hubert Burda, Köln 2004, S. 56-76.

⁴ Zu dem Hintergrund ausführlicher: Oliver Grau: Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Virtuelle Strategien, Berlin 2002 (2), S. 27-65.

Nicolas Poussins Gestaltungselemente wie Bildstaffelungen, Horizontlinien, Einzelbäume und Baumgruppen, kleine Denkmäler usw.⁵

Ein Meister der Umsetzung war William Kent, der als Kutschenmaler ausgebildet, den englischen Landschaftsgarten zwischen 1730 und 1750 bestimmte. Für den deutschen Sprachraum sind es Personen wie Salomon Gessner, der mit seinen Kupferstichen aber auch Idylldichtungen Landschaften vorausdachte. Der große Theoretiker des deutschen Landschaftsgartens, Christian Cay Laurenz Hirschfeld, sprach deshalb in seinem in den 1780er Jahren entstandenen Werk „Theorie der Gartenkunst“ auch davon: „So ist unter allen übrigen schönen Künsten unstreitig keine mehr mit der Gartenkunst verwandt, als die Malerey, und die Landschaftsmalerey..., der vertrautesten Schwester der Gartenkunst... (mit ihren vielfältigen Gartenansichten), worin die Gegenstände mit ihren Farben so vortrefflich belebt sind, daß man die Natur selbst zu sehen glaubt.... zugleich geben sie der Phantasie eine nicht unangenehme Beschäftigung.“⁶ Er geht sogar soweit, die Gartenkunst über die Malerei zu stellen, da sie diese gleichsam greifbar und dreidimensional nachbildet. Deutlich wird dies, als er den See im Landschaftsgarten in Ascheberg, Schleswig-Holstein, beschreibt: „Sein Anblick erhebt und erfreut schon in der Ferne; und der Landschaftsmaler trifft in den Prospecten seiner Ufer und Inseln Gemälde der Natur an, bey welchen die Einbildungskraft nichts mehr zu verschönern hat.“⁷ Die Gartenkunst hat hiermit die Malerei übertroffen.

Zum Ablauf. Ein landschaftlicher Garten erschließt sich – anders als ein barocker Garten nicht durch Sichtachsen, sondern primär durch Wege. Sie sind die stummen Führer, die zu besonderen Punkten leiten, Perspektiven eröffnen und Bildfolgen verständlich machen. Ähnlich wie auch die Bildhauerkunst lässt sich der Garten nur innerhalb der Bewegung begreifen. So fordert Hirschfeld in seinem Werk, dass von Wegen aus „nicht allein überhaupt Abwechslung und Mannichfaltigkeit genossen wird, sondern auch die besten Prospective bald auf einmal, bald allmählich, in der vorteilhaftesten Enthüllung erscheinen, hingegen der Anblick mißfälliger Auftritte ganz verdeckt bleibt.“⁸

Angesichts der Wegeführung fügt Hirschfeld seinem Werk sogar ein eigenes Kapitel über die Bewegung an: „Diese Bemerkung haben die Landschaftsmaler verstanden, die doch in Ansehung der hervorzubringenden Bewegung dem Gartenkünstler weit nachstehen müssen, die Bewegung bloß andeuten, nicht aber vor die Empfindung bringen können.“ In gewisser Form stellen dies auch Landschaftsausschnitte dar, die auf belebte Szenen, d.h. Weiden oder Straßen zeigen, sogenannte „Vues mouvantes“.⁹

Diese Art der Abwechslung und der Bewegung charakterisiert im Verlauf des 18. Jahrhunderts die Gartenkunst und zeigt damit Potentiale auf, über die andere Kunstgattungen in jener Zeit und in diesem Maße nicht verfügen. Man entdeckt somit nicht nur ein neues Medium, sondern auch neue Gebiete der menschlichen Wahrnehmung.

Zur Interaktion: Damit es nicht bei einem bloßen Spaziergehen bleibt, tritt die Interaktion als weiteres Element hinzu. Hierzu kann man die tatkräftige Umsetzung ebenso zählen wie eine gelenkte Rezeption.

Der sich in den 1770er Jahren herausbildende sogenannte „sentimentale Landschaftsgarten“, der seine Quelle in der Hirtendichtung der Anakreontik und dem sogenannten „Sturm und

⁵ Hierzu sind in den letzten Jahren zahlreiche Bücher erschienen: Adrian von Buttlar: Der Landschaftsgarten, Köln 1898; Valentin Hammerschmidt: Die Entdeckung der Landschaft, Stuttgart 1990; Michael Grauper: Die Natur ist republikanisch. Zu den ästhetischen, anthropologischen und politischen Konzepten der deutschen Gartenliteratur im 18. Jahrhundert, Würzburg 1998; Hans von Trotha: Der Englische Garten, Berlin 1999.

⁶ Christian Cay Laurenz Hirschfeld: Theorie der Gartenkunst, Bd. 1, Leipzig 1782, S. XIII Vorwort und S. 146. (Bd. 1 (1779), Bd. 2, Bd. 3 (1780), Bd. 4 (1782), Bd. 5 (1785).

⁷ Hirschfeld, a.a.O., Bd. 1, S. 75.

⁸ Hirschfeld, a.a.O., Bd. 1, S. 130.

⁹ Hirschfeld, a.a.O., Bd. 1, S. 171f.

Drang“ hatte, sollte durch seine Eigenart und architektonischen Gestaltungsmittel immer wieder die Imagination und die Phantasie anregen. Um dies zu erreichen wurden „Stimmungsträger“ wie murmelnde Bäche, dunkle Tannen, luftige Wiesen aber auch eine Unzahl unterschiedlicher Gartenarchitekturen, Ruhesitze, Brücken, Inschriften usw. angebracht. So kennt Hirschfeld – entsprechend den Bauten und generellen Stimmungsgehalten - heitere, melancholische und erhabene Gartenszenen. Einen direkten Bezug zwischen Literatur, Gartendenkmal und anteilnehmender Interaktion findet sich z.B. in den zahlreichen „Werther-Gräbern“, die in jener Zeit entstanden.

Auffällig ist, dass der sentimentale Garten nicht von Gärtnern, sondern von Dichtern, Malern und Gartenliebhabern, d.h. Dilettanten, geprägt wurde. Sie erfassten eine Landschaft nach ihrem Stimmungsgehalt, den sie durch Gebäude und Inschriften zu verstärken suchten. Die Pflanze als Gestaltungselement aber auch die gärtnerische Arbeit, ebenso wie eine auf Wirtschaftlichkeit ausgerichtete Gartenkultur traten in den Hintergrund.

Sind Illusion, Vorstellung und Imagination der Interaktion immanent, so muss man hierzu auch die Entgrenzung zählen. Zeichnen sich die formalen barocken Gärten noch durch einen abgegrenzten und umschlossenen Gartenraum auf, so sollten diese Grenzen nunmehr aufgestoßen und gleichsam unsichtbar gemacht werden. Am deutlichsten wird dies durch sogenannte „Ahas“. Das sind Grundstücksgrenzen aus abgemauerten Geländesprüngen oder einen in einem Graben stehenden Zaun, der den Blick nicht behindert und eine ungestörte Horizontlinie ermöglicht. Pflanzungen und Wegeführungen sollten ebenfalls diesem Merkmal entsprechen und den Garten in seinen Grenzen größer erscheinen lassen, als er in Wirklichkeit war. Hirschfeld schreibt dazu: „Wir hassen Einschränkung, und lieben Ausdehnung und Freyheit... Der Genuß der Größe giebt der Einbildungskraft und dem Geist Nahrung, die eine Art von Allgenügsamkeit mit sich führt; man erhebt sich von dem gewöhnlichen niedrigen Standort hinaus zu einer höhern Sphäre der Bilder und Empfindung; man fühlt es, daß man nicht mehr der alltägliche Mensch, sondern ein Wesen von einer Kraft und Bestimmung ist, die weit über den Punkt, auf dem wir stehen, hinausragt.“¹⁰

Man kann also festhalten, dass die Virtualität und der Landschaftsgarten durch die gleichen Begriffe charakterisiert werden: Bildhaftigkeit, Interaktion und zeitlicher Ablauf. Es ist also berechtigt, dem modernen Sprachgebrauch folgend, den Landschaftsgarten als „virtuelle Welt“ zu bezeichnen.

Einer der Gärten, der den vorgestellten Prinzipien am besten entspricht, ist der von Wörlitz. Die Parkbauten, Gewässer und Ansichten sind in kleinteiligen Landschaftsausschnitten, in Bildern komponiert. Geht man nun durch den Garten, so hat man einen Ablauf vor Augen, der zwar nicht unbedingt einen inhaltlichen Zusammenhang wiedergibt, den Betrachter jedoch in unterschiedliche und gar gegensätzliche Stimmungen zu versetzen weiß. Immer wieder appellieren Denkmäler und Inschriften an die Bildung und die Emotionen des Betrachters. Am Ende spielt gar das phallisch gestaltete Beet, das auf das Wohnhaus der geliebten Gärtnerin zeigt, eine Rolle. In dem Doudez-Fürstentum wird eine Welt geschaffen, die man gerne als „Gartenreich“ bezeichnet.

Der Garten erfreut sich heute, sicherlich auch Dank einer gelungenen Vermarktung, großer Beliebtheit. Schaukelbrücke, feuerspuckender Vesuv, verstoßene Ehefrau und traute Geliebte sind Inhalte, für die sich – das erste Mal seit mehr als 200 Jahren – das Publikum wieder interessiert. Ein Publikum übrigens, das mit Safariparks ebenso konfrontiert wird wie mit Computern und somit auch virtuellen Welten. Ist dies Zufall? Oder scheint es tatsächlich eine gewisse Affinität zwischen den Besuchern unserer Tage und denen zur Zeit des Fürsten Friedrich Franz von Anhalt-Dessau zu geben?

¹⁰ Hirschfeld, a.a.O., Bd. 1, S. 162.

An diesem Punkt werden Goethes Gartenanschauungen wichtig. Er lobt zwar zunächst den Wörlitzer Garten, übt jedoch später vehemente Kritik an entsprechenden Anlagen. Wie kommt dies? Und was mag ihn dazu bewogen haben?

Hierzu muss zunächst Goethes Auffassung der „Bildhaftigkeit“ näher erläutert werden. Sie ist erstaunlich umfassend und aktuell und lässt ihn damit vielleicht zu einem Vordenker und Kritiker des Virtuellen werden. Er geht dabei von der Optik aus und reflektiert über erzeugte Bilder. Die zentrale Stelle, die die Ablehnung optischer Instrumente ausführlicher zur Sprache bringt und zu begründen versucht, findet sich in „Wilhelm Meisters Wanderjahren“.¹¹ Wilhelm erhält auf der Sternwarte die Möglichkeit, Jupiter „durch ein vollkommenes Fernrohr in bedeutender Größe“ anzuschauen. Er ist jedoch skeptisch. Die Vergrößerung mit Hilfe eines Fernrohrs habe zur Folge, dass das Betrachtete in einem Missverhältnis zu seiner natürlichen Umgebung erscheine, da es „unverhältnismäßig“ in der Einbildungskraft des Betrachters hervortrete. Diese Unverhältnismäßigkeit könne auch nicht durch das Heranrücken der übrigen Gestirne – oder allgemeiner: der restlichen Umgebung – kompensiert werden, da dadurch die Einbildungskraft überfordert sei. Auf Fernrohr und Mikroskop bezogen ist Wilhelm der Auffassung, „daß diese Mittel, wodurch wir unsern Sinnen zu Hülfe kommen, keine sittlich günstige Wirkung auf den Menschen ausüben.“ Wilhelm argumentiert weiter, dass durch das Heranrücken mittels eines optischen Vergrößerungsinstrumentes der „äußere Sinn“ und die „innere Urteilsfähigkeit“ in ein Missverhältnis zueinander gebracht würden. Durch dieses Phänomen würden die Menschen zur Selbstüberschätzung verführt.

Deshalb sieht Goethe einen wesentlichen Unterschied zwischen dem triebhaft und spontan handelnden Menschen und dem überlegten Schaffen des Künstlers, Wissenschaftlers oder Astronomen. Dies wird besonders an der Person des Doktor Faust deutlich, der voller Ungeduld und in Selbstüberschätzung von Mephisto verlangt, die schönste Frau der Weltgeschichte zu sehen, nämlich Helena. Mephisto erfüllt widerwillig den Wunsch, denn kaum sieht Faust die Vielgeliebte, erwacht in ihm das sexuelle Begehren. Die Unterschiede zwischen Schein und Sein verwischen sich bei ihm und er sinniert:

„Hier fass ich Fuß! Hier sind es Wirklichkeiten,
Von hier aus darf der Geist mit Geistern streiten,
Das Doppelreich, das große sich bereiten.“

Er will Helena schließlich rauben. Stürmt auf sie zu, doch: „Fasst er sie an, schon trübt sich die Gestalt.“¹²

Ein Gleiches geschieht dem Protagonisten Eduard in den „Wahlverwandtschaften“: In der Nacht, in der er mit seiner Frau ein Kind zeugt, denkt er an seine geliebte Ottilie: „In der Lampendämmerung sogleich behauptete die innere Neigung, behauptete die Einbildungskraft ihre Rechte über das Wirkliche.“¹³ (364) So dass er später über die Geliebte gesteht: „Und so mischt sich ihr Bild in jeden meiner Träume. Alles, was mir mit ihr begegnet, schiebt sich durch- und übereinander.“ (396) Die Geschichte geht – wie auch die Episode des Faust - nicht gut aus.

Goethe sieht in jeder Art der Projektion erhebliche Gefahren und Versuchungen, die nicht selten in Katastrophen münden.

Hierbei muss man festhalten, dass Goethes eigenem Verständnis für Bilder geradezu etwas Heiligenmäßig-orthodoxes anhaftet. Bilder sollen reale Darstellungen sein und Präsenz vermitteln. Konsequenterweise entspinnt sich in den Wahlverwandtschaften auch eine Diskussion über Grabdenkmäler auf dem Kirchhof. Der anwesende Architekt lobt zwar

¹¹ Johann Wolfgang von Goethe. Sämtliche Werke. Münchner Ausgabe, Bd. 17, München, 1991, Bd. 17, S. 350-354, hier S. 352. Dort auch Abfolge von Schauen, Träumen und nützlicher Gartenarbeit (s.u.).

¹² Goethe, a.a.O., Bd. 18.1, München 1997, S. 168.

¹³ Goethe, a.a.O., Bd. 9, München 1987 (im Folgenden werden die Seitenzahlen in Klammern angefügt).

künstlerische Monumente, gibt jedoch auch zu, dass „das schönste Denkmal des Menschen sein eigenes Bildnis“ bleibt. (406) Gemeint ist hier jedoch nicht eine Projektion, sondern das gemalte Porträt. Diese Macht wird auch deutlich, als Eduard im Verlauf der Handlung Ottilie bittet, die Miniatur ihres Vaters an ihrem Hals zu entfernen. (335) Die bildliche Präsenz hindert ihn an einer Annäherung, die erst nach dem Ablegen geschieht. Als Ottilie schließlich die Kette, an der das Bild hing, bei einer Grundsteinlegung einmauern ließ, sind alle weiteren Fesseln gesprengt.

Im gleichen Roman eröffnet Goethe eine weitere Ebene des Bildhaften, als eine Gesellschaft Gemälde als sogenannten „tables vivantes“ nachstellt: „Die Gestalten waren so passend, die Farben so glücklich ausgeteilt, die Beleuchtung so kunstreich, daß man fürwahr in einer andern Welt zu sein glaubte, nur das die Gegenwart des Wirklichen statt des Scheins eine Art von ängstlicher Empfindung hervorbrachte.“ (434)

Als man bei einem anderen Bild bemerkte, dass die Darstellung das Original übertraf, wollte man, dass sich die Hauptperson umdrehe, um so die Illusion zu vermehren oder zu zerstören. Weise genug gibt sie dem Wunsch, der auch schon Faust verleitete, nicht nach. (435) Als man dann kurz vor Weihnachten ein weiteres Bild nachstellt, bei dem Ottilie als Maria auftritt, schreibt der Autor. „Aber hier hatte die Wirklichkeit als Bild ihre besonderen Vorzüge“ (444). Dem Erzieher Ottilies, der unvermittelt in die Szene tritt, gefällt dies gar nicht, da er entsprechende Bilddarstellungen ablehnt: „Das Höchste, das Vorzüglichste am Menschen ist gestaltlos, und man soll sich hüten, es anders als in edler Tat zu gestalten.“ (448)

Goethe beschäftigt sich also mit dem Bild, dem Abbild, der Projektion und der Kopie und evoziert damit bereits eine Nähe zur Virtualität.¹⁴

Da es sich bei den „Wahlverwandtschaften“ jedoch um einen „Gartenroman“ handelt und zudem eine Nähe zwischen Virtualität und Gartenkunst postuliert wurde, muss hier der Frage nachgegangen werden, inwieweit Goethe die charakteristischen Themen von Bild, Ablauf und Interaktion in seinem Roman einbindet.¹⁵ Hierzu ist eine genauere Betrachtung der gartenhistorischen Inhalte der Wahlverwandtschaften notwendig.

Das beschriebene Schloss wird von einem alten, barocken Garten, den „neuen“ landschaftlichen Anlagen und dem wirtschaftlich geprägten Küchengarten mit seinen Gewächshäusern, Blumen und Obstbäumen umgeben.

Am Anfang des Romans findet man Baron Eduard beim Pfropfen von Obstgehölzen, seine Frau Charlotte jedoch im Landschaftspark bei der Anlage ihrer Mooshütte – einer Eremitage. Folgt der eine dem wirtschaftlichen Gartenbau, so gärtnergert die andere mit Gefühl. Sie liebt kleine, abgeschlossenen Räume, weshalb sie auch den umfriedeten Kirchhof bereits verändert ließ, so „daß (er als)... ein angenehmer Raum erschien, auf dem das Auge und die *Einbildungskraft* gerne verweilten.“ (297f.)

Als Eduard schließlich die von seiner Frau errichtete Hütte aufsucht, „ließ (Charlotte) ihn dergestalt niedersitzen, daß er durch Tür und Fenster die verschiedenen Bilder, welche die Landschaft gleichsam im Rahmen zeigen konnte, auf einen Überblick übersehen konnte.“

¹⁴ Nils Reschke: Die Wirklichkeit als Bild. Lebende Bilder in Goethes „Wahlverwandtschaften“, in: Medien der Präsenz: Museum, Bildung und Wissenschaft im 19. Jahrhundert, hg. v. Jürgen Fohrmann, Köln 2001, S. 42-69. Vgl. auch: Ludwig Fischer: Perspektive und Rahmung. Zur Geschichte einer Konstruktion von „Natur“, in: Die Mobilisierung des Sehens: zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst, hg. v. Harro Segeberg, München 1996, S. 67-96.

¹⁵ Als grundlegende Literatur siehe Niedermeier, Michael: Das Ende der Idylle: Symbolik, Zeitbezug, „Gartenrevolution“, in Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“, Berlin 1992. Danach folgten: Hilda M. Brown: Goethe and the (English) landscape-improvers: a theme in „Die Wahlverwandtschaften“, in: Goethe at 250..., hg. v. Terence James Reed, München 2000, S. 131-144. Irmgard Egger: „...vorsorgliche Anstalten“. Landschaftspark und Seelenidentität in Goethes „Wahlverwandtschaften“, in: Germanisch-romanische Monatsschrift NF Bd. 47, Heidelberg 1997, H. 1 / 2, S. 151-157.

(287) Eduard ist das Gebäude jedoch zu „eng“, – ein Umstand, der das Paar bereits dazu bewegte, sich auseinander zu leben.¹⁶ Er möchte vielmehr, dass man den Garten und den Park weiter entwickle und ausbaue. Da der Besuch des befreundeten Hauptmanns und der Nichte anstehe, würde dies dazu Gelegenheit bieten. Charlotte winkt jedoch kritisch resignierend ab: „Ich wenigstens habe mir aus allem diesem den ersten wahrhaft fröhlichen Sommer zusammengebaut, den ich in meinem Leben zu genießen dachte.“ (291) Diese Ruhe behagt ihrem Mann jedoch nicht, der mit ihrer Beziehung unzufrieden ist und deshalb „alles beschleunigt und neu belebt“ sehen möchte.

Zunächst reist der Hauptmann an, den man in die Mooshütte mitnimmt. Er lobt kenntnisreich Charlottes neue Anlagen, bemerkt jedoch, ohne es zunächst zuzugeben, gewisse Mängel. Um das Gut und die Wirtschaft zu verbessern, schlägt er den Entwurf eines Vermessungsplans vor, „und wenn es auch nicht die größte Genauigkeit gewährt, so bleibt es doch immer nützlich und für den Anfang erfreulich.“ (304) So eignet man sich das Gelände gleichsam durch die lebendige Darstellung der Grafik an. Denn „die topographische Karte, auf welcher das Gut... faßlich durch Federstriche und Farben dargestellt war...“, sollte als Grundlage dienen, neue Anlagen und Vorhaben zu diskutieren. (309f.) Diese Objektivität sei besser, „als wenn man nur einzeln, nach zufälligen Eindrücken, an der Natur herumversuche.“ (305)

Eduard will daraufhin die dilettantischen Anlagen seiner Frau sofort verändern und verbessern, doch rät der Hauptmann davon ab. Eduard spricht Charlotte dennoch auf ihr Tun an, wobei sie sich zunächst gekränkt fühlt, die Arbeiten einstellt und sich Zeit zum Überlegen nimmt. Nur selten geht sie noch in ihr Gartenhäuschen.

Das ganze Guts- und Gartenwesen wird derweil durch die beiden Freunde bestimmt und vorangetrieben. Auch will man einen Weg über die Mooshütte hinausbauen.

Kurz nach Eintreffen der jungen und gutaussehenden Nichte Ottilie sitzt man abends zusammen und nimmt sich englische Kupferstiche sowie die Gutskarte vor (330), um Anregungen für neue Gartenanlagen zu bekommen.¹⁷

Wurde sie am Anfang noch gefühlsselig beschrieben, so erwacht jetzt in Charlotte eine klar kalkulierende Ader, indem sie an die begrenzten Mittel der Gutskasse erinnert. Folglich beginnt sie auch mit dem nüchtern überlegten Hauptmann zusammenzuarbeiten. Zu jenem Zeitpunkt kann man fast von einem ländlich-paradiesischen Idyll der vier Personen sprechen.

Ihr erster gemeinsamer Spaziergang führt sie an den entferntesten und unwegsamsten Ort, nämlich den drei eingedämmten Seen. Auf diesem Weg entdeckt man – ohne es sich einzugestehen - die gegenseitigen Sympathien füreinander: Eduard und Ottilie, Charlotte und der Hauptmann. Obwohl sich ihre Spazierwege trennen, finden sich alle in der Mooshütte wieder, nachdem sie eine „kleine Welt“ umwandert hatten. (336) Am Abend ist diese Welt jedoch Thema des Gesprächs.

Als Ottilie, die sich ansonsten sehr zurückhält und nur im Küchengarten beschäftigt ist, schließlich einen Vorschlag für den Bau eines Lusthauses macht, ist ein gemeinsames Projekt geboren. Das Haus soll jedoch nicht mehr in der Nähe des Schlosses, sondern direkt auf dem Berg zu stehen kommen, „in einer andern und neuen Welt“. (338) Mit dickem Bleistift zeichnet Eduard dieses Projekt in die Karte ein – ein missbilligter Umstand, der sein Dilettantismus und die Professionalität des Hauptmanns deutlich werden lässt.

Nichtsdestoweniger wird das gemeinsame Projekt vorangetrieben, wobei auch Charlotte irrational wird und zuweilen ihre sparsame Art vergisst und schließlich sogar aufgibt. Auch der Hauptmann agiert kaum noch überlegt. Entsprechend den Gefühlen und der Euphorie der Protagonisten wird mit Gewalt eine Baugrube „gebrochen“, um zu Charlottes Geburtstag den Grundstein legen zu können. Man vernachlässigt auch alte Projekte. So legt man etwa einen

¹⁶ vgl., Goethe, a.a.O., Bd. 9, S. 371, 390

¹⁷ Man bildet sich schließlich an Gartenansichten, die Vorher- und Nachher-Szenen ähnlich denen des englischen Gartenkünstlers Humphrey Repton zeigen. Vgl. Stephen Daniels: Humphrey Repton, New Haven 1997.

Weg an, der – ganz symbolisch - die Mooshütte „links über sich, dann nach einer völligen Kehre links unter sich ließ“. (342)

Als eine Baroness und ein Graf, die in wilder Ehe leben, zu Besuch kommen, entdecken diese die Fähigkeiten des Hauptmanns und eröffnen ihm die Möglichkeit einer Anstellung in der Stadt. Diese positive Erörterung findet auf dem Bergrücken am Grundstein statt. Charlotte, die jedoch merkt, dass sie damit auf den Hauptmann verzichten müsse, steigt in ihre kleine Mooshütte hinab, um sich ihrem Schmerz zu überlassen. Ganz unten jedoch am See entdeckt zur gleichen Zeit die Baroness bei einem Spaziergang mit Eduard, dass er sich in Otilie verliebt hat. Wenig später gestehen auch der Hauptmann und Charlotte ihre Zuneigung bei einer unglücklich verlaufenden Bootsfahrt auf dem See, auf der sie nur mühevoll ans Ufer gelangen. Zu diesem Zeitpunkt ist jedoch beiden klar, dass diese Liebe nie Erfüllung finden wird und sie entsagen einander.¹⁸

Ganz anders das andere Paar. Bleibt Otilie die Stille, Liebende, so ist „Eduards Neigung... grenzenlos.“ (376) Grenzenlosigkeit ist es dann auch, die ihn die Vereinigung der drei Teiche zu einem großen vorantreiben lässt. Dieses muss in Eile passieren, denn zu Otilies Geburtstag soll nicht nur Richtfest des Lusthauses, sondern auch ein Feuerwerk am See abgebrannt werden. Die Hast, die bereits die Grundsteinlegung begleitete, taucht wieder auf. Diesmal wird sie jedoch nicht mehr von Charlotte und dem Hauptmann getragen, die sich weise in ihr Schicksal gefügt haben. Er ist es dann auch, der von der Vereinigung des Teiches wegen technischer Unzulänglichkeiten abrät. (375) Auch Charlotte – in ihrer Stimmung wieder gefangen – mahnt die teure Anschaffung eines Bootes an, „denn nach der übereilten Weise wird das Ausgesetzte [:Geld] nicht lange reichen.“ (371)

Obwohl man nach den Geständnissen das erste Mal eine Scheidung ins Auge fasst, beruhigen sich die äußeren Zustände, „die ganze Anstalt (jedoch) rückt auf das rascheste vorwärts.“ (375) Tatsächlich kommt es beim Feuerwerk auf dem rutschenden Teichufer beinahe zu einer Katastrophe. Mit Mühe und Not wird durch den Hauptmann ein Knabe vom Ertrinken gerettet. Die Ungeduld, die Eduard auch schon veranlasste, den Teich zu erweitern, zwingt ihn jetzt, das Feuerwerk trotz des Unglücks für Otilie abbrennen zu lassen.

Mit dieser Gedankenlosigkeit sind die Grenzen überschritten. Der Hauptmann zieht in die Stadt, Eduard verlässt das Schloss, so dass die Frauen allein zurückbleiben. Lediglich ein Architekt, der die angefangenen Arbeiten im Sinn des Hauptmanns zuende führen soll, leistet ihnen Gesellschaft. Mit dem Ende des gefühlsmäßigen Verwirrspiels werden auch die Arbeiten im Park ohne Verve zuende geführt und nicht weiter verfolgt.

Plötzlich taucht auch der Obst- und Blumengarten wieder auf, in dem sich Otilie gerne an Eduard erinnert. Dies benutzt der Autor auch gleichzeitig, den Gärtner als verständigen Handwerker zu preisen, der Vernunft, Ruhe und Augenmaß walten lassen muss und nicht den Gefühlen, sondern der Natur und der Erfahrung folgt.

Als Charlottes und Eduards Kind geboren wird, ziehen die beiden Frauen schließlich auf das hoch gelegene Lusthaus. Nun ist auch Otilie geläutert und will auf Eduard verzichten. Von diesem ‚Olymp‘ steigt sie dennoch immer wieder zu einem wehmütigen Spaziergang ins Tal, an den Teich, hinab.

Das Eintreffen eines reisenden Engländers führt bei Charlotte schließlich zur Selbsterkenntnis. Er zeichnet mit seiner Camera obscura die malerischen Parkszenen nach, die mittlerweile entstanden sind und die herrlichsten Vorbilder liefern. Diese zu erkennen ist Otilie ihrer Natur, Charlotte jedoch ihrer tauben Gefühle wegen nicht mehr in der Lage. In dem Reisenden erkennt Charlotte nicht nur sich, sondern auch Eduard wieder. Trotz des Lobes des Engländers, gesteht sie sich ein Scheitern ein: „und es schien ihr, als wenn alles,

¹⁸ Neben des Motivs des Oben und Unten taucht zusätzlich die Geschwindigkeit auf. Hierzu: Eberhard Gruber: Zur Raumgebung in Goethes „Die Wahlverwandtschaften“, in: Natur, Räume, Landschaften, hg. v. Burkhardt Krause, Ulrich Scheck, München 1996, S. 125-137.

was bisher für Haus und Hof, für Garten, Park und die ganze Umgebung geschehen war, ganz eigentlich umsonst sei...“ (472)

Dieser begreift es jedoch zunächst nicht. Als jedoch der Mitreisende ihm von der Trennung erzählt, bemerkt er, dass der Garten nur allzu deutlich die Gefühle des Ehepaares widerspiegelt. Erst als Ottilie bereit ist, eine Zukunft vielleicht mit einem anderen Ehemann zu teilen, fassen beide wieder Mut: „Daß man den Ort verändern müsse, war allzu deutlich, wie es geschehen solle, nicht so leicht zu entscheiden.“ (504)

Tatsache ist, dass dies nicht geschieht. Denn auf den letzten Seiten des Romans überstürzen sich die Ereignisse: Eduard kehrt zurück und sieht am See seine Ottilie wieder. Die Begegnung lässt die Geliebte verspäten. Da keine Dämme mehr über den See führen, muss sie in Eile den Kahn nehmen, havariert jedoch aus Unachtsamkeit und verursacht so das Ertrinken des kleinen Sohns. Charlotte willigt endlich in die Scheidung ein, Ottilie reist jedoch – Eduard erneut entsagend – ab. Durch Zufall und Dummheit wird sie jedoch von Eduard abgefangen, so dass sie genötigt wird, aufs Schloss zurückzukehren. Das Zusammenleben zu dritt wird unerträglich, Ottilie spricht nicht mehr, und - wie man zu spät erfährt - nimmt auch keine Nahrung mehr zu sich. Sie stirbt und wird in der Kirche begraben. Eduard deprimiert, folgt, ohne sich von Charlotte zu trennen, den gleichen Weg und wird neben ihr beigesetzt.

Um die Handlungen der Personen besser nachvollziehen zu können, legt Goethe den Garten nach den damals weit verbreiteten Theorien Hirschfelds an. Neben der romantischen, durch Felsen, Täler und Ausblicke gekennzeichneten Gegend wird die sanftmelancholische Landschaft nachgezeichnet, die „durch Versperrung der Aussicht; durch Tiefen und Niedrungen; durch dickes Gebüsch und Gehölz... durch stillstehendes oder dumpfmurmeldes Gewässer“ gekennzeichnet ist.¹⁹ Die dunklen Gewässer verbreiten „Melancholie und Traurigkeit“.²⁰ Ihr Anblick soll Gefühle hervorrufen: „Und die Phantasie erhebt sich zu einem ungewöhnlichen Flug in eine neue Sphäre von Bildern, unter welchen sie mit einem geheimen Entzücken herumirrt.“

Auch sollen Lustgebäude, wie das auf dem Berg, Bequemlichkeit, aber auch „ländliche Freyheit und Anmut“ ausdrücken.²¹ Hirschfeld erkennt – wie auch Goethe - eine hohe symbolische Bedeutung in den Gebäuden: „Die Vorstellung, die durch diese Denkmäler erweckt wird, kann ernsthaft oder munter, melancholisch oder heiter seyn. Eine Begebenheit, deren Wiedererinnerung eine süße Schwermuth erregt, kann hier mit eben so vielem Rechte Platz finden, als eine andere, die das Gemüth mit Lustigkeit erfüllt.“ Auch die Eremitage gehört als Bauwerk in diese Kategorie. Hirschfeld sieht in ihr den Zweck der Sammlung, Einkehr und Reflexion.²²

Der Landschaftspark der Wahlverwandtschaften wird damit auch ein Ort der Interaktion: Alle Protagonisten sind wenigstens einmal im Verlauf der Handlung mit der Anlage des Gartens beschäftigt. Ottilie, die als künstlerisch übersteigerte Figur als erstes ihre verfehlte Handlung erkennt, spricht dann auch selbstkritisch: „Aber ich bin aus meiner Bahn geschritten, ich habe meine Gesetze gebrochen.“ (502) Charlotte und der Hauptmann brauchen längere Zeit, dies festzustellen. Allein Eduard verrennt sich und erkennt nicht mehr den Unterschied zwischen Wirkung und Ursache. Stand er zunächst dem Landschaftsgarten skeptisch und unverständlich gegenüber, erkennt er durch die Vermittlung des Hauptmanns die Potentiale, d.h. den emotionalen Gehalt des Gartenstils. Noch am Anfang sagt er, „der Mensch ist ein wahrer Narziß; er bespiegelt sich überall gern selbst, er legt sich als Folie der ganzen Welt unter.“ (313) Doch im Verlauf des Romans missbraucht er dann die Gartenidee. Er begreift die

¹⁹ Hirschfeld, a.a.O., Bd. 1, S. 211.

²⁰ Hirschfeld, a.a.O., Bd. 1, S. 200.

²¹ Hirschfeld, a.a.O., Bd. 3, S. 37.

²² Hirschfeld, a.a.O., Bd. 4, S. 81.

Landschaft als Projektion, als Entgrenzung seiner Gefühle. Die Bilder, das rasche Fortschreiten seiner Ideen treiben ihn an. Er erliegt seinen Traumbildern. Die Grenze zwischen Realität und Gedachten ist bei ihm unklar und bleibt es auch bis zum Ende.

Ein zeitlicher Ablauf wird durch den Kontrast der Übereilung und der Verlangsamung dargestellt.²³ Immer wenn Handlungen von Ungeduldigkeit bestimmt sind, sind die Emotionen größer als die Vernunft: Bauwerke werden vorangetrieben, Boote angeschafft, Dämme eingerissen. Die Folgen sind nicht nur finanzielle Schulden, sondern auch Katastrophen. Die Ruhe, zu der Ottilie, der Gärtner, und nach der Gefühlswallung auch Charlotte und der Hauptmann finden, wird als etwas Positives empfunden.

Mag der Garten in den Wahlverwandtschaften auch Parallelen zur zeitgenössischen Gartengeschichte haben, so wird er hier als ein Topos, ein Urbild verwendet. Deshalb warnt Goethe auch davor, dieses Urbild als Projektionsfläche für Gefühle zu missbrauchen, weiß er doch, dass der Landschaftsgarten für derlei Anschauungen besonders anfällig ist. Es verwundert deshalb nicht, dass er in dem von ihm und Schiller verfassten Dilettantismus-Schema sich abfällig darüber äußert.²⁴ Dem im Landschaftsgarten Dilettierenden stellt Goethe deshalb auch die Figur des Gärtners und seine Tätigkeit gegenüber: „Die Pflanze gleicht den eigensinnigen Menschen, von denen man alles erhalten kann, wenn man sie nach ihrer Art behandelt. Ein ruhiger Blick, eine stille Konsequenz, in jeder Jahreszeit, in jeder Stunde das ganz Gehörige zu tun, wird vielleicht von niemand mehr verlangt als vom Gärtner.“ (464) Für den Dichter ist der durch Mauern abgegrenzte Blumen-, Haus- und Küchengarten, der „Hortus conclusus“ das Ideal, das paradiesische Urbild des Gartens. Der Landschaftsgarten ist der Ort der Versuchung: Das Zusammenspiel der Bilder, der Interaktion, der Bewegung und Räumlichkeit bringt Täuschungen und Suggestionen hervor. Wenn die Unterschiede zwischen Gartenbild und Projektion verwischen, also gleichsam zu einem „virtuellen Raum“ werden, tauchen Gefahren auf, die bereits in dem oben beschriebenen Gleichnis aus „Wilhelm Meisters Wanderjahren“ anklingen: Nur der sittlich reife Mensch weiß diese Möglichkeiten zu nutzen und sie zu verstehen. Damit eröffnet Goethe eine künstlerische Ethik, die auch im Anblick der heutigen, virtuellen Möglichkeiten erneut durchdacht werden muss.

Bei Goethe steht am Ende immer der Künstler. Müssten wir deshalb auch von der heutigen Kunst fordern, dass sie sich problematisch mit der Virtualität auseinandersetzt? Eine Vortragsreihe über "Iconic turn" an der Universität München 2002/03, die das Medium Bild von gesellschafts- und naturwissenschaftlicher Seite zu beleuchten versuchte, stellte fest, dass der heutige Wandel der Bildauffassung nur selten in Kunst und Kunstgeschichte reflektiert wird.²⁵ Folgt man Hirschfeld und sieht ein Primat der Gartenkunst gegenüber der Malerei, so müsste man heute in Äquivalenz dazu die Virtualität über das klassische Tafelbild setzen. Goethe würde jedoch dieses Medium nicht der Freizeitindustrie überlassen. Er sieht eine Verantwortung des Naturwissenschaftlers ebenso wie des Künstlers. Inwieweit man daraus Ansätze für eine neue Wissenschaftlichkeit entwickeln kann, wurde bereits kontrovers diskutiert.²⁶

Wenn Goethe den Garten ins Zentrum seiner Überlegungen stellt und ihn sogar entsprechend der damaligen Theorien als ein Medium versteht, so muss man feststellen, dass der Garten der Gegenwart diesen Anspruch verloren hat. Als Erholungsraum eignet er sich nicht mehr für

²³ Manfred Osten: „Alles Veloziferisch“. Goethes Ottilie und die beschleunigte Zeit, in: Goethe und das Zeitalter der Romantik, hg. v. Walter Hinderer, Würzburg 2002, S. 213-229.

²⁴ Goethe.a.a.O., Bd. 6.2, Münchner Ausgabe, München 1989, S. 151-177.

²⁵ Friedrich Kittler: Schrift und Zahl – Die Geschichte des errechneten Bildes, in: Iconic Turn, S. 186-203, hier S. 196.

²⁶ Friedrich Amrine, Francis J. Zucker: Goethe and the sciences: A reappraisal, in: Goethe's Science: an alternative to modern science or within it – or no alternative at all?, hg. v. dies., Harvey Wheeler, Dordrecht 1987, S. 373-388.

Utopien oder Weltentwürfe. Anders noch als zu Goethes Zeiten, kann jeder heute einen Garten besitzen und nach Belieben gestalten. Interessanterweise führen diese Vorort-Gärten nicht mehr zu kulturellen Reflexionen, ebenso wenig aber auch die Anlagen der diversen BUGAs und IGAs. Wohnt den Gärten tatsächlich das Potential zur Virtualität inne, muss man festhalten, dass die Landschaftsarchitektur nicht mehr in der Lage ist, Weltentwürfe mitzuentwickeln. Dies ist sicherlich von Vorteil, bedenkt man die fatalen Fehlentwicklung, die unter der nationalsozialistischen Ideologie zu Planungen der Landschaftsgestaltung und Siedlungsentwicklung vor allem im Osten führten. Ob die heutige Unschuldigkeit oder Beliebigkeit deshalb umso angebrachter ist, sei dahingestellt.

(Marcus Köhler)