

**PHILOSOPHIE DES GARTENS.  
ZU IMMANUEL KANTS *KRITIK DER URTEILSKRAFT***

*Jakob Hans Josef Schneider\**

**RÉSUMÉ**

Dieser Essay will zeigen, wie spätestens seit Platons *Phaidros* und im besonderen Maße über die philosophischen Landschaftsreflexionen des 18. Jh.: Jean-Jacques Rousseau, Friedrich Heinrich Jacobi, Friedrich Schiller und Immanuel Kant, weiter über Ludwig Tieck und Jean Paul, der Garten, der zum Haus gehört, unter dem Titel des „Naturschönen“ („Lustgärtnerei“, Kant) der Ort der Versöhnung von Mensch und Natur; der Ort des Rückzugs aus der entzweiten Welt (Rousseau); der Ort der Zufriedenheit mit der eigenen Existenz (Kant), der Selbstgegenwart des Geistes (Voltaire) sein kann. Darüber hinaus ist der Garten, besonders im Stil des Englischen Landschaftsgartens entgegen dem Französischem Gartentyp à la Versailles Ausdruck der Freiheit des Menschen, gegen den Politischen Absolutismus; insofern hat er politische Bedeutung. Weiter setzt der Garten eine stabile politische Rechts- und Friedensordnung voraus, ohne die er nicht sein kann, da er auf Dauer angelegt ist. Der Garten ist der Ort der Gerechtigkeit. In Analogie mit der Sprache bringt Kant die Daseinsbedeutung des Gartens auf den Begriff: Der Garten ist Symbol für die Idee der Gerechtigkeit, des Friedens, der sinnlich gewordenen Freiheit, der Versöhnung von Kunst, Mensch und Natur.

**SCHLÜSSELWÖRTER:** Garten. Landschaft. Ästhetik. Platon. J.-J. Rousseau.

---

\* Doutor em Filosofia pela Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn (Alemanha) e Professor do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Uberlândia. E-mail: [jakobschneider@defil.ufu.br](mailto:jakobschneider@defil.ufu.br).

### ABSTRACT

This essay will show, how the garden belonging to the house can be, at least since Plato's *Phaidros* especially reliant on the philosophical landscape-reflections of the 18th Century: Jean-Jacques Rousseau, Friedrich Heinrich Jacobi, Friedrich Schiller and Immanuel Kant, then Ludwig Tieck and Jean Paul, and under the title of "natural beauty" ("Lustgärtnererei", Kant), the place of the reconciliation of man and nature, the place of retreat from the alienated world (Rousseau), the place of satisfaction with one's own existence (Kant), the self-presence of the human spirit (Voltaire). In addition, the garden is, particularly in the style of the English landscape-garden, contrary to the French garden à la Versailles, the expression of freedom opposed to the Political Absolutism; so far, he has political significance. Next, the garden presupposes a stable legal and political order of peace, without which he cannot be, because he is considered to be permanent. The garden is a place of justice. In analogy with language, Kant brings to the concept the deep existential significance of the garden: The garden is a symbol of the idea of "beauty", of justice, of peace, of freedom becoming sensual, of the reconciliation of art, man and nature.

**KEYWORDS:** Garden. Landscape. Estetics. Plato. J.-J. Rousseau.

### I

Seit dem *Paradies* spielt der Garten in der Europäischen Kultur eine eminente Rolle. Der Garten ist der Ort der *Versöhnung* von Mensch und Natur, des Rückzugs aus der entzweiten Welt, des „Bei-sich-Seins“, des Wohnens und „zu Hause Seins“. Weiter setzt der Garten eine stabile politische Rechts- und Friedensordnung voraus, ohne die er nicht sein kann, da er auf Dauer angelegt ist. Der Garten ist der Ort der Gerechtigkeit, ein Ort der Zufriedenheit mit der eigenen Existenz, der Selbstgegenwart des Geistes.

Friedrich Georg Jünger schreibt in seinem Buch *Garten im Abend- und Morgenland*, München/Esslingen 1960, p. 9: „Wahrscheinlich ist, daß die ältesten Gärten von Frauen angelegt und gepflegt wurden. Von diesen Gärten wissen wir nichts.“ „Das Paradies, so wie es die Genesis schildert,

gibt uns über sie keinen Aufschluß; es ist kein Garten, der aus der Hand des Menschen hervorging. Auch ist es nicht nur ein Ort, sondern ein Zustand, der im Alten Testament hinter uns, im Neuen vor uns liegt. Als Zustand einer verscherzten Unschuld liegt er hinter uns, als Zustand einer künftigen Seligkeit vor uns. [...].“

Ich darf einige Szenen einer ästhetischen Erfahrung der Natur als Landschaft vorstellen, bevor ich mich Kant zuwende. Es sind Gartenszenen.

Da ist *erstens* die Szene aus dem Platonischen *Phaidros* (229a-230e) und diese Szene sieht so aus: Sokrates wird von Phaidros vor die durch Mauern umfriedete Stadt an einen Ort geführt, der flußaufwärts am Ilissos liegt und sich auszeichnet durch eine mächtige, prächtig hoch gewachsene, Schatten spendende Platane, wo Boreas die Oreithya geraubt haben soll, von welchem Ereignis man sich noch alte Geschichten erzählt; wo unter der in Blüte stehenden Platane eine erfrischende Quelle hervorsprudelt; ein Ort, der den Nymphen und Acheloos geweiht zu sein scheint, wie die kleinen Figuren und Votivgaben andeuten; ein Ort mit frischer, kühlender Luft, überaus angenehm, sommerlich und hell tönt die Luft wieder vom Chor der Zikaden; besonders die Art des Rasens, wie er „in seiner sanften Neigung, wenn man sich hinlegt, für den Kopf die ideale Unterlage bietet.“<sup>1</sup>

Dieser Ort, der süße Blütenduft des Umkreises, die erfrischende Quelle, der kühle Luftzug, eine gar „heilige Stätte“, die dem Menschen behagliche Ruhe verschafft, ist noch nicht der Ersatz für die Brüchigkeit und den Verlust einer in der Betrachtung der Natur als Landschaft präsenten Transzendenzerfahrung. Was zwischen dem naturfernen Sadtmenschen, Sokrates, und dem naturverliebten „Fremdenführer“ (ἐξενάγηται) (230c) Phaidros, ausgetragen wird, ist der Gegensatz von Stadt und Land. Die literarische Übertreibung der Ortsbeschreibung verrät den philosophischen Standpunkt des Sokrates (*Phaidros*, 230d):<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Zum Charakter dieses Orts cf. den Kommentar von Ernst Heitsch: Platon Werke, Übersetzung und Kommentar, Bd. III/4: *Phaidros*, Übersetzung und Kommentar v. E. Heitsch, Göttingen 1993, 72sq. Was die ‘kosmische Bedeutung’ des Baumes angeht, cf. Mircea Eliade, *Die Religionen und das Heilige. Elemente der Religionsgeschichte*, Frankfurt a. M. 1986, 345sq.; „Der Baum als »axis mundi«“ (Orig.: *Traité d'histoire des religions*, Paris 1949).

<sup>2</sup> Unter ἀστος (Städter, Bürger, Einheimischer) hat man im Unterschied zum πολίτης

Er sei zwar „lernbegierig“ (φιλομαθηῆς) ihn wollen jedoch die „Landschaft (χωρία) und die Bäume (...) nichts lehren, wohl aber in der Stadt die Menschen“. Der „höchst sonderbare Mensch“ (ἀτοπώτατος) Sokrates „gleich eher einem Fremden, der sich führen läßt, als einem Einheimischen“ (230c). Ist von Naturschönheiten und ihren Geschichten die Rede, so hat er dafür keine Zeit; denn (229e-230a): „Noch kann ich nicht, wie die Delphische Inschrift verlangt, mich selbst erkennen (γνώναι ἑμαυτόν) da scheint es mir lächerlich, wenn ich hier noch ahnungslos bin, mich um Dinge zu kümmern (τὰ ἀλλότρια σκοπεῖν) die mich nichts angehen. Deshalb also lasse ich diese Geschichten auf sich beruhen, folge für sie der allgemeinen Meinung und prüfe (σκοπῶ), wie gesagt, nicht sie, sondern mich selbst [...]“

Die Zeitknappheit dürfte freilich nicht der Grund für die Wende zur Stadt und ihren Ein- und Mitbewohnern sein. Ausdrücklich ist davon die Rede (258e), daß Phaidros und Sokrates viel Zeit haben unter der schattigen Platane und in der Mittagssonne, deren lichtvolle Helle und Hitze vom Chor der Zikaden, den Übermittlern der Gabe der Philosophie und Dialektik von den Göttern an die Menschen, zudem Stellvertreter der Musen (259a-d), noch verstärkt und überhöht werden. Der Gesang der Zikaden, neutrale Beobachter und sympathisierende Mentoren zugleich, verhindert das Einnicken am Mittag; verscheucht die Müdigkeit und Trägheit des Geistes, der „wie Schafe in der Mittagszeit an der Quelle zu schlafen“ (259a) droht – ausgerechnet dort, wo er immer schon ist und sein sollte; weckt den wachen, den philosophischen Geist der Menschen, der nichts anderes kennt und eben auch nichts anderes kennen sollte als das dauernde, währende Gespräch unmittelbar an der Quelle. Wie die – räumlich – übergießende Quelle so ist es die – zeitlich – geradezu paradiesische Zeitfülle, die beide,

---

(Bürger, besonders: Mitbürger) in der Regel ein „stadtsässiges Geschlecht“ (Max Weber) zu verstehen, d. h. den Landadel mit Sitz in der Stadt; vom Land rekrutiert sich die städtische Bevölkerung; cf. M. Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*, (5. rev. Aufl., besorgt v. J. Winckelmann, Studienausgabe), 2. Halbband., Kap. 9, Abschn. 7: „Die nichtlegitime Herrschaft (Typologie der Städte)“, Tübingen 1980, 727–814, hier 768. Zur ‘Stadt’ cf. auch Werner Sombart, *Der Begriff der Stadt und das Wesen der Städtebildung*, *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* 25 (1907) 1–9.

Phaidros und Sokrates, vor die Stadt führt; und an dem gar „heiligen Ort“, an dieser „Quelle“, ruhen und die Reden des Lysias über den Eros besprechen läßt. Der Grund für die umwendende Rückkehr zur Quelle liegt in dem ironischen Wortspiel von Fremder und Einheimischer (230c-d). In dem Sinn gleicht, wer in die Natur hinausgeht, einem „Fremdenführer“ für den, der daheim bleibt; und wer zu Hause bleibt, ist der „Fremde“ in der Natur: „Deinen eigenen Worten nach gleichst du eher einem Fremden, der sich führen läßt, und nicht einem Einheimischen; so wenig kommst du aus der Stadt hinaus über die Grenze, und ich glaube, du verläßt überhaupt nicht die Mauer.“

Der Platonische *Phaidros* macht aufmerksam auf einige Aspekte, die für eine ästhetische Erfahrung der Natur als Landschaft unverzichtbar sind:

(1) Landschaftserfahrung setzt *Distanzerfahrung* voraus. Sie setzt die Differenz von Stadt und Land, und damit die Differenz von Natur und Kultur voraus. Naturerfahrung ist und heißt Distanzwahrnehmung. Ästhetische Erfahrung der Natur ist vor allem Distanzerfahrung: Stadt – Land; Garten – Wildnis; das dürften zunächst die Kategorien sein, in denen sich Landschaftsästhetik, eine ästhetische Erfahrung der Natur als Landschaft zu bewegen hat.

(2) Der *Spaziergang* verweist auf Bewegung, die wiederum die Kategorien Raum und Zeit in der Landschaftserfahrung ästhetisch zum Inhalt hat. Landschaftserfahrung ist daher als Ästhetik des Raumes und der Zeit im gleichen Atemzug Erfahrung von Geschichte und Geschichten. Insofern ist sie eine Leistung der Subjektivität: Man muß eben die Wege selbst gehen – aus der Stadt hinaus in die – so darf ich hinzufügen – „freie Natur“.

(3) Das Hinausgehen in die freie Natur birgt den Gedanken des *Transcensus*. Fraglich ist allerdings, ob solches Hinausgehen Grenzüberschreitungen darstellt, indem man die Mauern der Stadt in dem Maße hinter sich läßt, wie man den wandernden Blick nach vorne richtet. Oder ob das Hinausgehen eine Form der Rückkehr, des Zu-sich-selbst-Kommens anzunehmen fähig ist, indem man flußaufwärts zur Quelle geht.

Die Quelle verweist auf die Mitte und so gibt es eine *zweite* Szene, die ich vorstellen möchte, und auch diese Szene ist eine Gartenszene:

„God Almighty first planted a garden. And indeed it is the purest of human pleasures“ – so beginnt der 46. der *Essays* von Francis Bacon, der nicht alle, aber doch einige wesentliche Topoi enthält, die den Garten auszeichnen: Ausrichtung an den Jahreszeiten (für jeden Monat ausgesuchte Ansammlungen von Blumen und Bäumen, entsprechend die Wirkungen der Farben und Gerüche); umfriedeter Ort des Wohnens; Bewegung, besonders die des Wassers, man denke an den Springbrunnen, der in der Mitte des Gartens angelegt ist; den Wechsel und das Spiel von Schatten und Licht; Hell und Dunkel; die Dreiteilung des Gartens, die Bacon empfiehlt: „a green in the entrance; a heath or desert in the going forth; and the main garden in the midst; besides alleys on both sides“, für die Folgezeit maßgebend für den sogenannten englischen Gartentyp, den sich um etwa 1720 Alexander Pope in Twickenham an der Themse als Refugium anlegte; vor allem aber das Atmosphärische der Stimmungen in Analogie mit der Musik.

Dieser Englische Landschaftsgarten bekam sehr schnell die Bedeutung eines „Gartens der Freiheit“,<sup>3</sup> im Gegensatz zum geometrisch angelegten französischen Gartentyp à la Versailles, Ausdruck des französischen Absolutismus. In seinem 1756 begonnenen und 1761 erschienenen Roman *Julie, ou La Nouvelle Héloïse* (4. Part. Lettre XI à Milord Edouard) beschreibt Jean-Jacques Rousseau die Atmosphäre des englischen Landschaftsgartens.<sup>4</sup> Der Garten, „l'Élysée“, „symbole de la purification intérieure de Julie, le lieu d'élection de cette *vita nuova* où elle chemine depuis six ans“ (Symbol der inneren Reinigung Julies, der Ort der Wahl dieses *neuen Lebens*, worin

---

<sup>3</sup> Cf. A. von Buttlar, Englische Gärten, in: H. Sarkowicz (Ed.), *Die Geschichte der Gärten und Parks*, Frankfurt a. M. 1998, 173–187, 174sq; F. Maier-Solk/A. Greuter, *Landschaftsgärten in Deutschland*, Darmstadt 1997, 10–16.

<sup>4</sup> Cf. Jean-Jacques Rousseau, *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, in: *Œuvres complètes*, Vol. II, ed. B. Gagnebin et M. Raymond, Text établi par H. Coulet et annoté par B. Guyon, Paris 1964, 470–488. Deutsche Übersetzung: *Julie oder Die Neue Héloïse. Briefe zweier Liebenden aus einer kleinen Stadt am Fuße der Alpen*, gesammelt und herausgegeben durch Jean-Jacques Rousseau. In der ersten deutschen Übertragung (1761) von Johann Gottfried Gellius, nach der Edition Rey (Amsterdam 1761) vollständig überarbeitet und ergänzt sowie mit einer Zeittafel versehen von Dietrich Leube, München 1978, 491–510.

sie seit sechs Jahren wandelt),<sup>5</sup> der Garten als Werk der Natur zugleich auch „le bout du monde“ (das Ende der Welt).<sup>6</sup> Dort heißt es: »Wahr ist's, der Ort ist bezaubernd (wo „Sie ehemals spazierengingen, wo Sie und meine Base sich mit Pfirsichen bewarfen“, Erg. J. H. J. Schneider); aber auch wild und sich selbst überlassen; ich sehe da keine Spur menschlicher Arbeit. Sie haben die Türe verschlossen; das Wasser ist, ich weiß nicht wie, hereingeflossen; die Natur allein hat das übrige getan, und Sie selbst hätten es niemals so gut gemacht als sie.« »Allerdings«, sagte sie, »die Natur hat alles getan; aber unter meiner Anleitung, und hier ist nichts, das ich nicht angeordnet hätte [...]«. Der Garten ist immer Produkt der Kunst, insofern Inszenierung der Natur: „La nature a tout fait, mais sous ma direction“ – das spricht Julie, aber es ist Rousseaus ästhetische Auffassung der Natur, klassisch und deutlich genug; denn was heißt ‘unter meiner Leitung’ anderes als das wechselweise Zusammenspiel von Natur, die alles macht, und Kunst, die das Schöne der Natur verstärkt und zur Wirkung kommen läßt.

Im § 45 der *Kritik der Urteilskraft* greift Kant darauf zurück: Kunst müsse wie Natur aussehen, wenn sie wahre Kunst sein soll. Und im § 42 der *Kritik* beschreibt er das Interesse am Naturschönen so (B 172sq, Akad.-Ausg. V, 302):

„Der Gesang der Vögel verkündigt Fröhlichkeit und Zufriedenheit mit seiner Existenz. Wenigstens so deuten wir die Natur aus, es mag dergleichen ihre Absicht sein oder nicht. Aber dieses Interesse, welches wir hier an Schönheit nehmen, bedarf durchaus, daß es Schönheit der Natur sei; und es verschwindet ganz, sobald man bemerkt, man sei getäuscht, und es sei nur Kunst: so gar, daß auch der Geschmack alsdann nichts Schönes, oder das Gesicht etwas reizendes mehr daran finden kann. Was wird von Dichtern höher gepriesen, als der bezaubernd schöne Schlag der Nachtigall in einsamen Gebüsch an einem stillen Sommerabende bei dem sanften Lichte des Mondes? Indessen hat man Beispiele, daß, wo kein solcher Sänger angetroffen wird, irgend ein lustiger Wirth seine zum

<sup>5</sup> Cf. *ibid.*, 472 und B. Guyon, Note, in: J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, 1572; cf. auch M. Maria Schwarz, Tugendbrunnen, Wahnbild und Disneyland – Englischer und Französischer Garten in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts, in: H. Sarkowicz (Ed.), *Die Geschichte der Gärten und Parks*, Frankfurt a. M. 1998, 232–246.

<sup>6</sup> Cf. J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, 472, 484sq, 788.

Genuß der Landluft bei ihm eingekehrten Gäste dadurch zu ihrer größten Zufriedenheit hintergangen hatte, daß er einen muthwilligen Burschen, welcher diesen Schlag (mit Schilf oder Rohr im Munde) ganz der Natur ähnlich nachzumachen wußte, in einem Gebüsche verbarg. Sobald man aber inne wird, daß es Betrug sei, so wird niemand es lange aushalten, diesem vorher für so reizend gehaltenen Gesange zuzuhören; und so ist es mit jedem anderen Singvogel beschaffen. Es muß Natur sein, oder von uns dafür gehalten werden, damit wir an dem Schönen als einem solchen ein unmittelbares Interesse nehmen können [...].“

Der wahre Geschmack besteht darin, das Künstliche an der Kunst zu verbergen, um künstlich Natürlichkeit zu erzeugen. Kunst darf sich nicht als Kunst zeigen, insofern das Schöne und dieses als Naturschönes unmittelbares Interesse erwecken soll; anders nämlich wäre sie Betrug, indem sie etwas als Natur aussehen ließe, was so nicht Natur und natürlich ist. In dem Fall bräche der alte Gegensatz von φύσις und τέχνη, so wie er im lateinischen Mittelalter im Anschluß an Augustinus mitunter auch gedeutet wird, wieder auf: Kunst hat immer auch etwas Vortäuschendes, Falsches an sich, zumal dann, wenn sie in der Nachahmung des Natürlichen eben dieses verdeckt, statt es zu entdecken. Der Sinn eines kunstvoll angelegten Gartens liegt nun gerade nicht in der Nachahmung, die stets ihre Differenz zum Original zu bewahren hat, sondern darin, daß er die versöhnte Einheit von Mensch und Natur sichtbar und für eine reizbare Seele empfindbar macht; denn Garten soll ja Natur sein und nicht bloße Kunst. Das, was Kunst am Landschaftsgarten ist, muß sich daher verbergen – wie Rousseau meint (*La Nouvelle Héloïse*, 482, J.-J. Rousseau, *Julie oder Die Neue Héloïse*, 503): „Der Irrtum sogenannter Leute von Geschmack ist der, daß sie überall Kunst fordern und nie zufrieden sind, wenn sie nicht in Erscheinung tritt, während hingegen wahrer Geschmack darin besteht, die Kunst zu verbergen, zumal wenn es sich um Werke der Natur handelt.“

In Rousseaus *La Nouvelle Héloïse* bricht der Gegensatz zwischen dem falschen und wahren Geschmack, dem französischen und englischen Gartentyp, mit der Zuwendung zu den naturversöhnten atmosphärischen Landschaftsgärten Englands auf, die sich noch vor der Französischen Revolution (1789) als Aufklärung gegen den Absolutismus des französischen Gartens von Versailles über England hinaus verbreitet haben.



In der Ästhetik bekam der Englische Landschaftsgarten ebenso revolutionäre Bedeutung, insofern die „Landschaftsgärtnerei“ – wie es heißt – zu den „schönen Künsten“ gezählt und in den Kreis der „schönen Wissenschaften“, von denen Kant allerdings behauptet, daß es sie nicht gibt,<sup>7</sup> aufgenommen wurde. Fünfzehn Jahre später als Kants *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764) erscheint Christian Cay Lorenz Hirschfeld, vom sentimentalischen, „sanftmelancholischen“ Englischen Garten angeregte *Theorie der Gartenkunst* in 5 Bänden, Leipzig 1779–1785, zehn Jahre später 1789/1790 Kants *Kritik der Urteilskraft*.<sup>8</sup>

Schließlich darf ich noch auf eine *dritte* Szene hinweisen, die nun aber keine Garten- und auch keine Landschaftsszene ist, sondern eine Welt der Bücher. Es ist genau dieses Datum: 1750, das die Wende zur modernen Welt einleitet. Rousseau hat es in seinem ersten und zweiten *Discours* reflektiert. Seit dem ist man in der Gelehrtenwelt fixiert auf 1750, das „Sattelzeitalter“, wie Odo Marquard mit Reinhart Koselleck der Meinung ist.<sup>9</sup> In der Tat ist es so, daß in dieser Zeit Texte in die Welt schießen, die Marquards These, daß es

<sup>7</sup> I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 44: „Es gibt weder eine Wissenschaft des Schönen, sondern nur Kritik, noch schöne Wissenschaft, sondern nur schöne Kunst.“ (B 177), ed. M. Frank und V. Zanetti: I. Kant, *Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie*, Werke III, ed. M. Frank/V. Zanetti (Bibliothek der Philosophie, ed. H. M. Baumgartner/M. Frank/H. Schnädelbach), Frankfurt a. M. 1996, p. 653.

<sup>8</sup> Zur Entstehung von Kants Manuskript der *Kritik der Urteilskraft* cf. Manfred Frank und Verona Zanetti: I. Kant, *Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie*, Werke III, ed. M. Frank/V. Zanetti (Bibliothek der Philosophie, ed. H. M. Baumgartner/M. Frank/H. Schnädelbach), Frankfurt a. M. 1996, 1158–1164.

<sup>9</sup> Cf. Odo Marquard, Der angeklagte und entlastete Mensch in der Philosophie des 18. Jahrhunderts, in: idem, *Abschied vom Prinzipiellen*, Stuttgart 1981, 39–66. Cf. auch Hans Robert Jauß, Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno, in: R. Herzog/R. Koselleck (Eds.), *Poetik und Hermeneutik*, Bd. XII: *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, München 1987, 243–268, hier 250–253; idem, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a. M. <sup>2</sup>1984, 585–653. So läßt etwa Friedrich Schlegel in seinen Vorlesungen über die *Geschichte der alten und neuen Literatur*, gehalten zu Wien im Jahre 1812, die Moderne in der Mitte des 18. Jahrhunderts beginnen; *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, ed. E. Behler, Bd. 6, 1. Abtlg. *Geschichte der alten und neuen Literatur*, ed. H. Eichner, München/Paderborn/Wien 1961, 10 (1. Vorlesung); zu Rousseau und Voltaire äußert sich Schlegel in der 13. Vorlesung.

sich hier um „Philosophien einer Neubestimmung des Menschen (handelt), die einen jahrhundertmittenspezifischen Lebensweltverlust des Menschen zu kompensieren versuchen“,<sup>10</sup> zu bestätigen scheinen: Es entstehen neue Philosophien: zum einen die *Geschichtsphilosophie*, etwa im Titel der Einleitung „Philosophie de l’histoire“ von Voltaires *Essai sur les mœurs*, die 1756 bzw. 1765 erscheinen; weiter die *Philosophische Anthropologie*, von Gottfried Polycarp Müller, der 1719 in Leipzig die erste selbständige Anthropologievorlesung hält, über Struves *Anthropologia naturalis sublimior* von 1754, Kants Anthropologievorlesung (1772) bis hin zu Wilhelm von Humboldts *Plan einer vergleichenden Anthropologie* von 1795; und schließlich die *Philosophische Ästhetik*. Alexander Gottfried Baumgartens nicht vollendete *Aesthetica* erscheint 1750. Sie ist hervorgegangen aus seiner 1742 in Frankfurt an der Oder gehaltenen Vorlesung über Ästhetik, die er in seinen *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735) als eine neue, allererst noch auszubildende Wissenschaft forderte.<sup>11</sup> 1757 bringt Edmund Burke *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* heraus; im selben Jahr erscheinen in Leipzig die *Betrachtungen über die Quellen und Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften* des Moses Mendelssohn; 1764 Kants *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*; 1789/90 die *Kritik der Urteilskraft*; und 1793 Friedrich Schillers Abhandlung *Über Anmut und Würde* und 1794 seine *Ästhetischen Briefe*.

Die Liste ließe sich ohne Schwierigkeit fortsetzen, etwa durch: Anthony Ashley-Cooper, Earl of Shaftesbury: *Ein Brief über den Humanismus. Die Moralisten*, die 1708 und dann 1709 erscheinen, wobei *Die Moralisten* mit dem Titel *The Moralists. A Philosophical Rhapsody – Being a Recital of Certain Conversations on Natural and Moral Subjects* bereits 1705 in erster Auflage allerdings unter dem Titel: *The Sociable Enthousiast. A Philosophical Adventure Written to Palemon* erschien. Oder durch Friedrich Heinrich Jacobi: *Woldemar*.

---

<sup>10</sup> O. Marquard, *Der angeklagte und entlastete Mensch in der Philosophie des 18. Jahrhunderts*, 42.

<sup>11</sup> .Cf. Joachim Ritter, Art. ‘Ästhetik’, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, ed. J. Ritter, Bd. 1, Darmstadt/Basel, 1971, 555–580, hier pp. 555sq.

Über die Schilderung des Gartens im *Woldemar* wird viele Jahre später Ludwig Tieck in seinem an Boccaccios *Decamerone* angelehnten *Phantasia*,<sup>12</sup> dessen Plan in Tiecks Jenaer Zeit fällt (1799 bis 1800), dessen erster Band aber erst im Frühsommer 1816 von Georg Andreas Reimer in zwei Abteilungen verlegt wurde und den Projekttitel tragen sollte „die Gartenwochen, ein dramatisierte(r) Roman“, in dessen Rahmenerzählung (Einleitung) schreiben (p. 73): „Alles, was ich sagen kann (zum Thema Garten, Erg. J.H.J. Schneider), fuhr Ernst fort, steht schon im *Woldemar* viel besser und gründlicher, als Zurechtweisung eines einseitigen und mißverstandenen Hanges zur Natur.“

Friedrich Heinrich Jacobi hatte 1779, in dem Jahr, in dem *Woldemar. Eine Seltenheit aus der Naturgeschichte. Erster Band* in Flensburg/Leipzig erschien, zwei kleinere Stücke daraus in dem *Deutschen Museum* veröffentlichen lassen, die 1781 unter dem Titel *Der Kunstgarten. Ein philosophisches Gespräch* in den vermischten Schriften des Verfassers in Breslau wieder erschienen und später in die Umarbeitung des *Woldemar* zum großen Teil aufgenommen wurden, die 1794 mit einer Zueignung an Goethe gedruckt wurde. Ich beziehe mich auf den 5. Band der Werkausgabe Jacobis, die Friedrich Roth 1820 in Leipzig herausbrachte und die neue verbesserte Ausgabe (Königsberg 1796), von Jacobi selbst durchgesehen, wiedergibt. Dort (*Werke*, Bd. 5, 142–148) heißt es:

„Was uns hier so mächtig ergreift, das läßt sich nicht in Mauern einziehen“; „dergleichen Szene will die offene Welt zum Gerüst“; „die nachgemachte in tausend Fesseln sich windende freie Natur“.

Das ist eine kritische Gartenphilosophie, die sich zugleich als Kunstkritik und Sittenkritik ausgibt. Nebenbei bemerkt: Es dürfte daher gerade fragwürdig sein, die „Lustgärtnerei“ (I. Kant)<sup>13</sup> in Analogie mit der

<sup>12</sup> Ludwig Tieck, Schriften in zwölf Bänden, ed. M. Frank, P. G. Klusmann, E. Ribbat, U. Schweikert und W. Segebrecht, Bd. 6: *Phantasia*, ed. M. Frank, Frankfurt a. M. 1985, 73, 91sq; cf. die Ausführungen von M. Frank in: op. cit., 1147sq.

<sup>13</sup> I. Kant, *Kritik der Urteilskraft* § 51: „Die *Malerkunst*, als die zweite Art bildender Künste, welche den *Sinnenschein* künstlich mit Ideen verbunden darstellt, würde ich in die der schönen *Schilderung der Natur* und in die der schönen *Zusammenstellung* ihrer *Produkte* einteilen. Die erste wäre die *eigentliche Malerei*, die zweite die *Lustgärtnerei*.“ (B 208), ed. M. Frank und V. Zanetti: I. Kant, *Schriften zur Ästhetik*

Malerkunst zu sehen, also im Sinne eines Bildes mit Rahmen. Friedrich Schiller behauptet in seinem *Gartenkalender auf das Jahr 1795*: Der Grundirrtum beider Formen der Gartenkunst – der französischen ebenso wie der englischen – liegt darin, sie den Regeln anderer Künste zu unterwerfen und sie in Analogie mit der Baukunst und Malerei zu beschreiben, statt die Natur ihren eigenen Regeln zu überlassen. Die Ausschweifungen der Gartenkunst lassen sich jedoch nur zurücksetzen, indem man zwischen der „Steifigkeit des französischen Gartengeschmacks und der gesetzlosen Freiheit des sogenannten englischen“ einen „Mittelweg“ findet.<sup>14</sup> Hier werde sich zeigen, so Schiller mit deutlicher Anspielung auf Jacobis *Woldemar*, „daß es zwar abgeschmackt und widersinnig ist, in eine Gartenmauer die Welt einschließen zu wollen, aber sehr ausführbar und vernünftig, einen Garten, der allen Forderungen des guten Landwirts entspricht, sowohl für das Auge, als für das Herz und den Verstand zu einem charakteristischen Ganzen zu machen“. Herz und Verstand sollen also beide und zugleich im Garten angesprochen werden.

In Jacobis *Woldemar* wird so eine Gartenästhetik zum Thema, die vom Gegenbild, das abstößt, handelt: von der gefesselten freien Natur im Garten. Ein Pfirsichbaum ist in „unserem Himmelsstrich“ „außer aller Natur“. Das bedeutet, an einem Pfirsichbaum ist nichts mehr von Natur erkennbar; alles an ihm ist Kunst. „Wie ein Schächer am Kreuz“ steht er da; die vergewaltigte Natur.<sup>15</sup> Man ist geneigt zu glauben, daß für Woldemar

---

und *Naturphilosophie*, Werke III, p. 676.

<sup>14</sup> Friedrich Schiller, *Über den Gartenkalender auf das Jahr 1795*, in: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 8: *Theoretische Schriften*, ed. R. P. Janz unter Mitarbeit v. H. R. Brittnacher/G. Kleiner/F. Störmer, Frankfurt a. M. 1992, 1007–1015.

<sup>15</sup> Gerade am Pfirsichbaum ist das Bild vom „Schächer am Kreuz“ zutreffend. Ich gebe die Anweisungen für den Baumschnitt betreffs des Pfirsichbaums aus der Gartenpraxis wieder (Graham Rice, *Fachgerechter Pflanzenschnitt*, München 1983 (Orig.: *Pruning*, London 1982), 44): „Der Schnitt ist nicht einfach. Bauen Sie zuerst das Gerüst für einen Fächerbaum auf. Beide Bäume (Pfirsiche und Nektarinen, Erg. J.H.J. Schn.) tragen am vorjährigen Holz, und deshalb müssen Sie so vorgehen, daß sich ständig neue Triebe entwickeln. Abgetragene Triebe werden entfernt und durch neue ersetzt, die dann im folgenden Jahr tragen. Wenn im Frühjahr die Knospen aufbrechen, wählen Sie an der Basis des vorjährigen Holzes zwei Knospen aus, die die fruchttragenden Triebe des kommenden Jahres bilden. Alle darunterliegenden Knospen werden entfernt. Haben

der Garten Ausdruck der Knechtschaft ist, im Garten als gebändigter Natur haben zu wollen, was in ihm ganz und gar nicht zu haben ist: *Freiheit* – Natur als Landschaft: „dergleichen Szene will die offene Welt zum Gerüst“. Zudem ist der Garten keine Repräsentation der Landschaft. Er ist etwas völlig eigenes, eine andere Welt. „Die fünf Eichen dort allein, mit ihrem erhabenen Gewölbe, würden deinen halben Garten zu nichte schatten“ – das liest sich, wie wenn die eine Hälfte, die am Garten beteiligt ist, nämlich die *Kunst*, von der anderen Hälfte, der *Natur*, derart überschattet wäre, daß sie erst gar nicht zu Tage treten könnte, geschweige denn, daß sie die Chance hätte, sich zu verbergen. Dann die entscheidenden Worte des Woldemar, worauf sich im übrigen die Romanfigur «Ernst» in der Einleitung zu Ludwig Tiecks *Phantásus* beziehen dürfte,<sup>16</sup> wenn er den einseitigen und mißverstandenen Hang zur Natur zurechtgewiesen wissen will (*Woldemar*, loc. cit., 146):

„Wo Nachahmung ist, da muß sich Kunst zeigen, schaffende Menschenhand: da muß wenigstens von Einer Seite gethan seyn, was kunstlose Natur nicht vermag; denn was kunstlose Natur ganz und allein vermag, daran wird alle Nachahmung zu Schanden. Also verlange ich von einem Garten, daß er ein ausgemachter Garten, Garten in einem hohen Grade sey; er soll mir an Zierde und Anmuth ersetzen, was er an Fülle und Majestät nicht haben kann, und gewiß dann am wenigsten hätte, wenn er in abgeschmackter Zwergsgestalt den Riesen nachmachen wollte.“

## II

Ästhetik hat zu dieser Zeit Hochkonjunktur: „Von nichts wimmelt unsere Zeit so sehr als von Ästhetikern“; meinte 1804 Jean Paul in der Vorrede zur ersten Auflage seiner *Vorschule der Ästhetik* (*Sämtliche Werke*,

---

sich aus der Terminalknospe sechs Blätter entwickelt, wird der Trieb über dem vierten Blatt entspitzt. Dünnen Sie die Früchte auf einen Abstand von gut 20 cm aus, wenn sie zu schwellen beginnen. Bei Fruchttrieben brechen Sie die Spitzen zwei Blätter über den Früchten aus, andere Triebe nehmen Sie auf 2,5 cm zurück. Lassen Sie von den beiden Seitentrieben denjenigen stehen, der den anderen Ästen gegenüber günstiger steht, und schneiden Sie den anderen heraus. Nach der Ernte nehmen Sie den abgetragenen Ast auf seinen Ersatztrieb zurück.“

<sup>16</sup> Cf. L. Tieck, *Phantásus*, Einleitung, Kommentar v. M. Frank, op. cit., 1234sq.

Abteilung I, Band 5, ed. N. Miller, Darmstadt 2000 (6. korrigierte Aufl. München/Wien 1995), 22). Das 18. Jahrhundert ist das Jahrhundert der Ästhetik. Als ‚schöne Natur‘ ist der Garten die innere Verschränkung von Kunst und Natur. Seine Daseinsbedeutung liegt in der sinnlich gewordenen Freiheit, der Lebensmitte des Menschen.

Kant thematisiert unter dem Stichwort der ‚Lustgärtnerei‘ in seiner *Kritik der Urteilskraft* (§ 51) den Zusammenhang von Kunst und Natur. Er bringt den ausgesparten Ort des Gartens in Analogie mit der Sprache: Der Garten ist ein Ort, wo die Natur ‚figürlich zu uns spricht‘, wie Kant sagt.<sup>17</sup> Der Ausdruck ‚figürlich‘ bedeutet hier: durch ‚Szenen‘, ‚Theater‘ und in Analogie mit der Sprache durch ‚Metaphern‘, ‚Gleichnisse‘ usw.; vielleicht sogar so etwas wie durch die ‚Musik‘, vor der Kant allerdings keine große Achtung hat, da ihr die ‚Urbanität‘ fehle (*Kritik der Urteilskraft* § 53 in fine). In jedem Fall hat der Garten etwas mit Sprache zu tun. Was aber hat die Sprache mit Gerechtigkeit zu tun, die im Garten der Natur das zukommen läßt, was Natur ist, und der Kunst, was Kunst ist?

Seit Aristoteles‘ *Politikvorlesungen* (I, 1. 1253a10-15) wissen wir, daß die Sprache, im Unterschied zu den bloßen Lauten (wie Schmerz und Freude), das Nützliche und Schädliche, das Gerechte und Ungerechte mitteilt. Und wenn in dem angedeuteten Sinne: Sprache, Gerechtigkeit und Natur (Garten) innere Verbindung zueinander haben, dann ist der Garten in der Tat der Ort, an dem man die versöhnte Einheit von Mensch und Natur finden kann. Es gibt keinen anderen Ort, an dem das möglich wäre.

Meine These, die ich vertreten möchte, ist diese: Die transzendente Freiheit ist nur realisierbar in der sinnlichen Freiheit; das heißt in der Freiheit, die der Garten als Ort der Zurückgezogenheit, des ‚Bei Sich Seins‘ ist. Der Garten ist ein Ort der sinnlichen Freiheit, der Freiheit, die den ‚naturalen‘ Bedingungen des Menschseins gerecht werden kann. Und genau darum geht es Kant, wenn er von der ‚Lustgärtnerei‘ spricht.

Kant ordnet im § 51 der *Kritik der Urteilskraft* die ‚Lustgärtnerei‘

---

<sup>17</sup> I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 42 (B 170): „Man wird sagen: diese Deutung ästhetischer Urteile auf Verwandtschaft mit dem moralischen Gefühl sehe gar zu studiert aus, um sie für die wahre Auslegung der Chiffreschrift zu halten, wodurch die Natur in ihren schönen Formen figürlich zu uns spricht.“ (ed. M. Frank und V. Zanetti: I. Kant, *Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie*, Werke III, p. 648).

der „Malerkunst“ zu. Beide, die „Lustgärtnerei“ und die „Malerkunst“ stellen mit der „Bildhauerkunst“ und der „Baukunst“ die sogenannten „bildenden Künste“ dar, und diese sind – wie Kant behauptet – Künste „des Ausdrucks für Ideen in der Sinnenanschauung“ (B 207).

Von der „Malerkunst“ und der „Lustgärtnerei“ heißt es im selben § 51 der *Kritik der Urteilkraft* (B 208sq, Akad.-Ausg. V, 322sq): „Die Malerkunst, als die zweite Art bildender Künste (die erste Art bildender Künste ist die *Plastik*, wozu die Bildhauerkunst und Architektur gehören, Erg. J.H.J. Schneider), welche den Sinnenschein künstlich mit Ideen verbunden darstellt, würde ich in die der schönen Schilderung der Natur und in die der schönen Zusammenstellung ihrer Producte eintheilen. Die erste wäre die eigentliche Malerei, die zweite die Lustgärtnerei. [...] Die letztere ist nichts anders, als die Schmückung des Bodens mit derselben Mannigfaltigkeit (Gräsern, Blumen, Sträuchern und Bäumen, selbst Gewässern, Hügeln und Thälern), womit ihn die Natur dem Anschauen darstellt, nur anders (als die erste, Erg. J.H.J. Schneider) und angemessen gewissen Ideen, zusammenstellt. Die schöne Zusammenstellung aber körperlicher Dinge ist auch nur für das Auge gegeben, wie die Malerei; der Sinn des Gefühls (aber) kann keine anschauliche Vorstellung von einer solchen Form verschaffen. Zu der Malerei im weiten Sinne würde ich noch die Verzierung der Zimmer durch Tapeten, Aufsätze und alles schöne Amöblement, welches bloß zur Ansicht dient, zählen; imgleichen die Kunst der Kleidung nach Geschmack (Ringe, Dosen u.s.w.). Denn ein Parterre von allerlei Blumen, ein Zimmer mit allerlei Zierathen (selbst den Putz der Damen darunter begriffen) machen an einem Prachtfeste eine Art von Gemälde aus, welches, so wie die eigentlich sogenannten (die nicht etwa Geschichte, oder Naturkenntniß zu lehren die Absicht haben) bloß zum Ansehen da ist, um die Einbildungskraft im freien Spiele mit Ideen zu unterhalten und ohne bestimmten Zweck die ästhetische Urteilkraft zu beschäftigen.“

In der Anmerkung zur Textstelle äußert Kant ein gewisses Befremden darüber, daß die „Lustgärtnerei“ als „eine Art Malerkunst betrachtet werden könne“, wo sie doch mit wirklichen Naturgegenständen (Bäumen, Sträuchern usw.) arbeitet und insofern nicht wie die „Plastik“ Kunst ist. Sie kommt aber – wie Kant ergänzt – mit der „ästhetischen

Malerei“ darin überein, daß sie, entgegen der Baukunst, „keinen Begriff von dem Gegenstande und seinem Zwecke zur Bedingung ihrer Zusammenstellung hat, sondern bloß das freie Spiel der Einbildungskraft in der Beschauung“.

Eine Zurückhaltung sei dennoch geboten: „Überhaupt wird der Leser dieses nur als einen Versuch von der Verbindung der schönen Künste unter einem Princip, welches diesmal das des Ausdrucks ästhetischer Ideen (nach der Analogie einer Sprache) sein soll, beurtheilen und nicht als für entschieden gehaltene Ableitung derselben ansehen“.

Den entscheidenden Hinweis, die schönen Künste zu beurteilen, hat Kant damit gegeben: Sie sollen eingeteilt werden in Analogie mit der Sprache, als „Analogie der Kunst mit der Art des Ausdrucks, dessen sich Menschen im Sprechen bedienen, um sich so vollkommen, als möglich ist, einander, d. i. nicht bloß ihren Begriffen, sondern auch Empfindungen nach, mitzuteilen“. Diese Mitteilung besteht „in dem *Worte*, der *Gebärdung* und dem *Tone*“, d. i. in der Art der „Artikulation, Gesticulation und Modulation“ (*Kritik der Urteilskraft* § 51, B 204sq, Akad.-Ausg. V, 320). Hier – in bezug auf die schöne Kunst – wird also nicht – wie in bezug auf das *Naturschöne* und *Erhabene* – die Analogie mit dem *Sittlichen* herangezogen, sondern die Analogie mit der *Sprache*, d.h. dem Ausdrucksgeschehen. Die *Lustgärtnerei* ist nach Kants Auffassung eine der möglichen Weisen, in denen uns die Natur durch eine „Chiffreschrift“ – wie er meint – etwas zu sagen hat, uns gleichsam „figürlich“ anspricht.

Aber was hat uns Natur im Garten zu sagen? Was ist der Daseinssinn des Gartens? Gibt es über den Garten gleichsam eine Brücke von Freiheit zur Natur und deren eigener Kausalität? Mit anderen Worten: In welchem Sinn gehen Sprache und Sittlichkeit Hand in Hand? Daß die *Lustgärtnerei* von Kant unter die *schönen Künste* eingereiht wird, die Anerkennung verdient, bedarf einer Erklärung.

Eine Erklärung könnte die sein, daß die revolutionäre Bewegung in der Ästhetik der Natur als Landschaft, verkörpert in den *Englischen Landschaftsgärten* seit 1720, an Kant vorbeigegangen ist. Die Entwicklung, daß die „Landschaftsgärtnerei“ seit Christian Cay Lorenz Hirschfeld *Theorie der Gartenkunst* zu den „schönen Wissenschaften“ zählt, scheint nun Kant in der Tat aufgenommen zu haben, wenn er die „Lustgärtnerei“



zu den *schönen Künsten* zählt. Allerdings spricht er nicht von den *schönen Wissenschaften*, wie Hirschfeld, „Königlich Dänischer Justizrath und ordentlicher Professor der Philosophie und der schönen Wissenschaften auf der Universität zu Kiel“, das tut: in seiner *Theorie der Gartenkunst*, im 1. Abschnitt: „Von den Gegenständen der schönen ländlichen Natur überhaupt“ und besonders im 2. Abschnitt: „Von den verschiedenen Charakteren der Landschaft und ihren Wirkungen“ – so verweisend auf den Typ des Englischen Landschaftgartens.

Assoziationen mit dem Platonischen Ausdruck τὰ καλὰ μαθήματα aus dem *Symposion* (211c) sind nur in bedingter Weise hilfreich, um zu klären, was das heißt: *schöne Wissenschaften*. In Platons Sinn sind die „schönen Kenntnisse“ in Analogie mit dem Liniengleichnis aus der *Politeia* (VI 509c–511e) mathematische Erkenntnisse und so die „höchste zeitliche Stufe“ (G. Krüger) des Erkenntnisstrebens, d.h. Übergänge in die Philosophie, in die Dialektik und durch sie in die Erkenntnis der Idee des *Schönen* selbst und letztlich der Idee des *Guten*, die allem, was ist, seine angemessene Ordnung zuteilt.<sup>18</sup> Vor allem die Idee mathematischer Proportionalität knüpft die Gartenkunst an die Politik. Diese Vorstellung in sich proportionierter und zudem hierarchisch gestufter und geordneter Begrenztheit trifft zwar auf den geometrisch angelegten Gartentyp à la Versailles zu; nicht aber auf den englischen Landschaftsgarten, der Begrenzungen unsichtbar zu machen strebt. Räumliche Unbegrenztheit und zeitliche Unendlichkeit, d.h. Freiheit, an einem Ort auslegt. Insofern ist der englische Landschaftsgarten antiplatonisch, jedenfalls in dieser Hinsicht; in anderer Hinsicht vielleicht nicht, wenn beispielsweise die Daseinsbedeutung des Gartens in Analogie mit der Musik in Betracht gezogen wird. Aber wichtiger noch: Der Garten ist in einem hohen Maße politisch. Er muß auf Dauer angelegt sein, setzt also eine staatlich-politische Friedensordnung voraus. Der Garten muß auf eine politische Hintergrundsicherheit, auf eine gesicherte Friedens- und Rechtsordnung vertrauen können; sonst kann er nicht sein.

Daß Kant diese Entwicklung nicht nachvollzogen haben

<sup>18</sup> Cf. Gerhard Krüger, *Einsicht und Leidenschaft. Das Wesen des platonischen Denkens*, Frankfurt a. M. 1939, 186-200, 258-275.

könnte, wäre eine Erklärung. Eine andere Erklärung, die ich für die wahrscheinlichere halte, ist diese: Garten hat etwas mit Theater, mit dem In-Szene-Setzen, mit Ausdruck und so mit Sprache zu tun;<sup>19</sup> und die Gerechtigkeit, die dort, im Garten, herrscht, ist genau der Sinn des Gartens: die möglichst vollkommene Kommunikation zwischen Mensch und Natur, zu der nicht nur der Begriff und das Denken, sondern auch die Empfindung und das Gefühl gehören. Das trifft auf den französischen ebenso zu wie auf den englischen Typ des Gartens. Kant kommt es eigentlich nicht auf die Ausspielung des Gegensatzes zwischen dem französischen und englischen Gartentyp an, sondern eben darauf, welchen Sinn die sogenannte *Lustgärtnerei* hat. Dabei sind beide Gartentypen in Betracht zu ziehen, den einen vor dem anderen nicht, aus welchen Gründen auch immer, vorzuziehen. Beide gehören nämlich den schönen Künsten an; und es ist klar, daß hier das Denken, der „Rationalismus“ wie Kant sagt (cf. *Kritik der Urteilskraft*, § 58), nicht auszuschalten ist; oder mit Hirschfeld (*Theorie der Gartenkunst*, Bd. I, 156): „Aber Gärten in der wahren Bedeutung erheben sich über blinden Einfall und phantastische Künsteley, und folgen nur dem Zuruf der Vernunft und des Geschmacks.“ Oder wie Ludwig Tieck in der Rahmenerzählung des *Phantasmus* meint:<sup>20</sup> „Der bunte grünende Raum war Fortsetzung der Säle und Zimmer, [...] und auch in der Einsamkeit ein lieblicher Genuß, denn der Frohwandelnde,

---

<sup>19</sup> In bezug auf die Raumschauung bei Giotto bemerkt Ernst Panofsky (Rezension über Erwin Rosenthal, Giotto in der Mittelalterlichen Geistesentwicklung (*Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1924/25, 254–259), in: E. Panofsky, *Deutschsprachige Aufsätze I*, ed. K. Michels/M. Warnke (Studien aus dem Warburg-Haus, ed. W. Kemp/G. Mattenklott/M. Wagner/M. Warnke, Bd. 1), Berlin 1998, 178-185, 182 Anm. 6): „Gewiß kann ein Giottischer Raum auf einen modernen Beschauer unter Umständen „intim“ wirken – allein diese Wirkung ist ihrer eigentlichen Absicht nach nicht eine Wirkung im Sinne der subjektiven Stimmung, sondern eine Wirkung im Sinne der übersubjektiven Charakteristik. Noch ist der Raum nicht „Landschaft“ oder „Interieur“, d. h. ein Ausschnitt aus dem unendlichen Raum schlechthin, dessen Stimmungswert, wie etwa bei der Rolinmadonna, zu dem des „eigentlichen“ Darstellungsinhaltes hinzutritt und diesen schließlich ganz entbehrlich machen kann, sondern Bühne, d. h. das begrenzte Gefäß eines ganz bestimmten Geschehnisses – weniger ein „subjektiver“, denn ein handlungsbezogener, ausschließlich im Sinne der dramatisch-gegenständlichen Charakteristik aktiv gewordener Raum“.

<sup>20</sup> L. Tieck, *Phantasmus*, ed. M. Frank, op. cit., 73.

wie jener, der sich in stille Betrachtung senkt, fand nichts, was ihn störte und irrte, sondern die lebendige Natur umgab sie zauberisch in denselben Regeln, in denen der Mensch von Verstand und Vernunft, und der inneren unsichtbaren Mathematik seines Wesens ewig umschlossen ist.“

Da hat man im übrigen das Stichwort „innere unsichtbare Mathematik“, das die *Gartenkunst* an die *schöne Wissenschaft*, genauer noch an die *Musik* knüpft. Der Garten nämlich ist, wie Tieck an der gleichen Stelle seines *Phantasmus* meint: „der Text einer romantischen Melodie“. Vielleicht werde ich Zeit haben, auf dieses Thema zurückzukommen. Es ist das Thema der *Lebensmitte*, das vermittelt über die Musik im Garten angesprochen wird. Für Kant ist deutlich, daß die Landschaftsgärtnerei eben deshalb zur *schönen Kunst* und, mit Hirschfeld gesprochen, zur *schönen Wissenschaft* gehört, weil sie mit der Sprache und einem Ausdrucksgeschehen zu tun hat, das den Menschen in seinem Daseinsentwurf betrifft, eben in der Einheit von Begriff und Empfindung „anspricht“.

Derart ist Kants Konzept der *Lustgärtnerei* ein Phänomen des *Übergangs* von der *Kunstschönheit* zur *Naturschönheit*, die – wie Hirschfeld in seiner *Theorie der Gartenkunst* (Bd. I, 156) mit klaren Worten zum Ausdruck bringt – „Verschönerung einer Erde, die auf eine Zeit unsere Wohnung ist“. Wie der Garten das sein kann, wie in ihm die von Kant angedeutete Idee der Einheit von Begriff und Empfindung, die Idee der Versöhnung von Mensch und Natur, die Idee der Gerechtigkeit, d.h. von Freiheit und Natur, die ja mit der Daseinsbedeutung des Gartens verknüpft ist, die Idee des *Bei-Sich-Seins*, der *Rückkehr* zu sich, als Ort des *Wohnens* die ungestörte *Selbstgegenwart* des Geistes – wie der Garten das sein kann, darf ich erläutern.

### III

Ich beziehe mich auf eine Textstelle aus Kants 1764 erschienenen *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (Akad.-Ausg. II, 208sq);<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Cf dazu die Ausführungen von M. Frank und V. Zanetti: Immanuel Kant, *Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie*, Werke III, ed M. Frank/V. Zanetti (Bibliothek der Philosophie, ed. H. M. Baumgartner/M. Frank/H. Schnädelbach), Frankfurt a. M. 1996, pp. 1240sq.

„Das feinere Gefühl, was wir nun erwägen wollen, ist vornehmlich zwiefacher Art: das Gefühl des *Erhabenen* und des *Schönen*. Die Rührung von beiden ist angenehm, aber auf sehr verschiedene Weise. Der Anblick eines Gebirges, dessen beschneite Gipfel sich über Wolken erheben, die Beschreibung eines rasenden Sturms, oder die Schilderung des höllischen Reichs von *Milton* erregen Wohlgefallen, aber mit Grausen; dagegen die Aussicht auf blumenreiche Wiesen, Täler mit schlängelnden Bächen, bedeckt von weidenden Heerden, die Beschreibung des Elysiums, oder *Homers* Schilderung von dem Gürtel der Venus veranlassen auch eine angenehme Empfindung, die aber fröhlich und lächelnd ist. Damit jener Eindruck auf uns in gehöriger Stärke geschehen könne, so müssen wir ein Gefühl des *Erhabenen* und, um die letztere recht zu genießen, ein Gefühl für das *Schöne* haben. Hohe Eichen und einsame Schatten in heiligen Hainen sind *erhaben*, Blumenbetten, niedrige Hecken und in Figuren geschnittene Bäume sind *schön*. Die Nacht ist *erhaben*, der Tag ist *schön*. Gemütsarten, die ein Gefühl für das Erhabene besitzen, werden durch die ruhige Stille eines Sommerabends, wenn das zitternde Licht der Sterne durch die braunen Schatten der Nacht hindurch bricht und der einsame Mond im Gesichtskreis steht, allmählig in hohe Empfindungen gezogen, von Freundschaft, von Verachtung der Welt, von Ewigkeit. Der glänzende Tag flößt geschäftigen Eifer und ein Gefühl von Lustigkeit ein. Dagegen kündigt sich die lebhaft empfundene Schönheit durch glänzende Heiterkeit in den Augen, durch Züge des Lächelns und oft durch laute Lustigkeit an. Das Erhabene ist wiederum verschiedener Art. Das Gefühl desselben ist bisweilen mit einigem Grausen oder auch Schwermut, in einigen Fällen bloß mit ruhiger Bewunderung und in noch andern mit einer über einen erhabenen Plan verbreiteten Schönheit begleitet. Das erstere will ich das *Schreckhaft-Erhabene*, das zweite das *Edle* und das dritte das *Prächtige* nennen. Tiefe Einsamkeit ist erhaben, aber auf eine schreckhafte Art. Daher große, weitgestreckte Einöden, wie die ungeheure Wüste Schamo in der Tartarei, jederzeit Anlaß gegeben haben, fürchterliche Schatten, Kobolde und Gespensterlarven dahin zu versetzen.

Das Erhabene ist jederzeit groß, das Schöne kann auch klein sein. Das Erhabene muß einfältig, das Schöne kann geputzt und geziert sein. Eine große Höhe ist eben so wohl erhaben als eine große Tiefe; allein diese ist

mit der Empfindung des Schauderns begleitet, jene mit der Bewunderung; daher diese Empfindung schreckhaft erhaben und jene edel sein kann. Der Anblick einer ägyptischen Pyramide rührt, wie «Friedrich» *Hasselquist* «in seiner *Reise nach Palästina in den Jahren 1749–1752* [...]» berichtet, weit mehr, als man sich aus aller Beschreibung es vorstellen kann, aber ihr Bau ist einfältig und edel. Die Peterskirche in Rom ist prächtig. Weil auf diesen Entwurf, der groß und einfältig ist, Schönheit, z. E. Gold, mosaische Arbeit etc. etc. so verbreitet ist, daß die Empfindung des Erhabenen doch am meisten hindurch wirkt, so heißt der Gegenstand prächtig. Ein Arsenal muß edel und einfältig, ein Residenzschloß prächtig und ein Lustpalast schön und geziert sein.

Eine lange Dauer ist erhaben. Ist sie von vergangener Zeit, so ist sie edel; wird sie in einer unabsehbaren Zukunft voraus gesehen, so hat sie etwas vom Schreckhaften an sich. Ein Gebäude aus dem entferntesten Altertum ist ehrwürdig. *Hallers* Beschreibung von der künftigen Ewigkeit flößt ein sanftes Grausen und von der vergangenen starre Bewunderung ein.“

Soweit die *Beobachtungen* [...]. Ich ziehe folgendes Fazit: Das erkenntnistheoretische Nebeneinander des Schönen und Erhabenen und seine Analogie mit dem Moralischen in der *Kritik der Urteilskraft* läßt sich in Kants *Beobachtungen* noch nicht erkennen. Kants *Beobachtungen* erheben keinen Anspruch auf eine apriorische, transzendentalphilosophische Perspektive. Die Beobachtung gilt dem „Gefühl von feinerer Art“, das so genannt werde, „weil man es länger ohne Sättigung und Erschöpfung genießen kann, oder weil es so zu sagen eine Reizbarkeit der Seele voraussetzt, die diese zugleich zu tugendhaften Neigungen geschickt macht“ (*Beobachtungen* [...], 208).<sup>22</sup> Das Schöne der Natur als Garten

<sup>22</sup> Cf. auch I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 42 (B 166): „Ich räume nun zwar gerne ein, daß das Interesse am *Schönen der Kunst* (wozu ich auch den künstlichen Gebrauch der Naturschönheiten zum Putze, mithin zur Eitelkeit rechne) gar keinen Beweis einer dem Moralisch-Guten anhänglichen, oder auch nur dazu geneigten Denkungsart abgebe. Dagegen aber behaupte ich, , daß ein *unmittelbares Interesse* an der Schönheit der *Natur* zu nehmen (nicht bloß Geschmack haben, um sie zu beurteilen) jederzeit ein Kennzeichen einer guten Seele sei; und daß, wenn dieses Interesse habituell ist, es wenigstens eine dem moralischen Gefühl günstige Gemütsstimmung anzeige, wenn es sich mit der *Beschauung der Natur* gerne verbindet.“ (ed. M. Frank und V. Zanetti: I. Kant, *Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie*, Werke III, p. 645).

(„Blumenbetten“) und das Erhabene der „hohe(n) Eichen und einsame(n) Schatten im heiligen Haine“ sind atmosphärische Verdichtungen ästhetischer Naturerfahrung, die sich in dem Gefühl einer reizbaren Seele, „dadurch mit Lust oder Unlust gerührt zu werden“ (loc. cit., 207), widerspiegeln; und so gesehen – wie es in Kants *Reflexionen zur Anthropologie* heißt – „(geht) die Kultur der Geschicklichkeit und des Geschmacks vor der Vernunft vorher“.<sup>23</sup> Die Naturästhetik der *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* ist beschreibend, empirisch, psychologisierend, eine Kultur bzw. eine „Kritik des Geschmacks“, die zu einer transzendentalen Ästhetik, die „wahre Wissenschaft ist“, auszubilden, Kant in der *Kritik der reinen Vernunft* (A21sq/B 35sq) als „verfehlte Hoffnung“ zurückweist. Was demnach da vorhergeht, das Schöne als das, was gefällt,<sup>24</sup> ist lediglich ein Vorurteil. Die Analytik des Schönen und Erhabenen in der Kritik der ästhetischen Urteilskraft wird dieses Vorurteil in der *Kritik der Urteilskraft* der transzendentalphilosophischen Prüfung unterziehen; d.h. es wird ein grundlegender Wechsel der Perspektive in der Ästhetik vorzunehmen sein, in der das, was gefällt, auf seine apriorischen Bedingungen hin geprüft wird.

Kants *Beobachtungen*, gleichwohl sie hinter Rousseaus Gartenästhetik zurückfallen und die ästhetische Revolution, die sich beispielsweise in der Bewegung der englischen Landschaftsgärten ausdrückt, nicht realisieren (in welchem Sinn sind Blumenbetten, niedrige Hecken und in Figuren geschnittene Bäume schön?), vermitteln aber doch einen Eindruck von den Wirkungen, welche die Natur als Landschaft und als Garten auf eine reizbare Seele ausübt, „die diese zugleich zu tugendhaften Neigungen geschickt macht“. Im § 42 der *Kritik der Urteilskraft* – „Vom intellectuellen Interesse am Schönen“ – schreibt Kant über den Reiz in der „schönen Natur“, wobei das Interesse an diesem Reiz allerdings nur „empirisch“ ist (B 172, Akad.-Ausg. V, 302):

„Die Reize in der schönen Natur, welche so häufig mit der schönen

---

<sup>23</sup> I. Kant, *Reflexionen zur Anthropologie*, 2. Teil, Nr. 1455, Akad.-Ausg. XV/2, 637.

<sup>24</sup> Cf. Christian Wolff, *Psychologia empirica* (1723), § 543, in: *Gesammelte Werke*, ed. J. Ecole, J. E. Hofmann, M. Thomann, H. W. Arndt, II. Abteilung: Lateinische Schriften, Vol. 5, ed. Jean Ecole, Hildesheim 1968, 420: „quod placet dicitur *pulchrum*: quod vero disciplet, *deforme*“.

Form gleichsam zusammenschmelzend, angetroffen werden, sind entweder zu den Modificationen des Lichts (in der Farbengebung) oder des Schalles (in Tönen) gehörig. Denn diese sind die einzigen Empfindungen, welche nicht bloß Sinnengefühl, sondern auch Reflexion über die Form dieser Modificationen der Sinne verstaten und so gleichsam eine Sprache, die die Natur zu uns führt, und die einen höheren Sinn zu haben scheint, in sich enthalten. So scheint die weiße Farbe der Lilie das Gemüth zu Ideen der Unschuld [...] zu stimmen. Der Gesang der Vögel verkündigt Fröhlichkeit und Zufriedenheit mit seiner Existenz.“

„Die Reize in der schönen Natur“, beispielsweise die „Modifikationen des Lichts“ als „Empfindungen“, die eine Reflexion über die Form dieser Modifikationen erlauben, die Stimmungslagen, in welche uns die Natur durch diese Modifikationen versetzt, enthalten „gleichsam eine Sprache, die die Natur zu uns führt, und die einen höheren Sinn zu haben scheint“ – das sind entscheidende Stichworte: Natur hat eine Sprache; das ist die – wie es im selben § 42 der *Kritik der Urteilskraft* heißt (B 170, Akad.-Ausg. V, 301) – „Chiffreschrift, wodurch die Natur in ihren schönen Formen figürlich zu uns spricht.“ Im nämlichen § 42 führt Kant aus, daß man vielleicht Zweifel daran hegen könne, die „wahre Auslegung der Chiffreschrift“ in einer Deutung zu sehen, die das ästhetische Urteil auf die „Verwandtschaft mit dem moralischen Gefühl“ gründet:

„Allein erstlich ist dieses unmittelbare Interesse am Schönen der Natur wirklich nicht gemein, sondern nur denen eigen, deren Denkungsart entweder zum Guten schon ausgebildet, oder dieser Ausbildung vorzüglich empfänglich ist. [...] Dazu kommt noch die Verwunderung der Natur, die sich an ihren schönen Producten als Kunst, nicht bloß durch Zufall, sondern gleichsam absichtlich, nach gesetzmäßiger Anordnung und als Zweckmäßigkeit ohne Zweck, zeigt: welchen letzteren, da wir ihn äußerlich nirgend antreffen, wir natürlicher Weise in uns selbst und zwar in demjenigen, was den letzten Zweck unseres Daseins ausmacht, nämlich der moralischen Bestimmung, suchen [...].“

Das „unmittelbare“ und „intellectuelle Interesse an der Schönheit der Natur“ ist im übrigen – und hier, in der „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“, kündigt sich das an, was in moralischer Hinsicht die Selbstzwecklichkeit des Menschen bedeutet – auch deshalb auf die „Verwandtschaft mit dem

moralischen Gefühl“ gegründet, weil nicht nur die „schönen Formen der Natur“ oder „ihr Product der Form nach“, „sondern auch das Dasein desselben gefällt [...], ohne daß ein Sinnenreiz daran Antheil hätte, oder auch irgend einen Zweck damit verbände“ (loc. cit., B 167, Akad.-Ausg. V, 299). Im Gegenzug zum „Interesse der Eitelkeit“, das man an der „für fremde Augen“ gedachten schönen, geschmackvollen Ausstattung und Einrichtung der Wohnzimmer nehmen könne, d.h. an dem Kunstschönen, dem nur „auf die Gesellschaft bezogenen“, das als solches – so geht Kant mit Rousseau und Jacobi d'accord – „keine sichere Anzeige auf moralisch-gute Denkungsart abgiebt“, gründet das intellektuelle, „freie“ Interesse am Naturschönen auf dem Gedanken, daß „die Natur jene Schönheit hervorgebracht hat“; also darauf, daß die Produkte der Natur und ihre „schönen Formen“ von sich aus und ohne unser Zutun da sind; ein Gedanke, der „die Anschauung und Reflexion (begleiten muß)“ (ibid.). Es geht um das unmittelbare Interesse an dem Dasein der Naturdinge selbst, in dem das Naturschöne den „Vorzug“ vor der „Kunstschönheit“ (ibid.) besitzt. „Natur in dieser Betrachtungsart ist uns nichts anders“ – so Friedrich Schiller<sup>25</sup> mit Anspielung auf Kants Rede vom „intellektuellen Interesse am Schönen“ – „als das freiwillige Dasein, das Bestehen der Dinge durch sich selbst, die Existenz nach eigenen und unabänderlichen Gesetzen.“

Im § 23 der *Kritik der Urteilskraft*, in der „Analytik des Erhabenen“, urteilt Kant, daß das „Schöne“ mit dem „Erhabenen“ darin übereinkomme, „daß beides für sich selbst gefällt“ und beides ein „Reflexionsurtheil voraussetzt“ (loc. cit., B 74, Akad.-Ausg. V, 244). Im Unterschied zum Schönen aber, das die „Form des Gegenstandes“ betrifft und als die „Darstellung eines unbestimmten Verstandesbegriffs“ aufgefaßt zu werden scheint, ist das Erhabene die Darstellung eines unbestimmten Vernunftbegriffs und „trifft so nur Ideen der Vernunft: welche, obgleich keine ihnen angemessene Darstellung möglich ist, eben durch diese Unangemessenheit, welche sich sinnlich darstellen läßt, rege gemacht und ins Gemüth gerufen werden“ (loc. cit. B 75, 77, Akad.-Ausg. V, 245). Das Schöne ist bezogen auf die Verstandesbegriffe, das Erhabene auf Ideen

---

<sup>25</sup> Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795) in: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 8: *Theoretische Schriften*, ed. R. P. Janz unter Mitarbeit v. H. R. Brittnacher/G. Kleiner/F. Störmer, Frankfurt a. M. 1992, 706sq.



der Vernunft. Die „selbständige Naturschönheit“ erweitert nicht unsere Erkenntnis von der Natur, sondern unseren Begriff von ihr, „nämlich als bloßem Mechanism, zu dem Begriff von eben derselben als Kunst“; sie „entdeckt uns eine Technik der Natur“ (loc. cit., B 77, Akad.-Ausg. V, 246), die uns dazu anhält, die Erscheinungen der Natur zu beurteilen „in Analogie mit der Kunst“. Das Naturschöne lädt uns also dazu ein, über den gegenstandsbestimmenden Begriff des Verstandes hinaus über die schönen Formen der Natur zu reflektieren. „Zum Schönen der Natur müssen wir einen Grund außer uns suchen, zum Erhabenen aber bloß in uns und der Denkungsart, die in die Vorstellung der ersteren Erhabenheit hineinbringt“ (loc. cit., B 78, Akad.-Ausg. V, 246). Das ist für Kant ein Grund, weshalb das Erhabene der Natur „bei weitem nicht so wichtig und an Folgerungen reichhaltig sei, als der des Schönen in derselben“ (ibid.). In bezug auf das Erhabene nämlich haben wir eine von der Natur völlig „unabhängige Zweckmäßigkeit in uns selbst“, die es „fühlbar“ zu machen gilt: durch Analogie mit der Achtung vor dem Sittengesetz. Insofern trägt die Ästhetik des Erhabenen der Natur zur „ästhetischen Beurtheilung der Zweckmäßigkeit der Natur“ (ibid.) im Grunde nichts bei; anders die Ästhetik des Naturschönen, die gerade dazu auffordert, nach einem Grund außer uns zu suchen und so das ästhetische Urteil auf den Weg bringt.

Im § 27 der *Kritik der Urteilskraft* weist Kant auf einen beiläufigen Unterschied im ästhetischen Urteil des Erhabenen und Schönen hin, auf die Entgegensetzung von Bewegung und Ruhe: „Das Gemüth fühlt sich in der Vorstellung des Erhabenen in der Natur bewegt“; hingegen („da“) „es in dem ästhetischen Urtheile über das Schöne derselben in ruhiger Contemplation ist“ (loc. cit., B 98, Akad.-Ausg. V, 258). Insofern knüpft Kant – das sei nebenbei bemerkt – besonders in der Ästhetik des Naturschönen an eine Tradition an, die in der sorglosen, ruhigen und „freien“ Theoria, der Betrachtung das auszeichnende Moment der Naturästhetik erkennt. In unserem Zusammenhang fällt dieser Hinweis nicht ins Gewicht; bedeutender ist vielmehr dies: In beiden Hinsichten – in bezug auf das Naturschöne und das Erhabene – haben wir es immer nur mit einem ästhetischen Urteil zu tun, das „ohne einen bestimmten Begriff vom Objecte zum Grunde zu haben, bloß das subjektive Spiel der

Gemüthskräfte (Einbildungskraft und Vernunft) selbst durch ihren Contrast als harmonisch vorstellt“ (ibid., B 99). Einbildungskraft und Verstand bringen „in der Beurtheilung des Schönen durch ihre Einhelligkeit“ „subjektive Zweckmäßigkeit der Gemüthskräfte“ hervor; und ebenso bringen Einbildungskraft und Vernunft in der Beurteilung des Erhabenen subjektive Zweckmäßigkeit der Gemüthskräfte hervor, allerdings „durch ihren Widerstreit“; und was da hervorgebracht wird, ist das „Gefühl, daß wir reine, selbständige Vernunft haben“ (ibid.). In umgekehrter Weise – in bezug auf das Schöne durch „Einhelligkeit“ von Einbildungskraft und Verstand; und in bezug auf das Erhabene durch „Widerstreit“ von Einbildungskraft und Vernunft – verhält sich daher das ästhetische Urteil hinsichtlich des Schönen und Erhabenen.

Die Umkehrung liegt durchaus in der Linie dessen, was Kant im § 23 der *Kritik der Urteilskraft* behauptet, daß wir zum Schönen der Natur einen Grund außer uns suchen müssen, zum Erhabenen aber bloß in uns; das Erhabene rutscht gegenüber dem Schönen auf einen untergeordneten Rang (B 78). Die untergeordnete Bedeutung des Erhabenen macht dann fragwürdig, ob die Entgegensetzung, die Kant zwischen der Analytik des Schönen und der des Erhabenen vornimmt, wirklich tragfähig genug ist, die Naturästhetik auf die Verwandtschaft mit dem moralischen Gefühl zu gründen. Verhält es sich nicht so, daß in Analogie mit dem Sittlichen – von der „Schönheit als Symbol der Sittlichkeit“, wie es im § 59 der *Kritik der Urteilskraft* heißt – die Ästhetik des Naturschönen bzw. die in sich ruhende Betrachtung des Schönen durch die Freiheit, das „Gefühl, daß wir reine, selbständige Vernunft haben“, allererst zum Analogon des Sittlichen wird und so die Unerklärbarkeit sowohl des Schönen als auch der Freiheit beweist? Manfred Frank ist dieser Auffassung: das eben sei der Weg, den „Friedrich Schiller und die Frühromantiker beschreiten werden (Schönheit als sinnlich erscheinende Freiheit)“.<sup>26</sup> Dabei ist vorausgesetzt, daß nicht nur das Erhabene, sondern auch das Schöne Darstellungen von Ideen sind und nicht von Verstandesbegriffen. Die Unangemessenheit der Darstellung von Ideen, von der im § 23 (B 77) die Rede ist, hier in bezug auf die des

---

<sup>26</sup> Cf. die Ausführungen von M. Frank und V. Zanetti: I. Kant, *Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie*, Werke III, ed M. Frank/V. Zanetti, 1243sqq, hier 1244.

Erhabenen, müßte sich auch beim Naturschönen aufweisen lassen.

Nun sind Verstandesbegriffe – wie das Kapitel vom „Schematismus der reinen Verstandesbegriffe“ der *Kritik der reinen Vernunft* zeigt – in dem Schema, d.h. „einem Begriff sein Bild zu verschaffen“ (*Kritik der reinen Vernunft*, B 180), vollständig darstellbar. Kant ordnet zwar das Schöne und so auch das Naturschöne im § 27 der *Kritik der Urteilskraft* den Verstandesbegriffen zu und das Erhabene den Ideen der Vernunft; aber auf der einen Seite ist das „Geschmacksurtheil kein Erkenntnißurtheil“ und auf der anderen „Schönheit keine Beschaffenheit des Objects“ (loc. cit., § 58, B 247, Akad.-Ausg. V, 347). „Die Natur zeigt in ihren freien Bildungen“ (ibid., B. 248, Akad.-Ausg. V, 348) vielmehr, daß zur Hervorbringung ihrer „Formen, die für den ästhetischen Gebrauch unserer Urteilskraft gleichsam gemacht zu sein scheinen“, nichts weiter nötig ist als der Naturmechanismus selbst. Die „schönen Bildungen im Reiche der organisirten Natur“, die „unsern Augen so wohlgefällige und reizende Mannigfaltigkeit und harmonische Zusammensetzung der Farben“, die Schönheit der Blumen usw. mögen auf den ersten Blick noch so sehr dem „Realismus der ästhetischen Zweckmäßigkeit der Natur“ das Wort reden, sie stellen ihn darum doch nicht objektiv dar. Im Gegenteil: das „Princip der Idealität der Zweckmäßigkeit im Schönen der Natur“ wird gerade darin aufgewiesen, daß wir das „Richtmaß“ der Beurteilung dessen, ob etwas schön sei, a priori in uns selbst finden; daß die ästhetische Urteilskraft hierbei „selbst gesetzgebend“ ist; die Zweckmäßigkeit der Natur also nur subjektive Zweckmäßigkeit ist, die „auf dem Spiele der Einbildungskraft in ihrer Freiheit“ beruht (ibid., B 252, Akad.-Ausg. V, 349sq). Erst dann, wenn Schönheit wie eben auch Erhabenheit eine Darstellung, gleichwohl unangemessene, von Ideen ist, läßt sie sich als ein Moment des teleologischen Prozesses erfassen. Hier kommt es darauf an, wie wir die Natur und ihre schönen Formen „aufnehmen“ und nicht auf die „Gunst, die sie uns erzeigt“ (ibid.). Von den ästhetischen Ideen schreibt Kant im § 42 der *Kritik der Urteilskraft* (B 169sq, Akad.-Ausg. V, 300sq):

„Da es aber die Vernunft auch interessirt, daß die Ideen (für die sie im moralischen Gefühle ein unmittelbares Interesse bewirkt) auch objective Realität haben, d. i. daß die Natur wenigstens eine Spur zeige, oder einen Wink gebe, sie enthalte in sich irgend einen Grund, eine gesetzmäßige

Übereinstimmung ihrer Producte zu unserm von allem Interesse unabhängigen Wohlgefallen [...] anzunehmen: so muß die Vernunft an jeder Äußerung der Natur von einer dieser ähnlichen Übereinstimmung ein Interesse nehmen; folglich kann das Gemüth über die Schönheit der Natur nicht nachdenken, ohne sich dabei zugleich interessirt zu finden. Dieses Interesse aber ist der Verwandtschaft nach moralisch; und der, welcher es am Schönen der Natur nimmt, kann es nur sofern an demselben nehmen, als er vorher schon sein Interesse am Sittlich-Guten wohlgegründet hat. Wen also die Schönheit der Natur unmittelbar interessirt, bei dem hat man Ursache, wenigstens eine Anlage zu guter moralischen Gesinnung zu vermuthen.“

Das Interesse am Naturschönen gründet wie das Interesse am Sittlich-Guten in der Freiheit. In dem Sinn ist auch in der ästhetischen Urteilstkraft wie in der praktischen die Autonomie, d. h. die Selbstzwecklichkeit oder die „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ das maßgebende Prinzip. Die Naturästhetik in der Verwandtschaft mit dem moralischen Gefühl zu gründen, hat darin ihre tiefere Bedeutung. Die Kunst, die uns die Natur „erzeugt“, die „Spur“, die sie uns zeigt, die „Chiffreschrift“, die sie ist und „wodurch die Natur in ihren schönen Formen figürlich zu uns spricht“, wodurch sie uns einen „Wink“ gibt und als „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ und nicht bloß durch Zufall<sup>27</sup> sich uns an ihren schönen Produkten

---

<sup>27</sup> Im § 42 der *Kritik der Urteilstkraft* (B 170, Akad.-Ausg. V, 301) spricht Kant von der „Verwunderung der Natur, die sich an ihren schönen Producten als Kunst, nicht bloß durch Zufall, sondern gleichsam absichtlich, nach gesetzmäßiger Anordnung und als Zweckmäßigkeit ohne Zweck, zeigt“. Im § 58 (B 247) schreibt Kant, daß die Zweckmäßigkeit niemals „objektiv“ gedacht werden könne, sondern nur „ästhetisch“, also „subjektive Zweckmäßigkeit“ sei. Insofern könne der Unterschied zwischen Realismus und Idealismus bezüglich des Geschmacksurteils „nur darin gesetzt werden, daß entweder jene subjective Zweckmäßigkeit im erstern Falle als wirklicher (absichtlicher) Zweck der Natur (oder der Kunst) mit unserer Urteilstkraft übereinzustimmen, oder im zweiten Falle nur als eine ohne Zweck von selbst und zufälliger Weise sich hervorthuende zweckmäßige Übereinstimmung zu dem Bedürfniß der Urteilstkraft in Ansehung der Natur und ihrer nach besondern Gesetzen erzeugten Formen angenommen werden.“ ‘Zufall’ heißt hier soviel wie ‘von selbst’ (Aristoteles klingt da an: das αὐτόματου) oder ‘kontingent’; während (im § 42) das Gegenteil: das „nicht bloß durch Zufall“, ‘Absicht’, ‘Zielgerichtetheit’ oder, wie Kant sagt, ‘Zweckmäßigkeit’ bedeutet. Das Kontingente oder unerwartet ‘von selbst’ sich Einstellende ist daher nicht mit ‘Zufall’, man müßte

als Kunst zeigt – diese Metaphern (*Spur*, *Wink* und *Chiffreschrift*) deuten offensichtlich darauf hin, daß uns die Natur etwas zu sagen hat, daß sie in „ihren schönen Formen figürlich zu uns spricht.“ Die Deutung der Sprache der Natur ist jedoch immer eine Leistung der Subjektivität. Es mag daher sein, daß die Natur uns von sich her etwas zu sagen hat und uns in ihren freien Bildungen und schönen Formen „anspricht“; sie kann uns aber nur ansprechen, indem das Naturschöne als eine Weise aufgefaßt wird, in der sich Freiheit auslegt.

#### IV

Ich fasse zusammen: (1) Der Garten ist als versöhnte Einheit von Mensch und Natur der Ort, an dem Freiheit wirklich sein kann; d.h. ein Ort der Selbstgegenwart des Geistes, des Bei sich Seins, eben ein Elysium und insofern ein Ort, wo man wohnen kann: ein ausgesparter Raum der Zurückgezogenheit aus der entzweiten bürgerlichen Gesellschaft: un lieu solitaire wie J.-J. Rousseau sagt. (2) Als ausgesparter Raum besitzt der Garten eine Begrenzung: sowohl nach oben: zum Himmel, als auch nach unten: zur Erde, auf der er ruht; und ebenso nach links und rechts. (3) Diese ‚Abgeschlossenheit‘ des Raums – wobei allerdings der Blick nach oben die Offenheit des Horizonts nicht verbergen kann – wird vor der Französischen Revolution durch den Englischen Landschaftsgarten aufgebrochen. Die Begrenzungen sind auch im Englischen Landschaftsgarten da, aber sie werden fast unsichtbar. Der Landschaftsgarten bevorzugt, Begrenzungen zu vermeiden. Aus dem Grund ist der Landschaftsgarten ein Garten der Freiheit. (4) Weiter ist der Garten als ‚schöne Natur‘ nicht nur ein Ort der sinnlichen Freiheit, sondern auch ein Ort der Gerechtigkeit, nämlich der

---

noch hinzufügen: ‚blindem Zufall‘ zu verwechseln, in der gewöhnlichen sprachlichen Verwendung des Wortes. Das Kontingente kann hingegen sehr wohl als unter Zwecke stehend gedacht werden; cf. dazu Aristoteles, *Phys.* II, Kapitel 4-6. Cf. auch *Phys.* II, 2, 194 a 35-36, wo von einem doppelten Telos die Rede ist: a) das objektive Ziel oder der Zweck, der angestrebt wird, z. B. die Gesundheit und b) daß etwas für mich Zweck ist, z. B. die Arznei für den Kranken; cf. dazu Konrad Gaiser, Das zweifache Telos bei Aristoteles, in: I. Düring (Ed.), *Naturphilosophie bei Aristoteles und Theophrast*. Verhandlungen des 4. Symposium Aristotelicum veranstaltet in Göteborg. August 1966, Heidelberg 1969, 97–113.

Versöhnung von Mensch und Natur. Allerdings bleibt auch diese Art der Versöhnung eine gebrochene; denn der Garten setzt eine stabile Rechts- und Friedensordnung voraus; und nicht alles, was es im Garten zu finden gibt, dient dieser Versöhnung. Man denke nur an die Schlange im Paradies oder an den Schlangenknochen bei Ch. D. Warner: *Mein Sommer in einem Garten* (aus dem Amerikanischen übersetzt v. H. Allgeier, Zürich 2000). (5) Der Garten ist als ‚versöhnte‘ Einheit von Kunst und Natur, von Verstand und Gemüt, von Sinnlichkeit und Vernunft, von Schönheit und Freiheit Sinnbild des Guten dieser Erde. Wir müssen – wie Kant ganz zu recht sagt – zuvor schon an dem Guten ausgerichtet sein, bevor wir des Schönen der Natur teilhaftig werden können. Das ist der Grund, weshalb Kant über die „Lustgärtnerei“ eine Brücke schlagen kann von der Freiheit zur Natur.

Die Natur aber läßt sich nur in Analogien erkennen. Kant bevorzugt die Analogie mit der Sprache; und eben das ist die Weise, in der die ästhetische Erfahrung der Natur als Landschaft im Garten zur Idee der Gerechtigkeit in dieser Welt beitragen kann; denn die Sprache lehrt uns das Schöne und Gute, das Gerechte und Ungerechte. Die Natur „spricht“ zu uns in Metaphern und Symbolen, in Figuren und Spuren, die wir erkennen können, wenn wir ihren Lauten zuhören.

Das, was Kant im Blick hat, wenn er an den Garten denkt, ist zunächst die Ästhetik des Raums, weshalb er sie in Analogie mit der Baukunst und Malerei betrachtet. Das Mißliche an diesem Vergleich ist die Tendenz, in Bildrahmen und Stein gewordenen Ausschnitten den Garten, der zum Haus gehört, fixieren zu wollen; das jedoch widerspricht der Dynamik der Natur, dem Werden und Vergehen, dem Wechsel der Jahreszeiten. Außerdem enthält dieser Vergleich nur eine Ästhetik des Sehens; d.h. dem Sehen wird der Vorzug vor dem Hören eingeräumt. Wir haben aber keinen Grund anzunehmen, daß das Sehen vor dem Hören kommt, als ob es eine Hierarchie unter den Sinnen gäbe. Wenn Kant also die Verbindung von Kunstschönem und Naturschönem in Analogie mit der Sprache bringt und über diese Analogie eine Brücke von der Kunst zur Natur, d.h. von Freiheit, Sittlichkeit und Gerechtigkeit, schlagen kann, dann hätte er allen Grund, eben wegen der Analogie mit der Sprache, dem Hören das Wort zu geben. Es mag sein, daß im Garten die Natur, von der wir Menschen nur ein Teil sind, „figürlich zu uns spricht“. Insofern ist der Garten Symbol für den harmonischen Lebensraum

des Menschen. Zwar spricht der Garten „figürlich“ zu uns, also etwas für unsere Augen; aber er „spricht“ immerhin, also auch etwas für unsere Ohren. Das Sehen bezieht sich auf die Wahrnehmung im Raum; das Hören auf die Wahrnehmung in der Zeit.

So gibt es im Garten auch eine Ästhetik der Zeit. Und diese Ästhetik der Zeit betrifft das, was ich als *Lebensmitte* angedeutet habe. Dazu nun abschließend ein kurzes Wort.

Nach Ludwig Tieck – so sei erinnert – ist der Garten der „Text einer romantischen Melodie“. Was aber hat der in Buchstaben fixierte Text mit der Lebendigkeit der Melodie, der Musik zu tun? Was an der Daseinsbedeutung des Gartens ist Text und was Melodie? Über den Text haben wir schon gesprochen: Es sind die Szenen, das Theater, eben die Sprache, die im Garten Figuren werden. Wenn vom *Schönen* die Rede ist, dann wird auch entsprechend der Analogie mit der Sprache und Sittlichkeit vom *Guten* die Rede sein müssen; denn das Schöne ist ohne das Gute nicht zu denken. Daher läßt sich die Frage nach der Bedeutung der Musik für eine ästhetische Erfahrung der Natur als Landschaft übertragen in die Frage nach der *ethischen* Bedeutung der Musikästhetik. Wie aber verbindet sich diese und vor allem was hat Musik mit Freiheit und Sittlichkeit zu tun? In welchem Sinn knüpft die Musik an das Naturschöne, an die „Schönheit als Symbol der Sittlichkeit“, wie es im § 59 der *Kritik der Urteilskraft* heißt, an, das wir im *Garten* anfragen: „Schönheit als sinnlich erscheinende Freiheit“. Mit anderen Worten: Welche Bewandnis hat es mit der Musik auf sich, insofern wir sie mit dem Garten in Verbindung setzen? Ich gebe einige Hinweise:

(1) Gleichwohl die Analogie mit der Sprache die bedeutendste ist, da sie uns auf die Begriffe: Schönheit, Freiheit, Gerechtigkeit und Sittlichkeit, also das Gute führt, für die der Garten Symbolcharakter hat, ist die Analogie mit der Sprache der Musik, die Ludwig Tieck herstellt, von ähnlicher Bedeutungsschwere. Sie geht auf eine lange Tradition zurück. Ich erinnere an den Gesang der Zikaden aus Platons *Phaidros*, die die Überbringer der Gaben der Dialektik und Philosophie sind. Es ist der Gedanke der *zentrierten Mitte*, der *Lebensmitte*, die Metapher des *Mittags*, die den Garten zum „Text einer romantischen Melodie“ werden lassen. Der 46. der *Essays* von Francis Bacon berührte denselben Gedanken, wenn er den *Springbrunnen* in die Mitte des Gartens setzt. Er ist die *Quelle* – wie

wir in der Rahmenerzählung des *Phaidros* sahen, an dem sich der Geist labt – in der *Mitte* angelegt, an der *Quelle* des *Lebens*. Eben um diese Mitte des Lebens geht es im Garten, dem Elysium.

(2) Inwiefern haben wir das Musikalische der Landschaftsmalerei mit der Daseinsbedeutung des Gartens in Verbindung zu bringen? Ich glaube, es sind vor allem zwei Gründe, die uns Gärten in Analogie mit der Musik setzen lassen: Der eine Grund ist, daß in Gärten – wie Tieck sagt – „der Mensch von Verstand und Vernunft, und der inneren unsichtbaren Mathematik seines Wesens ewig umschlossen ist.“ Mit anderen Worten: Die Musik ist das ausgezeichnete Beispiel für die Lösung des Grundproblems der Ästhetik; wie nämlich das Ästhetische, vorzüglich das Schöne, im Nicht-Ästhetischen, d.h. im Intelligiblen verankert werden kann, ohne daß dabei die Ebene des Ästhetischen verlassen wird. Der andere Grund ist, daß – so Platon und Aristoteles – die Musik die Aufgabe hat, den Charakter zu bilden;<sup>28</sup> d.h. das Schöne an das Gute zu knüpfen; Freiheit mit Sittlichkeit zu verbinden. Ich meine, es ist vor allem dieser Grund, der Anlaß gibt, Gärten in Analogie mit der Musik und nicht mit der Malerei zu verstehen.

(3) Der Gedanke der *Lebensmitte*, die Perspektivität in der Malerei gibt vergleichbares zum Ausdruck, ist nicht ein Gedanke, der der Mathematik entlehnt ist. Es handelt sich gerade nicht um die exakte, mathematisch ausrechenbare algebraische Mitte. Es handelt sich um eine Mitte, die dem Menschen als Menschen zukommt, und die liegt immer etwas schief. Ich verweise auf Platon *Symposion* (1885e–188e), auf das 3. Buch der *Politeia* und auf den *Philebos* (22a–26d); weiter auf das VIII. Buch der *Politik* des Aristoteles und schließlich auf das Ps.-Aristotelische 19. Buch der *Problemata physica*, wo der Gedanke klar ausgedrückt ist: Das, was wir als die Mitte einer Oktav wahrzunehmen fähig sind, ist nicht die mathematische Mitte, sondern die Mitte, die uns als Menschen zusteht, die allein wir wahrzunehmen fähig sind; und nur so als Wahrnehmung der *Mitte* beurteilen können. Jenes Bewußtsein, das allen Rechenkünsten widersteht, das gerade deshalb genau das Maß trifft, das unser Leben bestimmt. Insofern ist die Mitte, um die es im Garten geht, Ausdruck

---

<sup>28</sup> Jakob Hans Josef Schneider, Das Schöne und die Musik. Zu Platons und Aristoteles' Theorie der Musik (I), in: *Denkwege*, ed. D. Koch/D. Barbaric, Bd. 3, Tübingen 2004, pp. 167–207.



menschlichen Lebens. Diese Mitte ist immer die humane Mitte; d.h. jene Mitte, in der wir das Beste vollbringen können, das uns als Menschen zu tun ansteht. Sie ist das *eschaton*, ebenso wie Aristoteles sagt, daß die Tugend die Mitte, also das *eschaton* sei, das Äußerste, das der Mensch in Tun und Handeln sein kann. Diese Mitte ist niemals algebraisch ausrechenbar. Sie ist immer eine Mitte des Menschen und so eine Mitte, die in eine Schiefelage geraten ist. Diese Schiefelage ist aber immer noch besser als die kalte und kühle Mitte der Mathematik, der wir vielleicht gewachsen sein mögen, die uns aber als Menschen nichts angeht. Das menschliche Leben besteht in der täglichen Bereitschaft, die begangenen Irrtümer, die nicht immer nur die eigenen und selbstverantwortlichen Irrtümer und Fehler sind, zu korrigieren. Ebenso bedarf der Garten der Pflege, der täglichen Beseitigung von Verwachsungen und des Wildwuchses.

Der Garten ist, wenn er denn überhaupt ist, das Gegenbild zum Absolutismus der Könige Frankreichs. Er ist nur als Englischer Landschaftsgarten. In dem Sinn ist der Garten Symbol der Zufriedenheit mit der eigenen Existenz, wie Kant sagt; das echte „Lebensgefühl“, das Kant gleich im § 1 der *Kritik der Urteilskraft* anspricht; eben die menschliche Lebensmitte zwischen Verstand und Gemüt oder – wie es in Platons *Philebos* heißt: das „gemischte Leben“ von „Vernunft und Lust“; d.h. das gegenüber der „wahrhaften und göttlichen Vernunft“, die von anderer Art ist als die menschliche und den „ersten Preis“ hat, den „zweiten Preis“ davortragende gemeinsame, wohlgestimmte Leben (22c, 23b).

Man wird in dem Zusammenhang unbedingt hinweisen müssen auf Platon, *Philebos* (26a) wo von der „vollkommenen“ und vollendeten Musik die Rede ist. Maß und Zahl sind im *Philebos* die normsetzenden Perspektiven für das aus Vernunft und Lust „gemischte Leben“ (22a). Die „richtige Gemeinschaft“ (ὀρθὴ κοινωνία) von πέρας und ἄπειρον (25e), in der sich die Gegensätze: das Kalte und Warme (24a–d, 25c), das Feuchte und Trockene (25c), das Hohe und Tiefe, das Schnelle und Langsame (26a) nicht mehr im „Widerstreit“ (διαφόρως ἔχοντα) und Zwiespalt verhalten (25d–e), erzeugt mit Hilfe einer „Zahl“ Kommensurabilität (σύμμετρα) und Einklang (σύμφωνα): durch die richtige Mischung von Kalt und Warm, Trocken und Feucht die Gesundheit; durch die richtigen Zahlenverhältnisse zwischen Hohem und Tiefem, Schnellem und Langsamem, begrenzt also, die

„vollkommene“, vollendete Musik (26a) und schließlich durch die richtige Mischung von Frost und Hitze das ἔμμετρον und σύμμετρον, wodurch uns die Jahreszeiten und alles Schöne entstehen, wenn sich „Unbegrenzt und das, was Grenze hat, mischen“ (26a–b). Derart ist „Gesetz“ (νόμος) und „Ordnung“ (τάξις) als das, was „Grenze“ in sich hat, eingerichtet (26b). Bringt man πέρας und ἄπειρον in die rechte Mischung zueinander, so entsteht aus beiden ein Drittes, das wiederum als *Eines* angesetzt werden kann: als ein „Werden zum Sein (γένεσις εἰς οὐσίαν), welches den Maßen der Begrenzung zu verdanken ist“ (26d).<sup>29</sup>

(4) Wenn es richtig ist, daß die Musik unseren Charakter formt, also unsere Sittlichkeit angeht; und wenn es weiter richtig ist, daß auch die Sprache unser moralisches Gefühl für das Gute und Schöne fördert, dann ist in der Tat der Garten das Symbol für die Versöhnung von Mensch und Natur, für die Idee der Gerechtigkeit, des Friedens, der Freiheit. Insofern ist der Garten der Ort, an dem Zeit wirklich wird; d.h. ein Ort des Bei sich Seins, der Selbstgegenwart des Geistes, des *vivre à present*, der Zurückgezogenheit aus der bürgerlichen Gesellschaft; d.h. dem Lauf der Welt entronnen zu sein. Nicht ohne Grund beschließt Voltaire seinen theodizeekritischen Roman *Candide, ou l'Optimisme* mit den Worten: „... il faut cultiver notre jardin“.

---

<sup>29</sup> Cf. Platon, *Werke*, ed. Ernst Heitsch/Carl Werner Müller, Bd. III/2: *Philebos*, Übersetzung und Kommentar v. Dorothea Frede, Göttingen 1997, 159–167. Hans Blumenberg hat Insonderheit das ‚Sehen‘ hervorgehoben; cf. Hans Blumenberg, Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans, in: idem, *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Auswahl und Nachwort v. A. Haverkamp, Frankfurt a. M. 2001, 47–73, bes. 49sq. Cf. dazu den Kommentar von D. Frede: Platon, *Philebos*, op. cit., 146–158. Cf. dazu auch Hans Joachim Krämer, *Artete bei Platon und Aristoteles. Zum Wesen und zur Geschichte der platonischen Ontologie*, Heidelberg 1959, 233–236, 122sq., 493sq.; cf. auch Giovanni Reale, Alles, was tief ist, liebt die Maske (1994). Aristophanes’ Rede im ›Symposion‹ als sinnbildliche Verhüllung der ungeschriebenen Lehren Platons, in: Thomas A. Szlezák (Ed.), *Platonisches Philosophieren*, Hildesheim/Zürich/New York 2001, 87–108. Gemeint ist etwa das, das sich Friedrich Nietzsche notiert: „Das Wesen der Musik als Wesen der Welt – die pythagoreische Anschauung“: Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1869–1874*, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, eds. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 7, Berlin/New York 1993, p. 73.

## Bibliographie

- Aristoteles, *Aristotelis Opera*, ed. I. Bekker, 5 Bde., Berlin 1831-1870 (Bde. I-II: griech. Text, Bd. III: lat. Renaissance-Übersetzung, Bd. IV: Scholia, Bd. V: Fragmente)
- Buttlar, A. von, Englische Gärten, in: H. Sarkowicz (Ed.), *Die Geschichte der Gärten und Parks*, Frankfurt a. M. 1998, 173–187
- Eliade, Mircea, *Die Religionen und das Heilige. Elemente der Religionsgeschichte*, Frankfurt a. M. 1986 (Orig.: *Traité d'histoire des religions*, Paris 1949)
- Gaiser, Konrad, Das zweifache Telos bei Aristoteles, in: I. Düring (Ed.), *Naturphilosophie bei Aristoteles und Theophrast*. Verhandlungen des 4. Symposium Aristotelicum veranstaltet in Göteborg. August 1966, Heidelberg 1969, 97–113
- Heitsch, Ernst, Platon Werke, Übersetzung und Kommentar, Bd. III/4: *Phaidros*, Übersetzung und Kommentar v. E. Heitsch, Göttingen 1993
- Hirschfeld, Christian Cay Lorenz, *Theorie der Gartenkunst* in 5 Bänden, Leipzig 1779–1785
- Jacobi, Friedrich Heinrich, *Woldemar*, in: *Werke*, ed. Friedrich Roth, Bd. 5, Leipzig 1820
- Jauß, Hans Robert, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a. M. 1984
- Jauß, Hans Robert, Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno, in: R. Herzog/R. Koselleck (Eds.), *Poetik und Hermeneutik*, Bd. XII: *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, München 1987, 243–268
- Jünger, Friedrich Georg, *Garten im Abend- und Morgenland*, München/Esslingen 1960
- Kant, Immanuel, *Gesammelte Schriften*, begonnen von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften (*Akademieausgabe*), 1. Abtlg. (Bd. I-IX): Werke; 2. Abtlg. (Bd. X-XIII): Briefwechsel; 3. Abtlg. (Bd. XIV-XXIII): Nachlaß, Berlin 1900-1955; 4. Abtlg. (Bd. XXIV-XXIX): Vorlesungen, Berlin 1966sq; 5. Abtlg. (Bd. XXXsq): Kant-Index, noch nicht erschienen

*Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764), Akad.-Ausg. II

*Kritik der reinen Vernunft* (2. Aufl. 1787), Akad.-Ausg. III

*Kritik der reinen Vernunft* (1. Aufl. 1781), Akad.-Ausg. IV

Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft (1786), Akad.-Ausg. IV

*Kritik der Urteilskraft*, Akad.-Ausg. V

*Reflexionen zur Anthropologie*, 2. Teil, Akad.-Ausg. XV/2

Kant, Immanuel, *Werke*. Akademie Textausgabe, Bd. I-IX, Berlin 1968; Anmerkungen, 2 Bde., Berlin/New York 1977

Kant, Immanuel, *Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie*, Werke III, ed. Manfred Frank/Verona Zanetti (Bibliothek der Philosophie, ed. H. M. Baumgartner/M. Frank/H. Schnädelbach), Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a. M. 1996

Krüger, Gerhard, *Einsicht und Leidenschaft. Das Wesen des platonischen Denkens*, Frankfurt a. M. 1939

Maier, F.-Solk/A. Greuter, *Landschaftsgärten in Deutschland*, Darmstadt 1997

Marquard, Odo, *Der angeklagte und entlastete Mensch in der Philosophie des 18. Jahrhunderts*, in: idem, *Abschied vom Prinzipiellen*, Stuttgart 1981, 39–66

Panofsky, Ernst, *Rezension über Erwin Rosenthal, Giotto in der Mittelalterlichen Geistesentwicklung*, in: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1924/25, 254–259, in: Ernst Panofsky, *Deutschsprachige Aufsätze I*, ed. K. Michels/M. Warnke (Studien aus dem Warburg-Haus, ed. W. Kemp/G. Mattenklott/M. Wagner/M. Warnke, Bd. 1), Berlin 1998, 178-185

Platon, *Werke. Übersetzung und Kommentar*, im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur zu Mainz herausgegeben von Ernst Heitsch und Carl Werner Müller:

Bd. III/2: *Philebos*, Übers. und Komment. D. Frede, Göttingen 1997

Bd. III/4: *Phaidros*, übers. v. E. Heitsch, Göttingen 1993

- Rice, Graham, *Fachgerechter Pflanzenschnitt*, München 1983 (Orig.: *Pruning*, London 1982)
- Ritter, Joachim, Art. 'Ästhetik', in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, ed. J. Ritter, Bd. 1, Darmstadt/Basel, 1971, 555–580
- Rousseau, Jean-Jacques, *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, in: *Œuvres complètes*, Vol. II, ed. B. Gagnebin et M. Raymond, Text établi par H. Coulet et annoté par B. Guyon, Paris 1964
- Rousseau, Jean-Jacques, *Julie oder Die Neue Héloïse. Briefe zweier Liebenden aus einer kleinen Stadt am Fuße der Alpen*, gesammelt und herausgegeben durch Jean-Jacques Rousseau. In der ersten deutschen Übertragung (1761) von Johann Gottfried Gellius, nach der Edition Rey (Amsterdam 1761) vollständig überarbeitet und ergänzt sowie mit einer Zeittafel versehen von Dietrich Leube, München 1978
- Schiller, Friedrich, *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795) in: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 8: *Theoretische Schriften*, ed. R. P. Janz unter Mitarbeit v. H. R. Brittnacher/G. Kleiner/F. Störmer, Frankfurt a. M. 1992
- Schiller, Friedrich, *Über den Gartenkalender auf das Jahr 1795*, in: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 8: *Theoretische Schriften*, ed. R. P. Janz unter Mitarbeit v. H. R. Brittnacher/G. Kleiner/F. Störmer, Frankfurt a. M. 1992
- Schlegel, Friedrich, *Geschichte der alten und neuen Literatur; Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, ed. E. Behler, Bd. 6, 1. Abtlg. *Geschichte der alten und neuen Literatur*, ed. H. Eichner, München/Paderborn/Wien 1961
- Schneider, Jakob Hans Josef, Das Schöne und die Musik. Zu Platons und Aristoteles' Theorie der Musik (I), in: *Denkwege*, ed. D. Koch/D. Barbaric, Bd. 3, Tübingen 2004, pp. 167–207
- Schwarz, M. Maria, Tugendbrunnen, Wahnbild und Disneyland – Englischer und Französischer Garten in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts, in: H. Sarkowicz (Ed.), *Die Geschichte der Gärten und Parks*, Frankfurt a. M. 1998, 232–246
- Sombart, Werner, Der Begriff der Stadt und das Wesen der Städtebildung, *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* 25 (1907) 1–9
- Tieck, Ludwig, *Schriften in zwölf Bänden*, ed. M. Frank, P. G. Klusmann,

E. Ribbat, U. Schweikert und W. Segebrecht, Bd. 6: *Phantasmus*, ed. M. Frank, Frankfurt a. M. 1985

Weber, Max *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*, (5. rev. Aufl., besorgt v. J. Winckelmann, Studienausgabe), Tübingen 1980

Wolff, Christian, *Psychologia empirica* (1723), § 543, in: *Gesammelte Werke*, ed. J. Ecole, J. E. Hofmann, M. Thomann, H. W. Arndt, II. Abteilung: Lateinische Schriften, Vol. 5, ed. Jean Ecole, Hildesheim 1968

*Data de Registro: 22/01/09*

*Data de aceite: 17/04/09*