

Konzeption und Funktion der chinesischen Gartenkunst in der deutschen Literatur der Empfindsamkeit und Spätaufklärung

Arne Klawitter
(Kyoto/Tokyo)

Kurzzusammenfassung: Der Aufsatz befasst sich mit der Rezeption und Konzeption chinesischer Gärten in der deutschen Literatur des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Nachdem der Engländer William Chambers mit seiner Vorstellung „anglo-chinoisier“ Gärten die chinesische Gartenkunst in Europa bekannt gemacht hatte, veröffentlichte der Dichter Ludwig August Unzer 1772 eine Nänie »im chinesischen Geschmack«, der ein Jahr darauf eine längere Abhandlung *Über die chinesischen Gärten* folgte. Die in Deutschland vorherrschende Meinung, vertreten durch den Kieler Professor Christian Cay Lorenz Hirschfeld, war jedoch durch starke Vorbehalte gegenüber der von Chambers favorisierten Gartenästhetik geprägt. Hirschfeld seinerseits stritt sogar die Existenz chinesischer Gärten ab und hielt sie für eine englische Erfindung. Es dauerte gut vierzig Jahre, bis Christian August Semler in einer Reihe von Aufsätzen diese Vorurteile beseitigte und die ostasiatische Landschaftsästhetik im Hinblick auf ihre andersartigen Wirkungsstrategien kulturvergleichend untersuchte.

Die Gärten der Chineser gehen ins Ungeheure, aber die leidenschaftlichen Szenen darinnen verdienen Aufmerksamkeit.¹

1

„Die chinesischen Gärten“, heißt es im 16. Teil der *Oekonomisch-technologischen Encyclopädie* (1787) von Johann Georg Krünitz, „sind unstreitig diejenigen in einem andern Welttheile, welche in den neuern Zeiten bey uns das meiste Aufsehen gemacht haben.“² Die Kenntnis davon ist vor allem dem Engländer William Chambers (1723–1796) zu verdanken, der einer der

¹ Christian Heinrich Schmid, *Abriß der Gelehrsamkeit für encyclopädische Vorlesungen*. Berlin 1783, S. 191.

² Johann Georg Krünitz, *Oekonomisch-technologische Encyclopädie, oder allgemeines System der Staats-, Stadt-, Haus- und Landwirthschaft und der Kunst-Geschichte*, 16. Theil. Berlin 1787, S. 181.

bedeutendsten Architekten seiner Zeit und wohl auch der einflussreichste Propagandist chinesischer Gartenkunst in Europa war. Bevor er 1760 in London Hofarchitekt wurde, hatte er bereits zwischen 1740 und 1749 im Dienste der Schwedischen Ostindien-Kompanie drei ausgedehnte Reisen nach China unternommen, wo er die dortige Architektur studierte und sich sein Wissen über chinesische Gartengestaltung aneignete. Zwar war zuvor schon in den Schriften von Louis Le Comte (1669), William Temple (1685), Engelbert Kaempfer (1729) und Jean-Baptiste Du Halde (1735) über fernöstliche Gärten berichtet worden, doch war Chambers der erste, der detailliert die chinesische Gartenästhetik beschrieb und sie als einen Ort der Geschmacksbildung entdeckte. Seine aus den Reisen gewonnenen Anschauungen und Überlegungen formulierte er in einer Abhandlung über die *Designs of Chinese Buildings* (1757), aus der ein Auszug über die chinesische Gartenkunst in *The London Magazine* abgedruckt wurde, der in deutscher Übersetzung im *Bremischen Magazin* (1758) erschien.³ 1772 publizierte er schließlich seine *Dissertation on Oriental Gardening* (1772), die drei Jahre später von Schack Hermann Ewald, dem Herausgeber der *Gothaischen gelehrten Zeitungen*, ins Deutsche übersetzt wurde.⁴

Die Chinesen, so Chambers Grundgedanke, folgen bei der Anlage ihrer Gärten dem Vorbild der Natur: „Die Natur ist ihr Muster, und ihre Hauptabsicht gehet dahin, wie sie dieselbe in aller ihrer schönen Unregelmäßigkeit nachahmen mögen.“⁵ Dabei würden die chinesischen Gärtner allen landschaftlichen Gegebenheiten wie der Bodenbeschaffenheit, den Quellen und Bächen, Felsen und Höhlen größte Aufmerksamkeit schenken und sich dabei vieler Kunstgriffe bedienen, um den Betrachter in Verwunderung zu setzen: „Der ganze Boden wird mit mancherley Auftritten geschmückt, und man wird durch gekrümmte Gänge, welche im Gehölze ausgehauen sind, zu verschiedenen Aussichten geführt, deren jede etwa ein Landhaus, ein Gebäude oder sonst etwas zum Gegenstande hat.“⁶ Bei Krünitz, der diese Passagen fast wortwörtlich in seine *Encyklopädie* übernimmt, heißen diese „Auftritte“ dann „Scenen“, und er zieht das Fazit, dass die Faszination der

³ *The London Magazine, or, Gentleman's Monthly Intelligencer* XXVI (1757), S. 230-232. Für die deutsche Übersetzung siehe: *Die Kunst Gärten anzulegen bey den Chinesern, von Herrn Chambers*, in: *Bremisches Magazin zur Ausbreitung der Wissenschaften, Künste und Tugend, von einigen Liebhabern derselben mehrentheils aus den Englischen Monatschriften gesammelt und herausgegeben*, 2. Bd. Bremen / Leipzig 1758, S. 405-416. Eine Anzeige des Buches findet sich in *Johann Beckmanns Physikalisch-ökonomischer Bibliothek*, 4. Bd., 2. St., 1773, S. 252-257.

⁴ *Ueber die orientalische Gartenkunst. Eine Abhandlung aus dem Engl. des Herrn William Chambers*, Gotha 1775.

⁵ *Die Kunst Gärten anzulegen bey den Chinesern, von Herrn Chambers*, a. a. O., S. 405.

⁶ *Ebenda*, S. 406.

chinesischen Gärten letztlich „in der Menge, Schönheit und Mannichfaltigkeit solcher Szenen“⁷ bestehe.

In China, so heißt es bei Chambers weiter, unterscheide man „drey verschiedene Arten der Vorstellung, welche sie die vergnügende, die gräßliche und die bezauberte nennen“⁸ (bei Krünitz die „lachende, fürchterliche und bezaubernde“⁹), wobei das Bezaubernde mit dem übereinkomme, was als das „Roman[t]ische“¹⁰ bezeichnet werde:

Bald lassen sie einen schnellen Strom oder Bach unter der Erde wegfliessen, dessen rauschendes Gepolter denjenigen, der es zum ersten male höret, erschreckt, als welcher nicht errathen kann, woher es komme: bald setzen sie die Felsen, Gebäude und andere Gegenstände so bey einander, daß der Wind, welcher durch die verschiedene Zwischenräume, und mit Fleiß gemachte Höhlungen streicht, einen seltsamen und ungewöhnlichen Laut verursacht. In diesen Vorstellungen bringen sie allerley ausserordentliche Bäume, Pflanzen und Blumen an, machen künstliche und verdoppelte Wiederhale, und setzen mancherley ungestalte Vögel und Thiere darein.¹¹

Chambers war ein ausgesprochener Gegner der in England im Wesentlichen durch Lancelot ‚Capability‘ Brown (1716–1783) geprägten Gestaltung von Landschaftsparks, die er als langweilig empfand. Seiner Vorstellung gemäß müsse ein Garten voller Überraschungen sein, weshalb er architektonische Elemente verschiedenster Formen und Stile miteinander zu kombinieren suchte, was ihm allerdings rasch den Vorwurf der Übertreibung und Effekt-hascherei einbrachte. Der in Kiel tätige Universitätsprofessor und Gartentheoretiker Christian Cay Lorenz Hirschfeld (1742–1792) – und mit ihm Krünitz – vertritt beispielsweise die Ansicht, dass in den zeitgenössischen Darstellungen der chinesischen Gärten „selbst nach den schmeichelhaftesten Beschreibungen, viel Uebertriebenes, Spitzfindiges und Abgeschmacktes herrsch[e]“:¹²

⁷ Johann Georg Krünitz, Oekonomisch-technologische Encyclopädie, a. a. O., S. 182. Vgl. Christian Cay Lorenz Hirschfeld, Theorie der Gartenkunst. 5 Bde. Leipzig 1779–85, 1. Bd., Leipzig 1779, S. 83. Zu Hirschfelds Gartentheorie und seiner Auseinandersetzung mit Chambers siehe Wolfgang Schepers, Hirschfelds Theorie der Gartenkunst 1779–1785. Worms 1980, insbesondere S. 53–67.

⁸ Die Kunst Gärten anzulegen bey den Chinesern, von Herrn Chambers, a. a. O., S. 406.

⁹ Johann Georg Krünitz, Oekonomisch-technologische Encyclopädie, a. a. O., S. 182.

¹⁰ In der deutschen Übersetzung findet sich noch das ‚Romanische‘, was ein Druckfehler sein dürfte. Siehe: Die Kunst Gärten anzulegen bey den Chinesern, von Herrn Chambers, a. a. O., S. 406. Bei Krünitz und Hirschfeld heißt es dagegen das ‚Romantische‘.

¹¹ Ebenda, S. 407.

¹² Johann Georg Krünitz, Oekonomisch-technologische Encyclopädie, a. a. O., S. 186.

Wenn man sich gleich verwundern muß, wie ein Volk, welches sonst fast nichts von den schönen Künsten kennt, und in Ansehung seines Geschmacks so weit zurück steht, auf eine so gute Anlage der Gärten [hat] kommen können: so scheint der Bericht des Chambers, der selbst in China mit seinen Augen gesehen, die Sache fast außer Zweifel zu setzen. Indessen, da dieser Bericht in vielen Stellen die sinnreichsten Gemälde der Phantasie und die wunderbarsten Feenbezauberungen enthält, so möchte vielleicht nur einem Theile davon historische Wahrheit zukommen.¹³

In Deutschland entfachte Chambers Beschreibung der chinesischen Gärten eine heftige Diskussion darüber, ob dergleichen Gärten in Wirklichkeit überhaupt existierten. Hirschfeld gehörte dabei zu denjenigen, die ihre Existenz bestritten. Für ihn stehen die von Chambers beschriebenen Vorzüge und Besonderheiten der chinesischen Gärten in einem krassen Gegensatz zum chinesischen Geist und Charakter – eine Ansicht, die dann auch unter den deutschen Gelehrten maßgeblich werden sollte.

Hirschfelds fünfbändige *Theorie der Gartenkunst* (1779–85) war der erste umfassende Versuch in deutscher Sprache, auf der Grundlage von „Vernunft und Geschmack“ die „Vortheile und Ergötzungen“¹⁴ der auf kleinem Raum gestalteten Natur zu erkunden. Bereits in der 1775 veröffentlichten einbändigen *Theorie der Gartenkunst*¹⁵, der sogenannten ‚kleinen Theorie‘, befasst er sich auf vier Seiten mit Chambers’ *Dissertation* und hält dem Bericht des Engländers vor – was Krünitz dann in seine *Encyklopädie* übernommen hat –, dass er „in vielen Stellen die sinnreichsten Gemälde der Phantasie und die wunderbarsten Feenbezauberungen ent[halte].“¹⁶ Gravierender ist die damit verbundene Unterstellung, dass Chambers, wenn er sich nicht durch Erzählungen von Reisenden habe hintergehen lassen, „das, was er selbst gesehen, nur zum Grunde gelegt, um darauf ein Ideal nach seiner eigenen Einbildungskraft aufzuführen, und dabey seinen Landsleuten, die noch zu sehr dem alten Geschmack anhiengen, einen Wink auf eine neue Bahn zu geben.“¹⁷

Im 1779 erschienenen ersten Band der ‚großen Theorie‘ kommt Hirschfeld erneut auf die chinesischen Gärten zu sprechen und setzt sich in einem besonderen Kapitel mit der Überschrift *Gründe gegen die Wirklichkeit der chinesischen Gärten, wie sie Chambers beschreibt* intensiv mit dieser neuen Mode auseinander, um ihr schließlich jegliche reale Grundlage zu entziehen. Das Kapitel selbst fußt auf dem Aufsatz *Widerlegung des herrschenden Begriffs von*

¹³ Christian Cay Lorenz Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*. Leipzig 1775, S. 58f. Vgl. Johann Georg Krünitz, a. a. O., S. 185, wortwörtlich von Hirschfeld übernommen.

¹⁴ Christian Cay Lorenz Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*. 1. Bd., a. a. O., S. 154.

¹⁵ Christian Cay Lorenz Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*. Leipzig 1775.

¹⁶ Ebenda, S. 59.

¹⁷ Ebenda, S. 59.

den chinesischen Gärten, den Hirschfeld in den ersten Band des *Gothaischen Magazins* (1776) einrücken ließ und in dem erstmals in deutscher Sprache von den „chinesisch-englische[n] Gärten“ die Rede ist.¹⁸ Hirschfeld gesteht, dass er zunächst „von so vielen reizenden Szenen entzückt [gewesen sei]“, und „bey dieser Bewegung nachzudenken [vergaß], ob sich auch alles wirklich so verhalten möchte.“¹⁹ Aber eine wiederholte Lektüre habe seine anfängliche Auffassung geändert, und „[b]ey einer nähern Vergleichung verschiedener Schriftsteller, die von China handeln“, habe er dann hinlängliche Gründe gefunden, die ihn „noch mehr an dem Daseyn solcher Gärten zweifeln mach[t]en, wie Chambers die chinesischen beschreibt.“²⁰

Maßgeblich für diese ablehnende Haltung waren die mehrfachen Verweise darauf, dass es in China nicht nur viele Wüsten, sondern regelmäßig auch große Hungersnöte gäbe, weshalb man dort wohl kaum die nötige Zeit und Ruhe zur Anlegung „ländlicher Lustplätze“ haben dürfte. Auch wisse man, „daß die Chineser wenig Liebe zum Landbau besitzen, die überdieß mit dem heißen Wuchergeist, einer fast allgemeinen Seuche der Nation, nicht vereinbar ist.“²¹ Sich auf die Berichte von Le Comte und du Halde beziehend, expliziert Hirschfeld dann weiter, dass die Menge und Vielfalt der in China angebauten Nutzpflanzen und Küchengewächse auf den guten Erdboden und nicht „auf die Geschicklichkeit der Einwohner“ zurückgingen, weil die Chinesen überhaupt nichts von der Kunst verstünden, z. B. „die Baumfrüchte zu verbessern und ihnen einen mehr anziehenden Geschmack zu geben.“²² Als schlagkräftigstes Beweismittel gegen Chambers verweist Hirschfeld auf die Briefe des Jesuitenpaters Le Comte, in denen den Chinesen unterstellt wird, dass sie in ihren Gärten „noch nachlässiger“ seien als in ihren Wohnungen: „[S]ie haben in diesem Punkt Begriffe, die von den unsrigen sehr verschieden sind. Regelmäßige Plätze anzulegen, Blumen zu pflanzen, Alleen und Hecken zu ziehen, würden sie für widersinnig halten.“²³

Diese Voreingenommenheit führte Hirschfeld schließlich zur Überzeugung, dass die chinesischen Gärten, so wie Chambers sie beschrieben hat, de facto gar nicht existieren konnten: „Die Pracht und der Aufwand, womit die Großen in China umgeben sind, sobald sie öffentlich erscheinen, glänzt gar nicht auf ihr häusliches Leben und ihre Lustgärten zurück, worin nichts von

¹⁸ Christian Cay Lorenz Hirschfeld, *Widerlegung des herrschenden Begriffs von den chinesischen Gärten*, in: *Gothaisches Magazin*, 1. Jg., Gotha (1776), S. 245–258; der Begriff ‚chinesisch-englische Gärten‘ findet sich auf S. 246. Zuvor wurde er bereits von Georges Louis Le Rouge in *Jardins anglo-chinois à la mode* (1770–87) verwendet.

¹⁹ Christian Cay Lorenz Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*. 1. Bd., a. a. O., S. 95.

²⁰ Ebenda.

²¹ Ebenda.

²² Ebenda.

²³ Ebenda, S. 101.

den zauberischen Schönheiten, wovon man träumt, aber viel Dürftigkeit und geschmacklose Einfalt herrscht, und die näher betrachtet weder etwas zu bewundern, noch zu verwundern geben.“²⁴ Mit diesen apodiktischen und jeden Widerspruch ausschließenden Worten beendet Hirschfeld das Kapitel über die chinesischen Gärten.

Mit den allgemeinen Vorurteilen der Zeit hinsichtlich des Charakters der Chinesen verbindet Hirschfeld in seinen Kommentaren die damals gängigen Vorstellungen von der chinesischen Kultur und ihrer wenig entwickelten künstlerischen Fähigkeiten:

Es ist ausgemacht, daß keine der schönen Künste bey den Chinesern zur Vollkommenheit emporgestiegen ist. Von der Perspectiv haben sie nicht den geringsten Begriff. In der Malerey klecken sie Landschaften, worin weder Sehepunkt noch Ferne ist. Die dem Gesicht sich entfernenden Linien sind ihnen eben so unbekannt, als der Punkt, worin sie sich vereinen müssen, indem sie nicht die geringste Kenntniß von den Regeln haben, denen die Wirkungen des Lichts unterworfen sind. Mit den Gegenstellungen oder den großen Massen von Schatten sind sie, wie man leicht hinzudenken kann, ebenfalls ganz unbekannt. Sie wissen nichts von der Kunst, die Farben zu brechen und zu versetzen. Sie müßten also sehr verlegen seyn, wenn sie den Prospect eines Gartens vorstellen sollten. Ihre Zeichnung ist, wie man weiß, sehr schlecht. Nicht einmal den Blumen, die doch so häufig gemalt werden, verstehen sie die Richtigkeit der Zeichnung zu geben. Ihre wilde Einbildungskraft zieht sie von dem Studium der Natur ab, die eine ruhige und bedächtige Betrachtung erfordert, wozu die Chineser so wenig, als andere morgenländische Völker, aufgelegt sind.²⁵

Daraus glaubt Hirschfeld dann auch den Schluss ziehen zu dürfen, dass alle Schilderungen der chinesischen Gärten nichts als reine Fiktion seien, entsprungen aus dem ganz bewussten Kalkül, die von Brown vertretene Grundidee des englischen Landschaftsgartens zu konterkarieren und mit einem spektakulären Gegenkonzept für Aufsehen zu sorgen. Chambers, so Hirschfeld, habe wohl geglaubt, „daß diese Ideen mehr Aufmerksamkeit erregen, mehr Aufnahme finden müssten, wenn sie einer entfernten Nation untergeschoben würden, die schon eine wirkliche Anwendung davon gemacht hätte“, doch sei er dabei klug genug gewesen, „unter diese Ideen Zusätze zu mischen, die dem Nationalgeist der Chineser eigen sind. Kurz, er pflanzte brittische Ideen auf chinesischen Boden, um ihnen ein mehr auffallendes Ansehen zu geben, und sie eindringlicher zu machen.“²⁶

²⁴ Ebenda, S. 102-103.

²⁵ Ebenda, S. 96 (Hervorhebung im Original).

²⁶ Ebenda, S. 99 (Hervorhebung im Original).

Aus heutiger Sicht können wir sagen, dass Hirschfeld, ganz abgesehen von seinem eurozentristischen Standpunkt und den damit verbundenen Vorbehalten China gegenüber, in wesentlichen Punkten im Unrecht war. Dennoch haben seine Vorurteile über die anglo-chinoiden Gärten gut dreißig Jahre lang die Vorstellung chinesischer Gartenästhetik in Deutschland geprägt und sollten sich sowohl für die Spätaufklärung als auch für die Epoche der Weimarer Klassik immer noch als dominant erweisen. Die von ihm benutzten Quellen geben dabei im Nachhinein Aufschluss darüber, wie dieses negative Bild zustande gekommen sein dürfte. Hirschfeld beruft sich nämlich ausschließlich auf die Berichte jener Missionare, die im Norden Chinas tätig waren, d. h. vorrangig am Kaiserhof in Peking.²⁷ Chambers hingegen besuchte China als Kaufmann und hielt sich vor allem im südchinesischen Kanton (heute Guangzhou) auf. Reisen in andere Städte wird er wohl kaum unternommen haben können, denn 1745 hatte der chinesische Kaiser Qianlong ein Edikt mit der Einschränkung erlassen, dass jeglicher Handel mit ausländischen Kaufleuten nur über Kanton abgewickelt werden durfte. Alle anderen Häfen und Handelsplätze blieben ihnen verschlossen, ebenso die Hauptstadt Peking. Hätte Hirschfeld über dieses Wissen verfügt, dann hätte sich seine Suche nach den chinesischen Gärten nicht auf den Norden Chinas und die diesbezüglichen Berichte der Missionare, sondern auf das ihnen eher unbekanntes Südchina konzentrieren müssen. Die ausführliche Darstellung der chinesischen Gärten bei Chambers wird sich also mit größter Wahrscheinlichkeit auf das ihm bekannte Kanton zurückführen lassen.

Chambers Schrift kam jedenfalls den Wortführern der Rokoko-Chinoiserien²⁸ in Deutschland gerade recht, denn in den 1770er Jahren waren die englisch-chinesischen Gärten mit ihren exotischen Staffagen zuneh-

²⁷ Es muss jedoch hinzugefügt werden, dass es auch aus dieser Region detaillierte Gartenbeschreibungen gibt, vgl. Jean-Denis Attiret, *Lettre du frère Attiret à M. Papillon d'Assaut*, Peking, 1. Nov. 1743, in: *Lettres édifiantes et curieuses écrites des missions étrangères par quelques missionnaires de la compagnie de Jésus*, Band 27. Paris 1749, S. 1-61. Attiret beschreibt dort den heute unter dem Namen „Alter Sommerpalast“ bekannten kaiserlichen Garten. Eine deutsche Übersetzung erschien als Brief des ehrwürdigen Frater Attiret, Französischen Jesuiten, an dem Hof zu Peking, An Herrn von Assaut, Geschrieben zu Peking, dem 1. Novembris, 1743, in: *Allerhand so Lehr- als Geistreiche Briefe, Schriften und Reise-Beschreibungen, Welche von denen Missionariis der Gesellschaft Jesu aus beyden Indien, und anderen über Meer gelegenen Ländern, meistens von A[nno] 1746 bis 1750 in Europa angelangt seynd, zusammengetragen von Francisco Keller*, 34. Theil, Nr. 668. Wien 1758, S. 57-67.

²⁸ Zur Chinoiserie im 18. Jahrhundert vgl. Mareike Menne, *Diskurs und Dekor. Die China-Rezeption in Mitteleuropa 1600-1800*. Bielefeld 2018, S. 13f. Die Verfasserin macht an dieser Stelle deutlich, dass sich die Chinoiserie zwar der Materialien, Motive und Produkte aus China bedient, dabei aber „auf die Schöpfung eigener Räume [und] Darstellungsformen“ verweist, „wesentlich Zielgruppenbezogen“ ist und „keinen chinesischen Sinnbezug“ enthalten muss. Ebenda, S. 13.

mend zur Zielscheibe literarischen Spottes geworden, so z. B. bei Justus Möser in seinen *Patriotischen Phantasien*²⁹. Auch der junge Goethe beteiligte sich mit seiner „dramatischen Grille“ *Triumph der Empfindsamkeit*, die am 30. Januar 1778 uraufgeführt wurde, am Angriff auf die modischen Chinoiserien, indem er dort seine Abneigung gegen den chinesischen Gartenstil mit dessen verschlungenen Wegen, krummen Linien, Grotten und Höhlen dadurch zum Ausdruck bringt, dass er den mit allerlei Flitter und Zieraten ausgestaffierten Garten geradewegs in die Unterwelt verfrachtet. Dem Geschmack der Zeit folgend, lässt Pluto einen Garten anlegen, der sich wie eine Parodie auf die damals in Mode gekommenen chinesischen Gärten liest: Titanen müssen Berge heranschleppen und übereinandersetzen, um dann auf ihnen einen Aussichtspunkt zu errichten, von dem aus man auf ein Tal mit Grotten, Gräbern, Pagoden und Pavillons blickt, wobei alles Chinesische zusammengehäuft wird und alle möglichen Banalitäten des Alltags unangemessen verziert und verkleidet werden: „So wird zum Exempel / Ein Kühstall zum chinesischen Tempel.“³⁰

Eine Vorlage dazu dürfte Goethe wohl in der Gartenanlage des Grafen Albert Joseph von Hoditz (1706–1778) zu Roswalde (Mähren) gefunden haben, die in ihrer Zeit so populär war, dass der preußische König Friedrich II. sie gleich mehrmals besuchte: zuerst incognito im Juli 1758, dann offiziell Ende August 1765 und noch einmal im September 1770. In einer „Epistel an den Grafen Hoditz zu Roswalde“ preist der König den extravaganten Kunstliebhaber als einen „sonderbare[n] Geist“, der „[v]on Vorurtheilen, die den Pöbel täuschen, frei, [...] die Thoren, deren Wuchergeist nur Schätze häuft, damit er sie verschwenden kann“, verlachte, und der es verstand, „mit überdachter Wahl der Freiheit Glück der Größe vorzuziehen.“³¹

Auf dem märchenhaften Anwesen gab es neben Wasserspielen einen Parnass, einen Feuer speienden Berg nach dem Vorbild des Vesuv, ein „Tränenrevier“ mit Zypressen, Gräbern und Totenkammern, einen Olymp, ein Arkadien, einen Garten der Hesperiden, ein Bergwerk sowie eine Stadt Lilliput mit einem Miniaturpalast, einer Kirche und mehreren Häusern, einem Exerzierplatz und davon etwas entfernt das Heilige Grab und einen Kalvarienberg mit einem Kruzifix. Natürlich hatte man auch einen chinesischen Garten, in welchem „aus verborgenen unterirdischen Quellen Cascaden und Springbrunnen der mannigfaltigsten Art und Form hervorstürzen und die

²⁹ Justus Möser, *Patriotische Phantasien*. Bd. 2. Berlin 1776, S. 465–467.

³⁰ Goethe, WA, I, 17, S. 343. In der überarbeiteten Fassung wurde u. a. das Adjektiv gestrichen, so dass es nur noch heißt: „So verstecken wir zum Exempel / Einen Schweinestall hinter einen Tempel / Und wieder ein Stall, versteht mich schon, / Wird geradewegs ein Pantheon.“ WA, I, 17, S. 37.

³¹ *Hinterlassene Werke Friedrichs II. Königs von Preussen*. 7. Bd. Berlin 1788, S. 135–141, hier S. 135f.

mannigfaltigsten Ueberraschungen und lustige Schrecknisse erzeugen.“³² In zeitgenössischen Quellen ist über diesen Garten zu lesen, dass, ungeachtet seines geringen Umfangs, tausend verschiedene Gegenstände den Blick sogleich in Erstaunen setzen. Rings umher breche das Wasser aus „oft gespaltnen Röhren an unzähligen Enden plötzlich hervor, und bildet Springbrunnen, die mit sonderbar abwechselnden Figuren und Gruppen das Auge belustigen.“³³

Insgesamt gesehen konnte sich im deutschsprachigen Raum die neue Mode der englisch-chinosen Gärten erst relativ spät, d. h. seit etwa 1780 durchsetzen, obgleich bereits im Rokoko zahlreiche chinesische Elemente präsent waren: Vasen, Figuren, Dekorationen und Pagoden. Der englische Garten in Pillnitz bei Dresden wurde um 1780 angelegt, der chinesische Garten mit seinem Pavillon 1790. Ein Jahr darauf wurde von Johann Baptist Lechner (1758–1809) im Englischen Garten von München eine 25 Meter hohe Holzpagode nach einem Entwurf von Joseph Frey (1757–1812) errichtet. Vorbild für diesen Turm war die doppelt so hohe „Große Pagode“ im königlichen Schlossgarten Kew Gardens in London, die 1761 unter der Anleitung von William Chambers erbaut worden war. Das Steinfurter Bagno bei Burgsteinfurt im heutigen Nordrhein-Westfalen, das seinen Namen von einem Badehäuschen (ital., *il bagno*) erhielt, war zunächst als rein französischer Garten angelegt worden, der sich durch Geradlinigkeit und geometrische Formen auszeichnete. Mit dem ab 1780 begonnenen Umbau wurden sodann orientalische und fernöstliche Elemente in die Gestaltung der Anlagen integriert. Das Bagno bot alles, was die berühmtesten Gärten des In- und Auslandes an bemerkenswerten Neuheiten aufzuweisen hatten: chinesische, maurische, griechische Tempel, dazu Unterhaltung in Form einer russischen Schaukel, ein Karussell sowie ein Schachspiel mit riesigen Holzfiguren. Der Schlosspark Wilhelmshöhe bei Kassel schließlich wurde 1781 durch ein chinesisches Dorf namens Mou-lang ergänzt, im Ganzen aber bildete er ein architektonisches Potpourri, das europäische, chinesische und orientalische Elemente zusammenbrachte und einen charakteristischen Einblick in den Geschmack des späten Rokoko gewährt.³⁴

³² Luise Mühlbach, *Historisches Bilderbuch*. 1. Bd. Berlin 1855, S. 173.

³³ Balthasar Ludwig Tralles, *Schattenriß der Annehmlichkeiten von Roswalde*. Breslau 1776 [EA lat. 1774], S. 104.

³⁴ Vgl. dazu meinen Aufsatz *Das Reizende und das Mannigfaltige. Die Konzeption der chinesischen Gärten bei William Chambers und Ludwig August Unzer*, in: Ernest W. B. Hess-Lüttich (Hg.), *Orient im Okzident, Okzident im Orient* [Symposium Kyoto 2012] (= *Cross Cultural Communication* 26), Frankfurt a. M. u. a. 2015, S. 197-212.

Im selben Jahr, als Chambers *Dissertation on Oriental Gardening* in England erschien, sorgte in Deutschland ein Gedicht im *Göttinger Musenalmanach* für Aufsehen, das den ungewöhnlichen Titel *Vou-ti bey Tsin-nas Grabe. Eine Elegie im chinesischen Geschmack*³⁵ trug. Der Verfasser war der 24jährige, heute fast vergessene Ludwig August Unzer (1748–1774) aus Wernigerode, ein seinerzeit auch über den Halberstädter Dichterkreis um Gleim hinaus beachteter Lyriker und Literaturkritiker. Das Gedicht wurde in verschiedenen, von ihrer Ausrichtung her ganz unterschiedlichen Periodika besprochen, so in Wielands *Teutschem Merkur*, in Schirachs *Magazin der deutschen Critik*, im *Almanach der deutschen Musen* und schließlich auch in den *Frankfurter Gelehrten Anzeigen*, und zwar von keinem geringeren als Goethe.³⁶

Sehr zu Recht ist Unzer aufgrund dieser „Elegie im chinesischen Geschmack“ bereits in seiner Zeit als „Vater der chinesischen Poesie auf deutschem Grund und Boden“³⁷ bezeichnet worden. Zum einen war das Gedicht allein schon vom sprachlichen Duktus her außergewöhnlich, denn Unzer mengte nicht nur chinesische Namen und zudem ganze Redewendungen in den Text ein, was man in der Nachfolge französischer Autoren ähnlich bereits von Wieland und Haller kannte,³⁸ sondern versah ihn überdies mit vielen erklärenden Fußnoten, die von seinen Rezensenten als besonders störender Ballast empfunden wurden. Zum anderen kombinierte Unzer in seinem Gedicht Elemente der chinesischen Gartenästhetik, des elegischen Trauergesangs und der modischen Friedhofspoesie miteinander und verband sie mit Elementen der chinesischen Philosophie des Daoismus unter Rückgriff auf so zentrale Termini wie Kang und Yeou, die Yin und Yang vergleichbar sind: Bei Unzer sind sie das Starke und das Schwache bzw. das Widerstehende und das sich Hingebende.

³⁵ Ludwig August Unzer, *Vou-ti bey Tsin-nas Grabe. Eine Elegie im chinesischen Geschmack*, in: *Poetische Blumenlese auf das Jahr 1773*. Göttingen / Gotha 1772, S. 57–66. Das Gedicht war zuvor als eigenständige Publikation erschienen: Ludwig August Unzer, *Vou-ti bey Tsin-nas Grabe, eine chinesische Nänie*. Braunschweig 1772.

³⁶ Vgl. *Magazin der deutschen Critik*, hg. von Gottlob Benedict von Schirach, 2. Band, 1. Theil. Halle 1773, S. 291–294; *Beurtheilung der Poetischen Blumenlese in dem Göttingischen Musen-Almanach 1773*, in: Johann Georg Jacobi, *Der Teutsche Merkur*. Weimar 1773, 1. Band, S. 163–184 und anonym im *Almanach der deutschen Musen auf das Jahr 1773*. Leipzig 1773, S. 90. Auch Goethe geht in der Besprechung des *Göttinger Musenalmanachs* in den *Frankfurter Gelehrten Anzeigen* von 1772 auf S. 728 kurz auf Unzers Elegie ein, vgl. Goethe, WA, I, 37, S. 237.

³⁷ Vgl. *Magazin der deutschen Critik*, 2. Band, 2. Theil. Halle 1773, S. 338.

³⁸ Vgl. Albrecht von Haller, *Usong. Eine morgenländische Geschichte in vier Büchern*. Bern 1771 und Christoph Martin Wieland, *Der goldne Spiegel, oder die Könige von Schemschian, eine wahre Geschichte*. Leipzig 1772.

Goethe jedoch fand nicht ein einziges Wort der Anerkennung für dieses poetische Novum. Abfällig bemerkte er in einer Rezension: „Die Arbeit des Herrn Unzer ist eingelegte Arbeit mit ihrem chinesischen Schnickschnack auf Teebrettern und Toilettenkästchen wohl zu gebrauchen.“³⁹ Auch neuere Forschungen sahen in dem Gedicht, sofern es überhaupt zur Kenntnis genommen wurde, nichts anderes als eine „lyrische Chinoiserie“ oder bezeichneten es als „makkaronische Poesie“⁴⁰. Übersehen wird dabei, dass dieses Gedicht über die elegische Klage hinaus das wohl erste poetische Dokument der Rezeption chinesischer Gartenkunst in der deutschsprachigen Dichtung ist, begleitet von zwei thematisch verwandten Sonetten Unzers, von denen eines ebenfalls im *Göttinger Musenalmanach* abgedruckt wurde.

Mit Blick auf die chinesische Gartenästhetik sind vor allem folgende Verse von Interesse:

Hier, wo der hundertstimmige Schall
Vom reissenden Wasserfall
Durch Felsenthäler sich windet;
Wo der knotichte Baum
Seine Zweig' an die Cypresse bindet,
Hier, in diesem öden Raum,
Will ich, Tsin-na, deinem Angedenken
Trauerblumen und Gesänge schenken.
Unterirdischer Bach,
Töse dumpf durch meine Klagen!
Seufze, Felsenhall, mir nach!
Locke mich, mein tiefes Leid zu sagen!⁴¹

In diesen Zeilen spricht Unzer einige konstitutive Bestandteile der chinesischen Gartenkunst und ihrer Ästhetik an: Die Felsenklüfte, die reißenden Wasserfälle und die unterirdischen Bäche, doch auch knorrige Bäume und vom Blitz zerschmetterte Stämme sowie halbbedeckte Hütten finden sich beim Weiterlesen. Besondere Aufmerksamkeit aber verdient das Zusammenspiel von Landschaft und Emotion:

Unglücksvolle Vögel singen
Mir den kühlen Sterbegesang;
Aus den weiten Hölen dringen
Schauernde Lüfte mit rauschendem Klang;
In sandigter Wüste verbreiten

³⁹ Goethe, WA, I, 37, S. 237.

⁴⁰ Willy Richard Berger, *China-Bild und China-Mode im Europa der Aufklärung*. Köln / Wien 1990, S. 258.

⁴¹ Ludwig August Unzer, *Vou-ti bey Tsin-nas Grabe, eine chinesische Nänie*. Braunschweig 1772, S. 12. Vgl. Unzer, *Vou-ti bey Tsin-nas Grabe*, in: *Poetische Blumenlese auf das Jahr 1773*, a. a. O., S. 62–63.

Blumengräber sich;
Schmerz und Zärtlichkeit begleiten
Zwischen diese Gräber mich.⁴²

Dass sich Unzer intensiv mit der chinesischen Landschaftsästhetik beschäftigt hat, bezeugt seine Abhandlung *Über die chinesischen Gärten*.⁴³ Wie einem Brief an Heinrich August Ottokar Reichard (1751–1828) zu entnehmen ist, hatte Unzer diese Schrift bereits 1772 in Druck gegeben; ausgeliefert wurde sie allerdings erst zu Ostern 1773.⁴⁴ Es handelt sich somit um die früheste Rezeption des von Chambers favorisierten Gartenstils in Deutschland, abgesehen von diversen Anzeigen seiner Bücher bzw. Auszügen aus seinen Schriften in gelehrten Zeitschriften.⁴⁵

In seiner Abhandlung hatte Unzer, sich direkt auf William Chambers beziehend, dem Leser zu verdeutlichen gesucht, dass die Kunst der chinesischen Gärten darin bestehe, die Bäume und Büsche, überhaupt sämtliche Pflanzen so anzuordnen, dass alles wie ein Spiel der Natur erscheine. Die, wie er sie nennt, „Manier“ der Chinesen sieht Unzer vor allem darin, dass sie „das Große, das einfältig Erhabne, das Reizende und selbst das Wunderbare (aber ein solches, das in der Natur liegt) auf eine geschmackvolle Art zu vereinigen, und aus der angenehmsten Mannigfaltigkeit ein vollkommenes Ganzes zu bilden [wissen], dessen geheime Schönheiten das Auge des Kenners entzücken, ohne es zu ermüden.“⁴⁶ Die grundlegende Idee dieser Kunst sei es, „die Szenen in einem eingeschränkten Raume, soviel als möglich ist, zu verändern“ und auf diese Weise verschiedene „Gesichtspunkt[e]“ zu gestalten, „welche alle auf kleine Gebäude, auf Pavillonen, auf Ruhebänke oder andre Erfindungen hinauslaufen.“⁴⁷ In diesem Zusammenhang verweist Unzer insbesondere auf die Funktion der gewundenen, schlangenförmigen Linien und Kurven, wie z. B. bei chinesischen Brücken, die er als Ausdruck der „Lebhaftigkeit und Beweglichkeit“ des chinesischen Geistes begreift.⁴⁸

⁴² Ebenda, S. 14. Vgl. auch *Poetische Blumenlese* auf das Jahr 1773, a. a. O., S. 63.

⁴³ Ludwig August Unzer, *Über die chinesischen Gärten*. Eine Abhandlung. Lemgo 1773. Vgl. dazu Arne Klawitter, *Poetische Kuriosität oder dichterisches Experiment? Ludwig August Unzer und seine Nanie im chinesischen Geschmack*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 85/4 (2011), S. 489-507; Wei Maoping, *Zur Wirkungsgeschichte der chinesischen Gartenkunst im Spiegel der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*, in: *Literaturstraße 12* (2011), S. 41-52.

⁴⁴ Vgl. Mauvillons Briefwechsel oder Briefe von verschiedenen Gelehrten an den Herzogl. Braunschweigischen Diensten verstorbenen Obristlieutenant [Jakob] Mauvillon, ges. u. hg. von seinem Sohn F[riedrich Wilhelm] Mauvillon. Deutschland [d. i. Braunschweig] 1801, S. 71.

⁴⁵ Vgl. z. B. das *Hannoverische Magazin*, 12. Jg. (1774), S. 186-192 und den *Neuen gelehrten Mercurius*, 32. Stück, Altona, 12. August 1779, S. 249-252.

⁴⁶ Unzer, *Über die chinesischen Gärten*, a. a. O., S. 27.

⁴⁷ Ebenda, S. 30.

⁴⁸ Ebenda.

Mit Chambers unterscheidet Unzer „drey Gattungen von Aussichten“ und verbindet sie mit drei Affekten: erstens das Angenehm-Reizende, zweitens das Schrecken- und Furcht-Einflößende und drittens schließlich das Erstaunen, täuschende Bezauberung und überraschende Verwunderung Hervorrufende, kurz: das Reizende, das Erhabene und das Wunderbare.⁴⁹ Bei Letzterem gehe es darum, sich effektvoller Mittel, wie z. B. des dumpfen Brausens eines unsichtbaren unterirdischen Stroms zu bedienen oder dunkler Grotten und Höhlen, in denen „die sonderbarsten und seufzendsten Töne hervorgebracht werden.“⁵⁰ Dergleichen Darstellungen finden sich auch in dem Gedicht *Vou-ti* und den beiden Sonetten *Tcheou* und *Als Saou-kin sang*, die der chinesischen Nānie als Anhang beigegeben sind, wo es heißt: „Und ein verliebter Seufzer schlich / Durch die geheimen Felsenklüfte.“⁵¹ Vor diesem Hintergrund ließe sich der Schluss ziehen, dass Unzer diese Gedichte als poetische Umsetzungen seiner gartenästhetischen Überlegungen verfasst hat. Besonders gilt dies für die Nānie *Vou-ti*, in der man das gesamte Spektrum der vorgegebenen Gestaltungskonzepte eines solchen Gartens wiederfinden kann: den reißenden Wasserfall, den unterirdischen Bach, die Felsentäler, die offenen Höhlen und Grotten – Bilder, die dem Dichter vor allem dazu dienen, das Gefühl der Trauer zu verstärken. In seiner Abhandlung *Über die chinesischen Gärten* wird dazu vermerkt:

In den Szenen, die zu Hervorbringung eines heftigern Affects, besonders des Schreckens und der Furcht, bestimmt sind, erblickt man ungestüme Cataracten, finstre Hölen und hängende Felsen, die alle Augenblicke den Einsturz drohen. Die Bäume haben einen schrecklichen Anblick. Einige sind vorgestellt, als wenn sie vom Sturmwinde zerrissen wären. Andre liegen umgestürzt, und hemmen den reissenden Lauf der Ströme, die sie mit sich hinweggeführt zu haben scheinen. Noch andre sehen aus, als wenn der Donnerstral sie gerührt hätte. Die Bäche rauschen über große Felsenstücke daher, und zuweilen sieht man drey bis vier große Wasserfälle, die so dicht gegen einander über stehn, daß sie sich einer in den andern hineinstürzen. Welch ein ungewöhnlicher Anblick!⁵²

Wenn Unzer dergleichen Schilderungen in seine Dichtung einbringt, dann geht es ihm vorrangig darum, durch das Anschauen solcher Szenen die Einzigartigkeit des chinesischen Geschmacks hervorzuheben, um im Leser ein Erstaunen zu evozieren, umgesetzt allerdings in einem für damalige Verhältnisse so starken und ungewöhnlichen Maße, dass die Kunstrichter irritiert und verstört waren. In ihren Augen hatte Unzer deutlich die Grenzen

⁴⁹ Vgl. ebenda, S. 35f.

⁵⁰ Ebenda, S. 41.

⁵¹ Unzer, *Vou-ti*, a. a. O., S. 22.

⁵² Ludvig August Unzer, *Über die chinesischen Gärten*, a. a. O., S. 42f.

des damals herrschenden Geschmacks überschritten, und das sowohl sprachlich, nämlich durch die Häufung von den Lesefluss permanent unterbrechenden Fremdwörtern und Fußnoten,⁵³ als auch geographisch durch die Verlagerung des Schauplatzes in das weit entfernte und fremde China, womit er seine Leser in mehrfacher Hinsicht gründlich überforderte. Ein amüsantes Nebenbei für die Hilflosigkeit der Rezensenten dem unerhört Neuen gegenüber ist die Bemerkung Johann Georg Jacobis, der es geradezu als unhöflich empfand, dass der Chinese nicht Deutsch spreche.⁵⁴ Dabei missverstanden die zeitgenössischen Rezensenten völlig das Programm, das Unzer mit seinen Gedichten im chinesischen Geschmack zu verbinden suchte, nämlich nicht nur neu zu sein, und das sowohl hinsichtlich des Stoffes als auch mit Blick auf die Gattung, sondern vor allem auch sein Bestreben, den deutschen Geschmack zu bilden und zu erweitern.

Für Unzer ergibt die chinesische „Kunst der Entgegenstellung widersprechender Formen, der Abstechung der Farben, der Verschiedenheit des Lichts und Schattens“⁵⁵ ein Ganzes, das, auch wenn es aus unterschiedlichen Teilen besteht, dennoch „durch die feinste Harmonie ergötzt.“⁵⁶ Aber nicht nur „das reineste Vergnügen“ soll die fernöstliche Gartenkunst gewähren: „[D]a sie uns nicht nur Gelegenheit giebt, sondern gleichsam zwingt, die Natur in ihren geheimsten Werkstätten zu belauschen, und ihre verborgensten Schönheiten aufzuspüren; da sie die edelsten und unschuldigsten Bewegungen von dem Gefühle des Schönen, des Erhabnen, des Reizenden und Manigfaltigen in der Natur bey uns hervorbringt“, macht sie uns „zu besseren Menschen“⁵⁷, womit ihr schließlich und in der Zeit nicht unerheblich auch eine erzieherische Funktion zukommt. Es wäre zu wünschen, fährt Unzer fort, dass man die Gartenlust „wieder zu ihrer ursprünglichen Einfalt und Würde zurückführ[te], und ihr immer mehr und mehr den Anstrich einer übertriebnen und geschmaklosen Kunst benehmen möchte.“⁵⁸ In offener Opposition zur gekünstelten Manier der Chinoiserien des Rokoko heißt es dann weiter: „Eine richtige Idee vom männlichen Geschmakke der Chineser kan mehr als alles andre zur Ausführung dieses Wunsches beytragen, und wir werden nicht eher zur Vollkommenheit in diesem Stükke gelangen, als bis wir uns die Manier dieser Nation zu eigen gemacht haben.“⁵⁹ Man habe

⁵³ Vgl. die Rezension in: *Magazin der deutschen Critik*, 2. Band., 1. Theil. Halle 1773, S. 293.

⁵⁴ Vgl. Johann Georg Jacobi, *Beurtheilung der Poetischen Blumenlese in dem Göttingischen Musen-Almanach*, in: *Der Teutsche Merkur*, 1. Bd. Weimar 1773, S. 172. Dort heißt es: „Warum ist der Chineser nicht so höflich, und sagt uns dieses Sprüchwort in unsrer Sprache [...]?“

⁵⁵ Unzer, *Über die chinesischen Gärten*, a. a. O., S. 44f.

⁵⁶ Ebenda, S. 46.

⁵⁷ Ebenda, S. 80.

⁵⁸ Ebenda, S. 81.

⁵⁹ Ebenda.

keinen Geschmack, beschließt Unzer seine Abhandlung, auf Lessing Bezug nehmend, „wenn man nur einen einseitigen Geschmack hat.“⁶⁰

Unzer war sich durchaus bewusst, dass man die Gärten nicht mit Exotika überladen dürfe, wie es im Rokoko der Fall war. An den barocken Anlagen kritisiert er, dass die Fülle an Staffagen und Überraschungseffekten zwar zunächst Erstaunen verursache, recht bald aber in Widerwillen und Ekel umschlagen würde. Man müsse deshalb die „Grenzen der Mannigfaltigkeit“⁶¹ erkennen, einhalten und entsprechend zu nutzen wissen.

Was darüber hinaus Unzers Abhandlung auszeichnet, ist die Ausformung einer komplementären Ästhetik, die nicht länger fremd und in ihrer geokulturellen Ferne unzugänglich bleibt, sondern als Heterotopie Wirkung zeigt, und zwar in einem zweifachen Sinne: als Illusion und als Kompensation. Ein Garten, sagt Unzer, sei das „Bild der verschönerten Natur“:

Wo sich aber die Natur nicht verschönern läßt, muß die Imagination alle ihre Kräfte anspannen, um aus dem Nichts so zu sagen etwas Neues hervorzuschaffen, das uns den Mangel der natürlichen Schönheiten ersetzt, und uns die Strenge, die Untüchtigkeit des Bodens vergessen lässet.⁶²

Für Unzer ist der Garten insofern ein sinnlich-ästhetischer und zugleich kreativer Ort, als es hier auf oft eng begrenztem Raum möglich wird, entgegen den Unzulänglichkeiten und Widrigkeiten der sich selbst überlassenen Natur ein Kunstobjekt zu schaffen, das sich weder den Gegebenheiten der Natur noch dem Gedanken des Nützlichen unterordnet. Die Gartenkunst biete vielmehr eine Gelegenheit, die in der Natur verborgene ästhetische Diversität aufzuspüren – ein Konzept, das darauf angelegt ist, Gefühlsbewegungen sowohl des Schönen und Erhabenen als auch des Reizenden und Mannigfaltigen zu evozieren. Das aber bedeute wiederum, dass die chinesische Ästhetik des Reizenden und Mannigfaltigen gleichberechtigt neben den viel zu eng gefassten westlichen Vorstellungen vom Schönen und Erhabenen steht.

3

Obwohl Unzer das Potential und den geschmacksbildenden Charakter der chinesischen Gärten sowohl für die lyrische Dichtung als auch für eine Wirkungsästhetik der „Schönen Künste“ erkannt hatte, blieb seine Abhandlung *Über die chinesischen Gärten* ohne jegliche Resonanz. Für Hirschfeld, der in einer Anmerkung seiner ‚kleinen Theorie‘ kurz darauf eingeht, enthielt sie

⁶⁰ Ebenda, S. 82.

⁶¹ Ebenda, S. 25.

⁶² Ebenda, S. 19f.

„nichts neues und manches unrichtige.“⁶³ Zwanzig Jahre später erschien im Februar 1793 im *Journal des Luxus und der Moden* ein Aufsatz unter der Überschrift *Ueber Ursprung und Alter der Englischen Gartenkunst*, dessen Verfasser Friedrich Justin Bertuch (1747–1822) zunächst die theoretischen Verdienste Hirschfelds im Hinblick auf die Gartenkunst würdigt, die er zur „jüngste[n] Schwester der schönen Künste“⁶⁴ erklärt. Unvermittelt und für den Leser überraschend wendet sich der Autor dann aber einem ganz anderen Thema zu, nämlich jenem von Hirschfeld bestrittenen Faktum der Existenz der chinesischen Gärten. Entgegen seinem anfänglichen Vorbehalt, dass bei Chambers „in seinem vielleicht verschönerten Bilde die chinesischen Gärten beynahe den Feen-Gärten gleichen, wie eine wärmere orientalische Phantasie sie nur schaffen kann“, ist Bertuch inzwischen von der Existenz und der getreuen Darstellung der in Chambers *Dissertation on Oriental Gardening* beschriebenen Parkanlagen vollkommen überzeugt. Sie

ganz wegzuläugnen, wie Hirschfeld, der auf eine sonderbare Art dagegen eingenommen scheint; sie für bloße Producte der Phantasie und poetische Tableaux zu erklären, und zu sagen, daß Chambers seine Landleute zum Besten gehabt habe, und daß gar nichts dergleichen in China wirklich existire, ist zu weit gegangen, und offenbar ungerrecht.⁶⁵

Bertuch sieht sich in der glücklichen Lage, den Lesern seiner Zeitschrift eine poetische Darstellung aus China in deutscher Übersetzung präsentieren zu können,⁶⁶ die „nicht allein die Richtigkeit von Chambers Beschreibung der chinesischen Gärten, sondern auch das hohe Alterthum dieser Gartenkunst in China bewei[se],“⁶⁷ und deren Verfasser Sima Guang (bei Bertuch: See-Ma-Kouang) ist, der während der Song-Zeit (960–1279) als Minister am kaiserlichen Hof in Kaifeng (Provinz Henan) lebte.⁶⁸ In seiner Schilderung jener

⁶³ Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, a. a. O., 1775, S. 61.

⁶⁴ Friedrich Justin Bertuch, *Ueber Ursprung und Alter der Englischen Gartenkunst*, in: *Journal des Luxus und der Moden*, 1793, S. 61–72 und 193–197, hier S. 61.

⁶⁵ Ebenda, S. 64f.

⁶⁶ In französischer Sprache erschien der Text bereits in: *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les mœurs, les usages, etc. des Chinois. Par les Missionnaires de Pékin*, Tome sec. Paris 1777, S. 643–650. Der Rezensent der *Gothaischen gelehrten Zeitungen* vermochte die ästhetische Bedeutung dieser Darstellungen allerdings nicht zu würdigen: „Es ist eine bloße Beschreibung dieses Gartens, in der wir eben nicht viel auszeichnendes oder reizendes gefunden haben; da die heutigen sinesischen Gärten dieselbige Gestalt zu haben scheinen.“ Siehe: *Gothaische gelehrte Zeitungen*, 62. Stück, 5.8.1778, S. 512.

⁶⁷ Friedrich Justin Bertuch, a. a. O., S. 65.

⁶⁸ Der Historiker und Politiker Sima Guang (1019–1086) war Autor des in den Jahren zwischen 1065 und 1084 entstandenen Geschichtswerkes *Zizhi Tongjian*, das die Periode

„liebliche[n] Einöde“⁶⁹, in der er seine müßigen Stunden zuzubringen pflegte, beschreibt der Verfasser detailliert alle Partien seines Gartens, um dem Leser ein anschauliches Bild von der Besonderheit dieser Anlage zu geben. „Der Garten des See-Ma-Kouang [...] hat alle einzelne Naturschönheiten, so reizend komponirt, und mit so verständiger und geniereicher Kunst geschmückt, als man sie jezt in den Parks der Engländer findet“, notiert Bertuch,

und man müßte wirklich vorsätzlich die Augen zudrücken, wenn man hier nicht unläugbare Spuhren finden wollte, daß Kent und seine Nachfolger die Englischen Gärten nach Chinesischen Formen umschuf, und mahlerisch verschönerte Natur in einer Landschaft als Basis der neuen Gartenkunst annahm.⁷⁰

Zu den Lesern dieses Aufsatzes gehörte auch Christian August Semler (1767–1825), der bereits 1794 eine Schrift über die *Würdigung und Veredelung der regelmäßigen Gärten* veröffentlicht hatte,⁷¹ jedoch ohne dabei näher auf die chinesischen Gärten einzugehen. Offenbar war ihm Bertuchs Text zu dieser Zeit noch nicht bekannt, denn erst in seinem 1812 in der *Zeitung für die elegante Welt* in Fortsetzungen publizierten Aufsatz *Das Alter der chinesischen Gärten* nimmt er Bezug auf Sima Guangs Beschreibung. Bereits 1810 hatte sich Semler in seinen *Beiträge[n] zur Geschichte der Gartenkunst* mit William Chambers *Dissertation* beschäftigt und um dessen Rehabilitierung bemüht, da dessen Darstellung der chinesischen Gärten immer noch das Verdikt anhing, „es sey wahrscheinlich, daß er das meiste erdichtet habe.“⁷² In einem zweiten Aufsatz, der 1811 ebenfalls in der *Zeitung für die elegante Welt* erschien, hebt Semler hervor, dass Chambers in seiner Schrift *Designs on Chinese Buildings* (1757), in der er weniger als „dichtender Theoretiker“, sondern als „Reisebeschreiber“ auftrat,⁷³ ein wahrheitsgetreues Bild von den chinesischen Gärten geliefert habe, was ein Vergleich mit verschiedenen älteren wie neueren Reisebeschreibungen bestätigen würde, in denen sich fast

von der Zeit der Streitenden Reiche (403 v. Chr.) bis zur Gründung der Song-Dynastie (960) umfasst.

⁶⁹ Friedrich Justin Bertuch, a. a. O., S. 65.

⁷⁰ Ebenda, S. 193.

⁷¹ Christian August Semler, *Würdigung und Veredelung der regelmäßigen Gärten oder Versuch die nach dem französischen Geschmack angelegten Gärten nach den Grundsätzen der englischen Gartenkunst zu verbessern*. Leipzig 1794.

⁷² Christian August Semler, *Beiträge zur Geschichte der Gartenkunst*. I. William Chambers, in: *Zeitung für die elegante Welt*, 10. Jg. (1810), Sp. 785-788, 793-797, hier Sp. 785.

⁷³ Christian August Semler, *Beiträge zur Geschichte der Gartenkunst*. *Das Alter der chinesischen Gärten*, in: *Zeitung für die elegante Welt*, 11. Jg. (1811), Sp. 89-93, 101-103, hier Sp. 89.

überall „Spuren“ dafür finden ließen, „daß die Art von Gärten und Gartenanlagen, wie sie Chambers [...] schildert, schon lange vor ihm in China existierte.“⁷⁴

Für Semler waren diese beiden Aufsätze von 1810/11, die der Forschung bislang offenbar entgangen sind,⁷⁵ der Beginn einer intensiven Beschäftigung mit der fernöstlichen Gartenkunst. Die Fortsetzung seiner Betrachtungen veröffentlichte er im März 1812: Nach einer ausführlichen Zusammenfassung von Sima Guangs Beschreibungen chinesischer Gärten mit ihren Wasserfällen und Felsklüften geht Semler dazu über, deren Besonderheit näher zu erklären, viele ganz unterschiedliche Sujets auf engstem Raum zu versammeln. Die Feststellung, dass „vornehme Chineser [...] keine Freunde von weiten Spaziergängen“⁷⁶ seien, dient ihm dabei als Ausgangspunkt für den Versuch einer Differenzierung verschiedener, kulturell geprägter Besichtigungspraktiken und Wahrnehmungsmodi. Anders als die Europäer, die viel Zeit darauf verwenden würden, in ihren Gärten „herumzuspazieren“, um sich dabei von immer neuen Eindrücken überraschen zu lassen, seien die Chinesen viel mehr daran interessiert, nur kurze Strecken zurückzulegen, um andere und neue Aussichtspunkte zu erreichen, an denen sie länger als die Europäer verweilen würden, um von ihnen aus die Umgebung zu betrachten und in sich aufzunehmen. Ausgehend von dieser Beobachtung werden dann kulturell unterschiedliche Wahrnehmungsweisen definiert: „Wir brauchen in unsern Gärten, wo wir so viel umher wandern, weit weniger als die Chineser, die in ihren Gärten so viel stillsitzen, auf Szenen zu denken, die nicht im Vorübergehen, sondern von Standpunkten, auf denen sich der Anschauer fixirt, betrachtet werden sollen.“⁷⁷ Mit einem Verweis auf Carl Heinrich Heydenreich⁷⁸ stellt Semler schließlich die These auf, dass das Ziel der europäischen Gartenkunst darin bestehe, „Szenen zu bilden, welche den wandelnden Betrachter durch ihre successiv aufgefaßte Schönheit ergötzen“⁷⁹, während es den Chinesen im Gegensatz dazu bei der Gestaltung ihrer Gärten vorrangig darum gehe, „Szenen zu schaffen [...], welche den verweilenden Anschauer durch die Schönheit des auf einmal Anzuschauenden unterhalten soll[t]en“, weshalb sie „ihre Gärten nach ganz andern Regeln, als wir zu befolgen pflegen, anle-

⁷⁴ Ebenda, Sp. 90.

⁷⁵ Vgl. dazu Arne Klawitter, *Imaginationen des chinesischen Gartens in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*, in: *World Literature Studies* 7 (2015), S. 33-46.

⁷⁶ Christian August Semler, *Beiträge zur Geschichte der Gartenkunst. Das Alter der chinesischen Gärten*, in: *Zeitung für die elegante Welt*, 12. Jg. (1812), Sp. 345-349, 353-357, 365-367, hier Sp. 354. Er bezieht sich dabei direkt auf Chambers: Vgl. *Die Kunst Gärten anzulegen bey den Chinesern*, von Herrn Chambers, a. a. O., S. 406.

⁷⁷ Ebenda, Sp. 355.

⁷⁸ Carl Heinrich Heydenreich, *Originalideen über die interessantesten Gegenstände der Philosophie*. Erster Band. Leipzig 1793, S. 116.

⁷⁹ Christian August Semler, *Das Alter der chinesischen Gärten*, a. a. O., Sp. 355.

gen“ mussten, und dabei seien sie, wie Semler meint, „sehr consequent verfahren.“⁸⁰

Die Momente von Bewegung und Betrachtung bilden hinsichtlich der Besucher in Semlers Erklärungsansatz eine feste Einheit. Je nachdem, ob er im Garten spazierte oder längere Zeit an einem Ort verweile, sei der Blick des Betrachters entweder auf eine weite Aussicht oder eine abwechslungsreiche Szenerie gerichtet. Beim Spaziergang seien ihm „weite Aus- und Durchsichten“ wichtig; bei der längeren Betrachtung von einem Ruhepunkt aus wiederum habe „die Aussicht auf einen beschränkten Platz, wo man überall von nahen Gegenständen umgeben ist, nichts unangenehmes“, weshalb die Chinesen auch keine Bedenken gehabt hätten, „in ihren Gärten häufig gesperrte Szenen anzubringen, welche gar keine oder doch sehr wenig Aussicht auf die benachbarten Gartenpartien haben.“⁸¹

Die „gesperrte Szene“ ist ein ebenso interessanter wie aufschlussreicher Terminus, der sich bereits in der deutschen Übersetzung von William Gilpins *Bemerkungen über Wald-Szenen und Ansichten und ihre malerischen Schönheiten* findet.⁸² Eine verstellte Sicht konzentriert den Blick auf den einzelnen Gegenstand, sei es ein Fels oder ein Baum, und lenkt die Aufmerksamkeit auf dessen mannigfaltige Form, auf das Spiel von Licht und Schatten oder – bei einem Zweig – auf die Details der Verästelungen. Durch die „gesperrte Szene“ wird zunächst das Interesse am Gegenstand geweckt und dann der Blick darauf fokussiert, um den Betrachter schließlich die ihm innewohnende Subtilität entdecken zu lassen. Um den Besucher vor solchen „gesperrten Szenen“ länger ohne Überdross und Ermüdung verweilen zu lassen, müssten diese „mit besonderer Sorgfalt ausgeführt“ sein:

Das gewöhnliche und alltäglich Schöne, das uns im Vorbeigehn angenehm unterhält und eine flüchtige Behandlung, deren Nachlässigkeiten das vorübereilende Auge übersieht, wären in dergleichen Partien übel angebracht. Hier müssen nur ausgewählte, durch Seltenheit auffallende oder durch ungemene Schönheit anziehende Gegenstände zusammengestellt und mit so genau nehmender Sorgfalt behandelt werden, daß sie auch die scharfe Prüfung eines lange verweilenden Anschauers nicht zu scheuen brauchen. Dies haben die chinesischen Künstler wohl bedacht.⁸³

Für Semler erklärt sich daraus auch die „sorgfältige Manier“, mit der man in China die Gärten anlege, ferner „die Anhäufung von Steinen und Gewäch-

⁸⁰ Ebenda, Sp. 356.

⁸¹ Ebenda.

⁸² Wilhelm Gilpin's *Bemerkungen über Wald-Szenen und Ansichten und ihre malerischen Schönheiten*; von Szenen des Neuwaldes in Hampshire hergenommen. Aus dem Englischen übersetzt. Erster Theil. Leipzig 1800, S. 188f.

⁸³ Semler, *Das Alter der chinesischen Gärten*, a. a. O., Sp. 356.

sen von ungewöhnlichen oder ausgezeichnet schönen Gestalten und Farben; daher die Bewegung, die sie dem Wasser so häufig durch Fälle zu geben suchen; daher die öftere Belebung der Szene mit schönen Land- und Wasserthieren; daher die nette und bunte Zierlichkeit und die oft von allen gewöhnlichen Formen abweichende Bizarrerie ihrer Gebäude und andern Gartendekorationen.“⁸⁴

Ein weiterer wichtiger Gedanke in Semlers Überlegungen zur chinesischen Gartenästhetik betrifft den Effekt der Überraschung: In für längere Spaziergänge angelegten Gärten möchte man, so Semler, „nicht immer durch kontrastierende Szenen überrascht werden“. Viel mehr schätze man es, eine Weile „in einerlei Stimmung“ zu bleiben und diese „durch allmälige Veränderung seiner Umgebungen nach und nach in eine andere übergehen zu sehen.“⁸⁵ Um den Betrachter nicht durch die Wiederholung ähnlicher Aussichten zu langweilen, habe man sich entschlossen, „Szenen sehr mannigfaltiger Art“ zu erschaffen. Da aber „jene Stand- oder vielmehr Sitzpunkte nicht zu weit aus einander liegen“ durften, „so konnte es nicht fehlen, daß die verschiedenartigsten Szenen oft sehr nahe zusammen kamen und den schneidendsten Kontrast bildeten.“⁸⁶ Eben weil man in chinesischen Gärten längere Wege zu vermeiden trachte, sei man gezwungen gewesen, auf „kühne Uebergänge“ und „phantastische Abwechslung“ zu setzen.

Die chinesischen Gartengestalter seien stets ihren eigenen überkommenen Grundsätzen gefolgt, die „auf Beobachtung und Nachdenken gestützt waren und sich, wenn man ihre Aufgabe gehörig erwägt, gar wohl rechtfertigen lassen.“⁸⁷ Wenn auch von den europäischen Vorstellungen prinzipiell grundverschieden, seien sie doch bei näherem Hinsehen ebenso begründet und legitim wie diese. Schätzenswert an der chinesischen Gartenkunst sei vor allem „der Wechsel des Genusses“⁸⁸ (bei Unzer die „Mannigfaltigkeit“):

Mochten auch die Aussichten von seinen Ruhesitzen ziemlich beschränkt seyn; dafür war alles, was [der chinesische Betrachter] um sich her erblickte, anmuthig und zierlich; und wollte er ins Weite sehen, so konnte er auf seine Felsen steigen. Mochte auch in dem kleinen Bezirk manches verschiedenartige zu nahe beisammen seyn, das fiel ihm wohl selten auf, da er ihn selten oder niemals ganz durch ging und meistens in einzelnen Szenen verweilte.⁸⁹

Sima Guangs poetische Darstellung der chinesischen Gärten führe, und so beschließt Semler seine Überlegungen, vor Augen, „wie weit die Chineser,

⁸⁴ Ebenda.

⁸⁵ Ebenda, Sp. 357.

⁸⁶ Ebenda.

⁸⁷ Ebenda, Sp. 366.

⁸⁸ Ebenda, Sp. 357.

⁸⁹ Ebenda, Sp. 366.

da sie ein so lobenswerthes Kunstwerk hervorbringen konnten, uns Europäern damals in der Gartenkunst voraus waren“: „Denn kein europäischer Monarch jenes Zeitalters besaß einen Garten, der sich dem Garten dieses Mandarins hätte an die Seite stellen können.“⁹⁰ Diese Quintessenz unterscheidet sich grundlegend von Hirschfelds Urteil über China, das, keineswegs frei von Kulturchauvinismus, den Diskurs über Gartenkunst in Deutschland doch so maßgeblich prägte. Während Hirschfeld bemüht war, alle Elemente der chinesischen Ästhetik per se mit dem Argument abzuwehren, dass es die chinesischen Gärten, wie Chambers sie beschrieben hatte, gar nicht geben konnte, führen uns die Überlegungen Unzers und Semlers vor Augen, dass bereits gegen Ende des 18. Jahrhunderts fundierte Ansatzpunkte für eine kulturkomparatistische Betrachtung entwickelt wurden, die das Fremde keineswegs pauschal ablehnten, sondern in ihm eine wesentliche Bereicherung für das Eigene erblickten.

⁹⁰ Ebenda, Sp. 367.