

Imaginationen des chinesischen Gartens in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts

ARNE KLAWITTER

Der Garten, im religiösen Kontext des Alten Testaments einerseits der Ort des Sündenfalls, in der Antike dann jedoch andererseits das Elysium der Auserwählten, ist, abgesehen von dergleichen biblischen und mythologischen Konnotationen, ganz einfach und nichts anderes als ein Ort der ‚gestalteten Sehnsucht‘, ein *locus amoenus*, der von den Menschen Jahrtausende hindurch nach ganz bestimmten Regeln angelegt wurde und, wie die Kulturgeschichte uns gezeigt hat, bis auf den heutigen Tag mit großer Fürsorge gepflegt wird. Während im 17. und beginnenden 18. Jahrhundert in Frankreich und Mitteleuropa der *jardin à la Française* dominierte, wobei Versailles mit seiner offenen Perspektive gegenüber dem Park von Vaux-le-Vicomte, in dem der bekannte Gartenarchitekt André La Nôtre die geschlossene Perspektive anwandte, die wirkungsvollere Variante darstellte, werden spätestens seit der Mitte des 18. Jahrhunderts das klassische Symmetrieprinzip des französischen Gartens und die Vorstellung, dass der Mensch die Natur durch seinen Eingriff zu perfektionieren habe, zunehmend in Frage gestellt und durch den neuen, der *imitatio naturae* verpflichteten englischen Gartenstil ersetzt. Mit ihm verbindet sich ein nicht zu unterschätzender Einfluss der phantasievollen, scheinbar regellosen chinesischen Gärten, von denen die Öffentlichkeit dieser Zeit vermehrt aus den Reiseberichten von Missionaren und Diplomaten Kenntnis erhielt. Die wachsende Begeisterung des Adels und dann auch des Großbürgertums für die im englischen Garten scheinbar realisierte freie Entfaltung der Natur führte in Frankreich und Deutschland zu einer völlig neuen Orientierung der Gartenkultur, die für das Entstehen des romantischen Naturgefühls und für die Ausbildung neuer Ausdrucksformen literarischer Naturdarstellung von großer Bedeutung werden sollte.

Die englischen Gartentraktate – genannt seien hier nur Thomas Whatelys *Observations on Modern Gardening* (London 1770) – sorgten für einen Geschmackswandel beim Adel, insbesondere den Gutsbesitzern, die sich nun für Jahre vorrangig damit beschäftigten, neue Parks im englischen Stil anzulegen oder ihre alten Gartenanlagen französischer Stilprägung in großräumige Landschaftsgärten umzuwandeln. Die bekanntesten Schöpfungen der 1760er und 70er Jahre sind Claude-Henri Watelets an der Seine eingerichteter Park Moulin-Joli, der von Carmontelle gestaltete Parc Monceau in Paris und vor allem Ermenonville, der Sitz des Marquis de Girardin.¹

WILLIAM CHAMBERS UND SEINE BEDEUTUNG FÜR DIE GESTALTUNG DES LANDSCHAFTSGARTENS

Die zu dieser Zeit in Mode gekommenen chinesischn Gärten wurden in Europa einerseits als „englische Gärten“, andererseits aber auch als „englisch-chinoise Gärten“ bzw. „jardins anglo-chinois“ bezeichnet. Gärten wie diese haben aber nur sehr begrenzt etwas mit den klassischen chinesischen Gärten zu tun, die gewöhnlich von einer Mauer umschlossen sind, einen oder mehrere Teiche, einen Fels- bzw. Steingarten und einzelne kleinarchitektonische Elemente wie z.B. einen Pavillon oder überdachte Gänge einbeziehen, und den Besuchern, die auf den sich windenden Wegen an verschiedenen Aussichtspunkten innehalten, eine Vielzahl von Verweilmöglichkeiten zur Kontemplation bieten. Bei den englisch-chinoischn Gärten ihrerseits handelt es sich um west-östliche Mischformen, deren spezielle Ästhetik sich aus dem Kontext der europäischen Gartengestaltung und aus der Begegnung mit dem ‚chinesischen Geschmack‘ erschließt.

Eine Voraussetzung für die Entstehung dieser Mischform war die offenbare Freude an der ständigen Umgestaltung der Hof- und Landschaftsgärten. Der englische Garten in Pillnitz bei Dresden wurde um 1780 angelegt, der chinesische Garten mit seinem Pavillon 1790. Zur gleichen Zeit wurde von Johann Baptist Lechner im englischen Garten von München eine 25 Meter hohe Holzpagode nach einem Entwurf von Joseph Frey errichtet und 1791 fertig gestellt. 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 chinesische Haus auf der Remusinsel bei Rheinsberg wurde bereits 1771 errichtet und das dortige chinesische Fischerhaus sogar schon 1768.

Der eben gerade genannte William Chambers (1723–1796) war einer der bedeutendsten Architekten seiner Zeit und der wohl einflussreichste Propagandist chinesischer Gartenkunst in Europa. Bevor er 1760 in London Hofarchitekt wurde, hatte er bereits zwischen 1740 und 1749 drei ausgedehnte Reisen nach China unternommen, wo er die chinesische Architektur studierte und sich Wissen über chinesische Gartengestaltung aneignete.

Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, insbesondere nach der Aufhebung des Jesuitenordens im Jahre 1773, waren es nicht mehr Missionare, sondern vor allem Kaufleute, die den Austausch mit dem chinesischen Kaiserreich vorantrieben, und als einer von ihnen reiste auch Chambers im Dienste der Schwedischen Ostindien-Kompanie nach China. Zwar war zuvor schon in den Schriften von 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 darstellte und beschrieb. Seine daraus gewonnenen Anschauungen und Überlegungen formulierte er in zwei Schriften: zum einen in *Designs of Chinese Building* (1757) und zum anderen in seiner *Dissertation on Oriental Gardening* (1772), die drei Jahre später von Schack Hermann Ewald, dem Herausgeber der *Gothaischen gelehrten Zeitung*, ins Deutsche übersetzt wurde.

Chambers war ein ausgesprochener Gegner der in England im Wesentlichen durch Lancelot „Capability“ Brown (1716–1783) geprägten Gestaltung von Land-

schaftsparks, die er als langweilig empfand. Er vertrat vielmehr die Ansicht, dass ein Garten voller Überraschungen sein sollte, weshalb er architektonische Elemente verschiedenster Formen und Stile miteinander kombinierte, was ihm, wen wundert es, umgehend den Vorwurf der Effekthascherei einbrachte. In Deutschland führte Chambers Beschreibung der chinesischen Gärten zu einer heftigen Diskussion darüber, ob es dergleichen Gärten, so wie er sie dargestellt hatte, in Wirklichkeit überhaupt gab. Einer derjenigen, die ihre Existenz bestritten – und seine Meinung sollte dann auch zur maßgeblichen unter den deutschen Gelehrten werden –, war Christian Cay Lorenz Hirschfeld (1742–1792).

Für Hirschfeld stehen die von Chambers beschriebenen Vorzüge und Besonderheiten der chinesischen Gärten im krassen Gegensatz zum chinesischen Charakter. In dem Kapitel *Gründe gegen die Wirklichkeit der chinesischen Gärten, wie sie Chambers beschreibt* erklärt Hirschfeld in seiner *Theorie der Gartenkunst*, dass er zunächst „von so vielen reizenden Szenen entzückt [gewesen sei]“, und wie er „bey dieser Bewegung nachzudenken [vergaß], ob sich auch alles wirklich so verhalten möchte“ (Hirschfeld 1779: 95). „Bey einer nähern Vergleichung verschiedener Schriftsteller, die von China handeln“, habe er jedoch genügend Gründe gefunden, die ihn „noch mehr an dem Daseyn solcher Gärten zweifeln machen, wie Chambers die chinesischen beschreibt“ (ebd.).

Besonders gravierende Fixpunkte seiner Beweisführung sind für ihn, dass es ad 1) viele Wüsten und dazu große Hungersnöte gäbe, weshalb man dort kaum Zeit und Ruhe zur Anlegung „ländlicher Lustplätze“ haben dürfte. Auch wisse man, ad 2) „daß die Chineser wenig Liebe zum Landbau besitzen, die überdieß mit dem heißen Wuchergeist, einer fast allgemeinen Seuche der Nation, nicht vereinbar ist“ (ebd.).

Weiterhin verweist Hirschfeld auf die Briefe des Jesuitenpaters Le Comte, denen er seinen dritten Beweis verdankt, nämlich, dass die Chinesen 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“ (ebd.: 101).

Dergleichen Vorurteile finden sich auch in Hirschfelds Kommentaren zur chinesischen Kunst, die eine in jener Zeit gängige Vorstellung von der Kultur und dem Kunstvermögen der Chinesen wiedergeben:

Es ist ausgemacht, daß keine der schönen Künste bey den Chinesern zur Vollkommenheit emporgestiegen ist. Von der Perfectio haben sie nicht den geringsten Begriff. In der Malerey kletten 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. (Ebd.: 96)

Allein aus diesen Gründen, so schlussfolgert Hirschfeld, müssten sie „sehr verlegen seyn, wenn sie den Prospect eines Gartens vorstellen sollten“, und auch ihre Zeichnungen seien, wie man ja wisse, im Allgemeinen „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. (Ebd.)

Schließlich geht Hirschfeld sogar so weit zu behaupten, dass die Beschreibungen der chinesischen Gärten nichts als eine pure Fiktion seien, entsprungen lediglich einem ganz bewussten Kalkül von Chambers, sich bemerkbar zu machen:

Er [Chambers] glaubte, 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. Er hatte Klugheit genug, unter diese Ideen Zusätze zu mischen, die dem Nationalgeist der Chineser eigen sind. Kurz, er pflanzte britische Ideen auf chinesischen Boden, um ihnen ein mehr auffallendes Ansehen zu geben, und sie eindringlicher zu machen. (Ebd.: 99)

Heute wissen wir, dass Hirschfeld im Irrtum war, und die von ihm benutzten Quellen sind aufschlussreich genug um zu erklären, wie dieses Bild aus historischer Sicht zustande gekommen sein dürfte. Hirschfeld beruft sich nämlich ausschließlich auf jene Missionare, die vor allem im Norden Chinas tätig waren, vorrangig am Kaiserhof in Peking, obgleich auch bei ihnen beeindruckende Gartenbeschreibungen zu finden sind, wie z. B. bei Jean-Denis Attiret (1702–1768).² Chambers aber besuchte China als Kaufmann, und zwar das südchinesische Kanton, heute Guangzhou. Eine andere Stadt wird er nicht bereist haben können, denn 1745 erließ der chinesische Kaiser Qianlong ein Edikt, wonach jeglicher Handel mit ausländischen Kaufleuten nur über Kanton abgewickelt werden durfte. Alle anderen Häfen und Handelsplätze blieben den Ausländern verschlossen, ebenso die Hauptstadt Peking. Hätte Hirschfeld über dieses Wissen verfügt, dann hätte er seine Suche nach den chinesischen Gärten nicht auf den Norden Chinas, über den die Missionare berichteten, sondern auf das ihnen eher unbekanntere Südchina konzentrieren müssen. Die ausführliche Beschreibung der chinesischen Gärten bei Chambers wird sich also mit größter Wahrscheinlichkeit auf Kanton beziehen, womit Hirschfelds Kritik aus Unkenntnis heraus faktisch widerlegt wäre. Und um die Einwände gegen Hirschfeld noch weiter abzurunden: Auch aus Reiseberichten verschiedener Gesandtschaften wissen wir, dass es die chinesischen Gärten, die Chambers beschreibt, tatsächlich gegeben hat und dass sie keineswegs nur die Erfindung eines fantasiereichen Engländer waren. Was seine Überlegungen zur Gartenästhetik betrifft, so muss man allerdings sagen, dass er seine Schilderungen auf die Grundlage einer von ihm entwickelten Theorie gestellt hat, nach der die Natur „mit ihrer schönen Unregelmäßigkeit“ (Chambers 1758: 405) das Vorbild aller Gärten sei.

Chambers Schrift kam den Verteidigern der Rokoko-Chinoiserie in Deutschland gerade recht, denn in den 1770er Jahren waren die englisch-chinesischen Gärten mit ihren exotischen Staffagen zunehmend zur Zielscheibe literarischen Spottes geworden, so z. B. bei Hamann, Lichtenberg und Justus Möser in seinen *Patriotischen Phantasien* (Möser 1776: 465–467). Auch der junge Goethe beteiligte sich mit seiner „dramatischen Grille“ *Triumph der Empfindsamkeit*, die am 30. Januar 1778 uraufgeführt wurde, an dieser Kampagne wider modische Chinoiserien. In diesem Stück

bringt er seine Abneigung gegen den chinesischen Gartenstil mit dessen verschlungenen Wegen, krummen Linien, Grotten und Höhlen dadurch zum Ausdruck, dass er den chinesischen Garten in die Unterwelt verfrachtet: Pluto lässt, dem Geschmack der Zeit folgend, einen Garten anlegen, der sich wie eine Parodie auf die damals in Mode gekommenen chinesischen Gärten liest. Titanen müssen Berge heranschleppen und übereinandersetzen, um auf ihnen einen Aussichtspunkt zu errichten. Von dort aus blickt man dann auf ein Tal mit Grotten, Gräbern, Pagoden und Pavillons. Alles Chinesische wird zusammengehäuft, Banalitäten des Alltags werden verziert und verkleidet. Schließlich heißt es dann sehr pointiert: „So wird zum Exempel / Ein Kuhstall zum chinesischen Tempel.“ (Goethe WA, I, 17: 343)³

LUDWIG AUGUST UNZER – DER „VATER DER CHINESISCHEN POESIE AUF DEUTSCHEM GRUND UND BODEN“⁴

Im selben Jahr, als in England Chambers *Dissertation* erschien, sorgte ein Gedicht im *Göttinger Musenalmanach* für nicht wenig Aufsehen, das den ungewöhnlichen Titel trug *Vou-ti bey Tsin-nas Grabe. Eine Elegie im chinesischen Geschmack*. Der Verfasser war der damals 24-jährige Ludwig August Unzer (1748–1774) aus Wernigerode. Obwohl heute fast völlig vergessen, war er damals auch über literarische Kreise hinaus ein beachteter Dichter und Kunstrichter (heute würde man sagen: Kritiker). Das Gedicht wurde in von ihrer Tendenz her ganz unterschiedlichen Periodika seiner Zeit besprochen, u. a. in Schirachs *Magazin der deutschen Critik*, in Wielands *Teutschem Merkur*, im *Almanach der deutschen Musen* und schließlich auch in den *Frankfurter Gelehrten Anzeigen*, und zwar von keinem anderen als Goethe.⁵

Was mag der Anlass dazu gewesen sein? Zum einen war das Gedicht sprachlich außergewöhnlich, denn Unzer mengte nicht nur chinesische Namen in den Text ein, was man ja in der Nachfolge französischer Autoren bereits von Wieland und Haller kannte, sondern ganze Redewendungen auf Chinesisch, und er versah den Text zudem mit vielen erklärenden Fußnoten, die von seinen Rezensenten vor allem als störender Ballast empfunden wurden. Zum anderen vereinigte Unzer in seinem Gedicht Elemente chinesischer Gartenästhetik, des elegischen Trauergesangs, der Friedhofspoesie und der *consolatio* und reflektierte sie vor dem Hintergrund der chinesischen Philosophie, genauer gesagt, des Daoismus, anhand der Begriffe Kang und Yeou, die mit Yin und Yang vergleichbar sind: Bei Unzer sind sie das Starke und das Schwache, das Widerstehende und das sich Hingebende.

Goethe fand keine positiven Worte über diese Art poetischer Chinoiserie. Abfällig bemerkte er in seiner Rezension: „Die Arbeit des Herrn Unzer ist eingelegte Arbeit mit ihrem chinesischen Schnickschnack auf Teebrettern und Toilettenkästchen wohl zu gebrauchen.“ (Goethe WA, I, 37: 237) Und auch neuere Forschungen betrachten sie, wenn sie diese Elegie im chinesischen Geschmack überhaupt einmal erwähnen, als „lyrische Chinoiserie“ oder gar als „makkaronische Poesie“ (Berger 1990: 258). Doch wird dabei übersehen, dass dieses Gedicht das wohl erste poetische Dokument der Rezeption chinesischer Gartenkunst in der deutschsprachigen Dichtung ist, begleitet von zwei Sonetten Unzers, von denen eines ebenfalls im *Göttinger Musenalmanach* abgedruckt worden ist.

Was nun jedoch die chinesische Gartenästhetik betrifft, so sind in erster Linie die folgenden Verse von ganz besonderem Interesse:

Hier, wo der hundertstimmige Schall
Vom reißenden Wasserfall
Durch Felsenthäler sich windet,
Wo der knotichte Baum
Seine Zweig' an die Zypresse bindet,
Hier, in diesem öden Raum,
Will ich, Tsin-na, deinem Angedenken
Trauerblumen und Gesänge schenken.
Unterirdischer Bach,
Tose dumpf durch meine Klagen!
Seufze, Felsenhall, mir nach!
Locke mich, mein tiefes Leid zu sagen!
Sitzend unter einem Stamm,
Den der Rache Blitz zersplittert,
Nähr' ich mich, von Schrecken unerschüttert,
Nur mit jenem ewigen Gram,
Der, gleich Fluten, über meine Seele kam.
In der Ferne schau' ich nur,
Unter halbvermoosten Hütten,
Von Bedürfniß, wilden Sitten,
Und Verzweiflung die betrübte Spur.
Ahdungsvolle Vögel singen
Mir den trauten Sterbegesang;
Aus den offenen Hölen dringen
Schauerlüfte mit rauschendem Klang. (Unzer 1773a: 62–64)

In den eben zitierten Versen werden einige wichtige Aspekte der chinesischen Gartenkunst und ihrer außergewöhnlichen Ästhetik angesprochen: die Schlangelinie, die Felsenklüfte und Höhlen, die reißenden Wasserfälle, unterirdische Bäche, knorrige Bäume und vom Blitz zerschmetterte Stämme, halbbemooste Hütten. Besondere Aufmerksamkeit verdienen dabei die letzten beiden Zeilen mit ihren „offenen Höhlen“ und den „Schauerlüfte[n] mit rauschendem Klang“. Dass sich Unzer zumindest ansatzweise mit der chinesischen Ästhetik beschäftigt hat, bezeugt seine mit zahlreichen Beispielen angefüllte Abhandlung *Über die chinesischen Gärten*. Bemerkenswert ist, dass er sie noch im selben Jahr, in dem auch Chambers *Dissertation* erschien, in den Druck gab; ausgeliefert wurde sie allerdings erst zu Ostern 1773 (vgl. Mauvillon 1801: 71).

Bei seiner chinesischen Elegie handelt es sich weniger um ein ‚Potpourri‘, in das Verschiedenes und eben auch Chinesisches wahllos und willkürlich hineingemengt wurde. Den Landschaftsbeschreibungen liegt durchaus ein ästhetisches Konzept zugrunde, das im engen Kontext zu der Abhandlung *Über die chinesischen Gärten* steht. Hier hatte Unzer, immer bezogen auf William Chambers, deutlich zu machen versucht, dass die Kunst der chinesischen Gärten darin bestehe, die Bäume und Stauden, überhaupt alle Gewächse so anzulegen, dass sie wie ein Spiel der Natur erscheinen, aus dem die Chinesen „ihre geheimsten Schönheiten zu empfinden wissen“ (Unzer 1773b: 8).

Die „Manier“ der Chinesen sieht Unzer vor allem dadurch charakterisiert, 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“ (ebd.: 27). Für sie bestehe die Kunst darin, „die Szenen in einem eingeschränkten Raume, soviel als möglich ist, zu verändern“ und so verschiedene „Gesichtspunkt[e]“ zu gestalten (ebd.: 30). In diesem Zusammenhang verweist Unzer insbesondere auf die Funktion der gewundenen, schlangenförmigen Linien und Kurven, wie man sie z. B. bei chinesischen Brücken finden kann, die er als Ausdruck der Lebhaftigkeit und Beweglichkeit des chinesischen Geistes begreift (ebd.: 30f.) – und die wir auch in der Elegie *Vou-ti* wiederfinden können.

Unzer unterscheidet hier Empfindungen, die an drei Anschauungen gebunden sind, und nennt dabei „drey Gattungen von Aussichten oder Schilderungen“: erstens das Angenehm-Reizende, zweitens das „Schrecken und Furcht Einflößende“ und drittens schließlich das „Erstaunen, täuschende Bezauberung und überraschende Verwunderung Hervorrufende“ (ebd.: 35f.). Bei Letzterem gehe es darum, sich effektvoller Mittel, wie z. B. des dumpfen Brausens eines unterirdischen Stroms, den man selbst nicht sehen kann, zu bedienen oder dunkler Grotten und Höhlen, in denen „die sonderbarsten und seufzendsten Töne hervorgebracht werden“ (ebd.: 41). Und auch hierauf wird in der Elegie angespielt. Ebenfalls erwähnenswert ist, dass Unzer am Ende seines zweiten Sonetts in chinesischem Geschmack genau dasselbe Bild erneut aufgreift. Dort heißt es: „Und ein verliebter Seufzer schlich / Durch die geheimen Felsenklüfte“ (Unzer 1772: 22), und auch das erste Sonett *Tcheou* endet mit dem „Zauberdunkel“ (ebd.: 20) einer Felsenhöhle, in dem sich der Dichter auf seiner Suche nach der verstorbenen Geliebten verliert.

Man kann also sagen, dass Unzer diese Gedichte als poetische Umsetzungen seiner gartenästhetischen Überlegungen verfasst hat. Besonders gilt dies für die Elegie *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, den Affekt der Trauer und die Schrecken des Todes zu verstärken. In seiner Abhandlung *Über die chinesischen Gärten* heißt es:

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 Donnerstrahl 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! (Ebd.: 42f.)

Wenn Unzer Überlegungen wie diese in seine Dichtung aufnimmt, dann geht es ihm vorrangig darum, durch das Anschauen eines bestimmten Landschaftsbildes das

Sentiment und die Sinne anzuregen, was er allerdings in einem für damalige Verhältnisse so starken und ungewöhnlichen Maße tat, dass die Kunstrichter irritiert und verstört waren. In ihren Augen hatte Unzer deutlich die Geschmacksgrenzen überschritten, und das sowohl sprachlich, nämlich durch die Häufung von Fremdwörtern und Fußnoten, die den Lesefluss unterbrechen,⁶ als auch geographisch durch das weit entfernte und fremde China. Ein amüsantes Nebenbei für die Hilflosigkeit der Rezensenten dem unerhört Neuen gegenüber: Johann Georg Jacobi empfand es in seiner Besprechung im *Teutschen Merkur* geradezu als unhöflich, dass der Chinese nicht Deutsch spreche.⁷ Dabei missverstanden die zeitgenössischen Rezensenten insgesamt und vollständig das Programm, das Unzer mit seinen Gedichten im chinesischen Geschmack zu verbinden gesucht hatte, 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 sich gerade konstituierenden deutschen Geschmack zu vervollkommen und gleichzeitig zu erweitern.

Die chinesische „Kunst der Entgegenstellung widersprechender Formen, der Abstechung der Farben, der Verschiedenheit des Lichts und Schattens“ (Unzer 1773b: 44–45), all das ergibt ein Ganzes, das zwar aus unterschiedlichen Teilen besteht und dennoch „durch die feinste Harmonie ergötzt“ (ebd.: 46). Das Reizende und das Mannigfaltige sind es, die für Unzer den Kern der chinesischen Ästhetik bilden. Seine Vorstellung der chinesischen Gärten bietet kein Idealbild, geschweige denn, dass sich hinter ihr eine Gesellschafts-Utopie verbergen würde. Doch eine erzieherische Funktion hat es schon, wie aus den folgenden Ausführungen zu entnehmen ist:

Da die Gartenlust unter allen Ergötzlichkeiten uns das reineste Vergnügen gewährt [...]; da 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 Mannigfaltigen in der Natur bey uns hervorbringt, und uns dadurch zu besseren Menschen macht [...] (ebd.: 80).

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 übertriebenen und geschmacklosen Kunst benehmen möchte“ (ebd.: 81). Gegen die gekünstelte 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.“ (Ebd.) Man habe keinen Geschmack, beschließt Unzer seine Abhandlung, sich auf Lessing beziehend, „wenn man nur einen einseitigen Geschmak hat“ (ebd.: 82).

Einzigartig an dieser Abhandlung ist vor allem die bedachte 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 lässt“ (ebd.: 19–20).

Seine Aufgabe sieht Unzer gerade nicht darin, die Utopie eines *locus amoenus* bzw. *hortus conclusus* zu entwerfen (was der chinesische Garten im gewissen Sinne dennoch ist, nämlich ein von Mauern eingegrenzter Mikrokosmos), sondern ihn als jenen unbestimmten Raum, in dem das ästhetische Urteilsvermögen eingeschlossen ist, sichtbar zu machen. „Nichts lässt sich schwerer bestimmen“, sagt Unzer in seiner Abhandlung, „als die Grenzen der Mannigfaltigkeit, wenn sie sich anders gar in Grenzen einschließen lässt“ (ebd.: 25). Dieser Zusammenhang ließe sich genauso auf die spätere klassische Vorstellung der Gartenkunst beziehen, die eben genau das ist: eingeschlossen. Das klassische Gartenideal steht ganz im Zeichen des Nützlichen: Alles hat seinen Platz und seine Funktion, es gibt keine öde Stelle, und nichts bleibt funktionslos. In diesem Sinne heißt es in Herders *Kalligone*:

Ein Bezirk, wo jedes Land und Beet das Seine, in seiner Art das Beste trägt, und keine kahle Höhle, kein Sumpf und Moor, keine verfallene Hütte, keine unwegsame Wüstenei von der Trägheit ihrer Einwohner zeugt; – wo diese schöne Kunst ein Land verschönt, bedarf es keiner Bildsäulen am Wege: lebend kommen uns mit allen ihren Gaben Pomona, Ceres, Pales, Vertumnus, Sylvan und Flora entgegen. Die Kunst ist zur Natur, die Natur zur Kunst geworden, nicht ohne Mühe, nicht ohne Nutzen und Bedürfnis. (Herder 1800: 23)

Ganz anders bei Unzer. Für ihn bietet die Gartenkunst 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 hervorzubringen. Das heißt aber nichts anderes, als dass die chinesische Ästhetik des Reizenden und Mannigfaltigen gleichberechtigt neben unsere westliche Vorstellung des Schönen und Erhabenen gestellt werden kann, und das ist in dieser Zeit ebenso ein Novum wie eine Kampfansage an die überkommenen ästhetischen Vorstellungen und Normen.

DIE REVISION DER VORSTELLUNG ÜBER CHINESISCHE GÄRTEN DURCH BERTUCH UND SEMLER

Unzers Abhandlung *Über die chinesischen Gärten* blieb allerdings ohne große Resonanz. Es bedurfte eines neuen Ansatzpunktes, um die von Hirschfeld kolportierten Auffassungen über die chinesische Gartenkunst revidieren zu können.

Im Februar 1793 erschien im *Journal des Luxus und der Moden* ein von Friedrich Justin Bertuch (1747–1822) herausgegebener Text mit dem Titel *Ueber Ursprung und Alter der Englischen Gartenkunst*, in dem die Gartenkunst zur „jüngste[n] Schwester der schönen Künste“ (Bertuch 1793: 61) erhoben wird und Hirschfelds Verdienste für die Theorie der Gartenkunst gewürdigt werden. Aber auch Chambers Bedeutung wird herausgestellt, sei er es doch gewesen, der „im Jahre 1772 eine vollständige Uebersicht der Gartenkunst der Chineser“ (ebd.: 64) gegeben habe. Und weiter heißt es bei Bertuch:

[...] und ich muß selbst bekennen, daß in seinem vielleicht verschönerten Bilde die chinesischen Gärten beynahe den Feen-Gärten gleichen, wie eine wärmere orientalische Phantasie sie nur schaffen kann. Aber 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 ungerecht (ebd.: 64–65).

Bertuch sieht sich in der glücklichen Lage, der Leserschaft seiner Zeitschrift einen Text zu präsentieren, den er in deutscher Übersetzung vorlegt und der „nicht allein die Richtigkeit von Chambers Beschreibung der chinesischen Gärten, sondern auch das hohe Alterthum dieser Gartenkunst in China beweißt“ (ebd. 65). Es handelt sich um ein Gedicht des See-Ma-Kouang (Pinyin: Sima Guang, 1019–1086), der als Minister während der Song-Zeit am kaiserlichen Hof lebte.

In der poetischen Darstellung seiner „liebliche[n] Einöde“ (ebd.: 65), in der er seine müßigen Stunden zuzubringen pflegte, beschrieb Sima Guang alle Partien seines Gartens und die Lage derselben so genau, dass die Leser in Europa eine anschauliche Vorstellung von der Besonderheit dieser Gartenanlage erhielten. Unter den Lesern befand sich auch Christian August Semler (1767–1825), der bereits 1794 eine Schrift über die *Würdigung und Veredelung der regelmäßigen Gärten* veröffentlichte, jedoch ohne die chinesischen Gärten besonders zu erwähnen. Offenbar hat er Bertuchs Übersetzung viel später in die Hände bekommen, denn erst in seinem 1812 in der *Zeitung für die elegante Welt* in Fortsetzung publizierten Aufsatz *Das Alter der chinesischen Gärten* nimmt er Bezug auf Simas Beschreibung.

Semler hatte sich zwei Jahre zuvor mit William Chambers *Dissertation* beschäftigt, um das falsche Bild über das von ihm aufgestellte „System“ zurecht zu rücken, da, wie er meint, dessen Schilderung der chinesischen Gärten immer noch das Vorurteil anhängt, „es sey wahrscheinlich, daß er das meiste erdichtet habe“ (Semler 1810: 785). 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 Theoretiker, sondern vielmehr als Reisebeschreiber auftrat, eine weitaus wahrheitsgetreuere Vorstellung von den chinesischen Gärten geliefert habe, als bisher angenommen, was ein Vergleich sowohl mit den neuesten als auch mit älteren Reisebeschreibungen belegen würde. Doch scheinen diese beiden Aufsätze zunächst lediglich den Anstoß zur intensiveren Beschäftigung mit den chinesischen Gärten gegeben zu haben, denn erst die Lektüre von Simas Beschreibungen veranlasst ihn dazu, seine Gedanken diesbezüglich auszuführen und auch theoretisch zu begründen.

„Die vornehmen Chineser“, schreibt Semler, seien „keine Freunde von weiten Spaziergängen“ (Semler 1812: 354). Diese Feststellung dient ihm gleichsam als Ausgangspunkt für seine äußerst interessanten und plausiblen Überlegungen, die auf einem interkulturellen Vergleich zwischen der europäischen und der fernöstlichen Anschauung basieren. Während man in Europa in den Gärten herumspazierte, würden die Chinesen in den ihrigen an bestimmten Orten verweilen, um die Umgebung zu betrachten. Mit diesen Praktiken verbindet Semler bestimmte Wahrnehmungsweisen und Anschauungsformen: „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 Stand-

punkten, auf denen sich der Anschauer fixiert, betrachtet werden sollen“ (ebd.: 355).

Mit Bezug auf Carl Heinrich Heydenreich (1793: 116) expliziert Semler dann, dass das Ziel der europäischen Gartenkunst darin bestehe, „Szenen zu bilden, welche den *wandelnden* Betrachter durch ihre *successiv* aufgefaßte Schönheit ergötzen“ (Semler 1812: 355). Den Chinesen sei es hingegen vorrangig darum gegangen, „Szenen zu schaffen, welche den *verweilenden* Anschauer durch die Schönheit des *auf einmal* Anzuschauenden unterhalten soll[t]en“ (ebd.). Aus diesem Grunde mussten sie ihre Gärten „nach ganz andern Regeln, als wir zu befolgen pflegen“, anlegen, und dabei seien sie, meint Semler, „sehr consequent verfahren“ (ebd.: 356).

Die ästhetische Anschauung der Gärten wird dann im Anschluss an diesen Vergleich unmittelbar aus der Art und Weise, wie man sich durch den Garten bewegt, erklärt:

Geht man im Garten umher, so hat man gern, wenn auch nicht immer, doch oft weite Aus- und Durchsichten vor sich, man fühlt sich beengt, wenn man sich überall eingesperrt sieht; sitzt man hingegen still, so hat die Aussicht auf einen beschränkten Platz, wo man überall von nahen Gegenständen umgeben ist, nichts unangenehmes. Die chinesischen Anleger trugen daher kein Bedenken in ihren Gärten häufig gesperrte Szenen anzubringen, welche gar keine oder doch sehr wenig Aussicht auf die benachbarten Gartenpartien haben. (Ebd.: 356)

Die „gesperrte Szene“ ist ein äußerst aufschlussreicher Terminus, der sich bereits in der deutschen Übersetzung von William Gilpins *Bemerkungen über Wald-Szenen und Ansichten und ihre malerischen Schönheiten* findet, wo er für die Öffnungen und Lücken in Schlucht- und Waldszenen gebraucht wird (Gilpin 1800: 188–189). Eine verstellte Ansicht konzentriert den Blick auf den konkreten Gegenstand, sei es ein Fels oder ein Baumstamm, und ermöglicht so das Studium der mannigfachen Formen, das Spiel von Licht und Schatten oder die Feinheiten der Verästelungen. Doch diese Anschauungsweise erfordert sorgfältig gefertigte Details und eine gewissenhafte Nuancierung, wie Semler anmerkt. Wenn man nämlich vor solchen „gesperrten Szenen“ lange verweilen wolle, ohne Langeweile zu verspüren, dann 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 ungeweinte 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. (Semler 1812: 356)

Daher erkläre sich für Semler auch die „sorgfältige“, wenn nicht sogar „geleckte Manier“, mit der man in China in der Regel die Gärten anlege: Daher auch „die Anhäufung von Steinen und Gewächsen 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 Garten-

dekorationen“ (ebd.). Zugleich habe man in China bei der Gartengestaltung „auf die Stimmung der orientalischen Phantasie der Chineser für märchen- und feenhaft Träumereien“ Rücksicht genommen, doch sei letztlich eines gewiss, nämlich „daß sich ihre Gärten anders gestaltet hätten, wenn sie jenen Träumereien umher gehend wie wir, und nicht sitzend nachzuhängen gewohnt gewesen wären“ (ebd.: 356–357).

Ein weiterer wichtiger Aspekt in Semlers Überlegungen zur chinesischen Gartenästhetik ist der Effekt der Überraschung: In Gärten, in denen man viel spazieren geht, möge man „nicht immer durch kontrastierende Szenen überrascht werden; eher ha[be] man es gern, wenn man eine Weile in einerlei Stimmung geblieben [sei], diese durch allmälige Veränderung seiner Umgebungen nach und nach in eine andere übergehen zu sehen“ (ebd.: 357). Die Chinesen entschieden sich für den Kontrast und mannigfaltige Szenen, denn sobald „aber jene Stand- oder vielmehr Sitzpunkte nicht zu weit auseinander liegen [...], so konnte es nicht fehlen, daß die verschiedenartigsten Szenen oft sehr nahe zusammen kamen und den schneidendsten Kontrast bildeten“ (ebd.). Gerade wenn man nur kurze Strecken im Garten zurücklegt, „würden ein Paar kühne Uebergänge keinen übeln Eindruck machen“, es wäre sogar von Vorteil, mit „ein wenig phantastische[r] Abwechslung“ (ebd.) die Sinne anzuregen.

Ohne Unzers Abhandlung *Über die chinesischen Gärten* gelesen zu haben (sie findet zumindest keine Erwähnung), kommt Semler dennoch zu einem ähnlichen Ergebnis wie Unzer. Bemerkenswert ist jedoch, dass Semler, der 1794 noch der klassischen Gartenästhetik nahestand, als er erklärte, dass die harmonische Verwendung eines Mischstils einen gelungenen Garten hervorbringen würde, dessen Ziel es sein müsse, das Schöne mit dem Angenehm-Nützlichen zu vereinen, nun im chinesischen Stil eine Bereicherung des europäischen Geschmacks erkennt. Angeregt durch Chambers' Vorstellung des englisch-chinoisen Gartens, hält er es für notwendig, über ein neues zusammenhängendes Ganzes nachzudenken, um letztendlich das veraltete französische Modell zu modernisieren. Dieses Ganze besteht für Semler in der Verbindung des europäischen Stils, der sich an der geometrischen Regelmäßigkeit orientiert, und Aspekten der chinesischen Gartenästhetik, die sich ihrerseits aus einer Vielzahl von Kontrastbildungen sowie dem Versperren des Blicks und dem Verzieren des Gegenstandes zusammensetzt.

Sima Guangs Garten beweise, so beschließt Semler seinen Aufsatz, „wie weit die Chineser, 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 [...]“ (ebd.: 367). Das Fazit, das Semler am Schluss seiner Überlegungen zieht, unterscheidet sich deutlich von Hirschfelds voreingenommenen Auffassung über China, die keineswegs frei von Kulturchauvinismus ist und doch so stark das klassische Gartenmodell in Deutschland beeinflusst hat. Während Hirschfeld bemüht war, die fremden Elemente der chinesischen Ästhetik abzuwehren, indem er aufzeigte, dass es die chinesischen Gärten, wie Chambers sie beschrieben hatte, seiner Überzeugung nach überhaupt nicht geben *konnte*, führen uns die Ausführungen von Unzer und Semler vor Augen, dass bereits gegen Ende des 18. Jahrhunderts überaus interessante und beachtenswerte Ansatzpunkte für eine kul-

turkomparatistische Betrachtung entwickelt worden sind, die im Fremden durchaus eine Bereicherung für das Eigene erblickten.

ANMERKUNGEN

- ¹ Zu den Gärten von Etupes bei Montbéliard (Mömpelgard) im Elsaß siehe Jean-Charles Krafft (1809–1810, Bd. 1, Heft 5–11).
- ² Vgl. die *Lettres édifiantes et curieuses écrites des missions étrangères par quelques missionnaires de la compagnie de Jésus*. Band 27 (Paris: Guérin 1749), S. 1–61. Attiret beschreibt dort den heute unter dem Namen „Alter Sommerpalast“ bekannten kaiserlichen Garten.
- ³ In der überarbeiteten Fassung wurde dann das Adjektiv gestrichen, so dass es nur noch heißt: „So verstecken wir zum Exempel / Einen Schweinestall hinter einen Tempel.“ (WA, I, 17: 37)
- ⁴ So nennt ihn ein zeitgenössischer Rezensent im *Magazin der deutschen Kritik*, 2. Band, 2. Theil, Halle: Gebauer 1773, S. 338.
- ⁵ Vgl. *Magazin der deutschen Kritik*, hg. von Gottlob Benedict von Schirach, 2. Band, 1. Theil, Halle: Gebauer 1773, S. 291–294; „Beurtheilung der Poetischen Blumenlese in dem Göttingischen Musen-Almanach 1773“, in: *Der Teutsche Merkur*, Weimar: Selbstverlag 1773, 1. Band, S. 163–184 (Johann Georg Jacobi) und anonym im *Almanach der deutschen Musen* auf das Jahr 1773, Leipzig: Schwickert 1773, S. 90. Auch Goethe (oder Merck) geht in der Besprechung des *Göttinger Musen-almanachs* in den *Frankfurter Gelehrten Anzeigen* von 1772 kurz auf Unzers Elegie ein, vgl. Goethe, WA, I, 37, S. 237.
- ⁶ Vgl. die Rezension im *Magazin der deutschen Kritik*, 2. Bd., 1. Theil, Halle: Gebauer 1773, S. 293.
- ⁷ In der Rezension heißt es: „Warum ist der Chineser nicht so höflich, und sagt uns dieses Sprüchwort in unsrer Sprache [...]?“ (*Der Teutsche Merkur*, 1. Band, Weimar: Selbstverlag 1773, S. 172.)

BIBLIOGRAPHIE

- Attiret, Jean-Denis (1749): Lettre du frère Attiret à M. Papillon d'Assaut, Pekin, 1 Nov. 1743. In: *Lettres édifiantes et curieuses écrites des missions étrangères par quelques missionnaires de la compagnie de Jésus*. Band 27. Paris: Guérin, S. 1–61.
- Berger, Willy Richard (1990): *China-Bild und China-Mode im Europa der Aufklärung*. Köln/Wien: Böhlau.
- Bertuch, Friedrich Justin (1793): Ueber Ursprung und Alter der Englischen Gartenkunst. In: *Journal des Luxus und der Moden*, S. 61–72, 193–197.
- Chambers, William (1758): 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 Monatsschriften gesammelt und herausgegeben, 2. Bd., Bremen/Leipzig: Förster, S. 405–416.
- Gilpin, William (1800): *Wilhelm Gilpin's Bemerkungen über Wald-Szenen und Ansichten und ihre male-rischen Schönheiten; von Szenen des Neuwaldes in Hampshire hergenommen*. Aus dem Englischen übersetzt. Erster Theil. Leipzig: Fritsch.
- Goethe, Johann Wolfgang (WA): *Werke*. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Abtlg. I–IV. 133 Bde. in 143 Tln. Weimar: H. Böhlau, 1887–1919. Repr. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1987.
- Herder, Johann Gottfried (1800): *Kalligone. Zweiter Theil: Von Kunst und Kunstricherei*. Leipzig: Hartknoch.
- Heydenreich, Carl Heinrich (1793): *Originalideen über die interessantesten Gegenstände der Philosophie*. Erster Band. Leipzig: Baumgärtner.
- Hirschfeld, Christian Cay Lorenz (1779): *Theorie der Gartenkunst. Erster Band*. Leipzig: Weidmann.

- Krafft, Jean-Charles (1809–1810): *Plans des plus beaux jardins pittoresques de France, d'Angleterre et d'Alemagne*. Paris: Levrault.
- Mauvillon, Friedrich Wilhelm von (1801): *Mauvillons Briefwechsel oder Briefe von verschiedenen Gelehrten an den in Herzogl. Braunschweigschen Diensten verstorbenen Obristlieutenant [Jakob] Mauvillon*. Deutschland [d.i. Braunschweig: Waysenhausbuchhandlung].
- Möser, Justus (1776): *Patriotische Phantasien*. Bd. 2, Berlin: Nicolai.
- Semler, Christian August (1794): *Würdigung und Veredelung der regelmäßigen Gärten, oder Versuch, die nach dem französischen Geschmack angelegten Gärten nach den Grundsätzen der englischen Gartenkunst zu verbessern*. Leipzig: Leo.
- Semler, Christian August (1803): *Ideen zu einer Gartenlogik oder Versuch über die Kunst in englischen Gartenanlagen alles Unverständliche und Widersinnige zu vermeiden*. Leipzig: Schäfer.
- Semler, Christian August (1810): Beiträge zur Geschichte der Gartenkunst. I. William Chambers. In: *Zeitung für die elegante Welt*. 10. Jg., S. 785–788, 793–797.
- Semler, Christian August (1811): Beiträge zur Geschichte der Gartenkunst. Das Alter der chinesischen Gärten. In: *Zeitung für die elegante Welt*. 11. Jg., S. 89–93, 101–103.
- Semler, Christian August (1812): Beiträge zur Geschichte der Gartenkunst. Das Alter der chinesischen Gärten. In: *Zeitung für die elegante Welt*. 12. Jg., S. 345–349, 353–357, 365–367.
- Unzer, Ludwig August (1772): *Vou-ti bey Tsin-nas Grabe, eine chinesische Nänie*. Braunschweig: Waysenhausbuchhandlung.
- Unzer, Ludwig August (1773a): Vou-ti bey Tsin-nas Grabe. Eine Elegie im chinesischen Geschmack. In: *Poetische Blumenlese auf das Jahr 1773*. Göttingen/Gotha: Dieterich, S. 57–66.
- Unzer, Ludwig August (1773b): *Über die chinesischen Gärten. Eine Abhandlung*. Lemgo: Meyer.

Imagining Chinese gardens in eighteenth-century German literature

Eighteenth-century studies. East-West studies. China in the European imagination.
Cultural translation. Theory of gardening. Comparative cultural studies.

The article examines the representation of the Chinese garden in 18th-century German literature. The idea of the Chinese garden was first introduced by William Chambers in England, therefore these gardens were known in Europe as ‘Anglo-Chinese gardens’. Chambers’ treatises *Designs of Chinese Building* (1757) and *Dissertation on Oriental Gardening* (1772) have drawn quite widespread attention among scholars. In Germany it was Ludwig August Unzer who first discussed Chambers’ ideas, however, the well-known German professor and gardening theorist Christian Cay Lorenz Hirschfeld, author of the popular book *Theorie der Gartenkunst*, holds a different view about Chambers and revealed his doubts about the existence of Chinese gardens. It took almost forty years before Christian August Semler made a comparative study between Chinese and European aesthetics, revising Hirschfeld’s thoughts.

Prof. Dr. Arne Klawitter
Waseda University
School of Letters, Arts and Sciences, German Department
Toyama 1-24-1, Shinjuku-ku
162-8644 Tokyo
Japan
klawitter@waseda.jp