

Die Genealogie der phantastischen Gärten in der deutschen Literatur von der Romantik bis Paul Scheerbart¹

Satoshi KUWAHARA

1. Die Entdeckung der Natur

Joseph Addison (1672-1719), ein englischer Schriftsteller, bereitete Anfang des 18. Jahrhunderts einen radikalen Stilwechsel von der barocken Gartenkunst, für die die Gärten von Versailles typisch waren, zur Gartenkunst des englischen Landschaftsgartens vor. Er tat dies, indem er die Natur in den Alpen gegenüber der Kunst in geometrisch strukturierten barocken Gärten pries.² Dadurch leitete er ein neues Selbstbewusstsein und ein neues Schönheitsideal des aufsteigenden Bürgertums in England ein, die beide auch dazu beitrugen, die Naturlandschaft zu entdecken.

Im deutschen Sprachraum nahm Albrecht von Haller (1708-1777) in seinem 490-zeiligen Gedicht „Die Alpen“ (1729)³ die Natur der Alpen als literarischen Gegenstand auf, nachdem er 1728 mit seinem Freund Johannes Geßner eine Alpenreise gemacht hatte. Dieses Gedicht wurde bekanntlich dadurch berühmt, dass es die Schönheit und Erhabenheit der Natur entdeckte, sie propagierte und dadurch zum Vorbild für zahlreiche weitere deutsche Naturdarstellungen wurde. Darüber hinaus wurde es auch dadurch berühmt, dass Lessing es in seinem „Laokoon“ (1766) als ein Beispiel dafür zitierte, dass die Literatur etwas im zeitlichen Ablauf darstellt – im Gegensatz zur Skulptur, die etwas im Raum darstellt. Haller schildert die Natur der Alpen als erhaben: „Hier (Gotthardpass: S.K.) zeigt ein steiler Berg die Mauer-gleichen Spitzen, / Ein Wald-Strom eilt hindurch und stürzt Fall auf Fall.“ (351-352) Die Schönheit der Alpen, zum Beispiel der Blumen, beschreibt er ebenfalls: „Dort ragt das hohe Haupt am edlen Enziane /

¹ Dieser Abhandlung liegt ein Vortrag zugrunde, den ich am 10. Juni 2011 im Rahmen der Japanwoche an der Universität Bielefeld gehalten habe.

² Addison, Joseph, in: *The Tatler*, No. 161, 18-20 April 1710 in: *The Genius of the Place. The English Landscape Garden 1620-1820*, edited by John Dixon Hunt and Peter Wills, London 1988, S.139f. Addison schreibt, dass er einmal davon geträumt habe, in den Alpen zu sein, wo er „ein Paradies“ entdeckt habe, das von der Göttin der Freiheit bewohnt sei. Er beschreibt den Ort so: „The Place was covered with a wonderful Profusion of Flowers, that, without being disposed into regular Borders and Parterres, grew promiscuously, and had a greater Beauty in their natural Luxuriancy and Disorder, than they could have received from the Checks and Restraints of Art.“ Die natürliche Schönheit des Ortes in den Alpen wird also aufgewertet. Formulierungen wie „regular Borders and Parterres“ und „the Checks and Restraints of Art“ beziehen sich offensichtlich auf den Barockgarten und werten diesen ab. (S.140.)

³ Albrecht v. Haller's Gedichte, unabgekürzte Ausgabe von 1841 (Adamant Media Corporation: Eliborn Classics) 2007.

Weit üben niedern Chor der Pöbel-Kräuter hin;“ (381-382).

Bei genauerer Lektüre bemerkt man, dass „Die Alpen“ durch einen Gegensatz von Natur und Kunst strukturiert ist, von dem Ende des Jahrhunderts die deutsche „Querelle des Anciens et des Modernes“ zwischen Schiller und Fr. Schlegel handeln wird. In Hallers Gedicht wird die Natur in den Alpen der Kunst gegenübergestellt: „Verblendte Sterbliche! Die, bis zum nahen Grabe, / Geiz, Ehr und Wollust stets an eitlen Hamen hält;“ (441-442). Oder: „Elende! Rühmt nur den Rauch in großen Städten, / Wo Bosheit und Verrat im Schmuck der Tugend gehen;“ (451-452); „Dem Wunsche folgt ein Wunsch, der Kummer zeuget Kummer, / Und euer Leben ist nichts als banger Schlummer;“ (469-470). Im Gegensatz zur ‚verdorbenen‘ Kultur in Großstädten wird die Natur der Alpen als einfach und rein gepriesen: „Die mäßige Natur allein kann glücklich machen.“ (450) „Bei euch, vergnügtes Volk, hat nie in den Gemütern / Der Laster schwarze Brut den ersten Sitz gefaßt, / Euch sättigt die Natur mit ungesuchten Gütern;“ (471-473). Hallers Gedicht leitete durch die Entdeckung und die Propagierung der Natur wohl ideell die Einführung der Landschaftsgärten in Deutschland ein.

Das Preisen der Natur barg aber ein vertracktes Problem in sich. Die Alpen, die bis zum 17. Jahrhundert noch als „Warzen und Blattern des Erdenantlitzes“⁴ bezeichnet worden waren, wurden zu einem Gegenstand, der Menschen nicht nur Furcht, sondern auch eine gewisse Lust einflößt. Dies ist die Entdeckung der erhabenen Schönheit der Natur. Um diesen Sachverhalt erkennen zu können, muss man eine gravierende Veränderung im menschlichen Subjekt voraussetzen: Wenn die Furcht vor der Natur der Alpen zur Lust geworden ist, obwohl sich die Natur der Alpen nicht verändert hat, muss sich die Einstellung des Subjekts zur Natur geändert haben. Der Entdeckung der erhabenen Schönheit der Natur liegt theoretisch eine Überlegenheit der Vernunft über die Natur zugrunde. Mit anderen Worten gesagt: Die Natur der Alpen konnte erst vermittelt der Vernunft entdeckt werden. Dadurch wurde der Naturbegriff unvermeidlich vom Kunstbegriff abhängig. Zugespitzt gesagt: Erst der Kunstbegriff hat den Naturbegriff geschaffen. Die Natur, wie wir sie in diesem Sinne wahrnehmen und erkennen, ist keine reine Natur, sondern eine Schöpfung der Kunst. Die Natur in diesem Sinne existierte vor der Einführung des Kunstbegriffes nicht.

In der deutschen „Querelle des Anciens et des Modernes“ diskutieren Schiller und Fr. Schlegel zwischen 1795 und 1797 diesen Gegensatz von Natur und Kunst. Ihre Diskussion beruht auf dem Vergleich der Antike und der Moderne, der von J.J. Winckelmann angeregt worden war. Schiller und Fr. Schlegel versuchen, der Moderne den Weg, den sie einschlagen soll, zu weisen, indem sie die Charakteristika der Antike mit denen der Moderne vergleichen

⁴ Nicolson, M.H.: Mountain Gloom and Mountain Glory. The Development of the Aesthetics of the Infinite, Cornell University (Weyerhaeuser environmental classics) 1997, S. 76.

und dabei die Erstere als Natur, die Letztere als Kunst bezeichnen. Schiller zieht den Schluss, dass die Moderne erst da beginne, wo die Antike ende, und dass die Moderne sich „auf dem Wege der Vernunft und der Freiheit“⁵ dem Ideal der Natur wieder nähern solle. Fr. Schlegel hingegen gelangt nach der Debatte zu der Erkenntnis, dass die Moderne die Wege der Kunst zu Ende gehen müsse.

Der Sinn dieser Diskussion liegt wohl nicht nur in den Schlüssen der beiden, sondern auch darin, dass sie zu der Erkenntnis beiträgt, dass der Kunst- und der Naturbegriff voneinander abhängen. Diese Abhängigkeit ist dadurch entstanden, dass in der Moderne der Kunstbegriff den Naturbegriff hervorgebracht hat, indem das Bewusstsein, dass etwas durch die Kunst verloren gegangen sei, diesem ‚Etwas‘ den Namen ‚Natur‘ gegeben hat. Die reflektierte Natur existiert vor der Kunst bzw. der Vernunft nicht. Dies ist ein *circulus vitiosus*. Das beschriebene Problem wird von der damaligen Anschauung der Gartenkunst, nämlich von der Idee des englischen Landschaftsgartens übernommen.

2. Der englische Landschaftsgarten und die Romantiker

Der englische Landschaftsgarten wird in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Deutschland eingeführt. Die Gärten von Wörlitz (angefangen im Jahr 1764) sind die ersten, die in Deutschland angelegt werden. „Hier ists unendlich schön“, schreibt Goethe am 14. Mai 1778 an Charlotte von Stein.⁶ Er legt selber einen Landschaftsgarten in Weimar an. Schiller schreibt im Jahre 1794: „Seit den Hirschfeldischen Schriften über die Gartenkunst ist die Liebhaberei für schöne Kunstgärten in Deutschland immer allgemeiner geworden, (···)“.⁷ Die Gartenkunst – gemeint ist die barocke Gartenkunst – habe sich lange Zeit „an die Baukunst“ angeschlossen und „die lebendige Vegetation unter das steife Joch mathematischer Formen“ gebeugt. „Der Baum mußte seine höhere organische Natur verbergen, damit die Kunst an seiner gemeinen Körpernatur ihre Macht beweisen konnte. Er mußte sein schönes selbständiges Leben für ein geistloses Ebenmaß und seinen leichten, schwebenden Wuchs für einen Anschein von Festigkeit hingeben, wie das Auge sie von steinernen Mauern verlangt.“⁸ Demgegenüber schätzt Schiller die „ästhetischen Gärten“ des „nördlichen Geschmacks“ hoch ein.⁹

Die Begeisterung für den englischen Landschaftsgarten war im damaligen Deutschland

⁵ Schiller, Friedrich: Schillers Werke: Nationalausgabe, Bd.20, Weimar 1962, S. 414.

⁶ Goethe, Johann Wolfgang von: Briefe. Kommentare und Register, Hamburger Ausgabe in 4 Bdn., Bd. 1, Hamburg (C.H. Beck) 1968, S. 249. Siehe auch: Kulturstiftung DessauWörlitz (Hg.): Unendlich Schön. Das Gartenreich Dessau-Wörlitz, Berlin (nicolai) 2006. Reinhard Alex (Text) und Peter Kühn (Fotos): Schlösser und Gärten um Wörlitz, Leipzig (E.A. Seemann) 1995, S. 12.

⁷ Schiller, Friedrich: Über den Gartenkalender auf das Jahr 1795 in: Nationalausgabe XXII, S. 285.

⁸ A.a.O., S. 285f.

⁹ A.a.O., S. 286.

allgemein. Auch die Romantiker bewerteten ihn positiv, wie die folgenden Beispiele zeigen. Eichendorff schreibt z.B. in einer seiner autobiographischen Schriften: „Jeder wahre Garten aber, sagt Tieck irgendwo ganz richtig, ist von seiner eigenthümlichen Lage u. Umgebung bedingt, er muß ein schönes Individuum sein, u. kann also nur einmal existieren.“¹⁰ Die Erwähnung von Tiecks Ansichten bezieht sich auf die Einleitung von dessen „Phantastus“ (1812-1816).

Tieck schreibt dort:

„Dagegen ist mir in einer der traurigsten Gegenden Deutschlands ein Garten bekannt, der allen romantischen Zauber auf die sinnigste Weise in sich vereinigt, weil er, nicht um Effekt zu machen, sondern um die innerlichen Bildungen eines schönen Gemütes in Pflanzen und Bäumen äußerlich zu erschaffen vollendet wurde; (...) Denn ein wahres und vollkommenes Gedicht muß ein solcher Garten sein, ein schönes Individuum, das aus dem eigensten Gemüte entsprungen ist, (...)“¹¹

Novalis notiert zwischen 1798 und 1799 ein Fragment, das so lautet:

„Merckwürdige Frage v[om] Sitz des Paradieses - (Sitz der Seele) - (Eine Kunstkammer soll in Beziehung auf die Naturkräfte etc. das seyn - was ein botanischer und *englischer Garten* (Nachahmung d[es] Paradieses) in Beziehung auf den Erdboden und seine Produkte ist - ein verjüngter, concentrirter - potenzirter Erdboden)

Das Paradies ist gleichsam ü[ber] d[ie] ganze Erde *verstreut* und daher so unkenntlich etc. geworden - Seine zerstreuten Züge sollen vereinigt - sein Skelett soll ausgefüllt werden. Regeneration des Paradieses.“¹²

Novalis bezeichnet den englischen Landschaftsgarten hier eindeutig als mögliche „Nachahmung des Paradieses“.

Verwunderlich genug ist angesichts dieser Beispiele jedoch, dass der englische Landschaftsgarten in der Dichtung der Romantiker nicht positiv geschildert wird. Eichendorff beschreibt im 21. Kapitel von „Ahnung und Gegenwart“ (1815) zwar einen Landschaftsgarten, aber einen pittoresken mit einem Labyrinth, der das Wirre der Zeit widerspiegeln soll.¹³ In

¹⁰ Eichendorff, Joseph von: Sämtliche Werke, historisch-kritische Ausgabe (im Folgenden als HKA abgekürzt) Bd.V/4, Tübingen (Max Niemeyer Verlag) 1998, S. 121.

¹¹ Tieck, Ludwig: Phantastus: in: Ludwig Tiecks Schriften in zwölf Bdn., Bd.6, Frankfurt a.M. (Deutscher Klassiker Verlag) 1985, S. 77.

¹² Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Hrsg. von P. Kluckhohn und R. Samuel, Bd.3: Das Allgemeine Brouillon, Fr. 929, S. 447.

¹³ Eichendorff: HKA Bd. III, hrsg.von Christine Briegleb und Clemens Rauschenberg, Stuttgart 1984, S. 274.

Goethes „Die Wahlverwandtschaften“ (1809) wird der englische Landschaftsgarten von Charlotte und dem Hauptmann, der das Unheil der Moderne verkörpert, dem selbstgenügsamen, in sich geschlossenen Rokoko-Garten von Eduard und Ottilie gegenübergestellt.

Tieck, obwohl er viele Jahre beim Anwesen von Finckenstein lebt, auf dem es einen Landschaftsgarten gibt, dessen Schönheit er in der Einleitung von „Phantasmus“ in hohen Tönen preist,¹⁴ schildert in seiner Novelle „Die Elfen“ (1811) einen zierlichen, wohl geometrisch strukturierten Garten. Die Novelle ist ein Märchen, das von einem Land jenseits eines Flusses erzählt, das den Dorfleuten diesseits des Flusses als Land der Zigeuner verhasst ist, das sich aber am Schluss der Novelle als das Land der Elfen erweist, die den Reichtum der Dorfleute beschützen. Dieses Land erscheint nur den unschuldigen Kindern in seiner wahren Gestalt. Die Struktur der Novelle ist ähnlich der von E.T.A. Hoffmanns Novelle „Das fremde Kind“ (1817). Der zierliche Garten in Tiecks „Die Elfen“ wird so geschildert:

„Aber wie war sie (Marie: S.K.) verwundert. Der bunteste, fröhlichste Blumengarten umgab sie, in welchem Tulpen, Rosen und Lilien mit den herrlichsten Farben leuchteten, blaue und goldrote Schmetterlinge wiegten sich in den Blüten, in Käfigen aus glänzendem Draht hingen an den Spalieren vielfarbige Vögel, die herrliche Lieder sangen, (...)“¹⁵

In ihrer Dichtung bevorzugen die Romantiker gegenüber englischen Landschaftsgärten phantastische Kunstgärten. Ein alter Bergmann in Novalis' „Heinrich von Ofterdingen“ (1802) wird nicht müde, von einem Zaubergarten in der Unterwelt zu erzählen:

„An manchen Orten sah ich mich, wie in einem Zaubergarten. Was ich ansah, war von köstlichen Metallen und auf das kunstreichste gebildet. In den zierlichen Locken und Ästen des Silbers hingen glänzende, rubinrothe, durchsichtige Früchte, und die schweren Bäumchen standen auf kristallem Grunde, der ganz unnachahmlich ausgearbeitet war. Man traute kaum seinen Sinnen an diesen wunderbaren Orten, und ward nicht müde diese reizenden Wildnisse zu durchstreifen und sich an ihren Kleinodien zu ergötzen.“¹⁶

Es ist bekannt, dass die romantische Dichtung eine besondere Vorliebe für Erze, Metalle und Edelsteine hat.¹⁷ Die Erzwelt, der in der europäischen Kulturgeschichte der unterste Platz in der

¹⁴ Tieck lernt 1803 Graf Friedrich Ludwig Karl von Finckenstein kennen, der auf seinem Anwesen in Madlitz (Mark Brandenburg) einen Landschaftsgarten anlegte. Tieck hält sich 15 Jahre beim Anwesen von Finckenstein auf und vollendet dort seine Novellensammlung „Phantasmus“.

¹⁵ Tieck, a.a.O., S. 309. Käfige' erinnern an eine Volière im barocken Garten.

¹⁶ Novalis, Bd.1, S. 262.

¹⁷ Zur Bedeutung des Kristallinen und Metallischen in der deutschen Literatur siehe: Beil, Ulrich Johannes: Die Wiederkehr des Absoluten. Studien zur Symbolik des Kristallinen und Metallischen in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende, Frankfurt a.M. u.a. (Peter Lang) 1988.

Ordnung der Natur zugewiesen wird, wird in der Romantik als Symbol für die Erde als Mutter wiederentdeckt.¹⁸ Ein Beispiel stammt von Tieck: Die Hauptfigur seines „Runenberg“ (1802), Christian, begegnet auf dem Runenberg einer schönen, mächtigen Frau, die Herrscherin der Unterwelt ist. Sie gibt ihm eine magische steinerne „Tafel“, die „von vielen eingelegten Steinen, Rubinen, Diamanten und allen Juwelen“ glänzt. Christian verfällt schließlich dem Wahnsinn, indem er sagt, dass die Pflanzen, Kräuter, Blumen und Bäume „der Leichnam vormaliger herrlicher Steinwelten“ seien, „sie bieten unserm Auge die schrecklichste Verwesung dar“.¹⁹

In „Heinrich von Ofterdingen“ gibt es noch andere Gartendarstellungen. Im Klingsohr-Märchen findet man drei. Zwei davon sollen hier besprochen werden. Die Stadt König Arcturs am Anfang des Märchens wird so geschildert:

„Da fingen die hohen Fenster des Palastes an von innen heraus helle zu werden, und ihre Figuren bewegten sich. Sie bewegten sich lebhafter, je stärker das rötliche Licht ward, das die Gassen zu erleuchten begann. Auch sah man allmählich die gewaltigen Säulen und Mauern selbst sich erhellen; Endlich standen sie im reinsten, milchblauen Schimmer, und spielten mit den sanftesten Farben. (...) Die Stadt erschien dagegen hell und klar. Ihre glatten, durchsichtigen Mauern warfen die schönen Strahlen zurück, und das vortreffliche Ebenmaß, der edle Styl aller Gebäude, und ihre schöne Zusammenordnung kam zum Vorschein. Vor allen Fenstern standen zierliche Gefäße von Thon, voll der mannichfaltigsten Eis- und Schneebumen, die auf das anmutigste funkelten.

Am herrlichsten nahm sich auf dem großen Platze vor dem Pallaste der Garten aus, der aus Metallbäumen und Krystallpflanzen bestand, und mit bunten Edelsteinblüthen und Früchten übersäet war. Die Mannichfaltigkeit und Zierlichkeit der Gestalten, und die Lebhaftigkeit der Lichter und Farben gewährten das herrlichste Schauspiel, dessen Pracht durch einen hohen Springquell in der Mitte des Gartens, der zu Eis erstarrt war, vollendet wurde.“²⁰

Für diese zu Eis erstarrte, anorganische Welt ist zweierlei charakteristisch: Sie ist erstens voll von Lichtern und Strahlen. Zweitens steht sie im Gegensatz zur belebten und organischen Welt. Hier kann man eine Vorliebe für das Anorganische und Kristallinische feststellen. Diese Eiswelt soll im Märchen überwunden werden. Wie aber sieht die neue Welt aus, die die Eiswelt

¹⁸ Siehe: Bredekamp, Horst: Der Mensch als Mörder der Natur. Das >Iudicium Iovis< von Paulus Nivius und Leibmetaphorik, in: All Geschöpf ist Zung' und Mund. Beiträge aus dem Grenzbereich von Naturkunde und Theologie, hrsg. von Heimo Reinitzer, Hamburg (Friedrich Wittig) 1982, S. 261-283 und Böhme, Hartmut: Geheime Macht im Schloß der Erde. Das Symbolfeld des Bergbaus zwischen Sozialgeschichte und Psychohistorie, in: Derselbe: Natur und Subjekt, Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1988.

¹⁹ Tieck, a.a.O., S. 202.

²⁰ Novalis, Bd.1, S. 291.

überwindet?

„Die Blumen und Bäume wuchsen und grüntem mit Macht. Alles schien beseelt. Alles sprach und sang. Fabel grüßte überall alte Bekannte. Die Thiere nahten sich mit freundlichen Grüßen den erwachten Menschen. Die Pflanzen bewirhteten sie mit Früchten und Düften, und schmückten sie auf das Zierlichste. Kein Stein lag mehr auf einer Menschenbrust, und alle Lasten waren in sich selbst zu einem festen Fußboden zusammengesunken. (...) Im Hofe sprang der lebendig gewordne Quell, der Hain bewegte sich mit den süßesten Tönen, und ein wunderbares Leben schien in seinen heißen Stämmen und Blättern, in seinen funkelnden Blumen und Früchten zu quellen und zu treiben.“²¹

Was die wieder lebendig gewordene Welt charakterisiert, ist die Lebenskraft der Natur. Diese Lebenskraft der Natur wird durch Sprache, Musik und Gesang verkörpert, die die akustische Wahrnehmung ansprechen, während sich die zu überwindende Eismwelt mit ihren vielfältigen, gebrochenen Lichtern und Strahlen an die visuelle Wahrnehmung richtet. Die Lichter und Strahlen der zu Eis erstarrten Welt sind bunt: das rötliche Licht, die reinsten, milchblauen Schimmer, die sanftesten Farben, die schönen Strahlen, die mannigfaltigsten Eis- und Schneeblumen, die auf das anmutigste funkeln, die bunten Edelsteinblüten und Früchte sowie die Lebhaftigkeit der Lichter und Farben.

Novalis formuliert in einem Fragment: „Krystallisationen überhaupt haben wohl einen *acustischen* Ursprung.“²² In einem anderen Fragment heißt es: „Die musicalischen Verhältnisse scheinen mir recht eigentlich die Grundverh[ältnisse] der Natur zu seyn.“²³ In Novalis' Natur- und Kunstanschauung kommt der Musik bekanntlich eine besondere Bedeutung zu. Das erklärt wohl, dass für die wieder lebendig gewordene Welt Musik, Gesang und Sprache charakteristisch sind, während in der zu überwindenden Eismwelt Erstarrungen und Kristallisationen vorherrschen. Bei genauerer Lektüre hat man gleichwohl einen irritierenden Eindruck: Die zu überwindende Eismwelt wird viel konkreter als die wiederhergestellte Natur geschildert und es sind Lichter und Farben, die ihrer Schilderung eine große Lebhaftigkeit geben. Verglichen mit dieser Lebhaftigkeit scheint die wiederhergestellte Natur blasser und abstrakter zu sein. Wie soll man diesen Sachverhalt begreifen? War die wiederhergestellte Natur nicht das Ideal von Haller und Schiller?

Um sich diesen Fragen zu nähern, sei noch einmal das Fragment von Novalis zum englischen Landschaftsgarten zitiert: „Merckwürdige Frage v[om] Sitz des Paradieses - (Sitz der Seele) -

²¹ Novalis, a.a.O., S. 290f.

²² Novalis: Chymische Hefte 1798, Bd. 3, S. 37.

²³ Novalis: Fragmente und Studien 1799-1800, Bd. 3, S. 564.

(Eine Kunstkammer soll in Beziehung auf die Naturkräfte etc. das seyn - was ein botanischer und *englischer Garten* (Nachahmung d[es] Paradieses) in Beziehung auf den Erdboden und seine Produkte ist - ein verjüngter, concentrirter - potenziertes Erdboden).“ Das Fragment endet an dieser Stelle aber nicht, sondern es folgt eine zweite Hälfte: „Das Paradies ist gleichsam ü[ber] d[ie] ganze Erde *verstreut* und daher so unkenntlich etc. geworden - Seine zerstreuten Züge sollen vereinigt - sein Skelett soll ausgefüllt werden. Regeneration des Paradieses.“ Novalis bezeichnet den englischen Landschaftsgarten als Nachahmung des Paradieses. In der zweiten Hälfte des Fragments beschreibt er das Paradies aber als „gleichsam über die ganze Erde *verstreut* und daher so unkenntlich geworden“. Wenn dem so ist, dann heißt das, dass die bestehende Welt nur eine Ruine ist und dass all das, was auf der Welt existiert, nur Fragmente des Paradieses sind. Und es heißt, dass diese Fragmente kein Leben mehr haben, sondern zu Dingen geworden sind, die aus dem lebendigen Ganzen herausgefallen sind. Es ist allerdings nicht jedem möglich, die Fragmente des Paradieses als solche zu erkennen. Nur wer noch eine Erinnerung an das Paradies hat, kann ein Fragment nach dem anderen auflesen und das Paradies, das lebendige Ganze, rekonstruieren.

Der englische Landschaftsgarten kann das Paradies nachahmen, so formuliert Novalis. Damit meint er wohl, dass die Sammlung der Fragmente und ihre angemessene Komposition auf das Paradies hindeuten könnten – so wie eine Kunstkammer als Mikrokosmos den Makrokosmos darstellen könnte. Ein ‚botanischer Garten‘ bildete ja bekanntlich einen wichtigen Teil der Kunstkammer.

Wie aber kann das Paradies in der verlorenen, nicht mehr ‚natürlichen‘ Welt wiederhergestellt werden? Novalis geht von einer Kritik an der Sprache aus, da unsere Weltwahrnehmung und Welterkenntnis sprachlich bedingt sind. Seine Ansicht, dass die Welt eine Ruine sei, geht mit der Ansicht einher, dass auch die Sprache eine Ruine sei. Der Verlust des Paradieses ist zugleich der der ‚natürlichen‘ Sprache und die Wiederherstellung des Paradieses ist zugleich die der ‚natürlichen‘ Sprache. Die verfallene Sprache kann das Paradies deshalb nicht wirklich darstellen. Sie kann es höchstens andeuten. Wenn die Sprache in die zweite ‚unnatürliche‘ verfallen ist, kann das Paradies nicht mehr durch ihren ‚natürlichen‘ Gebrauch beschrieben, sondern gerade noch durch ihren ‚künstlichen‘ Gebrauch in seinen ‚Zügen‘ angedeutet werden. Wenn man die Darstellung der zu Eis erstarrten Welt mit der wieder lebendig gewordenen Natur im Klingsohr-Märchen vergleicht, so kann man m. E. interpretieren, dass die Darstellung der Eiswelt mit bunten, lebhaften Lichtern und Farben eine Allegorie des Paradieses ist. Die Kunstsprache von Novalis ist keine in sich geschlossene, selbstgenügsame, hermetische, die als Kunstsymbol Natur ausschließt, wie sie später etwa George erfinden wird. Sie deutet vielmehr auf das wiederhergestellte Paradies hin.

Ein anderes Beispiel unterstützt diese These. Clemens Brentano beschreibt in der ersten

Fassung vom „Märchen von Gockel und Hinkel“ (1815-1817) den Garten von Gockels und Hinkels einziger Tochter Gackeleia:

„Einstens ging nun Gackeleia einmal in ihrem kleinen Gärtchen spazieren. Da waren die zierlichsten Beete voll schöner Blumen, alle mit Buchsbaum und Salbei eingefaßt, und die Wege waren mit glitzerndem Goldsand bestreut; in der Mitte war ein Springbrunnchen, worin Goldfische schwammen, und über demselben ein goldner Käfig voll der buntesten singenden Vögel; hinter dem Brunnen aber war eine kleine Laube von Rosen und eine kleine Rasenbank.“²⁴

Das geschilderte Gärtchen ist geometrisch strukturiert und erinnert an den Garten, der in Tiecks „Die Elfen“ dargestellt wird. Buchsbäume waren beliebt in Barockgärten. Der goldne Käfig erinnert an die Volières in ihnen. Die Farbe ‚Gold‘, die eine heilige Farbe ist, wird bewusst wiederholt genannt, um das Jenseits anzudeuten.

Die Verkleinerungsform „Gärtchen“ trifft das Wesen nicht nur des Gartens von Brentano, sondern auch das des Gartens von Tieck. Die Vorliebe für Kleines gipfelt in Brentanos Märchen in Prinz Pfifis Schilderung des Schlosses des Mäusekönigs. Das königliche Schloss ist „ein weites Viereck von großen holländischen Käsen zusammengelegt, die alle auf das reinlichste ausgenagt“ sind, und „(r)ings um das Schloß her und selbst auf seinen Dächern“ sind „die schönsten Gärten von Schimmel angelegt“.²⁵ Der tragbare Sommerpalast des Königs Eckwald in Goethes „Die neue Melusine“ (1817/1819) wird sehr ähnlich geschildert. „Ich besitze die Welt umso besser, je geschickter ich sie zur Miniatur machen kann“, schreibt Gaston Bachelard in „La poétique de l'espace“. „[A]ber man muß verstehen, daß in der Miniatur die Werte dichter und reicher werden.“²⁶ Im asiatischen Kulturraum gibt es eine Überlieferung von der Welt in einer Vase²⁷ und die Tradition des Bonsai.²⁸ Die Miniaturgärten gehören zu den phantastischen Kunstgärten der deutschen Romantik. Denn das kleine und aufs feinste Hergestellte – die Welt im Walnuss - deutet mit auf das Paradies hin.

²⁴ Brentano, Clemens: Werke. Bd. 3, München (Carl Hanser) 1978, S. 530f.

²⁵ Brentano, a.a.O., S. 554.

²⁶ Bachelard, Gaston: La poétique de l'espace, Paris (PUF) 1952, S. 142.

²⁷ Im „Buch der Späteren Han“, das während der chinesischen Han-Dynastie im 5. Jahrhundert entstand und eine anerkannte Quelle der chinesischen Geschichte ist, ist folgende Überlieferung dokumentiert: Einem jungen Beamten eines Marktes fiel einmal auf dem Markt ein alter Mann auf, der Heilpflanzenverkäufer war. Dieser alte Mann schien jeden Abend in eine am Dachvorsprung aufgehängte Vase hineinzuspringen. Der junge Mann wunderte sich darüber. Eines Tages bat er den alten Mann, mit in die Vase hineinzuspringen zu dürfen. Diesen Wunsch gestattete ihm der alte Mann. Zu seinem großen Erstaunen fand der junge Mann in der Vase eine Stadt mit einem Palast und großen Toren. Er ging dann bei dem alten Mann, der sich als ein Tao-Meister erwies, in die Lehre. Die Welt in einer Vase stellt ein Paradies dar, das auch in „Die neue Melusine“ von Goethe in Gestalt eines Sommerpalastes beschrieben wird. Der Unterschied ist aber, dass die junge Hauptperson aus Goethes Märchen sich das Leben im Miniatur-Paradies entgehen lässt, weil sie an ihrer menschlichen Welt festhält.

²⁸ Siehe z.B.: Stein, Rolf: Jardin en miniature d'Extrême-Orient: Le monde en petit, Bulletin de l'École Française d'Extrême-Orient XLII, Hanoi, Paris 1943.

E.T.A. Hoffmanns Gartendarstellungen sind ein Wendepunkt in der Genealogie der phantastischen Kunstgärten in der deutschen Literatur. In „Der goldne Topf“ (1814) findet sich im Haus des Archivarius' Lindhorst ein „Feengarten“:

„Sie (Archivarius und Anselmus: S.K.) kamen aus dem Korridor in einen Saal oder vielmehr in ein herrliches Gewächshaus, denn von beiden Seiten bis an die Decke herauf standen allerlei seltene wunderbare Blumen, ja große Bäume mit sonderbar gestalteten Blättern und Blüten. (...) So wie der Student Anselmus in die Büsche und Bäume hinein blickte, schienen lange Gänge sich in weiter Ferne auszudehnen – aus dem tiefen Dunkel dicker Zypressenstauden blickten Marmorbecken hervor, aus denen sich wunderliche Figuren erhoben, Krystallenstrahlen hervorspritzend, die plätschernd niederfielen in schimmernde Lilienkelche; seltsame Stimmen rauschten und säuselten durch den Wald der wunderbaren Gewächse und herrliche Düfte strömten auf und nieder. Der Archivarius war verschwunden und Anselmus erblickte nur einen riesenhaften Busch glühender Feuerlilien vor sich. (...) aus den azurblauen Wänden traten die goldbronzenen Stämme hoher Palmbäume hervor, welche ihre kolossalen wie funkelnde Smaragden glänzenden Blätter oben zur Decke wölbten.“²⁹

Während Hoffmann in „Der goldne Topf“ einen „Feengarten“ schildert, greift er in „Die Bergwerke zu Falun“ (1819) das Motiv eines unterirdischen Zaubergartens auf. In dieser Erzählung lässt er aber eine mächtige Königin der Unterwelt auftreten, wegen der Elis Fröbom, die Hauptfigur, am Tag seiner Hochzeit mit Ulla Dahlsjö stirbt. Vor seiner ersten Begegnung mit der Königin sieht Elis in der Unterwelt einen Zaubergarten:

„Doch als er fester und fester den Blick auf die wunderbare Ader im Gestein richtete, war es als ginge ein blendendes Licht durch den ganzen Schacht, und seine Wände wurden durchsichtig wie der reinste Krystall. Jener verhängnisvolle Traum, den er in Göthaborg geträumt, kam zurück. Er blickte in die paradiesische (sic!) Gefilden der herrlichsten Metallbäume und Pflanzen, an denen wie Früchte, Blüten und Blumen feuerstrahlende Steine hingen.“³⁰

Die Gartendarstellungen der Romantiker deuten meistens auf die utopische Wiederherstellung der Natur hin. Hoffmann konnotiert mit seinen Gartendarstellungen dagegen selbstgenügsame Kunst, selbstgenügsame Schönheit und Zerstörung.

²⁹ Hoffmann, E.T.A.: *Fantasiestücke*, Frankfurt a.M. (Deutscher Klassiker Verlag) 2006, S. 269ff.

³⁰ Hoffmann: *Die Bergwerke zu Falun*, in: *Die Serapionsbrüder*, Frankfurt a.M. (Deutscher Klassiker Verlag) 2008, S. 232.

3. Stefan George und Hugo von Hofmannsthal

Stefan George geht die von E.T.A. Hoffmann eingeschlagene Richtung zu Ende. Er schreibt in „Algabal“ (1892) im letzten Gedicht des Zyklus’ „Im Unterreich“:

Mein garten bedarf nicht luft und nicht wärme ·
Der garten den ich mir selber erbaut
Und seiner vögel leblose schwärme
Haben noch nie einen frühling geschaut.³¹

Algabal erbaut in seinem Unterreich einen dunklen Garten, der unkontrollierbare Elemente der Natur ausschließt und deshalb nur Algabals eigenem Willen gehorcht. Dieser Garten ist unfruchtbar, selbstgenügsam und hermetisch abgeschlossen. Er steht für die absolute Kunst. Dieser hermetisch abgeschlossene Kunstgarten steht dem Kunstgarten Novalis’ gegenüber, der auf das Paradies hinweist. Novalis’ Kunstgarten ist deshalb ‚künstlich‘, weil die Welt das verlorene Paradies ist – die Natur ist zu Kultur verfallen – , weil das Paradies der wiederherzustellenden Natur aber nur noch durch Kunst angedeutet werden kann. In Georges hermetisch abgeschlossenem Kunstgarten überlegt Algabal dagegen, wie er eine „dunkle grosse schwarze blume“ herstellen kann. In diesem Garten gibt es keine Spur von unkontrollierter Natur mehr und keinen Hinweis auf das Paradies.

Hofmannsthal lehnt bekanntlich die Freundschaft von George ab, als dieser ihn im Herbst 1891 in Wien besucht. Eines seiner Gedichte, das zu dieser Zeit entstanden sein soll, kann man als eine Entgegnung auf George und dessen Kunstanschauung interpretieren.³² Gemeint ist „Mein Garten“ (Ende 1891):

Schön ist mein Garten mit den goldnen Bäumen,
Den Blättern, die mit Silbersäuseln zittern,
Dem Diamantentau, den Wappengittern,
Dem Klang des Gong, bei dem die Löwen träumen,
Die ehernen, und den Topasmäandern

³¹ George, Stefan: Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal, in: Sämtliche Werke in 18 Bdn., Bd. II, Stuttgart (Klett-Cotta) 1987, S. 63.

³² Siehe: Apel, Friedmar: Die Kunst als Garten. Zur Sprachlichkeit der Welt in der deutschen Romantik und im Ästhetizismus des 19. Jahrhunderts, Beiheft zum Euphorion Zeitschrift für Literaturwissenschaft, hrsg. von Rainer Gruenter und Arthur Henkel, 20. Heft, Heidelberg (Carl Winter) 1983, S. 43ff. und Braungart, Wolfgang: Mnemotechnik des Lebens, in: Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Bd. 1, hrsg. von Kai Buchholz, Rita Latocha, Hilke Peckmann, Klaus Wolbert, Darmstadt (haeuser-medien / Verlag Häuser) 2001, S. 87.

Und der Volière, wo die Reiher blinken,
Die niemals aus dem Silberbrunnen trinken...
So schön, ich sehn mich kaum nach jenem andern,
Dem andern Garten, wo ich früher war.
Ich weiß nicht wo... Ich rieche nur den Tau,
Den Tau, der früh an meinen Haaren hing,
Den Duft der Erde weiß ich, feucht und lau,
Wenn ich die weichen Beeren suchen ging...
In jenem Garten, wo ich früher war...³³

Es bedarf nicht vieler Worte, um dieses Gedicht zu analysieren. „Kaum“ im 8. Vers leitet die Wendung vom Kunstgarten des lyrischen Ichs, der als Symbol der Kunst generell gelesen werden kann, zu einem erinnerten Naturgarten ein – wie schwach die Erinnerungen an diesen Naturgarten auch bleiben. Diese Erinnerungen werden durch die gegenüber der Sprache ursprünglicheren Sinne des Riechens und Tastens hervorgerufen. Man sieht in Hofmannsthals Gedicht einerseits, dass die Kindheitserinnerungen nach der Kunstmüdigkeit wieder wach werden – bezogen auf den Menschen als Einzelnen wie auch bezogen auf die Menschheit als Ganze. Aber man sollte andererseits nicht vergessen, dass diese Sehnsucht nach dem Naturgarten immer noch im Gegensatz von Kunst und Natur seit Haller gefangen bleibt. Die sprachliche Gestaltung der im Gedicht dargestellten Natur scheint sich nicht bewusst zu sein, dass die ‚natürliche‘ Sprache durch die Kunst entstellt wird.

4. Paul Scheerbart

Paul Scheerbart knüpft m. E. wieder an Novalis an. 1912 veröffentlicht er „Flora Mohr. Eine Glasblumen-Novelle“ als Fortsetzung der Erzählung „Münchhausen und Clarissa. Ein Berliner Roman“ (1906) vom Baron Münchhausen. In „Flora Mohr“ schildert Münchhausen, als er sich mit der Gräfin Clarissa Rabenstein in Japan aufhält, im Haus des japanischen Ministers Mikamura den Glasblumengarten seines Freundes Mr. William Weller aus Melbourne – Melbourne ist für Scheerbart keine wirkliche Stadt in Australien, sondern eine utopische Stadt. Münchhausen erzählt, dass er in Mr. Wellers palastartigen Gebäuden Gartenanlagen gesehen hat, die den Anlagen großer botanischer Gärten nachempfunden sind:

³³ Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke in 10 einzelnen Bänden, Gedichte·Dramen I 1891-1898, Frankfurt a. M. (Fischer) 1979, S. 122.

„Die Früchte bestanden aber nicht einfach aus Rubinen und Smaragden – diese Weller-Früchte sahen noch köstlicher aus, obschon die Farben nicht so brannten wie bei den Brillanten. (...) Ganz unbeschreiblich leuchteten aber die Farben. Die Farben, die im Glase hervorgebracht werden, sind ja viel herrlicher als alle anderen Farben; ein Farbenfreund muß eigentlich ganz naturgemäß zum Glasfanatiker werden.“³⁴

Mr. Weller orientiert sich bei der Herstellung seiner Glasblumen nie an natürlichen Blumen. Münchhausen fordert seine Zuhörer auf: „Vergessen Sie nie, daß Weller niemals die natürlichen Blumen nachahmte – er machte alles immer anders als das Natürliche.“³⁵ Die „Glockenblumen mit ganz hohen spiralförmigen Staubgefäßen“ haben „alle Topfformen, die es gibt – und das Äußere der Glocken“ ist „oft von durchbrochener Arbeit umhüllt – und oft von Rubin-, Filigran- und Eisglas.“³⁶ In einem Saal schwimmen in einem See zwölf Seerosen – „ganz buntfarbige Seerosen“, die bunt zu leuchten beginnen. Münchhausen erzählt, wie er in die Tiefe des Sees geblickt und dabei gesehen hat, wie in ihm bunte Blumen langsam emporwachsen, aus den Wassern herauswachsen und leuchten, wie „die saphirblauen großen Blätter langsam sich aufklappen“.³⁷ Fräulein Flora, eine Großnichte von Mr. Weller und eine große Freundin der natürlichen Blumen, sagt: „Da sind immer wieder nur Farben und Formen – weiter nichts. Es fehlt doch die Seele.“³⁸ Aber für Mr. Weller sind seine Glasblumen nicht tot.³⁹

Das Glas bekommt Scheerbarts Ansicht nach sein Leben nicht durch sein Kristall, sondern durch seine Farben. Für Scheerbart liegt der Ursprung der Glasarchitektur in den bunten Glasfenstern gotischer Dome: „Die Glasarchitektur ist nicht ohne die Gotik zu denken. Damals, als die gotischen Dome und Burgen entstanden, hatte man auch eine Glasarchitektur gewollt. (...) Heute ist das Glas in jedem Hause bereits ein Hauptfaktor der Architektur. Allerdings: ihm fehlt noch die Farbe. / Aber auch die Farbe wird kommen...“⁴⁰ Scheerbart strebt dabei nicht die Erhöhung der Lichtintensität an, sondern ein „(g)edämpftes Licht“.⁴¹ „Wenn überall die Backsteinarchitektur von der Glasarchitektur verdrängt würde“, so fährt Scheerbart fort, würde sich „die Erde mit einem Brillanten- und Emails Schmuck“ umkleiden, und dann habe man „auf der Erde überall Köstlicheres als die Gärten aus tausend und einer Nacht“, nämlich ein „Paradies auf der Welt“.⁴² Das Licht, das durch buntes Glas scheint, ist ein ‚gedämpftes Licht‘, also weder

³⁴ Scheerbart, Paul: Flora Mohr. Eine Glasblumen-Novelle, in: Gesammelte Werke Bd. 6: Erzählungen 1, Linkenheim (Edition Phantasia) 1990, S. 412f.

³⁵ A.a.O., S. 415f.

³⁶ A.a.O., S. 416.

³⁷ A.a.O., S. 421f.

³⁸ A.a.O., S. 427.

³⁹ A.a.O., S. 422.

⁴⁰ Scheerbart, Bd.9, S. 468.

⁴¹ Scheerbart, a.a.O., S.106 u. S. 534.

⁴² Scheerbart, Bd.18, S. 467f.

das ‚grelle‘ Licht, das die Aufklärung symbolisiert, noch das grelle Licht der Kunstbeleuchtung des industriellen 19. Jahrhunderts, der Schatten verhasst waren. Dieses gedämpfte Licht soll heilig sein und erlösen. Für Scheerbart, der in „Münchhausen und Clarissa“ Clarissa sagen lässt, dass „unser Leben ganz herausgehoben aus einem größeren Weltenleben keinen tieferen Sinn hat“, ⁴³ soll nichts anderes als das bunte, gedämpfte, heilige Licht der Glasblumen dazu beitragen, „eine Zeit, in der alles tot ist“, wieder zu beleben und die verfallene Welt zu verklären. Sowohl für Novalis als auch für Scheerbart ist ⁴⁴ die Welt ein fragmentiertes Paradies. Nur das Licht erinnert an das gewesene und in Zukunft wiederherzustellende Paradies.

5. Das heilige Licht

Im 7. Kapitel von Novalis' „Heinrich von Ofterdingen“ sagt Klingsohr zu Heinrich: „Die Natur (...) ist für unser Gemüth, was ein Körper für das Licht ist. Er hält es zurück; er bricht es in eigenthümliche Farben; er zündet auf seiner Oberfläche oder in seinem Innern ein Licht an, das, wenn es seiner Dunkelheit gleichkommt, ihn klar und durchsichtig macht, wenn es sie überwiegt, von ihm ausgeht, um andere Körper zu erleuchten. Aber selbst der dunkelste Körper kann durch Wasser, Feuer und Luft dahin gebracht werden, daß er hell und glänzend wird.“⁴⁵ Darauf entgegnet Heinrich: „Ich verstehe Euch, lieber Meister. Die Menschen sind Krystalle für unser Gemüth. Sie sind die durchsichtige Natur. Liebe Mathilde, ich möchte euch einen köstlichen lautern Saphir nennen. Ihr seyd klar und durchsichtig wie der Himmel, ihr erleuchtet mit dem mildesten Lichte.“⁴⁶ Dieses innere Licht fließt durch das Kristall des menschlichen Körpers über alle Gegenstände und lässt sie „in reizender Mannichfaltigkeit“⁴⁷ erscheinen.

Woher aber leuchtet das Licht im Inneren? Woher kommt es? Novalis antwortet: „Wir träumen von Reisen durch das Weltall – Ist denn das Weltall nicht *in uns*? Die Tiefen unseres Geistes kennen wir nicht – Nach Innen geht der geheimnißvolle Weg.“⁴⁸ Scheerbart hingegen sagt, dass das Licht aus dem Weltall komme. In „Münchhausen und Clarissa“ spricht er von einer „*Religion des Grossen Schweigens*“⁴⁹, die in den Tempeln von Melbourne praktiziert und in der der „große Unbekannte“⁵⁰ still verehrt werde. In „Lesabéndio. Ein Asteroïden-Roman“ (1913) schreibt er, dass das letzte Ziel aller Lebewesen sei, eins mit dem Weltall zu werden: „Eins mit ihm werden – mit dem großen Lenker unsres Lebens!“⁵¹ Der Gedanke, dass die

⁴³ Scheerbart, Bd.4, S. 533.

⁴⁴ Scheerbart, a.a.O., S. 532.

⁴⁵ Novalis, Bd. I, S. 280.

⁴⁶ Novalis, a.a.O., S. 280.

⁴⁷ Novalis, a.a.O., S. 281.

⁴⁸ Novalis, Bd. 2, S. 417f.

⁴⁹ Scheerbart, Bd.4, S. 578.

⁵⁰ Scheerbart, a.a.O., S. 577.

⁵¹ Scheerbart, Bd.5, S. 452.

Menschen durch das heilige Licht mit dem großen Unbekannten verbunden seien, geht auf Gedanken von Plotin, Platon und sogar schon von den Vorsokratikern zurück. Die Vorsokratiker nannten das große Unbekannte ‚physis‘, das heißt die Natur, von der alles Dasein stammt und zu der es wieder zurückkehrt.

Es gibt nicht nur im europäischen, sondern auch im asiatischen Kulturraum eine feste Tradition der Lichtmetaphysik. Man denke nur an den Neuplatonismus, die Gnosis, den Sufismus, die Kabbala und eine Schule des Buddhismus. Einige dieser Traditionen dürften Paul Scheerbart beeinflusst haben. Es muss aber gleich hinzugefügt werden, dass es einen wichtigen Unterschied zwischen dem Licht der Religionen und dem Licht bei Novalis und Scheerbart gibt: Das religiöse Licht ist ein reines Licht, das meistens als weiß oder durchsichtig gedacht wird. Demgegenüber beschreiben Novalis und Scheerbart ein buntes Licht. Bei Novalis entsteht die Buntheit des Lichtes dadurch, dass es durch das menschliche Prisma, und bei Scheerbart dadurch, dass es durch bunte Fenster scheint. Das Licht, das beide beschreiben, ist ein ‚kaleidoskopartiges‘ Licht.⁵² Dieses Licht bringt das heilige Licht auf Erden zur Erscheinung.

Die Glasgärten von Scheerbart deuten durch die Kunst im doppelten Sinne – sowohl im weiteren Sinne der Technik (Scheerbart war nie ein Gegner der Technologie) als auch im engeren Sinne der Kunst – und durch buntes Licht auf das Paradies hin, und damit auch auf die Physis, auf die absolute Natur. Wesentliche Anschauungen und Darstellungen Novalis’ und Scheerbarts gleichen sich erstaunlich weitgehend. Paul Scheerbart, der die Errungenschaften der Technologie im 19. und 20. Jahrhundert reflektiert und verarbeitet, um eine Utopie anzudeuten, ist ein bedeutender Nachfolger von Novalis und schließt darüber hinaus an den Ursprung des großen, europäischen Gedankenguts in der antiken griechischen Philosophie an.

⁵² Scheerbart, Bd.9, S. 495.

◇

ロマン派からパウル・シェアバルトにいたるドイツ文学における 幻想人工庭園の系譜学

桑原 聡

18世紀初めにイギリスにおいて庭園革命が生じた。王侯貴族階級の象徴とされた整形式のバロック庭園に代わり、市民階級の美学、すなわち「自然」を表象するイギリス風景式庭園が造園されることになる。ドイツでは1764年に着手されたヴェルリッツ庭園 Wörlitz が最初のイギリス風景式庭園といわれている。その後ドイツにおいて陸続として風景式庭園が造られることになる。文学においても「自然」は時代の標語となる。1795年から97年までシラーと Fr. シュレーゲルの間で交わされたドイツ「新旧論争」は「自然」喪失の危機意識を背景に、「自然」と「人工」の関係を問うものであった。しかし、「自然」を言祝いだドイツ・ロマン派の時代の文学ではイギリス風景式庭園は不評である。ピクチャレスク庭園を皮肉ったアイヒェンドルフ、『予感と現前』の少し前に書かれたゲーテの『親和力』（1809年）が良い例である。風景式庭園に代わってロマン派では小さな幻想人工庭園が好まれる。その理由を問い、それが20世紀まで—具体的には P. シェアバルトまで—継承されていることを跡づけるのが本論文の主旨である。

以下の三点が本論文の結論である。1) ドイツ・ロマン派において、ノヴァーリスの一断片にあるように庭園は「楽園の模倣」であること、2) 小さいものに対するロマン派の偏愛にはバシュラールが言うように「巧みに世界を縮小できればできるほどいっそう確実に世界を所有」でき、「ミニアチュールにおいては、価値は凝縮し、豊かになる」という理念が潜んでいること、3) そして最後に、ロマン派文学の楽園としての幻想人工庭園形象が「光」を媒介にしてノヴァーリスからシェアバルトまで継承されており、幻想人工庭園造形に現れる「光の形而上学」は新プラトン主義等の神秘主義思想と密接に関係しており、その意味でノヴァーリス、シェアバルトは西洋の偉大なる思想的伝統に連なっていることを明らかにした。