

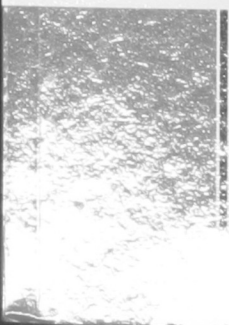
4

Peter Wagner, Kirsten Dickhaut, Ottmar Ette (Hg.)



Der Garten im Fokus kultureller
Diskurse im 18. Jahrhundert

The Garden in the Focus of Cultural
Discourses in the Eighteenth Century



Peter Wagner, Kirsten Dickhaut, Ottmar Ette (Hg.)

Der Garten im Fokus kultureller Diskurse
im 18. Jahrhundert

The Garden in the Focus of Cultural Discourses
in the Eighteenth Century

Wissenschaftlicher Verlag Trier

LANDAU-PARIS STUDIES ON THE EIGHTEENTH CENTURY
LAPASEC

Peter Wagner and Frédéric Ogée (Eds.)

Vol. 4

Peter Wagner, Kirsten Dickhaut, Ottmar Ette (Hg.)

**Der Garten
im Fokus kultureller Diskurse
im 18. Jahrhundert**

**The Garden in the Focus
of Cultural Discourses
in the Eighteenth Century**

WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier

Der Garten im Fokus kultureller Diskurse im 18. Jahrhundert.
The Garden in the Focus of Cultural Discourses in the Eighteenth Century /
Peter Wagner, Kirsten Dickhaut, Ottmar Ette (Hg.).-
Trier : WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2015
(LAPASEC, Vol. 4)
ISBN 978-3-86821-616-5

Umschlagabbildung: Joseph Nickolls: St James's Park and The Mall.
After 1745. Oil on canvas. The Royal Collection, London, England

Umschlaggestaltung: Brigitta Disseldorf

© WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2015
ISBN 978-3-86821-616-5

Alle Rechte vorbehalten.
Nachdruck oder Vervielfältigung nur mit
ausdrücklicher Genehmigung des Verlags.

WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier
Bergstraße 27, 54295 Trier
Postfach 4005, 54230 Trier
Tel.: (0651) 41503, Fax: 41504
Internet: <http://www.wvttrier.de>
E-Mail: wvt@wvttrier.de

Danksagung / Acknowledgement

Die Herausgeber danken der Deutsch-Französischen Hochschule / Université franco-allemande für die großzügige finanzielle Unterstützung, welche die Organisation der internationalen LAPASEC-Konferenz im Juni 2014 sowie die Publikation der Beiträge ermöglichte. Die Konferenz wurde ferner bezuschusst durch den Präsidenten der Universität Koblenz-Landau, Professor Dr. Heiligenthal, und den Vizepräsidenten am Campus Landau, Professor Dr. Schulz, denen wir ebenfalls Dank schulden. Ganz besonderen Dank verdient Nicole Theriault M.A., die trotz ihrer Haupttätigkeit außerhalb der Universität viel Zeit und Mühe aufbrachte im ständigen und zeitaufwändigen Austausch mit den Beiträgern und insbesondere bei der druckreifen Vorbereitung des Manuskripts.

We wish to acknowledge our gratitude to the Deutsch-Französische Hochschule / Université franco-allemande whose generous support enabled us to organize the conference on landscape gardens as well as the publication of the proceedings. The conference was also kindly supported by the President of Universität Koblenz-Landau, Professor Heiligenthal, and the Vice-President of Campus Landau, Professor Schulz. Our particular thanks go to Nicole Theriault M.A. who, despite her other various jobs, was indefatigable and always highly competent in dealing with the contributors and the copy-editing of this book. We are grateful for the countless hours she spent in this process.

Inhaltsverzeichnis / Table of Contents

Der Garten im Fokus kultureller Diskurse des 18. Jahrhunderts / The Garden in the Focus of Cultural Discourses in the Eighteenth Century	1
Peter Wagner, Kirsten Dickhaut, Ottmar Ette	

I. Zur Theorie des Landschaftsgartens / On the Theory of the Landscape Garden

Parkomania – Landscape Gardens as Landscapes of Theory and Conviviality. Origins and Futures of an Artistic Form of Life and the "Mariposa" Landscape Garden of Tenerife	15
Ottmar Ette	

Landschaftliches Denken: Versuch über Verlaufsformen schöner Erkenntnis	49
Franck Hofmann	

Himmlische Landschaft. Garten und Gattung bei René Schickele	65
Anne Kraume	

II. Der Garten als *utopos* und *eutopos* – zwischen Kythera und Lustgarten / The Garden as *utopos* and *eutopos* – Between Cythera and Pleasure Garden

Kythera als Utopie: Topik des Gartens in Jean-Antoine Watteaus Aufnahmestück des Louvre	81
Kirsten Dickhaut	

Strumpets and Nightingales: The Amusement Parks of London	101
Kerstin Fest	

A Space of Republican Freedom or a Medium of Aristocratic Power? Design and Reception of Weimar's Ilmpark	115
Ina Mittelstädt	

Humphry Repton's Red Books – Simulating a Garden	131
Anja Müller	
Working Class Gardeners in Georgian Britain	143
Margaret Willes	
Im Labyrinth der Aufklärung: Der Schwetzingen Badhausgarten als Spielraum der Reflexion	161
Astrid Zenkert	

III. Der außereuropäische Garten / The Exotic (non-European) Garden

Goethe auf Haiti? Post/koloniale Landschaftsdynamiken in der Literatur der spanischen und französischen Karibik (18./19. Jahrhundert)	199
Gesine Müller	
The Havana Botanical Garden, the Scientific Reflection of a Slave-Owning Society	213
Miguel Ángel Puig-Samper & Consuelo Naranjo Orovio	
Exotische Südseewelten und herrschaftlich-patriotische Vorzeit: Die ethnologische Sammlung der Forsters im Wörlitzer Südseepavillon und die Tahiti-Mode im frühen Landschaftsgarten	227
Michael Niedermeier	
The <i>Real Jardín Botánico de Madrid</i> . An Enlightenment Institution	269
Miguel Ángel Puig-Samper	
Notes on Contributors	281

Der Garten im Fokus kultureller Diskurse des 18. Jahrhunderts / The Garden in the Focus of Cultural Discourses in the Eighteenth Century

Peter Wagner (Landau), Kirsten Dickhaut (Landau/Graz) &
Ottmar Ette (Potsdam)



Abb. 1: Thomas Rowlandson (1756-1827), *Spring Gardens, Ranelagh*.
Spätes 18. Jahrhundert. Kolorierter Kupferstich in Tuschmanier.

Einleitung

Zwei Beispiele mögen die immer noch aktuelle Bedeutung des (Landschafts-)Gartens in den kulturellen Diskursen der Gegenwart – und speziell im künstlerischen Bereich – unter Beweis stellen:

Als Riccardo Muti 1995 die Spielzeit an der *Scala* mit Mozarts *Zauberflöte* eröffnete, griff der Regisseur Roberto de Simone für seine Inszenierung auf Vorlagen der italienischen Renaissance-/Barockanlagen der Boboli- und Bomarzo-Gärten zurück. Dabei wurden barocke Fantasien sowie ägyptische und buddhistische Rituale in den Vordergrund gestellt (Fath 158). Diese Form der Gartenanlagen hat in der fachspezifischen Literatur angesichts der Bedeutung und Verbreitung der klassischen französischen Gärten und des englischen Landschaftsgartens (*le jardin anglais* bzw. *le jardin à l'anglaise*) weniger Beachtung gefunden (s. Adams und Thacker zur Geschichte des Gartens sowie Baridon 586-606).

Zwei Jahre zuvor, 1993, fand am Londoner National Theatre (Lyttelton Theatre) die Erstaufführung einer Komödie statt, die zu einem Welterfolg werden sollte und sowohl das Theaterpublikum als auch die Theater- und Literaturwissenschaft bis heute fasziniert (s. z. B. Müller-Muth): Tom Stoppards *Arcadia* spielt, wie man es von diesem postmodernen Autor gewohnt ist, nicht nur auf zwei Zeitebenen, sondern auch mit Diskursen aus Kunst, Literatur und Naturwissenschaft – u. a. sind dies Manifestationen und Repräsentationen des englischen Landschaftsgartens und der Chaostheorie. Die zahlreichen witzig-amüsanten Anspielungen in diesem Stück, welche bekannte Darstellungen von Gärten in der Literatur, etwa Sidneys *Arcadia*, und Malerei, z. B. Poussins *Et in Arcadia ego*, aufgreifen, dienen sozusagen nur als verbale Begleitmusik für die Zeitebene um 1800. In Stoppards Komödie versucht Lady Croom, die adlige Besitzerin von Sidley Park, ihren von "Capability" Brown entworfenen klassischen englischen Landschaftsgarten in einen modernen romantischen "Gothic garden" umwandeln zu lassen. Dabei bedient sie sich der Künste des Architekten Noakes, der seine Ideen offensichtlich den damals allseits bekannten *Red Books* Humphry Reptons "entlehnt" hat. Repton war für seine 'Vorher'- und 'Nachher'-Bilder berühmt und gehörte in der Nachfolge Lancelot ("Capability") Browns (s. Stroud und Turner) zu den bedeutendsten Theoretikern unter den Vertretern des pittoresken Landschaftsgartens der Romantik (Hyams). Je mehr man als Zuschauer oder Leser über die Diskurse der Zeit zwischen etwa 1760 und 1830 weiß (die Komödie setzt das zum Teil voraus), desto mehr kann man die Intertextualität, die Widersprüche und die sich daraus ergebende Ironie genießen. Stoppard verknüpft letzten Endes sogar die Chaostheorie mit dem Landschaftsgarten, wenn die Charaktere auf der zweiten Zeitebene, dem späten 20. Jahrhundert, in ihren Diskussionen in diesem Bereich mit Beispielen aus Gartenanlagen aufwarten. Stoppards mit Elementen der Farce durchsetzte Komödie – Lord Byron verführt im Garten die Damen, tritt aber nie auf – zeigt nicht nur die Bandbreite, Vielfalt und Reichhaltigkeit der Diskurse über den Garten auf – von der Idee des Paradieses und des *locus amoenus* bis hin zum kapitalistischen Unterfangen, für dessen Realisierung die armen Bauern vertrieben werden müssen (Barrell) –, er führt auch vor, wie dieser *topos* die Gemüter damals wie heute stark beschäftigt.

Neueste Publikationen untermauern die andauernde Attraktivität und Aktualität des Themas. So untersuchen die kulturhistorischen Beiträge in Jürgen Ebachs Sammelband den Garten als irdisches und himmlisches Paradies, als Ort der Sinne und des Todes (auch Friedhöfe sind eine Art Garten) und als Gegenstand von Philosophie und Theologie. Hlavac, Göttche und Berger führen uns die Pracht und den unterschätzten kulturellen Einfluss von etwa 50 historischen Gärten und Parks in Österreich vor Augen; Hans von Trotha zeigt uns die Gärten Europas vom Mittelalter bis zur Romantik als komplexe Schöpfungen, als Gesamtkunstwerke, die allen Sinnen schmeicheln und als Medium ästhetische Moden, technische Neuerungen, gesellschaftliche Konventionen und philosophische Debatten aufgreifen. Der international bekannte Gartenwissenschaftler John Dixon Hunt, der seit den 70er Jahren schon über die Ästhetik und die Varianten des (Landschafts-)Gartens publiziert, legt mit zwei Spätwerken noch einmal dessen Einfluss und Rezeption offen (Hunt, *Afterlife* und *World*). Horst Bredekamp stellt in seiner Monografie über *Leibniz und die Revolution der Gartenkunst* die Geschichte des Gartens radikal auf den Kopf, wenn er die komplexe Geometrie von

Herrenhausen als Ausdruck der Freiheit sieht und nicht etwa die geschwungenen Linien des englischen Landschaftsgartens (zu dessen früher Form siehe Rorschach). Schließlich sei noch verwiesen auf den 2015 angelaufenen Film *Die Gärtnerin von Versailles*, der die Aktualität des Garten-Topos und insbesondere des Landschaftsgartens noch einmal unter Beweis stellt.

Der vorliegende Sammelband, der auf der internationalen *Landau Paris Conference on the Eighteenth Century* im Juni 2014 fußt, will sich mit einigen vernachlässigten Aspekten der Diskurse über den Garten der Zeit der Aufklärung und Romantik beschäftigen und erstmals systematisch die Vielfalt und Bedeutung der europäischen Gartenkultur des 18. Jahrhunderts in einer vergleichenden Perspektive ausloten, indem gerade die die Zeit prägende Konfiguration der Gartendiskurse in den Mittelpunkt gestellt wird, die aus Theorie, Praxeologie und metaphorischer wie konkreter Aneignung besteht: (1) Zur Theorie des Landschaftsgartens, (2) Der Garten als *utopos* und *eutopos* – zwischen Kythera und Lustgarten, (3) Der außereuropäische Garten. Der Blick auf die Diskurse über den Garten der Aufklärung wird damit zahlreiche Konzepte in ihrer ganzen Breite analysieren. In allen drei Teilen wird der Blick besonders auf die rhizomatische Verflechtung der Diskurse gelenkt.

Angesichts der Fülle von erwähnten und weiteren Publikationen zu diesem Thema könnte man zu dem falschen Schluss gelangen, es sei das Wichtigste gesagt. Michel Baridons meisterhafte und bisher kaum übertroffene Monografie beschäftigte sich in ihrem zweiten Teil mit den Gärten, Architekten und Literaten, welche die Landschaftsgärten vom Barock bis zum industriellen Zeitalter gestalteten und darstellten (Baridon 697-942); jedoch beleuchtet sie nur einen, nämlich den europäischen und praxeologischen Teil des Gartens. Zuvor hatte John Dixon Hunt in zahlreichen Publikationen die Ästhetik des englischen Landschaftsgartens erforscht (s. z. B. Hunt, *Studies, Genius, L'art du jardin*). Aber gerade Bredekamps angeblich revolutionäre Monografie über Leibniz' Mitarbeit an der Gestaltung des Barockgartens von Herrenhausen zeigt ja, dass sich die Diskussion im Grunde nahezu ausschließlich zwischen den Polen des geometrisch geordneten, klassischen französischen (Schloss-)Gartens einerseits und dem pittoresken, durch geschwungene Wege charakterisierten englischen "landscape garden" andererseits bewegte. Nicht nur diese Dichotomie gilt es aufzubrechen, denn sie führt dazu, dass andere Varianten weiterhin ein Schattendasein fristen müssen. Der Sammelband wird also in dieser Hinsicht eine Bestandsaufnahme versuchen, indem einige kritische Selbstverständlichkeiten bei der Diskussion des Gartens in der Kulturwissenschaft unter die Lupe genommen und neu evaluiert werden, z. B. in den Beiträgen von Dickhaut und Ette.

Mit zur Problematik, die es zu diskutieren gilt, steht nicht nur die o. a. Dichotomie im Wissenschaftsdiskurs zwischen französischen und englischen Gärten. Bereits 1993 wies Chandra Mukerji darauf hin, wie ästhetische Betrachtungsweisen einer kritischen Analyse im Weg stehen können. Die (französischen) Gärten, schrieb sie,

are both interesting and terribly difficult to study in part because of French attitudes towards them. There is not the kind of extensive French literature on gardens that you find in England (either in the seventeenth century or the present). . . . there has been some renewed interest in the subject in France, but it tends to be very traditional in its admiration for the abstract character of these gar-

dens, its concern for locating the philosophical roots of Le Nôtre's work in Descartes and its notable lack of concern for how or why these gardens were built or maintained. (458 n.8)

Ob es sich bei dieser vorrangigen Beschäftigung mit den ästhetischen und philosophischen Dimensionen des Landschaftsgartens nun um eine "maladie française" handelt, das sei dahingestellt, denn auch bei Konferenzen in England und in den USA sind Vorträge, die Mukerji "traditionell" nennen würde, durchaus an der Tagesordnung. Fakt ist jedoch, dass auch historisch gesehen eine Hinwendung zur kritischeren Analyse erst in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts begann. Kenneth Clarks *Landscape into Art*, lange Zeit ein Standardwerk über die Gärten und gleichzeitig ein Beispiel der exklusiv ästhetischen Betrachtungsweise, wurde in der Kunst- und Kulturwissenschaft, die sich mit Landschaftsgärten beschäftigt, verdrängt durch die grundlegenden Arbeiten aus der britischen marxistischen Schule, fußend auf E. P. Thompson, Raymond Williams und John Berger. Dies waren vornehmlich Ann Berminghams *Landscape and Ideology* und John Barrells *The Dark Side of Landscape*. Beide lehnten sie Idealisierung und Ästhetisierung der britischen Landschaft und der "picturesque tradition" ab, wie Clark sie uns vermittelt hatte, und plädierten für eine historisch nuanciertere politisch-ideologische Sichtweise.

Ferner ist zu unterscheiden zwischen sehr disparaten und zum Teil durch exotische Einflüsse geprägten Formen von Gärten. Denn in der Zeit der Aufklärung hat sich neben dem mittelalterlichen Klostergarten, dem italienischen Renaissancegarten, dem barocken französischen Garten und dem "jardin anglais" bereits eine Vielfalt von Formen entwickelt, so etwa auch der botanische und der exotische Garten türkischer, japanischer, chinesischer und südamerikanischer Provenienz, die jedoch in der Konkretisierung dann immer auch eine besondere Form der eurozentristischen Aneignung fremder Modelle darstellten. Wenn Mukerji argumentiert, die Planer und Architekten (landscape designers), welche den englischen Landschaftsgarten als *soi-disant* natürlichen Ort entwarfen, hätten bei chinesischen Gärten Anleihen gemacht (452), dann ist doch zu fragen: Bei welchen chinesischen Gärten? Mit anderen Worten – es fehlt eine genauere Erforschung der "Lieferanten" dieser Ideen und eine Analyse ihrer Funktionen. Wir wissen zwar, dass die ausbeuterischen europäischen Handelsnationen neben Menschen, die von angeblichen Christen versklavt wurden, auch Objekte und Ideen aus ihren Kolonien nach Europa importierten (etwa die Mode der "chinoiserie"), aber im Bereich der Gartenkunst gilt es noch viel aufzuarbeiten, was die exotischen Lokaltäten und ihre Bedeutungen betrifft.

Das heißt, wir benötigen mehr Information über die rhizomatische Implementierung und Verzweigung nicht nur des relativ gut erforschten Klostergartens, des klassischen französischen Gartens und des englischen Landschaftsgartens, sondern insbesondere über den botanischen Garten und die exotischen Gärten türkischer, japanischer, chinesischer und südamerikanischer Provenienz. Zugegeben, wir wissen schon sehr viel über die Tätigkeiten und Errungenschaften von Botanikern und Wissenschaftlern wie beispielsweise Sir Joseph Banks (s. dazu Holmes, besonders das Kapitel über "Joseph Banks in Paradise") und Forster (s. den Beitrag von Niedermeier in diesem Band), aber zahlreiche wichtige Figuren in diesem Diskurs harren noch der näheren Untersuchung.

Ein Beispiel soll hier stellvertretend für viele andere *lacunae* dieser Art in der Forschung nur angerissen werden. In seinem monumentalen Werk über die Geschichte des Gartens und seiner Varianten geht Michel Baridon auch auf Japan ein (459-510). Er erwähnt den deutschen Reisenden Engelbert Kaempfer (1651-1716), der 1690-92 zwei Jahre in Japan verbrachte und in seiner *Histoire naturelle, civile et ecclésiastique du Japon* (1729), die bereits 1727 in einer englischen Fassung erschienen war, insbesondere auf die Anlage der japanischen Gärten und ihre Pflanzenwelt eingeht (Baridon 498-500). *De mortuis nil nisi bene*, doch dem von uns hochgeschätzten Kollegen und Freund Baridon, der mit seiner Erwähnung Kaempfers natürlich auch dessen Einfluss auf die europäische Bewusstseinsbildung über Asien Rechnung trägt (Bonn), scheint die holländische Verbindung zu Japan ganz und gar entgangen zu sein. Denn nachdem Japan den Portugiesen und Spaniern den Handel verboten und sie ausgewiesen hatte, wurde die extra zu Handelszwecken in der Bucht von Nagasaki errichtete Insel Dejima zum holländischen Handelszentrum ausgebaut und florierte bis ins 19. Jahrhundert, als die Amerikaner mit ihrer "gun boat diplomacy" Japan 1854 zur Öffnung zwangen.

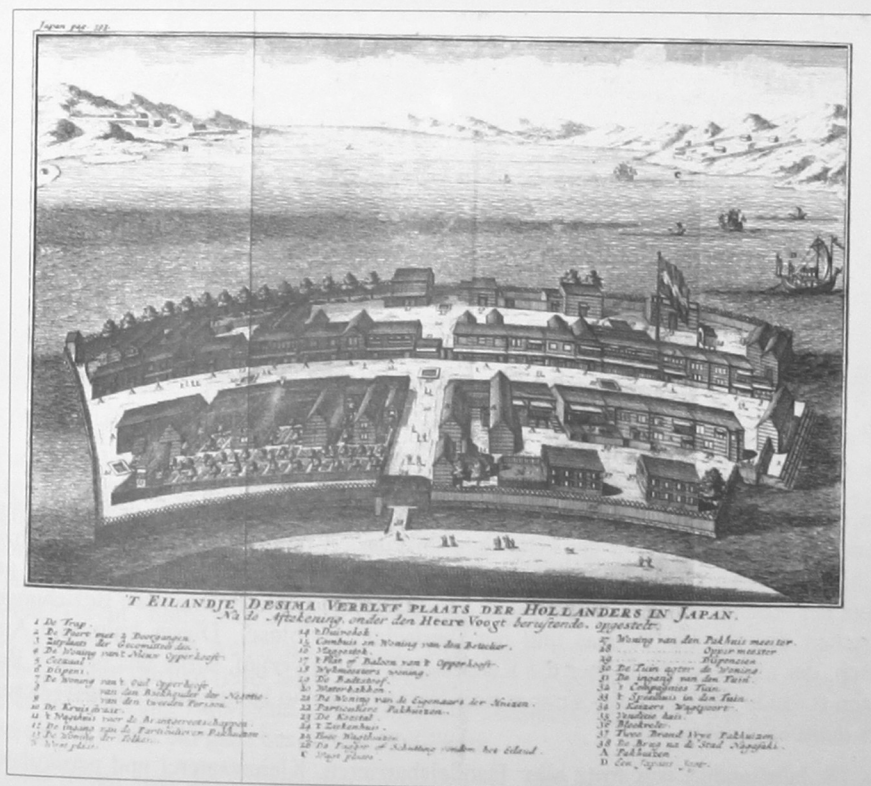


Abb. 2: Dejima, Ende des 17. Jahrhunderts nach einer Skizze von Gerrits Voogt, gedruckt in *Hedendaegsche historie, of tegenwoordige staat van alle volkeren*. 1729.

Eine der besten Quellen der Zeit nach 1800 über den regen Austausch in Medizin und Botanik sind die Aufzeichnungen des deutschen Arztes Philipp Franz von Siebolds (*Nippon, Flora Japonica*). In seinem beeindruckenden und historisch akribisch recherchierten Roman *The Thousand Autumns of Jacob de Zoet* bringt uns der britische Schriftsteller David Mitchell die Handelskultur und Welt Dejimas auf lebendige Weise vor Augen. Wenn diese auch für die Botanik so bedeutende Handelsverbindung in der Forschung anscheinend leider übersehen wurde, wie Baridons Beispiel zeigt, dann wohl gerade deshalb, weil die Quellen eben nicht in den heute dominierenden Wissenschaftssprachen Englisch und Französisch vorliegen.

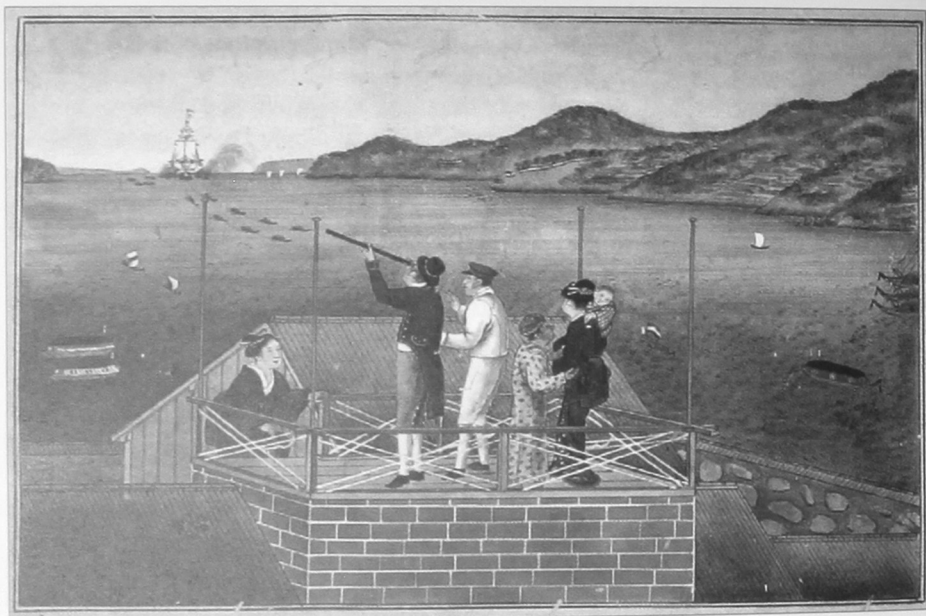


Abb. 3: Philipp Franz von Siebold (mit Taki und seinem Kind Ine), ein ankommendes Schiff der VOC in Dejima betrachtend (Gemälde von Kawahara Keiga, c.1823-29)

Aus diesem Grund beschäftigt sich der vorliegende Band auch mit dem iberischen botanischen Garten, der in der kritischen Diskussion immer im Schatten des französischen und englischen Gartens stand. In der Ära des spanischen Kolonialreiches gab es bei der Anlage von botanischen und Landschaftsgärten z. B. intensive Beziehungen zwischen der Karibik (Cuba) und der iberischen Halbinsel. Dieser kulturelle Austausch, der teilweise auch über die Kanarischen Inseln verlief, sollte uns bei drei Beiträgen (Gesine Müller, Puig-Samper und Naranjo Orovio sowie Puig-Samper) besonders deutlich werden.

Das 18. Jahrhundert war trotz aller Handelsbarrieren, Kleinstaaterei und partikularen nationalen Interessen eine Zeit intensiven kulturellen Austausches, der sich aus vielen Quellen speiste – u. a. aus den Handelsbeziehungen und den Reisen der Oberschicht:

Die "Grand Tour" in Europa und bisweilen darüber hinaus gehörte nicht nur im englischen Adel zur Erziehung und implizierte längere Aufenthalte im Ausland, die von kulturellen Erfahrungen geprägt waren. So lebte Lady Mary Wortley Montagu (1689-1762) längere Zeit im damaligen Konstantinopel (und besuchte u. a. in Verkleidung einen türkischen Harem) und später mehr als zwei Dekaden in Frankreich und Italien, bevor sie nach England zurückkehrte. William Beckford, berühmt durch sein schauerromantisches Schloss Fonthill Abbey (das im Übrigen in einem von der Forschung oft ignorierten Landschaftsgarten stand; s. Miller), bereiste ganz England, wohnte zeitweise in Genf und hielt sich fast zwei Jahre in Deutschland, Italien und Frankreich auf. Von 1787-1788 bereiste er Spanien und Portugal (s. *Italy*). Beckfords "Gothic novel" *Vathek*, zunächst in französischer Sprache verfasst, griff zahlreiche Ideen aus seinen Reiseerinnerungen auf (siehe *Dreams, Waking Thoughts and Incidents*), aber auch Themen und Motive kontinentaler Reisender, die Nordafrika durchquert hatten. Mukerji ist daher Recht zu geben, wenn sie bei ihrer materialistischen Untersuchung des französischen Gartens von einem grundlegenden Kosmopolitismus der Aufklärung spricht. Es sei unmöglich, argumentiert sie, diese Gärten isoliert zu betrachten (440). Man darf also von einer Art rhizomatischer Verknüpfung der nur scheinbar nationalen Ideen ausgehen, etwa zwischen holländischen, italienischen und französischen Gärten (zum Einfluss Hollands s. Hopper).

Dieses Rhizom existierte aber auch zwischen den europäischen Kolonialmächten und ihren Kolonien; etwa, wie oben erwähnt, zwischen Spanien und dem mittel- und süd-amerikanischen Raum sowie zwischen Portugal/Holland/England/Frankreich und Asien. Es gilt, diesem zugleich kosmopolitischen und rhizomatischen Aspekt – durchaus auch im Sinne von Deleuze/Guattari, die die ursprünglich botanische Metapher des Rhizoms nicht in eine Richtung wirkend sehen – nachzugehen.

Schließlich öffnet sich bei einer solchen Sichtweise auch das Feld dessen, was Pierre Bourdieu in *La distinction. Critique sociale du jugement* die "feinen Unterschiede" nannte, d. h. eine elitäre Dimension von Stil und Geschmack, die im Grunde weniger der Befriedigung des ästhetischen Empfindens diene als vielmehr der Abgrenzung. Wie Laurent Turcot gezeigt hat, war die sogenannte "promenade de civilité" im Paris des 18. Jahrhunderts eine Tätigkeit, die Mitgliedern der Oberschicht vorbehalten war (Turcot, *Le promeneur*, besonders Kap. 1). Als Ausdruck bestimmter Formen von "Höflichkeit", die es zu lernen galt, wurde dieser formalisierte Spaziergang oft in den Tuileries durchgeführt und war ein Vorrecht des Adels. Zahlreiche Kupferstiche aus dieser Zeit zeigen uns "des dames de qualité". Wenn man jedoch hört, dass dieser "Garten" exklusiv war und von Wachen geschützt wurde, um das niedere Volk fernzuhalten (Turcot "Entre promenades"), erhebt sich sofort die Frage: Wer war denn nicht "de qualité" und aus welchen Gründen? Die Natur, wie die "gens de qualité" sie in Paris erfahren durften (oder auch die Oberschicht in englischen Landschaftsgärten, für deren Realisierung zahlreiche Bauernfamilien vertrieben wurden), war eine künstlich erzeugte Welt für ein ganz besonderes Publikum.

Mithin lassen sich die stilistischen Unterschiede zwischen den europäischen Gärten auch als systematischer Versuch lesen, der Natur soziale Ambitionen aufzupropfen (der gartentechnische Begriff greift hier besonders gut: zur Metapher des Pflöpfens

siehe Wirth/Ette), indem man sie kartografiert, limitiert und gestaltet. Denn die "Natur" im Landschaftsgarten jeglicher Provenienz (und sei es der englische, wo man den Barthes'schen "effet de réel" wohl am besten studieren kann) ist nie ursprünglich, weder Eden noch Wildnis, niemals rein und originär. Sie ist geborgt und soll mit ihren Ausschnitten bestimmten ästhetischen und ideologischen Zielen dienen. Deshalb spricht Williamson in seiner Analyse des englischen Landschaftsgartens im 18. Jahrhundert auch zutreffend von einer "polite landscape", wobei das Adjektiv eine sozio-politische Dimension beisteuert, denn mit "polite society" war ja die Oberschicht gemeint.

In einer kritischen Auseinandersetzung mit Ernst Gombrichs einflussreichem Aufsatz von 1953 über "Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting", der die Forschung mehr als drei Jahrzehnte beeinflussen sollte, zeigte W. J. T. Mitchell auf überzeugende Weise, wie die Idee des "natürlichen" Landschaftsgartens, der doch im Grunde immer ein künstlicher und ideologisch geprägter ist, erst im 18. Jahrhundert auf diversifizierte Weise entwickelt wurde. Indem er Gombrichs eher monolithische Ideen dezentrierte und unterminierte, löste er die Vorstellung von "pure landscape" auf. "Landscape", schreibt Mitchell, "is never pure, never an 'absolute and entire art' except as part of the rhetoric that might accompany a strategy of resistance to some previous notion of 'impurity' or readability" (115).

Für diejenigen, die – bedingt durch ihre soziale Schicht – den "öffentlichen" Garten genießen durften, wurde er zur Metapher für das Paradies. Wir sollten uns in Erinnerung rufen, dass das hebräische Wort "pardes" (das vom Altpersischen abgeleitet ist) einen Park oder Obstgarten benannte, einen Ort, wo das Leben harmonisch und voller Freude sein konnte, kontemplativ und intensiv zugleich – und vor allem erfrischend und glücklich. Nicht zuletzt deshalb, weil die, die es stören konnten, draußen bleiben mussten (s. dazu Misrah).

Wie reagierten nun die Ausgeschlossenen, die – aufgrund ihres sozialen Status oder weil sie im Gegensatz zu den Adligen arbeiten mussten und keine Zeit hatten – das Paradies nicht erleben durften? Margaret Willes wirft in ihrem Beitrag ein erhellendes Licht auf die Situation in England. Es gab aber auch auf dem europäischen Kontinent ähnliche Entwicklungen – in Deutschland etwa die bis heute existierenden Schrebergärten. Peter Wagners beiden Großväter im Saarland könnte man hier als Beispiel anführen, denn sie waren als Bergleute 12 Stunden unter Tage tätig, um sich anschließend noch ihren Feldern und Gärten zu widmen, soweit es Jahreszeit, Zeit und Kraft zuließen.

Der Name "Schrebergarten" geht auf Daniel Gottlieb Moritz Schreber (1806-61) zurück, der jedoch diese Variante des Gartens nicht erfand. Schreber war Arzt. Als Leibarzt des russischen Aristokraten Alexej Somorewskij bereiste er ganz Europa und ist für seine Publikationen über körperliche und geistige Gesundheit bekannt geworden, die auch Sigmund Freud nachhaltig beeinflussten. Unter dem Eindruck der gesundheitlichen Schäden der beginnenden Industrialisierung initiierte er in Leipzig die Schaffung von Spielplätzen für Kinder und Grünflächen. Sein Schwiegersohn Dr. Ernst Innocenz Hauschild schuf 1864 den ersten "Schreberplatz", ein Ort, wo Kinder und Eltern sich körperlich betätigen und spielen konnten. Kurz danach kam der Lehrer Heinrich Karl Gesell auf die Idee, "Gärtchen" anzulegen, wo Kinder die Grundlagen

der Gärtnerei lernen sollten. Obwohl diese Idee nicht funktionierte, führten die Eltern die Tradition von Kleingärten am Rande von Siedlungen fort. 1870 gab es in Leipzig bereits 100 Schrebergärten – und die Idee griff in Deutschland rasch um sich und entwickelte Dimensionen, die wir heute noch am Rande vieler Städte sehen können. Das letzte Beispiel dieser Schaffung öffentlicher Gärten, die wirklich öffentlich – d. h. nicht einer sozialen Schicht vorbehalten – sind, wurde durch den Berliner Senat initiiert: Das Areal des früheren Flughafens Tempelhof wurde geöffnet und allen Bürgern die Möglichkeit geboten, sich um kleine Schrebergärten zu bewerben. Es gibt lediglich eine Einschränkung: Da der Boden verseucht ist, müssen die "Gärten" erhöht, d. h. über dem Grund installiert werden. Der Garten wird somit also ganz der Öffentlichkeit gewidmet – das Paradies ist nun sozusagen für alle da. Und dies ist natürlich ein Grund für die "gens de qualité", sich anderweitig nach exklusiven Gärten umzusehen.

Die hier vorliegende Sammlung von Aufsätzen wird daher im theoretischen Teil eine Bestandsaufnahme und eine kritische Neusicht der Rhizomatik (auch dies ein biologischer Begriff, der die Problematik griffig fasst) der Gärten versuchen. Schließlich wird auch in den Beiträgen, welche den Garten als "utopos" bzw. "eutopos" untersuchen, der Aspekt der Rhizomatik mit berücksichtigt werden und spielt ebenso im dritten Teil des Bandes, der sich den exotischen Gärten zuwendet, eine tragende Rolle.

Die Beiträgerinnen und Beiträger zu diesem Band sind zum überwiegenden Teil hochkarätige jüngere Wissenschaftler, darunter drei Habilitandinnen, die sich in der Forschung über den (Landschafts-)Garten bereits einen Namen gemacht haben. Dazu kommen Forscher, die international bekannt sind und schon oft im Ausland gelehrt und Gastvorträge gehalten haben.

Über die bereits o. a. benannten Ziele hinaus möchte der Sammelband den wissenschaftlichen, interkulturellen Dialog insbesondere zwischen den Forschern aus verschiedenen Sprachräumen fördern, denn wenn es ein Manko zu beklagen gibt, dann ist es die bisher nicht ausreichende Kommunikation zwischen den im Spanischen, Englischen, Deutschen und Französischen publizierenden Wissenschaftlern. Durch den Fokus auf vernachlässigte Aspekte in der Erforschung des Landschaftsgarten der Aufklärung soll Innovation einerseits durch eine Re-Evaluation traditioneller Ansätze erfolgen, andererseits durch das Skizzieren zukunftsweisender Perspektiven.

Peter Wagner

Kirsten Dickhaut

Ottmar Ette

Parkomania – Landscape Gardens as Landscapes of Theory and Conviviality. Origins and Futures of an Artistic Form of Life and the "Mariposa" Landscape Garden of Tenerife

Ottmar Ette (Potsdam)

Short Poetic Forms: Condensed Movement

The literatures of the world are without a beginning: They only know beginnings, which in turn are constantly hinting at new beginnings in the different areas of our planet. These bifurcating beginnings should serve as a reminder that every beginning in writing is preceded by other writings, every beginning creation by other creations, usually of an intertextual, oftentimes transareal and transcultural nature. Therefore the origin and future – and this is something literatures of the world have been teaching us since their earliest days – should always be conceptualized as a plural: origins and futures.

Despite the pluralization of origins, we may nevertheless discern two lines of tradition, present to this day in the literatures of the world. Dating back to the second millennium before Christ and hinting at even earlier versions (Maul 13), the *Gilgamesh* epic unfolds a world which its hero sizes up and experiences in its every dimension. From the very first verses on tablets of clay, an impetus of world-exploration sets in, passing through interconnected spaces in epic verse form, creating insight, a particular form of world-consciousness in a continuous, continental movement. In the first verses, a voice arises from the heart, from the depths of land and earth:

Der, der die Tiefe sah, die Grundfeste des Landes,
der das *Verborgene* kannte, der, dem alles bewußt –
Gilgamesch, der die Tiefe sah, die Grundfeste des Landes,
der das *Verborgene* kannte, der, dem alles bewußt –
vertraut sind ihm die Göttersitze allesamt.
Allumfassende Weisheit *erwarb* er in jeglichen Dingen.
Er sah das Geheime und deckte auf das Verhüllte,
er brachte Kunde von der Zeit vor der Flut.¹

All elements of this epic are oriented at wholeness, everything aims for world-encompassing knowledge in order to spread the word about things which secretly unite the world, give the world a continuous nature, a world in which Gilgamesh, thanks to his travels, thanks to his movements, acquires an ever more complete, literally total knowledge: the kind of wisdom hinted at in the first stanzas. The bound verse-form of the

¹ *Das Gilgamesch-Epos*: He who had seen the depths, the basement of land, / who knew about hidden things, he who knew all this – / Gilgamesh who had seen the depths, the basement of land, / who knew about hidden things, he who knew all this – // *he knows all the gods' places*. / He has acquired complete wisdom and knowledge. / He has seen secrets and uncovered what was in shrouds, / he brought stories of the time before the flood. (46)

epic corresponds to a continental vision of the world, taking shape as a continuum in space and time – also and especially when the great flood has divided history in "before" and "after".

Thus the *Gilgamesh* epic also addresses a specific form of knowledge about *conviviality*, which focusses on the search for love as motion and emotion: Love between man and animal, homo- and heterosexual relationships between human beings, but also between humans and gods or goddesses. The epic's bound expression in verse presents and represents knowledge on life-forms and life-norms, while simultaneously offering us knowledge on the limits of this knowledge and its conditions (Ette, *ZusammenLebensWissen* 34 -36).

The second line of traditions in literatures of the world – which of course should by no means be viewed as mere manifestations of these two traditions – arises from (not: depends on) all the creations collected in the Chinese *Shi Jing*, the book of songs. Again, love is the fundamental mover and movement. These are chants, songs and poems from many different cities and regions. They unfold a world through very short, highly artistic and mysteriously dense forms, hardly allowing for the unified perspective of a hero or a single figure. However, as *conviviality* (Ette, *Konvivenz*) – questions of life between man and god, among humans, human beings and animals, human beings and plants, even human beings and objects – discretely thrones at the center of the *Gilgamesh* epic, the *Shi Jing* also addresses the question of the multifarious forms of life together, as well as its divine and human norms. Take, as an example, "Tangfeng – Songs from Tang" from the tenth book of the collection:

Die Schlingbohne wächst

Die Schlingbohne wächst deckt die Dornen
die Winde will übers Brachland
mein Schönster ging fort von hier
mit wem leben? – allein wohnen.

Die Schlingbohne wächst deckt die Brustbeere
die Winde will übers Grenzland
mein Schönster ging fort von hier
mit wem leben? – allein bleiben.

Hornkissen so prall
Brokatdecke so blank
mein Schönster ging fort von hier
mit wem leben? – einsamer Morgen.

Des Sommers Tage, des Winters Nächte
nach hundert Jahren
finde ich bei ihm Zuflucht.

Des Winters Nächte, des Sommers Tage
nach hundert Jahren
finde ich in seine Arme.²

(*Das Liederbuch der Chinesen: Guofeng* 103)

2 *The fava bean grows.* // The fava bean grows over the thorns / the winds to cover the fallow land / my sweetheart went away from here / with whom to live? – to live alone. // The fava bean grows over the jujube / the winds to cover the fallow land / my sweetheart went away from here / with

Differing from the continuous, seemingly continental world-consciousness of the *Gilgamesh* epic, the short literary forms of the *Shi Jing* unfold a world of discontinuities, of being apart. In most cases, direct, immediate moments of contact between human beings only appear in prospective or retrospective glances or promises. In this world, everything is in motion, transgresses given borderlines, grows and overgrows, appears and disappears. In a world of discontinuous movements, human beings, plants or objects manifest themselves in lyrically dense forms, always referring to one another, but nevertheless existing within a logic of their own, with their isolation or island-like ways also hinting at interrelations, multiple connections within the totality of things existing between earth and the heavens. For there is no permanent connection, no established continuity which could transform interrelations into a continental forms. Everything is connected to everything, without ever fusing into a single unity – which is to say, without ever abandoning their particular and specific island-like ways. Here, *conviviality* may only arise from the awareness of discontinuities which, at the same time, are elements of a greater context. Here, coincidence is a fundamental precondition for conviviality.

Thus, in the poetic cycle of "Beifeng – Songs from Bei", at the end of "Die Trommel dröhnt" ("The drum's roar") which refers to historical events and wars between 720 and 719 BC (*Liederbuch* 31), we hear the clearly identifiable voice of the wife, separated from her husband who has gone off to war:

Tot und lebendig getrennt wir Einsamen
wir waren uns doch einig
ich faßte nach deiner Hand
mit dir wollte ich alt werden.

So weit weg von dir
ist schlecht leben
so weit fort von mir
hältst du nicht Wort.³

Continuity and unity, hoped and longed-for, keep revealing themselves to be illusions – be it in space or time. Life is viewed in terms of loneliness, island-like existence – and even death promises no salvation. Time and again, a shared life is undermined by forces and extraneous powers which divide the movements of the living.

The life-knowledge present in the poems of the *Shi Jing* serves as clear testimony to the listeners: everything is caught up in abrupt, unpredictable movement. Thus the poem "Die Eintagsfliege" (The dayfly) from "Caofeng – Songs from Cao" expresses the idea of *conviviality* as resulting from contingency, as resulting from the movement of a very limited little dance:

whom to live? – to live alone. // Pillows so plush / brocade so bright / my sweetheart went away from here / with whom to live? – lonely daybreak. // The summer's days, the winter's nights / after a hundred years / I find refuge near him. // The winter's nights, the summer's days / after a hundred years / I find his arms.

3 "Dead and alive apart we are lonely / were we not one / I took your hand / wanted to grow old with you. // With you so far away / life is hard / with me so far away / you break your word." (*Liederbuch* 31)

Die Flügel der Eintagsfliege
tanzen in Farben
mein Herz fürchtet sich so sehr
sei meine Frau, sollst mit mir leben (123).⁴

Differing from the extended form of the *Gilgamesh* epic, the lyrically dense, short forms of the *Shi Jing* show us a world of abrupt changes and discontinuities: A world of island-like ways, even archipelagos, drawing on the mutual interrelations between the very distinct songs and poems, but also the figures, figurations and configurations which are caught up in a continuously discontinuous movement within the collection's short forms.

Thus, the *Gilgamesh's* dominating, continental vision of the world may be contrasted by an archipelago-like world consciousness which, in literatures of the world interwoven in transareal ways over centuries and millennia, has arisen from the most diverse cultural contexts. Both *Gilgamesh* epic and *Shi Jing* manifest nomadic movements and transpositions: Human beings, discovering the world, human beings and their herds, human beings separated by war, human beings constantly moving through time and space, incapable of remaining in one single place.

Through its density and discontinuity, the short literary form literally embodies the island-like properties of the discontinuous, where what is separated longs for multiple interrelations, connecting every single poem of the *Shi Jing* to all the others, without, however, creating a unified continuity. It is the short, condensed, densified form that resists fusion and transforms its aesthetic independence into forms of resistance, maybe even certain forms of aesthetic stubbornness as an expression of condensed movement.

Nanotheory: Modelling and Miniaturization

How may we describe the aesthetic specificities of the short literary form, on the one hand, and what – with respect to poetry – can it do for us in terms of cultural theory or nanophilology (Ette, *Nanophilologie*)? French anthropologist, structuralist and cultural theorist Claude Lévi-Strauss has repeatedly and influentially referred to the cultural technique of *bricolage*, after – as he put it – aiming to "briefly explain" in *La pensée sauvage* (1962) how "art assumes a place halfway between scientific insight and mythical or magical thinking".⁵ As everybody knows, "the artist is also something of a scholar, as well as a builder: by practical means he creates a material object which also becomes the object of insight" (215). Within the "order of means and ends", "event and structure", the former creates "events (changing the world) through structures", the latter "structures through events" (216).

4 "The wings of the dayfly / dance in colors / my heart is so afraid / be my wife, come live with me."

5 First published in Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*. In the French original, the passage chosen by Uwe Wirth begins on page 26. If not indicated otherwise, non-German texts have been translated into German by Ottmar Ette and then re-translated into English.

Observing from the perspective of today's literary and cultural studies, it is interesting to note how Claude Lévi-Strauss relies on his collection of myths (from a wide range of cultures) to think in terms of an "*aprioristic*, structural logic of rearrangement" – resisting an aprioristic logic of subjugation (Wirth 54). Many aspects of the structuralist's thinking are more open and flexible than the subsequent generation of post-structuralist theorists was willing to believe. What counts in Claude Lévi-Strauss's reflections on an artist's – if you will – "location of movement" is not so much his placing the artist at a precise location in the field of tension between scholar and builder, but the fact that the author of *La pensée sauvage* addresses the question whether or not the work of art is not "always and everywhere" a type of scaled-down model, a *modèle réduit* (216). Especially with a view to the short lyrical forms we are dealing with here, this passing remark is of great aesthetic and epistemological relevance and consequence.

According to Lévi-Strauss, every scaled-down model possesses an "aesthetic calling" and "persistent force", arising from its very specific dimensionality. Even a life-sized representation in painting or sculpture requires the scaled-down model since certain dimensions of the object are not part of the representation: A painting sacrifices volume, a sculpture scents or colors, both make do without the dimension of time because the "whole of the work represented exists only in a single moment" (216). These thoughts on artists, works of art and art as such allow us to underline the fact that the power of artistic conceptions arises from sacrificing something, scaling-down, in short: modelling relying on miniaturization. From a nanophilological point of view, this is an important and consequential insight.

Speaking of *bricolage*, Claude Lévi-Strauss sees "a kind of reversal of the process of understanding"; for "if we wanted to grasp the real object in its totality", the French anthropologist goes on to explain, we would have to "carve up the totality", selecting a smaller part which will give us access to the whole. The subject gets a grip on the scaled-down object, "*understanding of the whole preceding that of its parts*" in the case of the *modèle réduit*. This entails a sensation of "pleasure (*plaisir*)" in mind and senses, something which "on these grounds alone we may consider aesthetic" (217). This is a type of pleasure which may very well take on a lustful shade: lustful *plaisir*, arising from a type of understanding which accesses the totality through miniaturization, grasping and getting a grip on it. Small is beautiful? Certainly so, but the aesthetic force of the short form's beauty is also linked to its pertinence and performance as theory.

The self-empowerment in which the modelling and understanding subject reassures itself of an object's totality, getting a grip on it, coincides with a (artistic) form of modelling which, in a language coined by Jurij M. Lotman, represents a "secondary model-building system". Here, the Russian semiotician emphasized, a corresponding system from the field of art constructs "its *own* system of denotation, not as a copy, but a model of the world of denotation in their everyday meanings" (77). Gaining possession and (self)empowerment are at the root of miniaturization as modeling and therefore also at the root of the lustful pleasure linked to the (short) text. This is not,

however, simply about brevity: Rather, this is about a special type of brevity, based on and addressing the process of modelling as such.

However, it is important to realize that we are not only dealing with a highly complex form of modelling, but also a type of miniaturization connected to modelling, though not irreducibly so, since this would amount to negating or trivializing miniaturization. As Lévi-Strauss would have it, the *modèle réduit* does not subsume the model under the artistically open-ended process of modelling, but functions as a theoretical configuration of its own reduction. This turns the model into the radical expression of the conditions and consequences of the process of miniaturization itself. The miniature is not benignly idyllic: It grips, grasps, instantiates and empowers itself the moment it begins to function as a model of a totality.

Be it of primarily artistic or theoretical nature, whatever a model's way of defining the relationship of scale and "life-size": As a process of reduction, modelling is not only connected to a process of understanding, but intimately linked to empowerment, getting a grip, intellectual and lustful penetration, since the model is always consciously aiming at the totality. The entire world in a *single* book: This notion, expressed by Alexander von Humboldt with respect to his literary and scientific *summa* of *Kosmos* (Ette, "Die ganze Welt in einem Satz" 29-46), is indicative of how at this equally virulent and violent location, impressive and pressing point of transition of all human creation, the figures of *artiste* and *savant*, artist and scholar, may not be kept apart or clearly delineated. In modelling and miniaturization, the two lustfully and knowledgeably intermingle.

If, however, concerning art and still thinking of Claude Lévi-Strauss, the question of modelling and concomitant processes of miniaturization have been debated for a considerable period of time and from a number of perspectives, it seems to me that this has occurred only to a much lesser extent for the field of *Sciences humaines*. What is more: Even if the issue of miniaturization, necessarily inherent to any theory, had been brought up in the different disciplines in highly diverse approaches, the inevitable question concerning a type of theory that itself functions as an extreme reduction or – rather – *densification* has not been extensively explored, at least not in the field of philology or cultural studies and the humanities as a whole. In which terms may we conceptualize the relationship between the work of art and a reduced form of theory, between a lyrical short form and – in this case – theory expressed *within the form itself* as *nanotheory*?

What is the exact meaning, what are the theoretical and poetological implications when a theory's processes of reduction are not merely meant to serve understanding, but when the implied miniaturization turns into the trope and practice of the process of writing itself? Which opportunities, possibilities, or potential disasters arise when theory – not just in the exact and engineering sciences, but also in cultural studies and the humanities – becomes reduced to a size and scale of formula-like density? This still remains to be seen and imagined. Finally: What are the consequences of this set of problems concerning the relationship between theory and totality with a view to short lyrical forms? It is an issue that remains to be seen in detail in the following, where the occasion to inquire about the role of contemporary short and very short forms, espe-

cially in poetry, will also present itself. This is because we may consider the latter a space of experimentation in forms of thinking and writing where theory can draw on the densified means of expression of art.

Archipelagos: Insularity and Relationality of Art and Theory

In the very first chapter of his main work, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*⁶, written in exile in Istanbul between May 1942 and April 1945, Romance philologist Erich Auerbach distinguished two main lines of tradition in Western literature which aim to express the world in its totality. In terms rarely fully appreciated, Auerbach eloquently remarks that the first basic model, the "biblical narrative" aims for an extensive representation of "world history; it starts with the beginning of time, the creation of the world, and strives to end with the end of days, the fulfilling of prophecy, with which the world will come to an end" (Auerbach, *Mimesis* 18). Nothing is external to this conception of the world: Everything must refer to it – and it alone.

According to Auerbach, the second fundamental model of all-encompassing "worldliness" are the "Homeric verses". They propose "a specific, spatially and temporally limited network of events" (Auerbach, *Mimesis* 18). Besides these, other networks of events are perfectly plausible and open to artistic or theoretical approaches. They do not pose a threat to the Homeric world. In this it differs from the Old Testament, the biblical narrative, which – a totalizing history of the world – aims to violently assume its authority over the reader. Here, a claim to totality of "the representation of reality" is linked to the total will to gain power over the life of the readership.

On the one hand, the biblical model from the Old Testament is "much more obviously a fragment"; on the other, unlike the Homeric verses, the "separate fragments" "all belong to the same world-historical whole, and its interpretation". The spatially and temporally delimited, fragment-like characteristics of *Iliad* and *Odyssee* thus are connected to a finite and closed-off narrative, while the "religious world-historical perspective" (Auerbach, *Mimesis* 19) of the Old Testament is linked to the piecemeal fragments of the textual level: A bipolar dynamic, paradoxically driving ahead Western literature as a whole.

The influence of Erich Auerbach's double line of tradition within the representation of reality in Western literature should not be underestimated – given a long history of globalization, even beyond Western literature. This double helix and its historical in-depth precision is not just about "representing" "reality" in a literary way, or implicitly providing a theory, a subtle way of reading our world. Rather, it has created the Occidental world, generating it. Putting it otherwise: Forming it through (certainly, miniaturizing) modelling and *realizing it*. The *generative* power of this double model of narrative and understanding of the world, of world history and stories of the world has profoundly shaped our understanding of how the life-world, but also – in a term coined

6 *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature.*