

»... ein innerlich bohrendes, verzehrendes Gefühl«
*Die Ästhetik ›filmischen‹ Erzählens in Karl Mays
Roman ›Und Friede auf Erden!‹*

1. Eine verpasste Gelegenheit?

Während des Rittes nach Raffle-Castle, im Schlusskapitel von ›Und Friede auf Erden!‹, wird *im schattigen Walde ... unter Bäumen*, also an einem idyllischen Ort, eine Rast eingelegt; der Erzähler erklärt:

Es kann nicht meine Absicht sein, über die Gegend, in der wir uns befanden, hier topographische Bemerkungen zu machen. Es sind ganz andere Fragen zu beantworten, die im Stillen an mich gerichtet werden, und keine der letzten wird diejenige sein, welche sich auf Waller bezieht. (563¹)

Der Erzählvorgang wird für eine Leserfigur kommentiert, die sich auf der Erzählebene befindet, also nicht mit dem realen Leser identisch ist. Sie ist eine ideale Projektion des Erzählers, der ihr seine eigenen Interessen unterstellt: Danach verlangt auch sie eine rein geistige oder allegorische Handlung, die weltanschaulich-religiöse Probleme zum Gegenstand hat und in der die umgebende Natur keine besondere Rolle spielt, weshalb landschaftliche Details keiner genauen Beschreibung bedürfen. Die mit einer Ruhepause inmitten der Natur gebotene besondere Gelegenheit, die Umgebung deutend zu beschreiben, die Landschaft damit von einem weltanschaulichen Hintergrund her mit Sinn zu füllen und ihre Beschreibung auf diese Weise erzählstrategisch zur Veranschaulichung eines quasi metaphysischen Raumes einzusetzen, wird ausdrücklich nicht genutzt!

Für den realen Leser, gleichgültig, ob er den Roman zur reinen Unterhaltung liest oder als literarischen Text beschreibt, analysiert und interpretiert, gibt es nun zwei Möglichkeiten, mit dieser meta-narrativen Äußerung des Erzählers umzugehen. Er kann sie fraglos akzeptieren oder kritisch hinterfragen; im zweiten Fall wird der eine Leser vor dem Hintergrund seines Gesamtverständnisses der Romanhandlung das Verfahren des Erzählers für »kompositorisch (...) nur konsequent« halten;² dagegen wird ein anderer Leser gerade aufgrund der

Erzähltechnik, die der in einem imaginären China spielende Teil des Romans aufweist, der Auffassung des Erzählers eher reserviert gegenüberstehen. Ihm drängen sich nämlich sogleich mehrere Fragen auf: Soll die Landschaft, obwohl sie mehrfach betont in den Blick gerückt wird, nur Staffage für die Handlung sein? Sind die teilweise deutlichen Analogien zu englischen Landschaftsgärten und deren frühen chinesischen Vorbildern bedeutungslos? Warum werden diese Naturräume in so auffälliger Weise vermittelt: einerseits in gemäldehaften Arrangements, andererseits in ›filmischer‹ Gestaltung, wenn sie sich doch *ganz andere(n) Fragen* unterordnen müssen?

Ich möchte die Rolle eines kritischen Lesers der zweiten Art übernehmen und versuchen, am Beispiel der erzählerischen Vermittlung der Landschaft, der Architektur und der drei Gemälde Yins die besondere Form der Darstellung und deren Bedeutung zu analysieren. Zuvor aber erscheint es sinnvoll, in gebotener Kürze Entstehung und ursprüngliche Bedeutung der englischen Landschaftsgärten zu skizzieren.

2. Landschaftsgärten³

Natur und Kultur sollen im Landschaftsgarten englischer Ausprägung miteinander vereint, ihre Gegensätze sollen in eine höhere Synthese überführt werden. Ideeller Ausgangspunkt ist die Vorstellung vom Garten als einem idyllischen Ort, der im Bildnistyp ›Madonna im Paradiesgarten‹ in der spätmittelalterlichen Malerei weit verbreitet war.⁴ Hier, im hortus conclusus, dem durch eine Mauer von der Welt abgeschlossenen und vor den äußeren Einflüssen des Bösen geschützten Garten, herrscht eine heile Welt, in der der Mensch mit Gott, den Tieren und mit sich selbst in Harmonie lebt. Das Neue, das die englische Gartenarchitektur des 18. Jahrhunderts hinzufügt, ist die Öffnung des vom Menschen angelegten Gartens, dieses intimen Bezirks, in die umgebende ursprüngliche, freie Natur hinein. Die Aussicht von erhöhten Punkten in die Nähe und Weite kann so den Menschen noch stärker seelisch erheben.

Menschliche Wohnstätte und Landschaftsgarten ergänzen einander; Natur und Kultur sollen einander spiegeln. In England wurde der Landschaftsgarten deshalb eng mit der Landwirtschaft verbunden. Die Kultivierung des Bodens hatte zugleich der Ökonomie und der Erholung, dem Nützlichen und dem Vergnügen, im Sinne ästhetischen Genusses und psychischer Stärkung, zu dienen.

Der englische Landschaftsgarten ist ein typisches Produkt der Gedankenwelt der Aufklärung: Im Gegensatz zur barocken Beschneidung des natürlich-ungebundenen Wachstums, deren vom Menschen geschaffene Regelmäßigkeit die Herrschaft des adligen Herrn auch über die Natur symbolisiert, ist er Zeichen einer neuen, positiven Sicht auf die urwüchsige Natur und Ausdruck freiheitlicher politischer Gesinnung; modellhaft vergegenständlicht sich eine liberale Vorstellung von Natur und Gesellschaft, interessanterweise von adligen Feudalherren entworfen, in Deutschland z. B. dem Fürsten Franz von Anhalt-Dessau. Anders als die barocke Parkanlage, deren Nutzung praktisch ausschließlich den Mitgliedern des Fürstenhofes vorbehalten war, verwischt der Landschaftsgarten englischer Prägung die Standesgrenzen und bereitet damit der Verwirklichung bürgerlicher Ideale bezüglich Naturempfinden und Geselligkeit den Weg. Diese Ideale bestimmen sein Aussehen: eine scheinbar natürliche Szenerie mit weiten, offenen Wiesenflächen, schattenspendenden Baumgruppen mit vielfältig wechselnden Durchblicken (den ›Sichtachsen‹) auf markante Punkte, mit Seen, gewundenen Bächen und Wegen, übergehend in landwirtschaftlich genutzte Areale, schließlich ferne Ebenen und Berge einbeziehend.

Die Idee des Landschaftsgartens wurde sehr bald auf dem Kontinent, vor allem in Deutschland, rezipiert und in großzügigen Anlagen realisiert. Die Gärten und Parks werden bis heute aufwendig gepflegt. Einige der bekanntesten Anlagen sind in Weimar der ›Goethepark‹ an der Ilm sowie die Parkanlagen von Belvedere und Tiefurt, das Gartenreich von Dessau-Wörlitz, der Englische Garten in München und der Park von Schwetzingen.

Der Landschaftsgarten will ein ausgewogenes Verhältnis von Welt und Mensch schaffen; er beruht auf weltanschaulichen Vorgaben. Das ihm zugrunde liegende philosophische System weist religiöse Züge auf: Die Natur als Schöpfung Gottes wird durch das moralische Vermögen des Menschen als Zeichen universeller Harmonie erkannt, in die er selbst sich eingebunden weiß. Wesentliches Kennzeichen dieses Einklanges ist die Freiheit, die sowohl in der natürlichen Umwelt als unregelmäßiges Wachstum wie in der Menschenwelt als Besitz unverlierbarer Grundrechte des Individuums wirkt. Menschliche Tätigkeit zeigt sich in der künstlerischen Behandlung der Natur in des Menschen unmittelbaren Lebenswelt, indem er die Natur kulturell so zrichtet, dass sie trotzdem in gewollter Unregelmäßigkeit wie frei gewachsen erscheint und so eine Gleichgestimmtheit von Mensch und Landschaft erzeugt. Es ist der Versuch, die antike Utopie vom ›Goldenen Zeitalter‹ Wirklichkeit werden zu lassen.

Sehr früh wurde auf die chinesische Gartenkunst verwiesen, die sich durch ›natürliche‹ Unregelmäßigkeit und ihren philosophischen Hintergrund auszeichnete. »Ihre Merkmale sind Freiheit, Wandel und Verschlungenheit.«⁵ Zwei wesentliche Bestandteile der chinesischen Gärten sind Bauwerke in vielfältigsten Formen und Teiche oder Seen. »Es scheint, als könnten ruhende Wasserformen besser den Charakter geläuterter Stille der chinesischen Gärten zum Ausdruck bringen.«⁶

Die chinesische Gartenkunst prägte auch die Architektur, vor allem die ländliche Villa mit ihrem einfachen Baustil sollte sich in die ›natürliche‹ Landschaft einordnen und auf den Menschen moralisch wirken. Die Gebäude waren relativ klein dimensioniert und hatten Landhäuser zum Vorbild. Der Baustil ist nicht einheitlich, was an den Bauten von Dessau-Wörlitz besonders deutlich abzulesen ist: Neben klassizistischen Formen gibt es Nachahmungen chinesischer Bauwerke und phantastische künstliche Grotten. Von daher war es nicht weit zum Typus des ›Jardin anglo-chinois‹, wie er noch in Oranienbaum erhalten ist, der mit seinen architektonischen Elementen (Pagoden, Teehäusern, aber auch Moscheen) die Verschmelzung der Kulturen darstellen wollte.

War das Idealbild einer freien Natur zunächst noch eine von menschlichen Eingriffen völlig unabhängig wuchernde Wildnis, so machten sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts allmählich die klassischen Landschaftsbilder eines Nicolas Poussin und Salvatore Rosa als Vorbilder für die Gestaltung der Landschaftsgärten geltend; größten Einfluss sollten die Bilder Claude Lorrains gewinnen. Die Gartenkunst wurde mehr und mehr von den Kompositionsregeln der Malerei bestimmt. »All Gardening is Landscape Painting«, sagte der Dichter Alexander Pope (1688–1744).⁷ So heißt es in Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorffs ›Reisenotizen des Jahres 1764‹ über »einen sehr hübschen Garten« »an den Ufern der Themse in Inn Grays« (in einer modernen Übersetzung des französischen Originals):

Die Lage ist bezaubernd und die Anlage des Gartens, des ersten, den wir in England zu sehen bekamen, hat uns unendlich erstaunt. An seiner höchsten Stelle eröffnet sich Euch der Blick auf einen besonders bei Flut sehr breiten Fluß, der gut schiffbar ist. Ringsumher seht Ihr durchweg bestelltes Land mit verstreuten Behausungen. Wenn Ihr hinabsteigt zum Fuß des Berges, bietet Euch das satte Grün, die Lorbeergruppen, ein Tempel ein Bild, das der Pinselführung eines Claude Lorrain würdig wäre.⁸

Neben der chinesischen Gartenkunst beeinflusste im Gefolge der Chinoiserie-Mode des 18. Jahrhunderts auch die chinesische Malerei die Entwicklung der Künste in Europa. In der Landschaftsmalerei drückte sich die innige Beziehung des Chinesen zur Natur aus. Das hängt eng mit der taoistischen Philosophie zusammen.⁹ Die kosmische Kraft ist Frucht der Einheit der Prinzipien Yang und Yin, die in einer polaren Wechselbeziehung stehen. Die ständige Verwandlung zeigt sich in der Allnatur als Wechsel der Jahres- und Tageszeiten, in Kälte und Wärme. Dieser Wechsel resultiert aus dem alles Seiende, Feuer und Wasser, Pflanzen, Tiere und Menschen durchdringenden kosmischen Atem k'i, der von den Bergen, der Wohnung der Götter, kommt und den Lebewesen Energie spendet. Der reale Betrachter der freien Natur, etwa als Maler, und der gemalte Betrachter versenken sich meditierend, d. h. in geistiger Aktivität, in diese von kosmischer Kraft durchwaltete Natur und suchen mit ihr eins zu werden. Sehr schön ist das dargestellt auf einem Bild von Ma Lin aus dem Jahre 1246 mit dem poetischen Titel: ›Dem Wind in den Kiefern lauschend.‹¹⁰ In einer idyllischen Landschaft sitzt ein Einsiedler mit geschlossenen Augen auf dem ausladenden Stamm einer Kiefer. Felsen und Berge, Wasser und Bäume gehören zur Ausstattung dieses typischen locus amoenus, der auf die seelische Gemüthsstimmung des Eremiten einwirkt und sie gleichzeitig spiegelt. Wie ein schützendes Dach breitet die Kiefer ihre Äste über den Menschen aus, dessen Gewandfalten die kurvigen Linien der Baumrinden und -äste nachbilden und damit die Harmonie von Mensch und Natur betonen. Vorne rechts steht der Diener des Eremiten, seinerseits in den Anblick versunken, der sich ihm bietet; mit ihm kann sich der Bildbetrachter identifizieren, der damit seinerseits mit dem Dargestellten zu einer Einheit verschmilzt.

Auffällig sind die Parallelen in der Gestalt des chinesischen Landschaftsgartens und im Aufbau des Landschaftsbildes. Beide wollen erwandert werden, im Gehen oder im Schauen. Das chinesische Bild ist daher als ein Neben-, Hinter- und Übereinander von Landschaftselementen strukturiert, die für den Blick des Betrachters ein zusammenhängendes Nacheinander ergeben; ein besonders anschauliches Beispiel ist das Bild ›Vorfrühling‹ von Kuo Hsi.¹¹ Das beruht auf der taoistischen Auffassung von der prinzipiellen Einheit von Mensch, Tier, Pflanzen und Gestein. Von wechselnden Standorten mit immer neuen Blickrichtungen ist der real angelegte wie der gemalte Landschaftsgarten zu erleben. Der taoistische Einsiedler, der die Harmonie mit dem Sein als höchstes Ziel menschlichen Strebens sucht, versenkt sich

in der Bergeinsamkeit in das Walten der Natur. Dem Alltagsmenschen, der nicht über die Kraft zur Meditation verfügt, genügt eine Kultur und Natur verbindende Ausgestaltung seiner Umwelt oder eben die Betrachtung eines Landschaftsbildes. In beiden Fällen kann er frei von Zwängen die Landschaft erwandern, sanft geleitet von Wegen, die sich dahinschlängeln, sich teilen und zu Aussichtspunkten führen; diese laden zum Verweilen ein, damit er die verschiedenen Ausblicke oder Kulturrelikte, die in ihr scheinbar absichtslos, in Wahrheit höchst raffiniert verstreut sind, genießen kann.

3. Landschaftsbilder um Raffley-Castle

Die Landschaft, die sich vor den Augen des betrachtenden Ich ausbreitet, wird an mehreren Stellen des Romans beschrieben.

Zunächst nähert sich der Erzähler mit dem Schiff »Yin« der Insel Ocoma:

[Die Küste] hatte sich in schönes Grün gekleidet. Das Innere wurde uns von Büschen verhüllt, aus denen die Wipfel hoher Bäume ragten. Es gab da einen kleinen, freien Platz ... Später öffnete sich zuweilen das Gebüsch, um uns die dahinter liegenden, vollgrasigen Wiesen und wohlbebauten Felder zu zeigen. Weiter vorn, uns zur Rechten, stieg das Land zu einer bewaldeten Höhe empor, auf welcher das chinesisch konstruierte Dach eines sehr ansehnlichen Gebäudes aus dunklen Blätterkronen ragte. (481f.)

Der Erzähler beschreibt den Anblick der Insel nicht aus der Erinnerung als statisches Bild, sondern versetzt sich in das erlebende Ich und registriert mit der Bewegung des Schiffes nacheinander die einzelnen Elemente der Landschaft. So kann er sie als ein raum-zeitliches Kontinuum erleben; zugleich verleiht ihr seine Wortwahl ein Eigenleben. Die Beschreibung wirkt wie eine Folge von Bildern, die eine Filmkamera-Optik in Außensicht bietet: Zunächst wird die sichtbare Szenerie wie in einer Totalen¹² vermittelt; doch der Bewuchs des Ufers verhindert den Blick ins Innere der Insel: nur hohe Bäume und ein Platz sind in der ersten Einstellung zu erfassen. Das Bild erscheint noch zweidimensional wie ein Gemälde, lässt dadurch aber auch ein Spannungselement aufkommen. Und schon bald kann die Kamera, die sich mit dem Schiff wie bei einer Fahrtaufnahme bewegt (*Später öffnete sich zuweilen*), mehrere Landschaftsausschnitte zeigen, ebenfalls wie in einer einzigen Einstellung, bei der sich die Bildgrenzen stufenlos er-

weitem, so dass durch die Lücken des Gebüschs, einem Sichtachsenfächer vergleichbar, die dahinter liegenden Einzelheiten wahrzunehmen sind. So wird der betrachtete Raum dynamisiert, gewinnt an Tiefe und bietet Überraschungseffekte. Schließlich schweift der Blick wie mit einem horizontalen Kameranäher, immer noch in derselben Einstellung, um eine vertikale Achse nach rechts zu einem Punkt der Küste (*Weiter vorn, uns zur Rechten*), um dann mit dem ansteigenden Land diagonal nach rechts oben zu einem erhöhten Punkt mit dem Gebäudedach zu gelangen; die Ausdrucksweise vermittelt das Gefühl, die Landschaft dehne sich von selbst in die Höhe aus (*stieg das Land ... empor*). Zugleich wird das filmische Prinzip der inneren Montage literarisch umgesetzt: Landschaftselemente auf verschiedenen Bildebenen sind in einer einzigen Einstellung zu sehen; man erkennt wieder die enge Verwandtschaft mit gemalten Landschaftsbildern, die Vorder-, Mittel- und Hintergrund miteinander verbinden. Das Bild, das sich dem Auge des Betrachters bietet, entfaltet eine malerische Wirkung im wahren Wortsinne.

Im weiteren Verlauf der Beschreibung dominiert die Bewegung des Betrachters mit dem Schiff, wieder einer Fahraufnahme der Filmkamera vergleichbar, ergänzt durch die Schilderung emotionaler Eindrücke:

Ocama hat eine dem Festlande zugekehrte Bucht mit klarem, tiefem und fast stets ruhigem Hafengewässer. Als wir uns dem südlichen Vorsprunge dieser Bucht näherten, begann das Ufer, sich zu beleben. Wir sahen zwischen dem Gebüsch in Blumengärten Häuser liegen, so nett und sauber, jedes von ihnen eine eigenartige, besondere chinesische Individualität; das Auge konnte sich wirklich immer von dem einen auf das andere hinwegfreuen. Diese Häuser mehrten sich, und als wir in einem weit ausgeholten Halbkreis um die südliche Zunge bogen, entwickelte sich vor uns ein Landschaftsbild, welches, besonders bei dem heutigen schönen, klaren Wetter, selbst das verwöhnte Auge eines Weit- und Vielgereisten befriedigen mußte. (482)

Nach einem Überblick über den Schauplatz scheint das Ufer lebendig zu werden (*begann ... sich zu beleben*), und die Bewegung des Blickes über die Häuser hin mündet in eine emotionale Metapher (*hinwegfreuen*). Die Beschreibung gesteht den Bildelementen weiterhin ein Eigenleben zu (*mehrten sich*), und schließlich wird die ganze Szenerie als lebendig-aktives *Landschaftsbild* aufgefasst (*entwickelte sich*). Schon hier zeigt sich eine Darstellungsmethode, die über die Fähigkeiten einer filmischen Sicht, auch der einer subjektiven Kamera, hinausgeht und nur in der Literatur möglich ist: Was der Ka-

merablick des Betrachters registriert, wird mit dessen emotionaler Deutung verknüpft. Es gibt ja bisher keine akustischen Signale, die die Visualisierung der Landschaft ergänzen könnten. Wenn man sich also in die ›filmische‹ Präsentation hineindenkt, wird man sogleich an einen Stummfilm erinnert. Dieser kann aber nur in äußerst beschränkter Form Innenwahrnehmungen bildlich vermitteln; deren Visualisierung ist zwar z. B. durch Großaufnahmen von Gesichtern möglich, die aber für den Zuschauer nicht immer eindeutig zu interpretieren sind. Er beschränkt sich daher im Allgemeinen auf eine reine Außensicht auf die erzählte Welt. Der Erzähler eines Romans aber vermag durch die Ausdrucksweise seine Empfindungen mitzuteilen. Nur geschieht das in diesem Roman selten, und auch an dieser Stelle schließt die Emotion im letzten Teilsatz mit einem unanschaulichen Allgemeinplatz.

Man denke sich einen halbmondförmigen Busen, von dessen beiden äußeren Enden an das Land sich sanft, aber höher und immer höher erhebt, um, immer von Gärten oder parkähnlichem Gehölz begleitet, in der Mitte einen vom Wasser zurücktretenden Berg zu bilden, an dessen Lehne die mit Pflanzengrün und Blumen geschmückten Häuser des Ortes aufwärtssteigen. Und hoch über ihnen ein hellglänzendes, weißes Landhaus, dessen nur halb chinesischer Stil vermuten läßt, daß sein Erbauer verstanden habe, auch europäischen Gedanken Form zu geben. (482)

Das Eigenleben der sich selbst vor den Augen des Betrachters ausdehnenden Landschaft beherrscht nun die weitere Beschreibung; sie ergänzt mit Hilfe der ›inneren Montage‹ auch jetzt die filmischen Möglichkeiten des Zeigens bzw. Schauens durch das literarische Mittel des deutenden Verweizens (*Man denke sich*): Verben der Bewegung sprechen der Natur mitsamt ihrer kulturellen Gestaltung eine eigenständige Präsentation zu (*sich ... erhebt, begleitet, zurücktretenden, aufwärtssteigen*). Empfindungen des Betrachters werden der Landschaft als Eigenschaften zuerkannt (*das Land sich sanft ... erhebt*). Es ist sogar, als hätten Natur und Kultur sich vereinigt, um ein bewusst komponiertes Bild abzugeben (*um ... in der Mitte einen ... Berg zu bilden*).

Filmstilistisch gesprochen, läßt sich eine Supertotale (Weit) erkennen, in der mit Hilfe des Zoom-Effekts die entfernter liegenden, die Berglehne emporsteigenden Häuser immer näher an den Betrachter/Leser herangeholt werden, bis das hoch droben, also weit entfernte weiße Landhaus nah zu sehen ist; nur ein starkes Zoom-Objektiv wäre in der Lage, das Haus so sehr dem Beobachterstandort anzunä-

hern, dass sein Baustil zu erkennen ist, der verrät, dass beide Kulturen miteinander verbunden werden sollen. Leider wird gerade dieser »Stilpluralismus«¹³ nicht näher beschrieben, was umso bedauerlicher ist, als das Haus, Zielpunkt der ganzen ›filmischen Sequenz‹, mit großer Bedeutung aufgeladen worden ist.

Charakteristisch für diese Sequenz sind die seltenen Einstellungswechsel; die Montage verschiedener Kameraeinstellungen spielt praktisch keine Rolle. Da eine bemerkbare Montage immer den Eindruck von Beschleunigung vermittelt, lässt diese Bilderfolge das Gefühl eines langsamen Zeitverlaufs aufkommen; im Vordergrund steht, trotz der wenigen Zeilen, die Dauer des Erfahrens bzw. Erschauens der Landschaft. Umso auffälliger ist das völlige Fehlen größerer Gemütsregungen oder gar von Reflexionen des Ich beim Anblick dieser schönen Umgebung.

Jetzt traten wir aus dem hintern Tor des Gebäudes in den Garten hinaus. Er war groß, außerordentlich wohlgepflegt und ging in einen Park über, der sich auf der andern Seite den ganzen Berg hinunterzog. Da sah man die hinterasiatische Baum- und Blumenflora in den herrlichsten Exemplaren, aber er war nicht spezifisch chinesisch angelegt, sondern in einem Stile, in welchem auch der europäische Geschmack zur Geltung kam. Sauber gehaltene Wege führten zwischen den verschiedenen Gruppen dahin. Indem wir diesen Wegen folgten, fuhr Raffley fort, zu sprechen. ... Dabei kamen wir nach der westlichen Seite der Bergeskuppe, von wo aus wir den Meeresarm überblicken konnten, welcher die Insel von dem Festlande trennte. (498)

Es scheint, als ob sich eine Filmkamera mit den Figuren durch das Tor bewegte, um dann in einer langen Totalen summarisch die gesamte Garten- und Parkanlage zu zeigen, aus der keine Details herausgehoben werden. Anschließend folgt die Kamera den geschlängelten Wegen; dabei wird der Leser in knapper Form über das informiert, was Raffley dem Ich erzählt. Der Abschnitt mündet in einen weiten Blick über einen Meeresarm.

Für den Leser sieht es so aus, als würde ihm ein echter Landschaftsgarten gezeigt; der als *Garten* bezeichnete Teil erweitert sich ohne Abgrenzung zu einem *Park* mit Bäumen und Blumen, die in *Gruppen* angepflanzt sind, durch die die Wege zu Aussichtspunkten führen. Doch wird sein Aussehen, von diesen üblichen Bestandteilen eines Parks abgesehen, nicht genau beschrieben, weshalb wieder unklar bleibt, worin sich die Vermischung europäischer und chinesischer Stilelemente zeigt. Die bloß plakative Benennung erinnert an die in Europa seit dem 18. Jahrhundert beliebten Malereien Marke »China auf Be-

stellung«,¹⁴ auf denen chinesische Motive aus europäischer Perspektive dargestellt sind. Außerdem fehlen drei wichtige Elemente des chinesischen Landschaftsgartens: Felsen, ruhende Gewässer und Bauten.

Darüber hinaus dient die Parkanlage, die durchschritten wird, nicht dazu, sich auszuruhen, die Szenerie behaglich zu genießen, sich an der kultivierten Natur zu ergötzen, sich seelisch zu erheben, wie es Sinn und Zweck eines englischen und chinesischen Landschaftsparks wäre; dementsprechend fehlen auch die zur sentimental Besinnung einladenden antikisierenden Tempelchen, Ruinen und Statuen.

Zu erklären ist das aus der eigentümlichen Perspektivierung, die sich in der folgenden Szene zunehmend bemerkbar macht, indem der Engländer allmählich in den Vordergrund rückt. Er nimmt den Blick über das Meer zum Anlass, dem Ich sein *Zukunftsprojekt* zu erklären, das mit der inneren Wandlung, die seit seiner Begegnung mit Yin in ihm vorgegangen ist, zusammenhängt (498ff.). In diesem Projekt dominieren praktische Ideen. Raffleys lehnt in seinen Augen unnütze Reminiszenzen an antike Vorbilder ab; stattdessen will er christliche und ›heidnische‹ Vorstellungen miteinander verbinden und in tätiger landschaftspflegerischer, landwirtschaftlicher und humanitärer Arbeit verwirklichen, wobei allerdings ein nur oberflächlicher Zusammenhang zwischen religiösen Zielen und konkreter Tätigkeit sichtbar wird; auch haben die Ausführungen Raffleys keine tiefere Beziehung zur Landschaft; im Gegenteil: Nach der kurzen emphatischen Äußerung »*Herrliche Lage für ein Zukunftsprojekt*« (498) spricht er über ganz andere Themen, in denen die kultivierte Natur nur noch eine Nebenrolle spielt, indem sie auf ihre Nützlichkeit reduziert wird (vgl. 500). Das Ich selbst misst ihr überhaupt keine Bedeutung zu. Der Erzählstil weckt mit seinen ›filmischen‹ Mitteln, wie in anderen Passagen, zwar im Leser das Gefühl, er sei selbst in Bewegung und durchwandere mit den Personen eine Landschaft, die sich ihm sukzessive erschließt, doch bleiben die parkähnliche Gegend und ihre Beschreibung ohne Funktion für die Handlung des Romans.

Anschließend beschreibt Raffleys die Umgebung des Schlosses, die sich im Zusammenhang mit seinem *Zukunftsprojekt* entwickelt hat:

»Nun reiht sich Wiese an Wiese und Feld an Feld. Ihr geht auf Wegen und Straßen immerfort zwischen Fruchtbäumen dahin. ... Teilt sich der Weg, so geht es links nach der Stadt, rechts aber hoch hinauf nach Raffleys-Castle. Sähet Ihr nicht an der Kleidung der Menschen, daß Ihr Euch in China befindet, so würdet Ihr annehmen können, in Old England oder Deutschland

zu sein. Weit draußen, am fernsten Horizont, ragen Berge, gewaltige Phonolithmassen aus der Tertiärzeit. Auch der Berg, auf dem wir uns jetzt befinden, gehört zu dieser Gruppe, zu deren Füßen die ewig arbeitende See eine unendlich fruchtbare, allmählich ansteigende Ebene abgelagert hat. Auf halber Höhe liegt mein Raffley-Castle, mein Paradies, geschützt vor kalten Winden. Wie freue ich mich: heut abend bin ich dort!« (500)

Auch Raffleys Worte muten stellenweise wie eine Bildbeschreibung an; die stilistische Parallele zu von Erdmannsdorffs oben zitiertem Bericht ist offenkundig. Im Unterschied zu diesem, der einem nicht anwesenden Leser gilt, müsste Raffley aber seinem Begleiter die *unendlich fruchtbare, allmählich ansteigende Ebene* nicht eigens schildern, beide Personen sind ja zu *der westlichen Seite der Bergeskuppe* gekommen, von der aus die Ebene sichtbar ist. Umso auffälliger tritt die Absicht des Sprechers, seinen Zuhörer im Geiste mit seinen Augen über ein Landschaftsbild wandern zu lassen, hervor. Es gehorcht mit seinem dreischichtigen Aufbau allerdings ganz den abendländischen Kompositionsprinzipien: In Vorder- und Mittelgrund erstrecken sich Wiesen und Felder mit Obstplantagen in der fruchtbaren Ebene; im Mittelgrund ist die Weggabelung zu sehen; im Hintergrund verschwimmen die Berge in der dunstigen Ferne. Auch diese Stelle ist also durch die enge Verknüpfung von malerischer Landschaft und Bildbeschreibung geprägt. Das Schloss erscheint wie eine nur zu ahnende, noch verborgene Gralsburg; es liegt zwischen Bergen in eine *unendlich fruchtbare ... Ebene* eingebettet und verdient den Vergleich mit einem *Paradies*, in dem sich Raffley jetzt schon in Gedanken wäht. Dies ist ein indirekter, trotzdem augenfälliger Hinweis auf eine weltanschauliche Bedeutung der Landschaft, in der die weitere Handlung spielt. Leider wird er in späteren Passagen nicht mehr aufgenommen, in denen die Perspektive des Ich bzw. des Erzählers wieder vorherrscht. Dort wird nur noch den Bauten eine über sie hinausweisende Qualität zugesprochen.

Auch an dieser Stelle wird der an modernen Filmen geschulte Leser un schwer wieder ›filmische‹ Elemente erkennen: Die Stimme Raffleys klingt wie aus dem ›Off‹; während die Kamera die Landschaft in einer Fahrt zeigt (*Ihr geht ... immerfort ... dahin*) und an der Weggabelung einen leichten Schwenk zuerst nach links, dann nach rechts vollführt, wird die sprechende Figur vom Leser kaum noch wahrgenommen. Es liegen verschiedene Einstellungsarten vor (Halbtotale im ersten bis dritten Satz, Halbnah auf die Menschen, die Supertotale zeigt ein Panorama bis zum fernsten Horizont, mit anschließendem

Schwenk nach unten aufs Meer und schließlich, in veränderter Einstellung, vielleicht mit einem Zoom, auf Raffleys Schloss). Es ist vorstellbar, wie das nur in Raffleys Erzählung vermittelte Bild, welches das Ich im Augenblick des Berichts ja noch nicht konkret vor sich sieht, filmisch zu realisieren wäre: als Kreisblende, mit weichen Überblendungen und Weichzeichnerlinse, wodurch das Märchenhafte der Landschaft und des Schlosses visualisiert würde.

Später schildert der Erzähler die Kulturlandschaft um Raffle-Castle:

Raffle-Castle bestand aus einem fast vollständig neu angelegten, großen Dorfe und dem eigentlichen Schlosse. Die Wirtschaftsgebäude des Letzteren lagen unten am Fuße des Berges. Sie wurden isoliert durch einen Halbring von Gärten, auf welchen dann die Häuser des Ortes folgten. Außerhalb dieser lagen zunächst die Felder, dann saftig grüne, wohlbewässerte Wiesen, und endlich kam der hohe, feierlich stille Spießtannenwald, den der Governor erwähnt hatte. Durch diesen Wald ritten wir jetzt. ...

Nun ging es zwischen den Wiesen und den Feldern hinüber in das Dorf.

... Die Straße war makadamisiert und außerordentlich wohlgepflegt. Sie leitete aus dem Dorfe nach den herrschaftlichen Meiereigebäuden und dann in bequemen Serpentinaen bis zur höchsten Höhe empor. Jede neue dieser Windungen gab eine andere Aussicht und ein schöneres Bild. So ritten wir nach oben, immer an hellweißen Gebäuden vorüber, welche von Weitem den Stamm des Kreuzes bildeten, bis wir das eigentliche Schloß erreichten, zu dessen Tor eine kühn geschwungene Brücke über die tief ausgewaschene Schlucht eines fallenden Wassers führte. (569-571)

Zum ersten Male darf sich der Leser zusammen mit dem erlebenden Ich, dessen Perspektive nun wieder übernommen wird, vom Erzähler sozusagen in einer Kamerafahrt mit Schwenks geführt, über eine größere Strecke durch die Landschaft bewegen, die allerdings in knapper Raffung präsentiert wird. Sie ist auch weniger ein parkähnlicher Garten als vielmehr eine großflächige Gegend, durch die sich statt beschaulicher Wege eine geschotterte Straße zieht. Doch ähnelt diese Straße Parkwegen: sie ist *wohlgepflegt*, schlängelt sich durch die Gegend und weist in steigernder Form verschiedene Durchblicke auf immer angenehmere Landschaftsausschnitte auf. Ziel und Höhepunkt dieses Weges ist eine hochromantische Szenerie, die von vielen Bildern her bekannt ist: Felsschlucht mit Wasserfall und Bogenbrücke, im Hintergrund ein Schloss.¹⁵

Der Erzähler betont ausschließlich die ästhetische Wirkung der vom Menschen gestalteten Natur; diese erschöpft sich für ihn aller-

dings in einem sauberen und gepflegten Aussehen. Die Wirkung auf den Leser ergibt sich in erster Linie aus der abwechslungsreichen und lebendigen Beschreibung, die sich an Bildern orientiert, zugleich aber eine ›filmische‹ Visualisierung bietet. Der mögliche Zusammenhang zwischen Landschaftsgarten und weltanschaulichem Hintergrund bleibt an der Textoberfläche wieder weitgehend unbeachtet, obwohl gerade dieser Zusammenhang einer Romanhandlung, die sich die Aussöhnung von europäischer und asiatischer Kultur und Religion, also Völkerverständigung zur Aufgabe macht, eingeschrieben sein sollte. Keine Bemerkung des Erzählers oder einer anderen Romanfigur deutet auf solche Zusammenhänge hin. Die kultivierte Natur scheint nur der Grundierung der Handlung, nicht ihrer weltanschaulichen Vertiefung zu dienen; sie ist schöne Staffage, nicht mehr. Bezeichnenderweise fehlen an allen bisher betrachteten Stellen zwei wichtige Elemente des europäischen wie des chinesischen Landschaftsgartens: die zur Meditation einladende Architektur und das ruhige Wasser eines Teichs oder Sees!

Es bleibt dem Leser überlassen, die Landschaft weltanschaulich zu deuten. Konzentriert er sich in seiner Vorstellung, die während des Lesens aufgebaut wird, auf die Art der visuellen Vermittlung, dann erkennt er hinter den vordergründig sichtbaren Landschaftsbildern eine Bedeutungsebene, die ins Märchenhaft-Unwirkliche und Utopische verweist. Nicht zuletzt die Art der Kadrierung, d. h. des Bildausschnitts, den die ›Kamera‹ zeigt, ist daran beteiligt: Es handelt sich nämlich meistens um Einstellungsgrößen, die einen Überblick über die Landschaft präsentieren, die nicht im Entstehen begriffen, sondern schon in ihrer Gesamtheit fertig ist und als schön, fruchtbar, friedlich, beglückend, im Grunde vollkommen erscheint; sie lässt sich als Versuch einer Erneuerung des mythischen Goldenen Zeitalters interpretieren.

Und doch unterscheidet sie sich von den überlieferten antiken Vorstellungen und den neuzeitlichen bildlichen Darstellungen einer arkadischen Landschaft. Während diese von Menschen bevölkert sind, die sich einer scheinbar beschwerdefreien Arbeit als Bauern, Hirten, Jäger oder aber der Muße hingeben und harmonisch mit den Tieren zusammenleben, wird dem Romanleser in den Landschaftsbeschreibungen keinerlei Interaktivität von Mensch und Natur vorgeführt, und die Tierwelt wird völlig ausgeblendet; man sieht kein weidendes Vieh, kein Wild, keine Haustiere, ›hört‹ kein Vogelgezwitscher, das gerade in einer Gegend der beschriebenen Art zu erwarten wäre.

Ein einziges Mal wird die naheliegende Harmonie des Menschen mit der Natur, das Einssein mit ihr, das der Landschaftsgarten an-

strebt, angedeutet, nämlich am Beispiel Yins: »*Da ist sie Blume unter lauter Blumen, und wenn sie fühlt, daß es in ihr zu blühen hat, zur Freude irgend eines anderen Menschen, so führt sie ihn dorthin.*« (497) Bezeichnenderweise wird das wieder in einer Figurenrede vorgeführt, nicht im Erzählerbericht; es wird aus der Perspektive Raffleys gesehen. Aber wo in der chinesischen Philosophie und Kunst der Mensch aktiv in die Natur einzutauchen versucht und mit ihr eins werden will (was schon der Titel des Bildes von Ma Lin ausdrückt), ohne dadurch seine Individualität zu verlieren, da bleibt Yin passiv (als *Blume*, in der *es* zu blühen hat). Wie die Chinesin selbst ihre Beziehung zur Natur empfindet, erfährt der Leser nicht; er nimmt Yin nur durch Raffleys Sicht gefiltert wahr, und diese Perspektivierung wirkt recht zwiespältig.¹⁶ Was das Ich betrifft, so verbirgt es sich weitgehend hinter dem objektiv registrierenden Auge der »Kamera«, das die Landschaftsbilder vermittelt; seine persönlichen Äußerungen beschränken sich meist auf nüchterne Kommentare, die eher innere Distanz zur Umgebung als ein Berührtwerden verraten (*ein Landschaftsbild, welches ... selbst das verwöhnte Auge eines Weit- und Vielgereisten befriedigen mußte; man denke sich; dessen ... Stil vermuten läßt, daß sein Erbauer verstanden habe ...; in welchem auch der europäische Geschmack zur Geltung kam*). Nur zweimal gibt das Ich seinen Gefühlen Raum und durchbricht die registrierende Funktion des Kamerablicks: *das Auge konnte sich wirklich immer von dem einen auf das andere hinwegfreuen; und endlich kam der hohe, feierlich stille Spießtannenwald*. Allerdings unterlegt die Beteuerung (*wirklich*) dem Ausdruck der Emotion sogleich wieder ein rationales Element, und die Epitheta im zweiten Beispiel (*der hohe, feierlich stille*) sind zu abgegriffen, als dass sie ein tieferes Empfinden suggerieren könnten. Ansonsten bleiben die Kommentare so un gelenk formuliert wie inhaltlich klischeehaft.

4. Architektur

Größe, Form und Baumaterial sind die drei bestimmenden äußeren Merkmale des Schlosses.

Der Eindruck, den die von der Insel Ocoma aus sichtbaren Lichtreflexe des Baus auf das Ich machen, ist überwältigend:

(Denn auf dem dunkeln Grunde der ... Berge flammte jetzt ganz plötzlich das Zeichen eines Kreuzes auf, welches aus lauter strahlenden Diamanten zu

bestehen schien und, wenn ich die Entfernung in Erwägung zog, von ganz außerordentlichen Dimensionen war. (514)

Der oberste Hafenbeamte von Ocamo erläutert das Phänomen: Der Kernbau des Schlosses ist dem in England exakt nachgebildet, nur dass er nicht wie dieses »aus *Quadern von allerschwerstem Grampiangranit*« (515) besteht, sondern aus Marmor, der im Sonnenlicht diamanten erstrahlt. An den Kernbau sind flügelförmig Bauten, die »*ganz ausschließlich nur humanen Zwecken dienen*« (516), ebenfalls aus Marmor, errichtet, so dass sich die Form des Kreuzes ergibt, das in der Sonne weithin leuchtet. Dies ist »*das eigentliche Castle, der Mittelpunkt*« (525). Dadurch sei dem alten Bau in England hier auf Ocamo »*ein neuer Geist*« (524) eingeflößt worden. Der Governor bringt später die Verwandlung metaphorisch zum Ausdruck:

»Raffley-Castle! Ganz genau mein liebes, liebes, einzig schönes Raffley-Castle!« jubelte er. »Und zwar nicht nur so schön, sondern noch viel, viel schöner! Wie eine schottische Schloßfrau, die sich ganz unerwartet in eine morgenländische Fee verwandelt hat! Nicht grau, wie daheim, sondern weiß, blütenweiß, oder wie frisch gefallener Schnee! ...«

[Etwas später äußert sich der Erzähler wieder:] *(D)er Anblick dieses in Marmor so treu wiedergegebenen Castle war einzig in seiner Art, weil die übrigen Gebäude alle einen ganz andern, fast möchte ich sagen, ihm widersprechenden Stil besaßen. Bei ihnen war zwischen dem Unter- und dem eigentlichen Bau das chinesische Verhältnis beibehalten, aber die Dächer besaßen nicht die gewöhnliche, drückende Schwere; sie beschützten zwar, aber sie erlaubten sich nicht, zu belasten. (569f.)*

Das neue Schloss entfaltet eine zwiespältige Wirkung auf den Leser. Die überschäumende Begeisterung des Governor kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass es in mehrfacher Hinsicht nicht in seine neue Umgebung passt. Seine *außerordentlichen Dimensionen* sprengen nicht nur die Größenverhältnisse, die normalerweise in den Landschaftsgärten, zumal den alten chinesischen, zwischen den Bauwerken und ihrer natürlichen Umgebung herrschten; sie erdrücken auch die chinesischen Gebäude, die im Roman von viel kleineren Ausmaßen sind. Das Material, aus dem *das eigentliche Castle* erbaut ist, Marmor, widerspricht den Konstruktionen aus Ziegeln und vor allem Holz, aus denen die meisten chinesischen Bauten bestanden.

Material und Größe lassen unwillkürlich an die deutschen Kolossaldenkmäler der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts denken, sei es der Kölner Dom, das gewaltige religiöse »Nationaldenkmal« am Rhein,

seien es die kaiserlichen Denkmäler wie das Niederwalddenkmal oberhalb Rüdesheims, das Kaiser-Wilhelm-Denkmal am Deutschen Eck in Koblenz oder das Barbarossa-Denkmal auf dem Kyffhäuser.¹⁷ »Hinter jedem Gebäude steckt ein politischer Wille, nirgendwo gibt es die Unschuld der Form.«¹⁸ Trotz der Kreuzform gerät das Schloss durch Größe und Material in fataler Weise in die Nähe westlicher Herrschaftsarchitektur!

Noch ein weiteres Bauwerk fällt durch seine alles überragende Größe auf: das nächtlich illuminierte Kreuz.

... so flammte es auf, nicht langsam, nach und nach, sondern ganz plötzlich, mit einem Male! Hoch und höher, wie eine plötzliche, ganz unerwartete Gotteswunder-tat, stand es am nächtlich düstern Firmament erleuchtend und erhebend – triumphierend! ...

Indem wir die Pferde wieder in Bewegung setzten, erschienen noch drei andere Lichtzeichen, über dem Kreuze und rechts und links von ihm. ... die chinesischen Schriftfiguren für Shin, Ti und Ho, die Humanität, die Bruderliebe und den Frieden. ...

Immer das herrliche Kreuz vor uns ...

Erst nun, erst jetzt war das Kreuz zum Kruzifix geworden. Es schwebte nicht mehr in der Luft, sondern es stand, stand auf der Erde fest. ... Das hohe, breite Gerüst, welches heut früh bei unserm Ausritte noch nicht fertig gewesen war, bildete jetzt das riesengroße Zeichen »Shen« und stand in einer weithin leuchtenden Flut von heiligem Feuer. Aus diesem flammenden Postament der »Menschlichkeit«, der christlichen Nächstenliebe, wuchs es empor, gewaltig himmelan, das Zeichen des Erlösers. Noch über seinem Scheitelpunkte, der Kapelle, leuchtete die »Humanität«, der »Friede« rechts, die »Bruderliebe« links an seinen beiden Armen. ...

Wie das wirkte – – –! Wie es das Herz erhob – – –! Und Tränen des Gebetes in die Augen trieb – – –! (625–628)

Auch das christliche Kreuz ist kolossal, nicht nur in seinen äußeren Maßen, sondern in seiner Wirkung: Es triumphiert – man fragt sich unwillkürlich: worüber? Der ernsthafte Wille zur Verbindung christlicher und asiatischer Religionen ist dem Erzähler/Autor sicherlich nicht abzusprechen, aber die Umsetzung führt doch stets zur Überordnung des Christentums. So auch im Arrangement der verschiedenen Symbole in dieser Szene. Das Zeichen der »Shen«, des von China ausgehenden großen Friedensbundes, ist zwar auch riesengroß, und es wird im nächsten Satz ein *flammende(s) Postament der »Menschlichkeit«* genannt, doch im gleichen Atemzug als (*Postament der christlichen Nächstenliebe* interpretiert, aus dem, alles überragend, das *Zeichen des Erlösers* gen Himmel wächst. Auch die drei leuchtenden chi-

nesischen Zeichen können nicht verhindern, dass der im Eiltempo zum ›wahren Glauben‹ bekehrte buddhistische Priester offenbar nur das Kreuz wahrnimmt; seine Gefährten sind nur noch *bisherige Buddhisten* (628). Die darauf folgende Szene, in der der Reverend den Ho-Schang »*empor am Stamm des Kreuzes*« führt (629), bestätigt die Vermutung, es gehe um nichts anderes als die Unterwerfung unter die christliche Religion. Gerade in dem Lebensbereich, in dem das Zusammenwachsen von Kulturen am deutlichsten abzulesen wäre, der Religion, triumphiert die europäische Seite über die asiatische.¹⁹

Alles, was Europa in dieses fiktive China transferiert, das Schloss als Ausdrucksform aristokratischen Lebensstils und das Kreuz als Zeichen seiner Religion, wirkt irgendwie bombastisch. Marmorschloss und alles überragendes Kreuz sind nicht nur deplatziert in einer Umgebung mit jahrtausendealter Kultur, in die sie hineingesetzt sind; sie wirken wie Siegeszeichen über eine zu überwindende Zivilisations- und Glaubensform. Auch der auf den ersten Blick verzaubernde Vergleich des Schlosses mit der *morgenländische(n) Fee* (570) kann über diesen Eindruck nicht hinwegtäuschen, zumal der Engländer gar nicht erkennt, dass gerade die totale äußerliche Übernahme aller baulichen Details, die er so begeistert feiert, die beabsichtigte geistige Neuorientierung behindern dürfte. Die im folgenden Abschnitt formulierte Empfindung des Erzählers, der Stil des Schlossbaus und der Stil der übrigen Gebäude widersprächen einander, erfasst unmittelbar, dass hier ebensowenig eine echte Verbindung europäischer und chinesischer Baukunst oder gar eine »Verschmelzung von Gegensätzen«²⁰ gelungen ist wie beim ›Jardin anglois-chinois‹ europäischer Prägung; vielmehr stehen die Bestandteile unterschiedlicher Kontinente und Kulturen unverbunden nebeneinander und können nur verwundert oder, wie an dieser Stelle, verstört betrachtet werden.

5. Yins Gemälde

Beeindruckend wirkt die Beschreibung der drei Gemälde Yins, die ähnliche Elemente wie die Landschaftsschilderungen aufweist, aber viel packender gestaltet ist. Es dürfte nicht viele Textpassagen in den Romanen Mays geben, die eine detaillierte stilistische und sprachliche Analyse aushalten. Die folgende gehört dazu und lohnt eine genaue Untersuchung. Die Räume, in denen die Bilder betrachtet werden, erinnern an kleine Kinosäle, und die Präsentation wird wie eine Filmvorführung inszeniert.

Von Beginn der Filmgeschichte an wurde die Verwandtschaft von Malerei und Film erkannt; zumal der Stummfilm, der fast ganz auf die Wirkung seiner Bilder beschränkt war, lehnte sich an die visuelle Technik der Malerei an. Der amerikanische Theoretiker Vachel Lindsay betrachtete die Filmkunst als »painting in motion«.²¹ Der Film ›Das Cabinet des Doktor Caligari‹ von Robert Wiene aus dem Jahre 1920 spielt in gemalten Dekorationen; er demonstriert damit radikal die Künstlichkeit der gezeigten Welt, die den Anspruch erhebt, ausschließlich innerseelische Vorgänge darzustellen.

Yins Bilder werden auf höchst originelle Weise vorgeführt. Als erstes wird das Ich mit seinen Begleitern durch zwei Ahnensäle geführt. Ein *Bild war eine Tür. Da öffnete der Governor. Eine Fülle von Licht flutete zu uns in den düsteren Raum herein.* (575) Eine dramatische Lichtregie stimmt die Besucher auf die kommende Szene ein. *Er trat hinaus. Wir folgten ihm. Was sahen wir da? Wo befanden wir uns?* Der vorangehende Engländer erscheint den ihm folgenden Personen als dunkle Silhouette vor der hellen Leinwand und erweckt den Eindruck, als träte er aus dem Dunkel des ersten Raumes in diese Helligkeit hinaus und zöge die anderen mit. *Man sieht ganz genau de(n)selben Saal, mit ganz genau denselben Bildern* wie im ersten Ahnensaal. Die hier hängenden Bilder erscheinen wie Scherenschnitte vor dem tageslichthellen Hintergrund; das ergibt einen emotional packenden Hell-Dunkel-Kontrast. Von hier an wird das geschautе Geschehen mit Mitteln realistischen Erzählens, der Bildbeschreibung und des Films geschildert, die unentwirrbar vermischt sind. Dem Leser drängen sich die gleichen Fragen auf wie dem Ich. Der Tisch mit dem Buch, die

weithin sichtbare Schrift ...: »Sie legen die Kleider ab, dann kommen sie!« Und an diesem Tische saß Ki, der Himmlische, der die Kraft des niemals endenden Lebens bedeutet, und winkte nach der Tür, die in der vordern Ecke hinunter nach der Gruft der Familie führte. (575f.)

Raffley, der doch mit seinen Gästen den Saal betreten hat, steht plötzlich an dieser Tür. Die hervorströmenden Toten, die, dramatisch angeleuchtet, vorüberereilen – das alles ist kaum noch rational erklärbar, allenfalls als Mischung von Einzelbildern, die plötzlich zu einem einzigen verschmolzen scheinen, und Filmelementen, die ein phantastisches Geschehen in Bewegung zeigen.

Die *beinahe überwältigende* (576) Wirkung auf das Ich und dessen Deutung der Gesichter werden von der ästhetischen Gestaltung bewegter Bilder veranlasst; sie stellen die visuelle Attraktion in den Vor-

dergrund, das bewegte metaphysische Tableau. Der ekstatische Ausdruck der Gesichter gleicht der Expressivität der Mimik im Stummfilm, die wiederum ihr Vorbild in thematisch vergleichbaren Gemälden hat, beispielsweise in Bildern vom Jüngsten Gericht.

Das Ich schaut sich nochmals die Figur Raffleys an und sieht: *Ihm war, als ob er träume. Aber wohin sah er? Auf die jubelnden Seelen seiner Ahnen oder auf Ki, der die Kraft des Lebens ist? Man konnte das nicht sagen ...* (576) Die Ahnen sind doch längst in den Garten geeilt. Und dann heißt es plötzlich: *und Yin, die Meisterin, hob soeben, als wir eintraten, die Hand mit dem Pinsel, um ihnen dieses Licht zu verleihen.* (577) Damit springt der Erzähler (oder das erlebende Ich?) an den Beginn der Bildbeschreibung zurück und lässt die zeitliche Dimension des gesamten Vorgangs, der äußeren Situation, in der sich das Ich als Betrachter von Bildern befindet, und die Bildinhalte zu einer eigenen Wirklichkeit werden: Man denkt an eine Filmschleife, die das gleiche Geschehen mehrmals zeigt, die Traum und (fiktive) Wirklichkeit, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft unentwirrbar in reine Phantasmagorie zerfließen lässt.

Nach einer kurzen Reflexion über sein Kunstverständnis (vgl. 577) beschreibt der Erzähler die Wirkung des Gesehenen:

Aber Eines will ich doch sagen: Wir waren alle still. Niemand sprach. Kein Einziger fand einen hörbaren Ausdruck für das, was er empfand. Wie von derselben Kraft ergriffen, welche diese Seelen aus der Gruft emporzog und durch den Saal der Totenköpfe schnell hinaus in das helle Leben leitete, so ging ich von Figur zu Figur, bis hin zur klarsten Seele an der Tür und dann noch weiter, in den Garten ... (577)²²

Es hängen also tatsächlich nur Einzelbilder mit den Totenköpfen der Ahnen an den Wänden zwischen den Fenstern, und der Erzähler hat unter dem Eindruck ihrer expressiv-dramatischen Präsentation selbstständig die Köpfe zu handelnden Personen gemacht und wie einen Stummfilm erlebt, dass sie ihre eigene Erlösung feierten. Damit hat er bei sich und für den Leser narrativ verwirklicht, was Yin mit den Porträts der Ahnen im zweiten Saal bezweckt.

Yin führt das Ich ins *Paradies*, einen Saal, in dem zwei ihrer Gemälde das verlorene und das neu erstandene Paradies zeigen. Jedes Bild wird dem Leser wie eine Erzählung von einem gerade ablaufenden Geschehen vermittelt und darüber hinaus in einen zeitlichen Zusammenhang gebracht: *Und grad vor dieser Tür, und grad in diesem Augenblick* (auf dem zweiten Bild) *geschah, was jene alte Sage* (die

der Reverend zum ersten Bild erzählt hat) *schon seit Jahrtausenden der Welt versprochen hatte ... Da geschah, wie damals, ein Blitz und hierauf ein Donnerschlag, so daß die Erde bebte.* (586f.) Das erlebende Ich denkt nicht mehr an das Stoffliche der Gemälde; das Zeitadverb verweist auf die Ereignisse, die vor langer Zeit geschahen, als hätte sie das Ich miterlebt. Nach einer musikalischen Einleitung durch Yin auf einer Art Harfe trägt der Reverend die Sage vom verlorenen Paradies vor. Dann wird hinter einem sich öffnenden Vorhang ein Bild sichtbar, das in der Art eines Historienbildes christlichen Inhalts *die letztbeschriebene Szene vor dem eingestürzten Tore* des Paradieses (584) zeigt. Da die komplexe Geschichte, die das Bild darstellt, zuvor erzählt und gedeutet wurde, kann sich der Betrachter nun ganz den visuellen Attraktionen hingeben. Der Erzähler löst das räumliche Nebeneinander der Bildelemente in ein zeitliches Nacheinander auf und vermittelt ein lebendiges Tableau, das vor dem inneren Auge wie eine Filmsequenz abläuft. Zunächst spricht er die äußere Situation an, wobei offen bleibt, ob er noch das statische Bild betrachtet oder schon eine Handlung imaginiert. Danach zeigt er das Bildgeschehen wie durch das Objektiv einer Kamera. Der Standort des Betrachters (bzw. der Kamera) scheint an der Stelle des Tores zu sein, die Herausstürzenden bewegen sich zunächst auf ihn zu. Man erkennt, wie in einer Halbtotale, die Einzelfiguren (*Menschengeist, Satan, »Hen«*) sowie die *verzerrten Gesichter* und aufgerissenen Münder der Fliehenden, weshalb man mit dem Ich auch das Heulen und Schreien zu hören meint. Das Geschehen wirkt u. a. durch die anschaulichen Bewegungsverben (*stürzten ... hervor, quollen ... heraus, sich stoßend, drängend und treibend*) so atemberaubend, dass sich das Ich in die Menschen hineinzusetzen vermag und die Motive ihres Verhaltens erkennt (*In ihrer blinden Angst bemerkten sie ... nicht*). Dann hat man den Eindruck, die Menschen liefen an der »Kamera« vorbei und würden nun eine Zeitlang in einer Fahraufnahme von der Seite gesehen. *Nur vorwärts, vorwärts strebten sie*: Die Wiederholung des Richtungsadverbs wirkt so suggestiv, dass man das Gefühl hat, man bewege sich mit den Menschen vorwärts. Dabei wird die Masse plötzlich in Einzelfiguren aufgelöst: Wie in einer Reihe von Close-ups (Großaufnahmen) sind Menschen verschiedener Rasse und Hautfarbe ganz nah zu sehen. Dann ändern sich die Kamerabewegung und die Einstellungsgröße wieder; die Kamera schwebt wie an einem Kran in die Höhe und zeigt in einem leichten Schwenk die ganze Gegend bis zum Horizont. An dieser Stelle wird zweimal an den Raum erinnert, in dem sich das Ich befindet (*bis sie*

ganz draußen, da, wo die Hinterwand abschloß, ... verschwanden (584); (d)a, wo ganz vorn, hinter den Bäumen und Sträuchern der Pflanzengruppe, das Paradies zu vermuten gewesen war, schien alles in hellen, verzehrenden Flammen zu stehen (585)). Das Ortsadverb *draußen* verknüpft die reale Wand des Gebäudes und den Bildinhalt zu einem imaginären Erlebnisraum, in dem die äußere Situation, der Bildgegenstand und dessen lebendige Wirkung auf den Betrachter ineinander zerfließen.

Die letztgenannte Einstellung, die das Geschehen im weiten Überblick aus der Vogelperspektive zeigt – es ist an eine Supertotale zu denken –, wird so zerdehnt, dass dem Ich die Zeit bleibt, die atmosphärischen Erscheinungen zu beschreiben. Die Einstellung wird zur ›Halbtotale‹, die auch die Dreiergruppe am Felsen erkennen lässt. Dabei scheint sich das Geschehen wieder zu verselbstständigen, die Bewegungsverben (*glühende Hitze schleuderte ... herum; von ... Blitzen durchschossen, schlug die Lohe heraus und warf ...*) machen es unmittelbar erlebbar. Nach einem kurzen Einschub, mit dem das Ich seine Deutung des Gesehenen auszudrücken versucht (*ich möchte sagen*), löst sich die Beschreibung ganz von der stofflichen Vorlage und unterlegt den verschiedenen Farbzonen des Bildes die Empfindungen des Betrachters:

Schwefelgelb ... schlug die Lohe heraus und warf über ... die verzerrten Gesichter der Fliehenden ein, ich möchte sagen, alle Hoffnung verzehrendes Licht. Dieses Gelb verwandelte sich in immer tiefer werdendes, diabolisches Rot, welches sich schließlich zu einem häßlich schmutzigen Violett verdichtete, in dem weder Mensch noch sonst etwas mehr zu unterscheiden war. (585)

In Yins Gemälde, so ist anzunehmen, sind die verschiedenfarbigen Flächen zu den Rändern hin zwar ineinander übergehend, aber doch statisch nebeneinander gesetzt; die verbale Form der Vermittlung aber (*verwandelte sich, sich ... verdichtete*) suggeriert eine stetige Veränderung, die auch das atmosphärische Geschehen bis zuletzt wie einen Film wirken lässt.

So filmisch-lebendig die Szene auch geschildert wird, bleibt doch jederzeit präsent, dass es sich um die Beschreibung eines Gemäldes handelt. Die wenigen interpretierenden Reflexionen des Ich fügen sich bruchlos in die Wiedergabe des Geschehens ein: *Sie alle waren im Paradiese gewesen (584)* wirkt fast wie durch erlebte Rede vermittelte Gedanken der in Panik aus dem Tor stürzenden Menschen. Die durch den Einschub *ich möchte sagen* betonte Deutung des Gesichtsaus-

drucks lässt spüren, wie das Ich zögert, von totaler Hoffnungslosigkeit zu sprechen. Die Passage verknüpft wirkungsvoll drei Weisen der Vermittlung miteinander: von malerisch drängender Bewegung und bewegter Kamera geprägte Filmerzählung, Erinnerung an die einer Bildbetrachtung entsprechende Situation und fast unauffällige Interpretation des Geschauten.

Danach wird die Perspektive abrupt gewechselt, der Erzähler betont abschließend, dass er ein Gemälde beschrieben hat; doch was er über die Wirkung sagt, scheint nicht so recht auf einen neuzeitlichen Betrachter, der doch gelernt hat, Bilder distanziert zu betrachten, zu passen:

Ich hatte unter dem gewaltigen Eindruck dieses Meisterwerkes ein innerlich bohrendes, verzehrendes Gefühl, eine Empfindung, als ob ich selbst auch als einer dieser Unglücklichen dazu verdammt worden sei, die Erde nun für die Hölle und die Menschen für Teufel zu halten. Ich war so ergriffen und innerlich so tief gepackt, daß ich erst nach und nach die Akkorde beobachtete, welche, als ob sie hierzu gehörten und von den Bildern unzertrennlich seien, durch den Saal erklangen. Oder hatten grad sie mit dazu beigetragen, das, was ich sah, zu erfassen und zu vertiefen? (585)

Auch ein moderner Mensch aktiviert bei der Betrachtung eines Gemäldes Empfindungen, er kann für Augenblicke seine Umgebung vergessen, kann innerlich das Dargestellte nachempfinden und im Bild leben; doch besser erklärlich wird die Reaktion, wenn man annimmt, das Ich habe eine so starke Vorstellungsgabe und Einbildungskraft, dass es das Bild überhaupt nicht mehr als Bild wahrgenommen hat, sondern als ein Geschehen, das in seinem Kopf eben wie ein Film abgelaufen ist. Und diese ›gefilmten‹ Attraktionen wirken auf ihn, als wären sie reale Wirklichkeit, und erregen in ihm *ein innerlich bohrendes, verzehrendes Gefühl*.

Das Gemälde mit dem wiedergewonnenen Paradies scheint dem Leser mit ähnlichen filmischen Elementen vermittelt zu werden. Doch wirkt die Szene weit weniger lebendig als die vorhergehende Inszenierung. Das hat mehrere Gründe. Zum einen ist der weitgehende Mangel an fühlbarer Bewegung der erlösten Menschen festzustellen. Der Ausdruck *kamen sie gezogen* (586), der eine langsame, getragene Bewegung benennt, regiert mehrere Sätze; er charakterisiert den Zug als eine feierliche Prozession, die keinerlei Sogkraft ausübt. Dies trifft auch auf die Bewegungsweise des Menschengestes und des Erlösers zu. Das alles mag zwar auf das Ich innerlich er-

hebend wirken, aber bewegt und bewegend wirkt es auf den Leser nicht.

Zum anderen unterbrechen die kommentierenden und deutenden Reflexionen des Ich, die beim ersten Gemälde auf ein Minimum beschränkt waren, die Wiedergabe der gemalten Handlung so oft, dass sich im Leser die Illusion, im Geiste einen Film zu sehen, nicht durchsetzen kann. Schon die Gesamtszenarie wird abstrakt gedeutet (es sei *Sonntag, Feiertag*); das beeindruckende filmtechnische Mittel der Close-ups, das im ersten Gemälde die Menschenmasse in einige ganz nah gesehene Individuen als Vertreter von Völkern und Rassen aufzulösen scheint, wird ersetzt durch einen weit weniger anschaulichen Kollektivausdruck (*in allen Rassen, allen Farben und jeder Tracht, die es auf Erden gibt*). Eine Sentenz des Erzählers (*der Glaube ist der Weg zur Seligkeit*) hebt die immer wieder einsetzende Illusionswirkung auf. Die ganze folgende Beschreibung des Bildes ist durchsetzt mit solchen abstrakten Gedanken, die verhindern, dass das Geschehen die wuchtige Wirkung hat, die das ›Verlorene Paradies‹ auszeichnete. Die Erkenntnis, dass die Höllenfahrt der Sünder interessanter darzustellen ist als der Einzug der Gerechten in den Himmel, wird hier einmal mehr bestätigt.

Auch dieses Gemälde beeindruckt das Ich stark: *Ich saß noch lange, wie festgebannt, unter dem Eindrucke des Ganzen.* (587) Doch möchte man dies eher der religiösen Aussage des Bildes als seiner Machart zuschreiben.

Die Präsentation der drei Gemälde Yins ist ein bemerkenswertes Beispiel einer »religiöse(n) Symboldichtung«,²³ die metaphysische Inhalte mit modern anmutenden Seherfahrten koppelt. Ihre besondere Qualität wird noch deutlicher, wenn man sie mit der Sage aus dem »Lande Ti« (581) vergleicht, die das Thema der beiden Gemälde im *Paradies* verbal wiedergibt. Sie ist nicht nur inhaltlich unklar, widersprüchlich, voller Ungereimtheiten, die auch mit der besonderen Aussagestruktur von Sagen nicht zu erklären sind, sie vergrößert nicht nur die zugrunde liegenden Vorstellungsmuster (z. B. die biblische Erzählung im Buch Genesis und andere Erzählungen des alten Nahen Ostens); sie ist zudem in Stil und Ausdrucksweise recht ungenau. Gerade im letzteren Punkt fällt die Sage vor allem gegenüber der Beschreibung des ›Verlorenen Paradieses‹ deutlich ab, deren filmischer Stil in sich stimmig, dem Geschehen vollkommen adäquat ist und den Leser unwiderstehlich mitreißt.

6. Landschaft, Architektur und Gemälde als Funktionselemente des Romans

Das Ich reagiert auf die Landschaft, die Bauten und die Gemälde ganz unterschiedlich. Aussehen und Charakter der Gärten und Parks scheinen es nicht sehr zu beindrucken. So anschaulich und lebendig der Erzähler die Umgebung vorführt, so intensiv er durch den filmästhetischen Erzählstil den Leser in die Landschaft hineinnimmt, so distanziert steht er selbst wie das erlebende Ich der Natur gegenüber. An keiner Stelle gerät es in eine seelische Hochstimmung, die man eigentlich erwarten sollte, da die Anklänge an den im Stil des englischen und chinesischen Landschaftsgartens gestalteten Ausschnitt der Welt offenkundig sind und durch die Art der Beschreibung dem Leser so plastisch vermittelt werden. Der weltanschauliche Hintergrund, den ein ›Freund der Natur und Kunst‹ eigentlich in einer solchen Landschaft und ihrer Präsentation erkennen sollte, kollidiert mit der Absicht des Erzählers, der *ganz andere Fragen* (563) behandeln will, als der Kenner der Geschichte und Bedeutung des Landschaftsgartens erwartet.

Dies gilt auch für John Raffley; er interessiert sich zwar für die *unendlich fruchtbare* Gegend (500), nicht aber für deren seelisch erhebende Kräfte und ideelle Potenzen. Man sieht, die Inszenierung der Landschaft im Stile des englischen Gartens und Parks und die filmische Vermittlung bleiben im Grunde funktionslos, ohne tiefere Aussagekraft. Die Chance, ein weltanschauliches bzw. religiöses Geschehen in der Landschaft ästhetisch zu spiegeln, wird nicht genutzt.²⁴

Das Schloss wird aus dem Blickwinkel des Erzählers und der anderen Figuren betrachtet und durchweg mit wertenden Kommentaren versehen, die von seiten des Erzählers meist aus rationalen Überlegungen bestehen, von seiten der übrigen Figuren dagegen überwiegend Ausdruck emotionaler Beteiligung sind. Beim erstmaligen Blick auf den (nur durch den Reflex der Sonnenstrahlen sichtbaren) kreuzförmigen Schlosskern schätzt der Erzähler die ungewöhnliche Größe ab; dann erläutert der Hafengebiete mit bewundernden Ausdrücken den Zweck des Baus; der Governor fasst seine Begeisterung in märchenhafte Vergleiche. Beim Anblick des Schlosses selbst beschreibt das Ich den Baustil ganz nüchtern. Erst das illuminierte Kreuz entlockt auch ihm Ausdrücke emotionaler Hochstimmung (*wie eine ... Gotteswundertat; triumphierend!* (625); *das herrliche Kreuz* (627); *Flut von heiligem Feuer; (w)ie das wirkte -- --! Wie es das Herz erhob -- --! Und Tränen des Gebetes in die Augen trieb -- --!* (628)). Dabei kann sich der Leser nicht mehr wie bei der Landschaftsschilderung einer fil-

mischen Erzählung hingeben. Vielmehr geben die Kommentare der Romanpersonen einen festen Deutungsrahmen vor, der sich vor die Anschauung schiebt und es auch einem kritischen Leser nicht leicht macht, hinter den so positiv gewerteten christlichen Symbolen die bedenklichen Konnotationen zu erkennen.

Weit intensiver aber wirken die Gemälde auf das Ich. Es wird förmlich in das dargestellte Geschehen hineingerissen; man könnte auch im Anschluss an seine eigene Formulierung umgekehrt sagen: die malerisch gestalteten Ereignisse ergreifen sein Inneres. Auf den Leser wirken sie aufgrund der Erzählweise ebenso stark; auch er kann sich der suggestiven Wucht der Darstellung nicht entziehen.

Diese Darstellungsweise korrespondiert mit dem erklärten Ziel des Erzählers, metaphysische Fragen zu thematisieren; demgemäß sollen sich die Figuren in einem inneren Erlebnisraum bewegen. Die Gemälde bilden wie die Räume, in denen sie zu besichtigen sind, einen solchen Erlebnisraum; die zweidimensionalen Darstellungen werden in eine Handlung, die in dreidimensionalen Räumen zu verfolgen ist, umgeformt und regen den Erzähler an, ein geistliches Welttheater vorzuführen, das die Weltgeschichte wenigstens in der Kunst zur Vollendung führen soll.

Bleibt noch die Rolle Yins im Zusammenhang mit den Gemälden zu erörtern. Nach der Bildbetrachtung ist die Malerin verschwunden. Die ganze Episode wird von der Bild-Kunst beherrscht, und Yin wird als *Personifikation* der Kunst bezeichnet und braucht daher nicht mehr körperlich anwesend zu sein. Wenn der Erzähler und seine imaginierten, idealen Leser *an das eigentliche Werk* gehen, wird Yin, *die einzig wahre Kunst, ... uns den Stift, ... den Pinsel führen!* Doch der nächste Satz irritiert: *Sie hat es mir an diesem Abend versprochen, und ich weiß, sie hält ihr Wort!* (597) Das kann sich nur auf eine Person von Fleisch und Blut beziehen, die als Figur innerhalb der vordergründigen Handlung auftritt. Zumindest die Gemälde-Episode ist demnach nicht auf verschiedenen Ebenen (Handlungsebene, autobiographische, philosophisch-religiöse oder allegorische Ebene) zu lesen. In der Gemälde-Episode sind die Ebenen eindeutig vermischt: Die Projektion des Erzählers konzipiert Yin als Frau und ›Kunst‹ in einem. Das hängt mit der äußeren Situation und der inneren Struktur der Episode zusammen; beide sind in einem Stil gehalten, der im Bewusstsein des Ich und des Lesers die Grenzen von Realität und Imagination verwischt und die Trennung der Seinsbereiche der Kunst und des Künstlers aufhebt. Vor allem die Darbietung des ›Verlorenen Paradieses‹ ist eine gelungene Verbindung von Heilsgeschichte und Poesie.

- 1 Seitenangaben im Text beziehen sich auf: Karl May: Gesammelte Reiseerzählungen Bd. XXX: Und Friede auf Erden! Freiburg 1904; Reprint Bamberg 1984.
- 2 So Gudrun Keindorf: »Die ›Yin‹ sei unser Märchenschiff«. Zur Topographie und Topologie einer Märchen- und Seelenlandschaft. In: Karl Mays »Und Friede auf Erden!« Hrsg. von Dieter Sudhoff/Hartmut Vollmer. Oldenburg 2001, S. 293-316 (310)
- 3 Vgl. allgemein zum Landschaftsgarten Frank Maier-Soljk/Andreas Greuter: Landschaftsgärten in Deutschland. Frechen 2000; Den Freunden der Natur und Kunst. Das Gartenreich des Fürsten Franz von Anhalt-Dessau im Zeitalter der Aufklärung. Eine Ausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen e. V. und der Kulturstiftung Dessau-Wörlitz. Ostfildern-Ruit 1998.
- 4 Vgl. Stefan Lochner – Meister zu Köln. Herkunft – Werke – Wirkung. Hrsg. von Frank Günther Zehndner. Köln 1993, S. 330.
- 5 Cheng Liyao: Alte chinesische Gartenkunst. Hrsg. von Qiao Yun. Leipzig 1986, S. 8
- 6 Ebd., S. 9
- 7 Zitiert nach: Den Freunden der Natur und Kunst, wie Anm. 3, S. 97; Ergänzung der Redaktion: Überliefert wurde Popes Ausspruch von Joseph Spence (Anecdotes, Observations and Characters of Books and Men. Collected from the Conversation of Mr. Pope and Other Eminent Persons of his Time by the Reverend Joseph Spence as First Published from the Original Papers with Notes and a Life of the Author by Samuel Weller Singer (1820). London 1964). Spences Kommentar dazu lautet: »This was spoken as we were looking upon the round of the physic garden at Oxford; and the view through it, that looks so much like a picture hung up.« (Section IV. 1734-36, ebd., S. 104) Vielleicht hat Pope seinerseits diese Äußerung von dem berühmten Maler, Architekten und Landschaftsarchitekten William Kent (ca. 1685-1748) übernommen, der in den 1730er Jahren für ihn gearbeitet hat. Sehr interessant zur Landschaftsgestaltung ist der Essay von Horace Walpole: On Modern Gardening. London 2005 (zuerst 1780 erschienen in: Anecdotes of Painting in England, Vol. 4). – Siehe auch:
<http://www.gardensvisit.com/t/w1.htm>
- 8 »Die Reisenotizen des Jahres 1764«. In: Den Freunden der Natur und Kunst, wie Anm. 3, S. 37-65 (45); siehe dazu auch: Thomas Weiss: »J'eus le bonheur de vous accompagner [sic!]...«. Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorffs Reisenotizen des Jahres 1764. In: Ebd., S. 30-36.
- 9 Vgl. zum Taoismus in Mays Roman Hermann Wohlgschaft: »Man wirft uns Chinesen vor, daß wir keinen Himmel haben.« Die taoistische Weisheit im »Friede«-Roman Karl Mays. In diesem Jahrbuch, S. 111-163.
- 10 Erich Steingraber: Zweitausend Jahre Europäische Landschaftsmalerei. Darmstadt 1985, Abb. 2; siehe auch die Abbildung unter:
http://de.wikipedia.org/wiki/Chinesische_Malerei
- 11 Ebd., Abb. 1; siehe auch: http://de.wikipedia.org/wiki/Guo_Xi
- 12 Die Einstellungsgrößen sind erklärt in: Werner Kittstein: Karl Mays Erzählkunst. Eine Studie zum Roman »Der Geist des Llano estakado«. Materialien zur Karl-May-Forschung Bd. 15. Ubstadt 1992, S. 161, Anm. 34. Zu ergänzen wäre noch: Die Supertotale = Weit zeigt ganze Landschaften über den eigentlichen Schauplatz der Handlung hinaus; Detail zeigt einzelne Körperteile oder Gegenstände. Ausführliche Erläuterungen bringt »Reclams Sachlexikon des Films«. Hrsg. von Thomas Koebner. Stuttgart 2002, S. 138-142.
- 13 Uwe Quilitzsch/Daniela Clare: Verzeichnis der ausgestellten Werke. In: Den Freunden der Natur und Kunst, wie Anm. 3, S. 73-149 (121)
- 14 Vgl. Steingraber, wie Anm. 10, S. 274f. und Abb. 127.
- 15 Die Ansicht Gudrun Keindorfs, wie Anm. 2, S. 307f.: »Die Gegend um Raffley-Castle verbindet die Symmetrie der barocken Gartenbaukunst (...) mit den ›geschlungenen‹ Elementen der englischen Landschaftsgärten« kann ich im Roman nicht bestätigt finden; alle erwähnten Elemente deuten auf eine natürliche oder eine nicht-barocke ›künstliche Unregelmäßigkeit‹ hin.

- 16 Vgl. Werner Kittstein: »Ach was Chinese! Er ist ja gar keiner! Sondern ein Gentleman ...« Imperialistische Tendenzen in Karl Mays ›Und Friede auf Erden!‹ In: Karl Mays »Und Friede auf Erden!«, wie Anm. 2, S. 237-271 (264-267).
- 17 Gudrun Keindorf: Ein deutscher Traum? Überlegungen zu Karl Mays Verhältnis zum ›Kaiserreich‹. In: Jahrbuch der Karl-May-Gesellschaft (Jb-KMG) 1999. Husum 1999, S. 204-247 (233), sieht in dem neuen Raffle-Castle eine »Abkehr vom Denkmal als Visualisierung von Macht«, stattdessen eine »Hinwendung zum nützlichen Denkmal, also einem zweckgebundenen zukunftsorientierten Umgang mit Bauleistungen«. Mir scheint, es stecken beide Wirkungen in dem Bau, dessen humanitäre Zwecke nicht der riesigen Dimensionen und des kostbaren Materials bedürften.
- 18 Der Wiesbadener Bauhistoriker Klaus Nohlen über die Wilhelminische Architektur im Elsass. Zit. nach: DIE ZEIT Nr. 22 (24. 5. 2006), S. 81
- 19 Hermann Wohlgschaft sieht das im Brief vom 5. 6. 2006 an mich anders; May gehe es allein »um den Sieg der Liebe über den Hass und die Gleichgültigkeit«.
- 20 Gegen Keindorf: Ein deutscher Traum?, wie Anm. 17, S. 236
- 21 Reclams Sachlexikon, wie Anm. 12, S. 358
- 22 Wohlgschaft erinnert im Brief vom 5. 6. 2006 an den Garten als eine »Metapher mit religiösen Zügen«, wie sie vor allem in der neutestamentlichen Auferstehungsgeschichte verwendet wird.
- 23 Hermann Wohlgschaft: Karl May. Leben und Werk. (Karl Mays Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Abt. IX: Materialien. Bd. I. 1-3) Hrsg. in Zusammenarbeit mit der Karl-May-Gesellschaft. Bargfeld 2005, S. 1228
- 24 Dies gelingt dagegen in ›Ardistan und Dschinnistan‹; vgl. Hermann Wohlgschaft: »Ich sah dann auch Gott selber kommen«. Theologisches zu ›Ardistan und Dschinnistan‹. In: Jb-KMG 1993. Husum 1993, S. 281-337 (301-307).