Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2008)

Heft: 39: Die Topographie Europas in der romantischen Imagination = La topographie de l'Europe dans l'imaginaire romantique = The topography of Europe in the romantic imagination

Artikel: Mobilisierung der Natur : Bemerkungen zur romantischen Landschaft und ihrer Genese aus der Aufklärung

Autor: Schneider, Helmut J.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1006523

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Helmut J. Schneider

Mobilisierung der Natur

Bemerkungen zur romantischen Landschaft und ihrer Genese aus der Aufklärung

I.

"Ein junger Jäger saß im innersten Gebirge nachdenkend bei einem Vogelherde, indem das Rauschen der Gewässer und des Waldes in der Einsamkeit tönte. Er bedachte sein Schicksal, wie er so jung sei, und Vater und Mutter, die wohlbekannte Heimat, und alle Befreundeten seines Dorfes verlassen hatte, um eine fremde Umgebung zu suchen, um sich aus dem Kreise der wiederkehrenden Gewöhnlichkeit zu entfernen, und er blickte mit einer Art von Verwunderung auf, daß er sich nun in diesem Tale, in dieser Beschäftigung wiederfand. Große Wolken zogen durch den Himmel und verloren sich hinter den Bergen, Vögel sangen aus den Gebüschen und ein Widerschall antwortete ihnen. Er stieg langsam den Berg hinunter, und setzte sich an den Rand eines Baches nieder, der über vorragendes Gestein schäumend murmelte. Er hörte auf die wechselnde Melodie des Wassers, und es schien, als wenn ihm die Wogen in unverständlichen Worten tausend Dinge sagten, die ihm so wichtig waren, und er mußte sich innig betrüben, daß er ihre Reden nicht verstehen konnte."[1]

Dieser Eingang von Ludwig Tiecks 1802 erschienener Erzählung *Der Runenberg* ruft eine Reihe von Momenten auf, die für die romantische Stimmungslandschaft charakteristisch sind. An erster Stelle ist die subjektive Perspektive zu nennen, durch die die äusseren Ein-

1 Ludwig Tieck, "Der Runenberg", in: ders., *Werke in vier Bänden*, hg. von Marianne Thalmann, Bd. II: *Die Märchen aus dem Phantasus. Dramen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967, S. 61.

drücke zum Ausdruck des Inneren werden. Man könnte sagen, der junge Jäger, der sich "im innersten Gebirge" seinen Gedanken und Empfindungen überlässt, ist in sein eigenes Inneres ausgesetzt. Aus der ihn umgebenden abgeschiedenen Natur spricht ihn das Gefühl seiner Verlassenheit an, während sie zugleich geheime, aber unverständliche Botschaften an ihn zu richten scheint.

"Das sogenannte Romantische einer Gegend", heisst es bei Goethe einmal, ist "ein stilles Gefühl des Erhabenen unter der Form der Vergangenheit oder, was gleich lautet, der Einsamkeit, Abwesenheit, Abgeschiedenheit".[2] Der sublim-melancholischen Stimmung hält in unserem Textbeispiel freilich eine andere und gegensätzliche die Waage, und das ist der Reiz der Verlockung, der den jungen Jäger in einem raschen Empfindungswechsel ergreift: "Wieder sah er dann umher", so fährt der Text fort, "und ihm dünkte, er sei froh und glücklich; so fasste er wieder neuen Mut und sang mit lauter Stimme einen Jägergesang." Das Lied löst die unverständliche "wechselnde Melodie des Wassers" durch menschliche Töne ab, es trägt sie in Worte hinüber, die das ungebundene Jägerleben in der "schönen Einsamkeit" preisen und es der Mühsal des Landmanns oder Schiffers gegenüberstellen. Die letzte Strophe beschwört das "schönste Bild" der Jagdgöttin Diana, das dem Jüngling bald darauf als traumhaft-halluzinatorische Wirklichkeit begegnen wird, als sich im Fels des Runenbergs ein Fenster auftut und ihm den Blick auf eine wunderbare weibliche Gestalt gewährt, die sich vor ihm entkleidet. Das Traumbild wird ihn nicht mehr loslassen und ihn schliesslich, lange nachdem er eine bürgerliche Familienexistenz gegründet hat, für immer in das Innere des Bergs zurück ziehen.

Der Weg von Tiecks Helden, wie ihn dieser Erzähleingang vorweg nimmt, führt aus der Normalität bürgerlichen Lebens in den Abgrund der Einbildungskraft. Deren Darstellungsmedium ist die Landschaft, die sich hier im Phantasma schöner Weiblichkeit verdichtet. Diese Landschaft ist einerseits keine fest umrissene Lokalität, sie baut keinen topographisch vorstellbaren Raum auf. Sie erschöpft sich andererseits aber auch nicht darin, blosser Stimmungsraum für das

2 Johann Wolfgang Goethe, "Maximen und Reflexionen", in: *Werke*, hg. v. Erich Trunz (Hamburger Ausgabe, Bd. XII, Hamburg, Christian Wegner Verlag, 1960, S. 488 (=Nr. 868).

subjektive Empfinden zu sein. Vielmehr erzeugt sie eine *Sphäre des Dazwischen*: zwischen Innen und Aussen, zwischen Subjekt und Welt, in der philosophischen Terminologie der Epoche zwischen "Geist" und "Natur". Die romantische Landschaft kann daher als "Medium" im exakten Sinn dieses Worts bezeichnet werden, ein Mittleres, das freilich kein Vehikel einer Botschaft ist, sondern stets nur auf sich selbst als ein vermittelndes Zwischen verweist. "Es gibt Gefühle der Menschenbrust", schreibt Jean Paul in der *Vorschule der Ästhetik*, "welche unaussprechlich bleiben, bis man die ganze körperliche Nachbarschaft der Natur, worin sie wie Düfte entstanden, als Wörter zu ihrer Beschreibung braucht."[3]

Der Glaube an eine ursprüngliche Entsprechung zwischen dem Menschen und der Welt, mit einer Formulierung von Samuel Coleridge die "sweet and indissoluble union between the intellectual and material world",[4] ist eine zentrale Voraussetzung der romantischen Kunstauffassung; man hat hierin sogar das entscheidende Moment gesehen, das es erlaubt, von der Einheit einer europäischen romantischen Bewegung zu sprechen.[5] Wenn Novalis schreibt: "Die Welt hat eine ursprüngliche Fähigkeit, durch mich belebt zu werden [...] Ich habe eine ursp[rüngliche] Tendenz und Fähigkeit die Welt zu beleben",[6] so steht das bei ihm wie bei vielen seiner deutschen Zeitgenossen in engem Zusammenhang mit der idealistischen Philosophie, aber die englischen Romantiker etwa haben, auch ohne diese metaphysische und geschichtsphilosophische Überhöhung, genauso gedacht.[7] Die "unauflösliche Einheit zwischen Geist und Natur" ist jedoch nichts objektiv Fixierbares, sie ist nicht gegenständlich dar-

3 Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter), "Vorschule der Ästhetik", in: *Werke*, hg. v. Norbert Miller, Bd. 5, München, Hanser, 1981, S. 290 (= 2. Auflage, § 80).

4 Samuel Coleridge, "Introduction" to: *Pamphlet Anthology of Sonnets* (1796).

5 René Wellek, "Romanticism Re-examined", in: Northrop Frye (Hg.), *Romanticism Reconsidered. Selected Papers from the English Institute*, New York und London, Columbia University Press, 1963, S. 133. – Vgl. auch Lilian R. Furst, *Romanticism in Perspective. A Comparative Study of Aspects of the Romantic Movements in England, France and Germany*, London, Macmillan, 1969.

6 Friedrich von Hardenberg (Novalis), *Das philosophisch-theoretische Werk*, hg. v. Hans Joachin Mähl u. a., Bd. 2, München, Hanser, 1987, S. 343.

7 Vgl. hierzu Verf., "Nature", in: Marshall Brown (Hg.), *Romanticism. The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 5, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, S. 92–114.

stellbar; sie lässt sich nur fassen als eine Bewegung von innen nach aussen und von aussen nach innen, eine Bewegung, die keinen anderen Ort, keine andere Wirklichkeit besitzt als ihren eigenen Vollzug. Ihr ist kein Subjekt im strengen Sinn zuzuschreiben, da ihr Wesen ja gerade darin besteht, Subjektivität in die Aussenwelt zu entlassen ("aufzulösen" wäre wiederum zu viel gesagt, da es um eine Erweiterung und Bereicherung des Subjekts geht, ohne dass sich diese freilich einer dominierenden Aktivität verdankt), so wie letztere ihren Objektcharakter verliert und sich zum Innen hin öffnet, sich in ein ‚Inneres' hinein transfiguriert. Innen und Aussen, Subjekt und Objekt verbinden sich in einem Dritten, dem kein gegenständlicher Status eigen ist.[8]

Unter dem übermächtigen Einfluss der philosophischen Tradition hat die (deutsche) germanistische Forschung die romantische Landschaft, soweit sie ihr Beachtung schenkte, oft zu schnell dem idealistischen Versöhnungsparadigma unterstellt und als dessen Realisierung vergegenständlicht, ohne dieser Dynamik gerecht zu werden: der Dynamik einer, um es zu wiederholen und dabei einen Lieblingsausdruck der Romantik zu verwenden, "schwebenden" Einbildungskraft, die die Spaltung in Subjekt und Objekt, Empfindung und Gegenstand nicht in einer vorab geleisteten Synthese still stellt, sondern in einer ständig neu hergestellten, eben: schwebenden Balance hält.[9] Phänomenologische Einzelbeschreibungen romantischer Dichtungs-Landschaften dürften daher fruchtbarer sein als ihre (nochmalige) philosophische Explizierung. Eine der bekanntesten und bis heute unübertroffenen ist Richard Alewyns Analyse der Landschaft Eichendorffs.[10] Alewyn arbeitete detailliert die Bewegtheit der Eichendorffschen Landschaftsbilder heraus, die Räumlichkeit als ein Arrangement von Licht- und Klangeffekten herstellen – "ein körper-

8 Zum Verschmelzen, bzw. Ineinanderblenden oder wechselseitigem Projizieren von Innen und Aussen in der romantischen Landschaftsbildlichkeit vgl. Heinz Hillmann, *Bildlichkeit der deutschen Romantik*, Frankfurt a. M., Athenäum, 1971; bes. S. 59–64 (zu Tieck und Wackenroder) und S. 207–228 (zu Eichendorff).

9 Als geistesgeschichtliche Darstellung immer noch brauchbar: Helmut Rehder, *Die Philosophie der unendlichen Landschaft. Ein Beitrag zur Geschichte der romantischen Weltanschauung*, Halle/Saale, Max Niemeyer Verlag, 1932.

10 Richard Alewyn, "Eine Landschaft Eichendorffs", in: ders., *Probleme und Gestalten. Essays*, Frankfurt a. M., Insel Verlag, 1974, S. 203–231.

loses Gebilde aus reiner Bewegung".[11] Eichendorffs Landschaft ist für Alewyn kein subjektiver Stimmungsausdruck, keine Seelenlandschaft (welche letztere er überhaupt als untypisch für die Romantik ansieht und vielmehr in der älteren Empfindsamkeit sowie bei von ihr beeinflussten Autoren wie Jean Paul, Wackenroder und dem frühen Tieck ansiedelt). Sie ist zwar eine weitgehend ungegenständliche, dennoch intensiv Raum evozierende Schöpfung; "reiner Raum, aus nichts gemacht als aus Bewegung, der konsequenteste Versuch, reinen Raum in der Dichtung darzustellen, den wir kennen."[12] Den reinen Raum setzt Alewyn mit dem "erlebten Raum" gleich, den er freilich nicht näher bestimmt, aber jedenfalls von psychologischem Subjektivismus unterschieden wissen will.[13]

Alewyns ganz auf die Struktur, ja: Faktur des literarischen Phänomens konzentrierte Analyse, die sich bewusst (und nicht ohne unterschwellige Polemik) von weiter ausgreifenden Deutungen, etwa im Sinne der Natursymbolik und -philosophie fernhält, rückte umso eindrucksvoller die artistische Eigenschaft der romantischen (hier Eichendorffs) Landschaft ins Licht. "Reine", vom Körper emanzipierte Bewegung[14] und "reiner Raum" deuten auf ein absolutes, selbstbezügliches Gebilde. Ähnlich hatte die Frühromantik bereits die Landschaft – die sie meistens im Medium der Landschaftsmalerei in den Blick nahm – als Beispiel einer "absoluten", von Gegenstandsbezügen abgelösten Kunst behandelt und sie der in dieser Beziehung vorbildhaften Musik zur Seite gestellt. Die Musik – verstanden als "absolute Musik", wie sie zuerst von Wackenroder und seinem Freund Tieck Epoche machend beschrieben wurde[15] – lieferte das Ideal einer sich radikal vom Mimesisprinzip abkehrenden, insofern geistigen und körperlosen Kunst, das auch für die Landschaft gelten sollte. In den frühen Schriften Wackenroders und Tiecks wird diese Verbindung ausdrücklich hergestellt. "Der Landschaftsmaler muss

11 *Ebd.* S. 217.

12 *Ebd.* S. 228.

13 In einer Fussnote verweist er zustimmend auf einen Aufsatz von Friedrich Otto Bollnow und gibt seiner Strukturanalyse damit andeutungsweise doch einen philosophisch-phänomenologischen Hintergrund, vgl. S. 230f.

14 *Ebd.* S. 216.

15 Carl Dahlhaus, *Die absolute Musik*, Kassel und München, Bärenreiter Verlag und Deutscher Taschenbuch Verlag, 1978.

sich [...] am paradigmatischen Muster der Musik orientieren: er wird aufgefordert, sich zur Autonomie, Freiheit und absoluten Gegenstandslosigkeit der Musik zu erheben."[16] Auch August Wilhelm Schlegel zeichnete in seinen 1801 in Berlin begonnenen *Vorlesungen über Literatur und schöne Kunst* die Landschaftsmalerei als "musikalischen Teil" der Malerei aus, in der sich deren allgemeiner Gattungscharakter am reinsten verwirkliche. Die Malerei, so Schlegel, habe ihr Wesen allgemein in der Konzentration auf das Medium des Sehens, auf Schein und Licht, im Unterschied zur Körperbezogenheit der Plastik (was für den romantischen Theoretiker Schlegel zugleich ihre Modernität gegenüber der von den Klassizisten privilegierten antiken Skulptur ausmachte); aber erst in der Landschaftsmalerei emanzipiert sich das Medium vollständig von seinem Gegenstand:

> Die Gegenstände anderer Gattungen [gemeint: der Malerei], eine Blume, eine Frucht, Tiere und Menschen, sind, auch wenn sie nicht gesehen würden, an und für sich etwas Bestimmtes; die Landschaft als solche existiert nur im Auge ihres Betrachters. Hier mußte die Kunst des Scheines also zum vollsten Bewußtsein ihrer selbst kommen, alles beruht auf den Wunderkünsten der Luftperspektive. Licht und Luft, die in anderen Gattungen nur als Hilfsmittel und unumgängliche Bedingungen der Sichtbarkeit mit behandelt werden, wählt sich der Landschaftsmaler unmittelbar zu seinen Gegenständen.[17]

Hier tritt die selbstreferentielle Wendung klar hervor, durch die das Medium selbst zum Gegenstand und die Bedingung der Sichtbarkeit ihrerseits sichtbar gemacht wird.[18] Die Existenz der Landschaft "nur im Auge des Betrachters" meint weder ihre Reduzierung auf subjektive Gefühlsprojektion noch ihre Sublimierung im Geist, sondern die Formulierung zielt auf den ursprünglichen Wahrnehmungsakt, der uns die Welt zuerst im blossen optischen Schein gibt, bevor wir sie in

16 Elisabeth Décultot, "Das frühromantische Thema der "musikalischen Landschaft" bei Philipp Otto Runge und Ludwig Tieck", in: *Athenäum 5* (1995), S. 213–234; hier S. 226. – Zum Verhältnis romantischer Musik und Landschaft vgl. ausserdem Alice Kuzniar, "The Vanishing Canvas. Notes on German Landscape Aesthetics", in: *German Studies Review 11* (1988), S. 359–376, bes. S. 360–362. Kuzniars Aufsatz arbeitet überzeugend die Ungegenständlichkeit der romantischen Landschaftskonzeption heraus.

17 August Wilhelm Schlegel, *Die Kunstlehre*, Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag 1963, S. 175f. (= Kritische Schriften und Briefe, hg. von Edgar Lohner, Bd. II).

18 Vgl. die konzise Darstellung bei Kuzniar, S. 364ff.

eine pragmatisch-kausale und perspektivisch-räumliche Ordnung bringen lernen (und damit ihre primäre Visualität zu sehen verlernen!); die "pittoreske Einbildungskraft" dient dazu, so Schlegel in einer bemerkenswert modernen Einsicht, "den Schein in uns wieder herzustellen". Die Transformation des dreidimensionalen Lebensraums in die Zweidimensionalität des Tafelbilds wird als Wiedergewinnung unverstellter Wahrnehmung begriffen: "Die Malerei [und das heißt eben insbesondere: die Landschaftsmalerei] wirft das reine ursprüngliche Sehen gleichsam aus uns heraus, indem sie das gerundete, vor- und zurücktretende [sic] auf eine flache Tafel bringt, wie wir es unstreitig zuerst sehen."[19]

II.

Mit August Wilhelm Schlegels Konzeption der malerischen Landschaft als Paradigma einer referenzlosen, was ja auch heisst: nichtexpressiven Kunst haben wir uns scheinbar weit entfernt von dem Textbeispiel Tiecks und dessen Evokation von "Stimmung". Ich möchte im Folgenden versuchen, die beiden Aspekte der romantischen Landschaft als Stimmungsraum einerseits und als selbstreferentielles Gebilde andererseits, die ich im Begriff des Mediums eher assoziativ verbunden habe, in einer historischen Perspektive zusammenzuführen.[20] Die Vorstellung eines Mediums setzt ja seine

19 Schlegel, S. 160. Freilich macht der Fortgang des Zitats auch die Grenzen dieses ursprünglichen Sehens deutlich, wenn Schlegel betont, dass dieser Schein sich erschliesst "weder für das kindische und ungeübte Auge, noch für das in der Dienstbarkeit des Bedürfnisses allzu geübte, welches den Schein selbst wahrzunehmen gänzlich verlernt hat, sondern für einen gebildeten Sinn der bei dem Schein verweilend zugleich die Bedeutung desselben [!] auf das bestimmteste erkennt."

20 Die beiden Aspekte erinnern an zwei gegensätzlich erscheinende Tendenzen der Romantik, wie sie oft historisch mit ihrer frühen und späteren Phase identifiziert werden und sich auch in differenten Forschungsperspektiven widerspiegeln: eine eher artistisch-rhetorisch-selbstreflexive, die semiotische, strukturalistische und dekonstruktive Zugangsweisen begünstigt, und eine idealistisch-geschichtsphilosophisch-psychologische (oder psychoanalytische), die hermeneutische Deutungen provoziert. – Bereits 1924 hatte Arthur Lovejoy eine heftige Kontroverse in der angelsächsischen Romantikforschung mit seiner Unterscheidung einer "primitivistischen" und "konstruktivistischen" Tendenz in der Literatur des

(relative) Unabhängigkeit und Selbstständigkeit gegenüber den festgelegten Instanzen des Subjekts und Gegenstands (auch des Adressaten) voraus. Die Herausbildung der romantischen Landschaft als eines autonomen Mediums aber ist, so schlage ich vor, das Ergebnis eines historischen Prozesses, dessen Ursprung in der frühen Aufklärung, oder noch weiter ausgeholt, der Neuzeit liegt. Konstitutiv für die moderne Landschaftserfahrung – das heisst die bildhafte Erfahrung der Natur[21] – ist eine genuin neuzeitliche Einstellung, die in ihr einen ästhetischen Ausdruck findet. Gemeint ist die Geste des Aufbruchs, des Überschreitens der bekannten und überlieferten Welt. Sie wird nicht nur repräsentiert von der spektakulären Figur des kolumbianischen Entdeckers, sondern auch – so überraschend es klingen mag – vom Spaziergänger vor die Tore der Stadt oder dem Wanderer in die Ferne, der – in wie auch immer 'nur' symbolischer Weise – der angestammten und vertrauten Welt den Rücken kehrt, um ins Neue und Unbekannte aufzubrechen (man könnte von einer kulturhistorischen Breitenverkörperung des Entdeckergestus sprechen). Im Gang hinaus in die Landschaft – und Landschaft konstituiert sich erst in diesem "Transcensus" (J. Ritter), ihr ist stets ein "Gestus des Hinaustretens" (Adorno) eingesenkt, Landschaft ist die Verwirklichung dieses Überschreitens – begibt sich der Mensch in eine 'andere' Welt.[22]

Das ist aber zugleich die Welt der Einbildungskraft. Die Entdeckung der Landschaft als eines *anderen* Raums – unterschieden vom Raum der Herkunft – ist eng verknüpft mit einer zweiten Ent-

ausgehenden 18. Jahrhunderts ausgelöst: Nur die zweite liess er als Epochenkriterium für die Romantik gelten (wobei er der deutschen Frühromantik eine führende Stellung einräumte), während er die erste mit dem Rousseauismus der Empfindsamkeit verband. Eine ähnliche Anschauung liegt auch Alewyns Aufsatz zugrunde. – Arthur Lovejoy, "On the Discriminations of Romanticism", in: M. H. Abrams (Hg.), *English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism*, New York, Oxford University Press, 1960.

21 Dies wäre die kürzeste Definition von "Landschaft". Vgl. hierzu und allgemein zum Folgenden den bis heute grundlegenden Essay von Joachim Ritter: "Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft", in: ders., *Subjektivität. Sechs Essays.* Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1974.

22 Zur neuzeitlichen Überschreitungsfigur, die sich vor allem in der Landschaft artikulierte, vgl. die wichtige Studie von Albrecht Koschorke, *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1989.

deckung, der Entdeckung der Einbildungskraft als eines *anderen*, von Verstand und Vernunft unterschiedenen Vermögens. Von hier aus lässt sich die romantische Landschaft als Höhepunkt einer Entwicklung deuten, in der sich die Einbildungskraft mehr und mehr aus ihrem Bezug auf die äussere Welt (Natur) löst, bis sie nur noch in sich selbst Bestand, und das heisst: einen unstabilen, schwankenden, schwebenden Bestand hat. Der Mensch, der sich in die Landschaft hinaus begibt, ist der narrative Kristallisationspunkt dieser Entwicklung. In dem Masse, wie die Einbildungskraft sich vom äusseren Raum ablöst und dessen 'Wirklichkeit' absorbiert und in sich hinein zieht, wird der Spaziergänger zum Wanderer, der sich schliesslich im Unwegsamen, Abgründigen verirrt.

Wenn wir jetzt einige Stationen des grossen europäischen Vorgangs der "Entdeckung der Landschaft" skizzieren, ist ein nochmaliger Blick auf Tiecks einsamen Jäger nützlich. Dessen Verlassenheitsgefühl verdankte sich ja seinem eigenen Entschluss, von zuhause weg zu gehen; ich wiederhole aus dem Eingangszitat: "Er bedachte sein Schicksal, wie er so jung sei, und Vater und Mutter, die wohlbekannte Heimat, und alle Befreundeten seines Dorfes verlassen hatte, um eine fremde Umgebung zu suchen, um sich aus dem Kreise der wiederkehrenden Gewöhnlichkeit zu entfernen, und er blickte mit einer Art von Verwunderung auf, daß er sich nun in diesem Tale, in dieser Beschäftigung wiederfand." Das macht den jungen Mann weit eher zum Nachfahren der Aufklärung statt zur Figur des Märchens, mit dessen Form sein Autor Tieck souverän spielt. Die "Entdeckung der Landschaft" vollzog sich seit dem frühen 18. Jahrhundert als ein um seiner selbst willen gesuchter 'Aufbruch ins Freie'. Die frühen aufklärerischen Landschaftstexte – in Deutschland etwa von Barthold Heinrich Brockes, Albrecht von Haller, Ewald von Kleist – feiern den Gang hinaus in die Natur als einen Akt der Befreiung und Neuentdeckung der Welt. Nicht Gesellschaftsflucht, Eskapismus oder Nostalgie kennzeichnen die aufklärerische Landschaft, sondern umgekehrt eine Zuwendung zur Welt im Licht frisch gewonnener Erfahrungsoffenheit. Sie realisierte sich typischerweise in der Bewegungsform des Spaziergangs, der sich durch seine Selbstzweckhaftigkeit auszeichnet: Der Spaziergang hat kein anderes Ziel als seinen eigenen Vollzug. Spazieren ist Gehen um des Gehens willen, und dieses wiederum ist verbunden mit einem Sehen um des Sehens willen.

Voraussetzung und Grundakt dieser Erfahrung sind stets dieselben: die Abkehr vom Gewohnten, Vertrauten und Alltäglichen und der ziellose Aufbruch ins Neue und Unbekannte, der aber primär keine neue Gegenständlichkeit, keine topographischen Räume erobert,[23] sondern als Sphäre der unbestimmten Erwartung und Nicht-Festgelegtheit zum Medium einer neuen und anderen Wahrnehmung wird. Der *mediale* Charakter manifestiert sich darin, dass von ihr aus ein neues, verwundernd-"wunderbares" Licht gerade auf die alte Umgebung fällt. In einem Text für seine Hamburger Wochenschrift *Der Patriot* aus dem frühen 18. Jahrhundert (1725) beschreibt Brockes, wie er auf einem Gang auf die Wälle vor der Stadt auf einer Bank ausruht und von einer wunderbaren, paradiesischen Gegend träumt; aufgewacht, sieht er die Wirklichkeit des Traums unmittelbar vor seinen Augen liegen, nämlich die Ansicht Hamburgs – der Traum hat ihm die Schönheit seiner Heimatstadt offenbart.[24] Der Spaziergang ist das Überschreiten des Vertrauten und daher leicht Übersehenen, nicht eigentlich Wahrgenommenen; der Gang hinaus in die Landschaft setzt die Einbildungskraft als gewissermaßen unverbrauchtes Auge, als ein Medium frischen, emphatisch gesagt: adamitischen Welterlebens frei.[25]

Hier ist die konstitutive Verbindung der neuen Landschaftsästhetik mit dem neuen Konzept der Einbildungskraft als welterschliessendem Vermögen deutlich zu greifen. Sie wird theoretisch erstmals zu Beginn des 18. Jahrhunderts in einem wirkungsvollen englischen Text hergestellt, der auch Brockes beeinflusste: Joseph Addisons Essays "On the Pleasures of the Imagination" von 1709. Ein Mensch, der seine Einbildungskraft kultiviert und hinaus in der

23 Das tut sie natürlich auch; prominente Beispiele hierfür sind die Alpen im Gefolge des 1732 erschienenen langen Gedichts von Albrecht von Haller (an den dann Rousseau anknüpfte) oder am Ende des Jahrhunderts die Rheinlandschaft.

24 Barthold Heinrich Brockes, *Der Patriot*, nach der Originalausgabe Hamburg 1724–1726 [...] hg. v. Wolfgang Martens, Hamburg, Kißner, 1969, Bd. 2, S. 358f. (No. 96, 1. November 1725).

25 Brockes beschreibt seine Erfahrung hier – wie in vielen seiner Gedichte – in religiöser Sprache als Neugeburt: "von meinen Augen fiel zusehends eine schuppige Haut herab [...] dieß alles, das ich bisher, seiner Nähe ungeachtet, nicht wahrgenommen, füllete mir meine nun aufmercksamen Sinne in solcher Masse, daß mein gantzes Geblüt sich auffs neue belebet fühlte, und ich dadurch gleichsam ein gantz anderer Mensch wurde" (*ebd.*).

schönen Natur spazieren geht, so heisst es dort, "looks upon the World, as it were, in another light, and discovers in it a Multitude of Charms, that conceal themselves from the generality of mankind".[26] Addison preist den Gesichtssinn ("Our Sight is the most delightful of our senses", beginnt der erste Essay), der in der Landschaft eine unbegrenzte Nahrung findet. Die Dominanz des Visuellen über andere Sinneseindrücke wird für den aufklärerischen Spaziergang bestimmend bleiben. Sie ist jedoch nicht zu trennen von dem inneren Auge der Einbildungskraft, dessen Vergnügungen – die "pleasures of the imagination" – ebenso von den künstlerischen, nicht zuletzt sprachlichen Nachahmungen der Natur geweckt werden (Addison spricht von "primary" und "secondary pleasures"); äussere und innere Bilder greifen ineinander, visuelle Wahrnehmung und Phantasietätigkeit arbeiten zusammen und steigern sich gegenseitig zu einer Art transfigurierender Sichtbarkeit. Dabei verliert diese freilich nicht ihren Bezug zur äusseren Welt, die sie vielmehr im Gegenteil eben erst eigentlich sichtbar macht (siehe Brockes' 'Traum' von Hamburg).

Das ist zu beachten, wenn man den visuellen Charakter der Landschaftsästhetik hervorhebt und etwa den Spaziergänger als ein spazieren gehendes Auge kritisiert, dessen Isolierung vom ganzen Körper (nicht zuletzt der physischen Anstrengung) ein Ausdruck neuzeitlich-aufklärerischer Rationalisierung und Distanzierung von einer 'ganzheitlich' erfahrenen Natur sei.[27] Tatsächlich kann man in dem neuartigen "landschaftlichen Auge" die Abspaltung eines immer gefrässiger werdenden visuellen Bemächtigungstriebs von der kreatürlichen *condition humaine* erkennen, wie ihn schon Addisons Ausführungen ganz naiv preisen. "It is but opening the Eye, and the

26 Joseph Addison, "Essays on the Pleasures of the Imagination", in: G. Smith (Hg.), *Addison and Steele and Others. The Spectator*, London and New York, Twayne, 1963, Bd. 3, S. 278.

27 Zur Vorherrschaft des Visuellen vgl. allgemein Bernhard Waldenfels, "Gänge durch die Landschaft", in: Manfred Smuda (Hg.), *Landschaft*, Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1976, S. 29–43; zum Vordringen der körperlichen Geherfahrung John Dixon Hunt, *The Figure in the Landscape. Poetry, Painting, and Gardening During the Eighteenth Century*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1989. Zum Spaziergang in einer breiten kulturhistorischen Perspektive vgl. Axel Gellhaus, Christian Moser und Helmut J. Schneider (Hg.), *Landschaftsgänge – Bewusstseinslandschaften. Zur Kulturgeschichte und Poetologie des Spaziergangs*, Köln und Weimar usw., Böhlau Verlag, 2007; darin u.a. die Einleitung.

Scene enters", heisst es einmal bei ihm.[28] Derselbe Vorgang bedeutete aber die Entlastung der Wahrnehmung vom Realitätsdruck, die sie frei setzte zu produktiver, innerer Aktivität. *Gehen* (dem wie ausgeführt ein ursprüngliches *Weggehen* vorausliegt), *Sehen* und *Phantasieren* sind in einem einheitlichen Vorgang verbunden. Wenn im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts das Gehen dann stärker als ein ganzheitlicher, alle Sinne in Anspruch nehmender körperlicher Akt und die Landschaft als synästhetisches Ensemble dargestellt (und erfahren) wurde, so war das gepaart mit einer Steigerung und Intensivierung der Phantasietätigkeit; jetzt konnte das innere Auge sogar das äussere dominieren oder sich ganz von ihm ablösen. In diesem Prozess findet der Spaziergänger schliesslich nicht mehr nach Hause zurück, seine im Übertritt aus der Herkunftswelt gewonnene Sicht wirft ihren Glanz nicht mehr auf diese zurück, sondern verselbstständigt sich; der heillos, das heisst rückkehrlos Verirrte verliert sich im *Imaginären*. Damit ist der (aufklärerisch-empfindsame) Spaziergänger zum romantischen Wanderer geworden.[29]

Aber so wie im aufklärerischen Spaziergang bereits die potentiell entgrenzende Dynamik der Einbildungskraft am Werk war, auch wenn sie stets gegenständlich und lebensweltlich rückgebunden blieb,

28 Addison, *a.a.O.*, S. 277.

29 Schillers grosse "Spaziergangs"-Elegie von 1795, die einen Landschaftsgang zum Medium geschichtsphilosophischer Reflexion macht, zeigt diesen Übergang anschaulich, wenn das Ich sich nach langem Aufstieg aus der fruchtbaren Ebene plötzlich in unwegsamem Gebirge verloren sieht, das ihm zum Gleichnis modernen Naturverlusts und der in der Französischen Revolution ausbrechenden Gewalt wird ("Aber wo bin ich? Es birgt sich der Pfad. Abschüssige Gründe / Hemmen mit gähnender Kluft hinter mir, vor mir den Schritt. / Hinter mir blieb der Gärten, der Hecken vertraute Begleitung, / Hinter mir jegliche Spur menschlicher Hände zurück."); der verirrte Wanderer kommt jedoch schnell wieder zu sich, indem er sich einer in allem historischen Wechsel gleich bleibenden Natur versichert, die den Spaziergänger bis hierhin getragen und ihm ihren Anblick geschenkt hat und überdies sich in der klassischen Kunstgestalt manifestiert: "Unter demselben Blau, über dem nämlichen Grün / Wandeln die nahen und wandeln vereint die fernen Geschlechter, / Und die Sonne Homers, siehe! sie lächelt auch uns." Mit der poetologischen Selbstreferenz auf die klassische Form weist Schillers Text auf die Romantik voraus, die aber seine Tröstung der Rückversicherung – die Heimkehr so zu sagen in die klassische Welt - nicht mehr kennt (vgl. Teil III des Aufsatzes). Friedrich Schiller, "Der Spaziergang", in: *Sämtliche Werke*, hg. v. G. Fricke und Herbert G. Göpfert, Bd. 1., München, Hanser Verlag, 1960, S. 228–234.

so verliert andererseits und spiegelbildlich hierzu die entbundene, frei "schwebende" Imagination der romantischen Wanderung nicht den Bezug auf ihren Ausgangspunkt. Sie nimmt ihn vielmehr als inneren Antrieb in ihre Bewegtheit auf. Die Bewegungslandschaft der Romantik, einerseits autonomes Medium einer freigesetzten Einbildungskraft, wie gesagt wurde, ist andererseits durchsetzt mit imaginären Sehnsuchtsbildern der Vergangenheit, die ihr eine spezifische Spannung mitteilen. Die Permanenz des Unterwegsseins speist sich aus der Spannung von 'Heimat' und Ferne oder Fremde (erst innerhalb dieser Polarität gibt es ja Heimat), von heimischer Bindung und freier Ungebundenheit. "Wohin gehen wir? Immer nach Hause" so fasst ein bekanntes Zitat aus Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* dies in eine paradoxe Einheit zusammen. Die romantische Landschaft wird so zum Medium der zwiespältigen psychologischen Gefühlslage des modernen Menschen, der sich aus den Sicherungen seiner Herkunftswelt heraus begeben hat. Auf der poetologischen (neben der psychologischen) Ebene stellt sich der Zwiespalt dar als Spannung zwischen gegenständlicher Anschauung und Entgegenständlichung, zwischen Mimesis und a-mimetischer Entreferenzialisierung.

Man könnte hier sagen, die Spaziergänger der (frühen) Aufklärung gaben sich 'naiv' ihrer Entdeckungslust hin, während ihre Nachfolger den Verlust empfanden, der mit dem Aufbruch aus der traditionellen Welt verbunden war, auf den sie dennoch nicht verzichten wollten, dessen Dynamik sie vielmehr steigerten. An keinem anderen Autor tritt diese Spannung, die sich bei ihm bis zur inneren Zerrissenheit zuspitzt, so plastisch und für die Epoche bestimmend hervor wie bei Jean-Jacques Rousseau. Rousseaus Werk steht ja allgemein im Scheitelpunkt zwischen europäischer Empfindsamkeit und Romantik. An seiner Landschaftsgestaltung lassen sich Übergang (oder Umschlag) und innerer Zusammenhang zwischen der aufklärerisch-empfindsamen und der romantischen Landschaft anschaulich illustrieren. In den autobiographischen *Confessions* beschreibt Rousseau die "verhängnisvolle Wendung [s]eines Schicksals", als er seine Vaterstadt Genf verliess. Er war eines Abends wieder einmal zu spät von seinem Spaziergang ausserhalb der Stadt zurück gekehrt und hatte deren Tor verschlossen gefunden. Spontan entschloss er sich wegzugehen, und damit begab er sich auf eine jahrelange, buchstäbliche Wanderschaft (und wurde so zum ersten grossen – modernen – Fussreisenden der Epoche). Mit demselben Entschluss aber schloss er sich auch, so will

es der spätere Autobiograph sehen, aus einem glücklichen, in engen Grenzen erfüllten Leben aus:

> Ich hätte im Schoß der Religion, meines Vaterlandes, meiner Familie und meiner Freunde ein friedliches und angenehmes Leben geführt [...]. Ich wäre ein guter Christ, ein guter Bürger, ein guter Familienvater, ein guter Freund, ein guter Arbeiter, ein guter Mensch in jeder Beziehung gewesen. Ich hätte meinen Stand geliebt, ihm vielleicht Ehre gemacht und wäre nach einem geringen und einfachen, aber gleichmäßigen und angenehmen Leben friedlich im Schoß der Meinigen gestorben.[30]

Auf diese rückwärts gerichtete Wunschprojektion einer versäumten Lebensmöglichkeit, die das erste Buch beschliesst, folgt zu Beginn des zweiten das Freiheitsgefühl, wie es den jugendlichen Wanderer damals ergriff: "Die Unabhängigkeit, die ich gewonnen zu haben glaubte, war das einzige Gefühl, das mich erfüllte. Frei und Herr meiner selbst, glaubte ich alles tun, alles erreichen zu können; ich brauchte nur mich aufzuschwingen, um mich zu erheben und in die Lüfte zu fliegen. Ich trat voller Sicherheit in die weite Welt."[31] In einer späteren Passage wird das Ausmass offenbar, in dem sich dieser Rausch unbegrenzter Selbstmächtigkeit der Phantasie verdankt. Sie sei wegen der Eindringlichkeit, mit der sie den Aufbruchscharakter der landschaftlichen Einbildungskraft – der mobilisierten Natur des Spaziergängers/Wanderers – verdichtet, hier ausführlich zitiert:

> Nie habe ich so viel nachgedacht, nie war ich mir meines Daseins, meines Lebens so bewußt, nie war ich sozusagen mehr Ich als auf den Reisen, die ich allein und zu Fuß gemacht habe. Im Marschieren liegt etwas meine Gedanken Anfeuerndes und Belebendes, und ich kann kaum denken, wenn ich mich nicht vom

30 Jean-Jacques Rousseau, *Die Bekenntnisse*, übertragen von A. Semerau, Frankfurt a. M. und Hamburg, Fischer Taschenbuch Verlag, 1961, S. 39 (= Teil I, Buch 1). "J'aurais passé dans le sein de ma religion, de ma patrie, de ma famille et de mes amis, une vie paisible et douce [...]. J'aurais été bon chrétien, bon citoyen, bon père de famille, bon ami, bon ouvrier, bon homme en toute chose. J'aurais aimé mon état, je l'aurais honoré peut-être; et, après avoir passé une vie obscure et simple, mais égale et douce, je serais mort paisiblement dans le sein des miens." – Hierzu vgl. Verf., "Selbsterfahrung zu Fuss. Spaziergang und Wanderung als poetische und geschichtsphilosophische Reflexionsfigur im Zeitalter Rousseaus", in: Jürgen Söring und Peter Gasser (Hg.), *Rousseauismus. Naturevangelium und Literatur*, Frankfurt a. M., Berlin usw., Peter Lang, 1999, S. 133–154; hier S. 140ff.

31 *Ebd.*

> Platze rühre; mein Körper muß in Bewegung sein, wenn es mein Geist sein soll. Der Anblick des freien Feldes, der Wechsel angenehmer Aussichten, die frische Luft, der gute Appetit, das Wohlbefinden, das sich beim Wandern einstellt, die Ungebundenheit des Gasthauslebens, die Entfernung von allem, was mich meine Abhängigkeit fühlen läßt, von allem, was mich an meine Lage erinnert, all das befreit meine Seele, gibt mir eine größere Kühnheit der Gedanken, schleudert mich gewissermaßen hinein in die unendliche Mannigfaltigkeit der Wesen mit der Kraft, sie zu verbinden, sie auszuwählen, mir sie nach Gefallen ohne Scheu und Furcht anzueignen. Ich verfüge als Herr über die ganze Natur; mein Herz, von Gegenstand zu Gegenstand gaukelnd, verbindet sich, verschmilzt mit denen, die ihm zusagen, umgibt sich mit reizenden Bildern, berauscht sich an seligen Empfindungen. [32]

Zahlreiche Passagen und Episoden der *Confessions* bezeugen den Absturz dieser selbstmächtigen Einbildungskraft, deren Flug die immer weitere Entfernung von der Herkunftswelt – der sozialen Welt, der fest umrissenen, der gegenständlichen Welt – zur Voraussetzung hat und daher von innerer Auszehrung bedroht ist. Aber Rousseau kehrt nicht in die Vaterstadt zurück. Stattdessen evoziert er die verlassene Herkunft in idealisierten Bildern von Heimatlichkeit; Heimat kehrt wieder als *Nostalgie*. Ja, mehr als das: Rousseau schafft sich eine neue Heimat in der Imagination, eine Gebundenheit aus eigener Schöpfungsvollmacht. In den *Rêveries d'un promeneur solitaire* beschreibt der alternde Autor seinen völligen Rückzug in die Innenwelt einer Einbildungskraft, der es gelingt, den äusseren Raum – eine kleine Insel auf dem Bieler See in der Westschweiz – zum exklusiven Spiegel ihrer regressiv-solipsistischen "Träumereien" zu machen. So antwortet dem Aufschwung der Phantasie, die den Menschen aus seiner le-

32 *Ebd.* S. 134f. (= Teil I, Buch 4). "Jamais je n'ai tant pensé, tant existé, tant vécu, tant été moi, si j'ose ainsi dire, que dans ceux que j'ai faits seul à pied. La marche a quelque chose qui anime et avive mes idées: je ne puis presque penser quand je reste en place; il faut que mon corps soit en branle pour y mettre mon esprit. La vue de la campagne, la succession des aspects agréables, le grand air, le grand appétit, la bonne santé que je gagne en marchant, la liberté du cabaret, l'éloignement de tout ce qui me fait sentir ma dépendance, de tout ce qui me rappelle à ma situation, tout cela dégage mon âme, me donne une plus grande audace de penser, me jette en quelque sorte dans l'immensité des êtres pour les combiner, les choisir, me les approprier à mon gré, sans gêne et sans crainte. Je dispose en maître de la nature entière; mon cœur, errant d'objet en objet, s'unit, s'identifie à ceux qui le flattent, s'entoure d'images charmantes, s'enivre de sentiments délicieux."

bensweltlichen Verankerung gerissen hat, seine Wieder-Verankerung im Imaginären. Es ist der paradoxe Versuch einer Selbst-Verwurzelung in der Einbildungskraft, der Wiedergewinnung der verlorenen Heimat in der Phantasie und durch sie, *als* Phantasie.

"Imaginär" – dieser Begriff soll das differenzlose Bild, das Bild ohne mimetischen Bezug zu einem Abgebildeten, also das Produkt einer referenzlosen Einbildungskraft bezeichnen. Für sie gibt es ein anderes Beispiel von europäischer Berühmtheit. "Wie froh bin ich, dass ich weg bin!" lautet der erste Satz des Rousseau-Jüngers Werther, eine Kurzformel für den Aufbruchsimpuls der modernen Landschaftserfahrung, den Goethes Protagonist nun von Anfang an als das Paradox eines Aufbruchs in regressive Phantasmen vollzieht. Werther flieht aus der Beschränktheit der Realität in den Sehnsuchtsraum einer weiblich-mütterlich konnotierten Natur, in dem er sich neu zu erschaffen sucht, der ihm aber im selben Masse den Boden seiner Existenz entzieht, in dem er sich als Wunschillusion erweist. Nostalgische Wunschbilder sind die von Werther entworfenen Idyllen, mit denen seine in der Natur entbundene Einbildungskraft sich eine Bindung im Imaginären zu geben sucht. Der imaginäre Charakter seines "Wahlheim" treibt jedoch über die künstlich gesetzten Grenzen hinaus in die Selbstentleerung und Selbstzerstörung. In Goethes Text erscheint die Herkunftswelt (die kaum als dargestellte auftaucht) ganz in die verzehrende Bewegung der Einbildungskraft hineingenommen. Nur oberflächlich bildet daher die idyllisch-ländliche Frühlingslandschaft des ersten Buchs einen Gegensatz zu dem ewig wiederkäuenden Ungeheuer, das Werther später in der Natur erblicken will; dieser Wechsel, zunächst eine Projektion seines frustrierten Liebesverlangens, ist vor allem die jederzeit mögliche, ja folgerichtige Wirkung der schrankenlosen Einbildungskraft.

III.

"So sind wir denn endlich aus den Toren der Stadt", beginnt Tiecks Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* von 1798, und es klingt wie ein Echo auf Goethes *Werther*. Bei Tieck wird die Anschaulichkeit, die Goethes Briefroman doch trotz der herausgestellten phantasmatischen Sehnsuchtsprojektionen seines Helden – und sei es nur wegen der Geschichte seiner Liebesleidenschaft – besitzt, nun ganz in einen Fluss von Gefühlsschwingungen im Medium der Landschaft aufge-

löst. Das selbst gewählte Wanderlos des Protagonisten und die Klage über den Verlust der Heimat verbinden sich zu einer 'landschaftlichen Musik' im Sinne des eingangs angesprochenen absoluten Kunstideals.

> Als ich so über die alten Giebel hinübersah, und über den engen dunkeln Hof, als ich dich nebenan gehn hörte und die schwarzen Wolken so unordentlich durch den Himmel zogen, ach! Sebastian! wie wenn ihr mich aus dem Hause würfet, als wenn ich nicht mehr euer Freund und Gesellschafter sein dürfte, als wenn ich allein als ein Unwürdiger verstoßen sei, verschmäht und verachtet – so regte es sich in meinem Busen.[33]

Wenig später versinkt Sternbald – wie der junge Jäger Christian aus dem *Runenberg* – in schwermütige "Träumereien, er fühlte sich wieder einsam in der weiten Welt [...] Die dunkelgewordenen Bäume, die Schatten die sich auf dem Felde ausstreckten, die rauchenden Dächer eines kleines Dorfes und die Sterne, die nach und nach am Himmel hervortraten, alles rührte ihn innig, alles bewegte ihn zu einem wehmütigen Mitleiden mit sich selber"[34] – bis dann wiederum nur wenig später – für uns jetzt wenig überraschend und wie ein anderes Echo, diesmal auf den jugendlichen Wanderer Rousseau – ein euphorischer Aufschwung folgt:

> "Das Reisen", sagte er zu sich selber, "ist ein herrlicher Zustand, diese Freiheit der Natur, diese Regsamkeit aller Kreaturen, der reine weite Himmel und der Menschengeist, der alles dies zusammenfassen und in *einen* Gedanken zusammenstellen kann: – o glücklich ist der, der bald die enge Heimat verläßt, um wie der Vogel seinen Fittich zu prüfen und sich auf unbekannten, schöneren Zweigen zu schaukeln. Welche Welten entwickeln sich im Gemüte, wenn die freie Natur umher mit kühner Sprache in uns hineinredet, wenn jeder ihrer Töne unser Herz trifft und alle Empfindungen zugleich anrührt [...]. Ich will nicht so zaghaft sein, wie Sebastian [der zurückgebliebene Freund], ich will mir selber vertrauen."[35]

Mit der Darstellung solcher Gefühlsambivalenzen erweist sich Tieck als der Erbe Rousseaus und des Verfassers des *Werther*, deren Stim-

33 Ludwig Tieck, *Werke in vier Bänden* (s. Anm. 1), Bd. I ("Frühe Erzählungen und Romane"), S. 705.
34 *Ebd.* S. 711 (2. Kapitel).
35 *Ebd.* S. 712f. (3. Kapitel).

mungslandschaften er zugleich überbietet. Aber bei ihm tritt nun noch ein weiteres Moment hinzu, und das ist ein Reflexivwerden ihres medialen Fliessens und damit auch ihres Kunstcharakters. Landschaft wird zum selbstreferentiellen *Kunst*raum und gewinnt so nun doch eine Objektivität, freilich eine andere als die, die wir ihr eingangs bestritten haben, keine referentielle, sondern die Objektivität des Artefakts. So wird der Jäger Christian im Runen*berg* in die Kunst initiiert, indem ihm die geheimnisvolle Schöne eine Runen*tafel* überreicht, deren mysteriöse Schriftzeichen in ihm eine innere Landschaft entbinden;[36] und so wird Franz Sternbald bald nach der zitierten Passage in eine Szene seines Heimatdorfs wie in ein von ihm selbst gemaltes Bild versetzt, bevor er durch ein tatsächlich von ihm produziertes Verkündigungs-Gemälde sich selbst eine unbefleckte Geburt schenkt: eine Geburt durch die Kunst. Anders als bei dem Rousseau der *Rêveries*, anders aber auch als beim Werther ist die imaginäre Heimat also mehr als ein nostalgischer Sehnsuchtsraum, der für die verlorene Herkunft entschädigt – das ist sie auch –, sie hat einen 'realen' Ort, der freilich kein mimetischer Ort ist, vielmehr nur durch die radikale Entfernung von aller Mimesis erreichbar ist: in der Kunst.

Der romantische Wanderer kommt also doch an, oder besser, er ist schon immer angekommen (trotz bzw. *in* seiner Verirrung und *durch* sie). Die entgrenzte Einbildungskraft, deren Weg wir vom aufklärerischen Spaziergang an verfolgt haben, findet zu einer Bindung, der aber keine ontologische Bedeutsamkeit, sondern eine rein ästhetische Signifikanz zukommt. Ich möchte mit zwei Textbeispielen schliessen, die diesen selbstreferentiellen *Kunstcharakter* der romantischen Landschaft pointieren. Sie sind, wie sogleich zu sehen sein wird, krass gegensätzlich. Das erste ist das kleine "Märchen" von Hyazinth und Rosenblütchen, das Novalis in seinen gross angelegten, Fragment gebliebenen philosophischen 'Naturroman' *Die Lehrlinge zu Sais* einfügte. Auf den ersten Blick erscheint es als poetische Allegorie der eingangs gestreiften romantischen Idee einer ursprünglichen Ein-

36 "In seinem Innern hatte sich ein Abgrund von Gestalten und Wohllaut, von Sehnsucht und Wollust aufgetan, Scharen von beflügelten Tönen und wehmütigen und freudigen Melodien zogen durch sein Gemüt, das bis auf den Grund bewegt war: er sah ein Welt von Schmerz und Hoffnung in sich aufgehen, mächtige Wunderfelsen von Vertrauen und trotzender Zuversicht, große Wasserströme, wie voll Wehmut fließend." Tieck, "Der Runenberg" (Anm.1), S. 68.

heit von Natur und Geist, und zwar in der geschichtsphilosophischen Fassung, nach der diese in der Gegenwart verloren, aber aus ihrer Entfremdung heraus auf einer höheren Stufe wiedergewonnen werden kann. Das ist freilich ein unendlicher Prozess, Erfüllung ist nur stellvertretend und antizipierend in der Dichtung, im Traum und im Märchen, erreichbar. Sie realisiert sich hier durch eine Kunstkonstruktion, die in einer mehrfachen narrativen Schachtelung den immerfort sich verschiebenden äusseren Horizont nach innen verlegt. In der Märchenfigur des Jünglings, der sein geliebtes Zuhause und sein geliebtes Mädchen verlässt, um sich auf den Weg zur "Mutter der Dinge, der verschleierten Jungfrau" zu machen, spiegelt sich ein Binnenerzähler, der auf *seiner* Suche nach der Wahrheit der Natur von den Auskünften der Philosophen unbefriedigt bleibt. Und so wie dieser Erzähler (und seine Zuhörer) erst durch das Märchen die (symbolische) Wahrheit erfährt, so empfängt in einem weiteren *mise en abîme* der wandernde Märchenheld seinerseits erst im Traum die Offenbarung des höchsten Heiligtums, das sich dann freilich als nichts anderes enthüllt denn seine verlassene Vergangenheit, jetzt aber transfiguriert – eben durch die potenzierende Selbstspiegelung des Gebildes – zum poetischen Bild: "Es dünkte ihm alles so bekannt und doch in niegesehener [sic] Herrlichkeit, da schwand auch der letzte irdische Anflug, wie in Luft verzehrt, und er stand vor der himmlischen Jungfrau, da hob er den leichten, glänzenden Schleier, und Rosenblütchen sank in seine Arme."[37]

Das zweite, wie gesagt gegensätzliche Beispiel ist Heinrich von Kleists Beschreibung des Bildes von Caspar David Friedrich, "Mönch am Meer": *Empfindungen vor einer Seelandschaft.* Wo Novalis poetische Selbstreferentialität durch die "unendliche Verdoppelung" von Rahmungen erzeugte,[38] da hebt Kleist an Friedrichs Gemälde genau umgekehrt die absolute Referenzlosigkeit hervor, die den Betrachter vor ein buchstäbliches Nichts stellt, das jeglichen Rahmen als Bedingung von Darstellung durchschlägt – bis zum letzten Rahmen: "als

37 Novalis, "Die Lehrlinge zu Sais", in: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, 2. Aufl. in vier Bänden, Bd. 1: Das dichterische Werk, Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1960, S. 95.

38 Vgl. Winfried Menninghaus, *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Frankfurt a. Main, Suhrkamp Verlag, 1987.

ob einem die Augenlider weggeschnitten wären", wie die oft zitierte Formulierung lautet – hierdurch zugleich aber (vgl. August Wilhelm Schlegel) die Rahmung als Bedingung von Sichtbarkeit ihrerseits sichtbar macht. Letzteres aber ist für Kleist eine der Kunst vorbehaltene Leistung, denn in der Realität gibt es stets den Abstand von Ich und Landschaft, eine räumliche Staffelung und vor allem einen graduellen Übergang von der normalen Lebenswelt in die als Bild wahrgenommene Natur. "Herrlich ist es", so beginnt der kurze Text, indem er von dieser 'normalen' Situation ausgeht,

> in einer unendlichen Einsamkeit am Meeresufer, unter trübem Himmel, auf eine unbegrenzte Wasserwüste, hinauszuschauen. Dazu gehört gleichwohl, daß man dahin gegangen sei, daß man zurück muß, daß man hinüber möchte, daß man es nicht kann, daß man alles zum Leben vermißt, und die Stimme des Lebens dennoch im Rauschen der Flut, im Wehen der Luft, im Ziehen der Wolken, dem einsamen Geschrei der Vögel, vernimmt.[39]

Ein solcher Dialog zwischen Mensch und Natur, ein Dialog auch noch dort, wo letztere nicht antwortet ("ein Anspruch, den das Herz macht, und ein Abbruch [...], den einem die Natur tut" – eine präzise Formel für das, was in der Ästhetik der Zeit als Erfahrung des Erhabenen thematisiert wurde), ein Dialog, wie er sich auch Tiecks Jäger noch bot, ist vor Friedrichs Bild nicht möglich; dieses setzt den Betrachter einem Schock aus, durch den er buchstäblich den Boden unter den Füssen verliert. Jede Distanz nicht nur zwischen Betrachter und Bild/Landschaft, sondern auch zwischen Bild und Gegenstand ist hier aufgehoben; Zeichen und Bezeichnetes fallen zusammen, doch nicht etwa im Sinne der höheren Bedeutsamkeit des Symbols, sondern als Aufhebung jeglicher Bedeutsamkeit. Friedrich habe damit, so Kleist, eine neue Bahn für die Kunst eröffnet, in der sich eine "Landschaft mit ihrer eignen Kreide und mit ihrem eignen Wasser" malen liesse – und fährt fort (ironisch?), dass man damit "die Füchse und Wölfe [...] zum Heulen bringen" könnte – "das Stärkste, was man, ohne allen Zweifel, zum Lobe für diese Art von Landschaftsmalerei beibringen kann". Die mit sich selbst gemalte Landschaft, die Landschaft als ihre eigene Verdoppelung – die Landschaft, die auf

39 Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. v. Helmut Semdner. Bd. 2, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1987, S. 327.

nichts mehr zeigt, nichts mehr bedeutet und insofern 'unsichtbar' ist (rahmenlos, referenzlos) oder das Unsichtbare darstellt: Das wäre ein Endpunkt des hier ganz fragmentarisch skizzierten Aufbruchs des Menschen (als Spaziergängers und Wanderers) aus den Sicherungen der Herkunft in eine von aller Referenz gelöste Einbildungskraft.

Abstract

In accordance with much traditional and recent scholarship, this article characterizes the literary landscape of early Romanticism *(Frühromantik)*, as a medium between the inner and the outer worlds. It then goes on to argue that the historical origin of the romantic landscape lies in the basic Enlightenment move from the traditional world into "the open", which also meant a new way of seeing and experiencing the world. This process of mobilization increasingly set the imagination free from any referential restrictions. In Romanticism, the landscape finally became the medium of the self-reflective assertion of a poetic absolute, i.e., the absolute movement of the liberated poetic mind.