DE GRUYTER

Kurt-H. Weber

DIE LITERARISCHE LANDSCHAFT

ZUR GESCHICHTE IHRER ENTDECKUNG VON DER ANTIKE BIS ZUR GEGENWART

DE G

Kurt-H. Weber
Die literarische Landschaft

Kurt-H. Weber

Die literarische Landschaft

Zur Geschichte ihrer Entdeckung von der Antike bis zur Gegenwart

De Gruyter

ISBN 978-3-11-022763-5
e-ISBN 978-3-11-022764-2

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

© 2010 Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/New York

Einbandillustration: Gottfried Keller, An der Sihl, Bleistift und Aquarell, Zentralbibliothek Zürich

Satz: Michael Peschke, Berlin
Druck: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen
∞ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

Inhalt

Zur Einführung 1

Teil I: Über die Bedingungen der Naturbeschreibung

1. Die Lust an der Natur 15
2. Über Naturbegriffe und deren Widerschein in der Literatur 47
3. Die Bilder und die Worte oder die Kunst der Beschreibung 101
4. Vom Wesen der Landschaft 167
5. Das Naturschöne und das Erhabene 199
6. Anmerkungen zur Geschichte der Naturbeschreibung 235

Teil II: Schriftsteller und ihre Landschaft

1. Der Tempel der Natur – Jean Paul 297
2. Der große Wald – Adalbert Stifter 319
3. Der Zauber einer Kiefernheide – Theodor Fontane 361
4. Musivisches Dasein – Arno Schmidt 385

Literaturverzeichnis 417

Verzeichnis der Abbildungen 429

Namensregister 431

Zur Einführung

Einen Garten hat sich *Schiller* in Jena gekauft. Noch am ersten Abend, den er darin verbringt, schreibt er, sehr vergnügt, an *Goethe*: „Ich begrüße Sie aus meinem Garten, in den ich heute eingezogen bin. Eine schöne Landschaft umgibt mich, die Sonne geht freundlich unter, und die Nachtigallen schlagen. Alles um mich herum erheitert mich, und mein erster Abend auf dem eigenen Grund und Boden ist von der fröhlichsten Vorbedeutung.“[1] Das Gefallen, das *Schiller* an seiner Umgebung findet, ist weniger selbstverständlich, als man glaubt. Eine Empfänglichkeit für die Schönheit der Natur muss sich erst herausbilden, und das ist ein individueller und ein historischer Vorgang. Exemplarisch dafür sind die Erfahrungen, die *Goethe* die Romanfigur ‚Wilhelm Meister‘ machen lässt. Der hat zunächst keinen Sinn für seine natürliche Umwelt. Erst durch einen Maler werden ihm „die Augen aufgetan“, und er entdeckt die landschaftlichen Reize des Lago Maggiore. Es ist demnach die Kunst, die den Menschen aufnahmebereit macht für die Vorzüge seiner natürlichen Umgebung. Sie macht sichtbar, sie regt an zum Hinsehen, und sie fordert dazu auf, über das Geschaute zu reflektieren. Sie spricht *Goethe* an als die „würdigste Auslegerin“ der Natur, und er meint damit nicht nur die Malerei, sondern, was er eigens hervorhebt, auch die Literatur.

Aber damit sich die Natur aufschließt, müssen bestimmte Vorkehrungen getroffen werden; es bedarf dazu besonderer Hinsichtnahmen, Techniken und Darstellungsprinzipien, und vor allem, was ganz am Anfang steht, es muss überhaupt die Natur als Gegenstand der Kunst begriffen werden. So ergibt sich erst relativ spät, erst in der Renaissance, dass der Naturraum als Landschaft wahrgenommen wird. Das zeigt sich nur dem geschulten Blick, einem Blick, der sich darauf versteht, die sich darbietende Vielheit zusammenzusehen, der in der Lage ist, Geringes und Voluminöses, die einzelnen Gegenstände und die großen Formationen, Nahes und Fernes zu einer in sich konsistenten Einheit zu verbinden. Über den historischen Prozess, der dazu führt, hat sich *Goethe* selbst in zwei Entwürfen zur Geschichte der „landschaftlichen Malerei“ Rechenschaft gegeben.

1 Brief vom 2. Mai 1797; (Nationalausgabe, Bd. 29, S. 71).

Wenn auch die Aufmerksamkeit auf Gegenstände gelenkt wird, die den Betrachter ansprechen, ihn fesseln und entzücken, so muss die Darstellung sich doch an die „Wahrheit“ halten, sagt *Goethe*. Nur dann offenbare sich die tatsächliche Schönheit der Natur. Sie, also die Natur solle der Künstler „so treu als möglich nachbilden“. Damit schließt sich *Goethe* einer Forderung an, die auf *Aristoteles* zurückgeht und die die Künste bis in die Gegenwart bestimmt hat, der Forderung, die Natur nachzuahmen. Darunter ist freilich sehr Unterschiedliches verstanden worden. Das ergibt sich schon daraus, dass jede Wiedergabe, ob eine bildnerische oder eine sprachliche, doch ein Kunstwerk ist, also ein Gebilde, das eine eigene Sichtweise aufweist, das bestimmte Mittel und Techniken einsetzt. Hinzukommt, dass die Abbildung keine geistlose Kopie sein will, sondern immer auch Ausdruck dessen, was der Betrachter bei einem Anblick fühlt und denkt. An *Ruysdael* lobt *Goethe*, er sei ein „denkender Künstler, ja Dichter“, also nicht einer, der nur eine öde Verdoppelung des Vorgefundenen anfertigt.[2] Fürs erste kann man sagen, dass die Malerei und die Literatur mit aufdeckenden Mitteln an die Natur herangehen, dass sie verschiedene Sehmuster, Gestaltungsvorgaben und handwerkliche Fertigkeiten verwenden; nicht, um sich die Dinge willkürlich zurechtzulegen, vielmehr soll durch den Einsatz solcher Mittel etwas aufgezeigt werden, von dem, was ist, von dem, was sonst unerkannt bliebe.

Die Behauptung Dichtung und Kunst erwiesen die „Wahrheit“ der physischen Welt, ist indessen höchst fraglich. Das traut man eher einer anderen Instanz zu, die darauf mit einem vermeintlich größerem Recht Anspruch erhebt, der Wissenschaft. Schließlich hat sie seit dem Beginn der Neuzeit Instrumente und Verfahrensweisen entwickelt, mit denen sie die wirklichen Sachverhalte eruieren will. Aber die Wahrheit der Kunst ist nicht die der Naturwissenschaft. Die genießende Betrachtung, zu der die erste anhält, verschafft andere Einsichten als es die sind, zu welchen die Forschung gelangt. Nur hat man über den Erfolgen der Wissenschaft die Lehren der artifiziellen Weltsicht nahezu vergessen, und das ist ein Verlust für uns und unsere Welt.

Gleichwohl wollen beide Richtungen der Naturaneignung Wissen vermitteln. Den Unterschied zwischen ihnen markiert sehr treffend die Begrifflichkeit des Kunsttheoretikers *John Ruskin*. Er setzt eine ‚Wissenschaft von den Erscheinungen‘ ab gegen eine ‚Wissenschaft von den Fakten‘ („science of aspects“ – „science of facts“). Beide wollen genau hinsehen, das verbindet sie, und der Ausgang von der Empirie ist ihre

2 Zu den Ausführungen über Goethe vgl. *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, zweites Buch, siebentes Kapitel; Werke, ed. Trunz (Hamburger Ausgabe), München 1981, Bd. VIII, S. 226 ff; dort finden sich die meisten der hier wiedergegebenen Zitate; vgl ferner: Bd. XI, S. 427, Bd. XII, S. 216 ff, S. 138.

gemeinsame Basis. Das ist auch der Grund, warum sich Erkenntnisse der einen auf die andere übertragen lassen. Gewissermaßen personifiziert ist diese Übereinstimmung bei Naturkundigen, die sich auf beiden Gebieten hervorgetan haben. Das beste Beispiel dafür ist *Ruskin* selbst, der nicht nur Kunsttheoretiker, sondern auch Geologe war und zudem ein überragender Zeichner. In diese Reihe gehören auch *Leonardo da Vinci*, *Goethe*, *Alexander von Humboldt* und *Stifter*. Anders als die Wissenschaft von den Erscheinungen hält sich aber die von den Fakten nicht auf bei dem, was die Wahrnehmung darbietet. Sie will gerade darüber hinausgelangen und zu dem vordringen, was den sichtbaren Gestalten zugrunde liegt. Das sinnlich Gegebene interessiert sie eigentlich nicht; für sie ist dieses nur ein Fall, der auf die ursächlichen Zusammenhänge verweist, die hinter den Phänomenen stehen. Worauf die Naturwissenschaft aus ist, sind generalisierbare Bestimmungen, sind die allgemeinen Eigenschaften und Gesetze der Materie. Und um diese zu ermitteln, seziert und analysiert sie die Naturphänomene. In dieser Sicht ist es gleichgültig, ob ein Stern niederfällt oder ein Löffel; entscheidend ist, ob diese Vorgänge zurückzuführen sind auf dasselbe Gesetz.

Die andere Erkenntnisart verweilt gerade bei den Dingen, sie versenkt sich in ihren Anblick. Ihr Untersuchungsfeld ist die Sinnenwelt. Von ‚Erscheinung' spricht *Ruskin*, und das ist ein Relationsbegriff. Er verweist auf die Beziehung zwischen einem Gegenstand und einem Betrachter: Eine ‚Erscheinung' ist das, was die Apperzeption von einem Objekt aufnimmt. Daraus geht schon hervor, wovon diese Naturerkundung eigentlich handelt und worin sie sich von der Naturwissenschaft im üblichen Verstande unterscheidet. In *Ruskins* Worten: „… es gibt genausogut eine Wissenschaft von den Erscheinungen der Dinge, wie eine >Natur-Wissenschaft< existiert. Und es ist genauso wichtig, herauszuarbeiten, welche Wirkungen die Dinge auf das Auge und das Herz machen, wie festzustellen, aus welchen Atomen oder Schwingungen der Materie sie bestehen."[3] Und an anderer Stelle sagt er, die etablierte Forschung befasse sich nur mit der Beschaffenheit der Dinge und mit ihrer Wirkung aufeinander, nicht aber damit, wie diese die „menschlichen Sinne und die menschliche Seele affizierten". Genau das macht aber die Kunst. Sie ist Anwendung und Umsetzung der Wissenschaft von den Erscheinungen. Sie zeigt, was in der Natur ist, sie lehrt das Sehen, und sie ist Ausdruck der Gefühlswerte und der Gedanken, die sich mit einem Anblick verbinden. *Ruskins* Konzeption trifft sich in vielem mit dem, was auch *Goethe* vertreten hat. Seine kritische Haltung gegenüber der experimentellen Forschung, seine Berufung auf die An-

3 Zitiert nach Wolfgang Kemp, *John Ruskin. Leben und Werk*, München 1983, S. 76.

schauung, begründet er ebenfalls damit, dass es darauf ankäme, die Beziehungen zwischen dem Menschen und den Naturerscheinungen zu klären. Und diese Aufgabe fällt dem bildnerischen und dem sprachlichen Kunstwerk zu. Sie holen Aspekte ein, die der szientistischen Weltsicht gerade entgehen. Von daher haben sie eine Erkenntnisfunktion und sind nicht bloße Dekoration oder Expression beliebiger Stimmungen. Man könnte sagen, *Goethe* und *Ruskin* argumentieren lebensweltlich. Die Lebenswelt ist das, was sich dem Menschen durch die Sinne erschließt, ist das, was er sieht, riecht, hört, schmeckt, fühlt. Und das findet eine Resonanz in seiner Seele. Es löst Gedanken und Empfindungen aus, Gefühle des Wohlgefallens, der Freude, der Trauer, der Furcht. Die Dinge haben eine Bedeutung für den Menschen, und die unterschlägt eine reine Faktenerhebung. Deshalb hält *Alexander von Humboldt* die Schilderung des Eindrucks, den eine Gegend auf den Betrachter macht, für eine notwendige Ergänzung der Daten und Messwerte, die die wissenschaftliche Sondierung eines Terrains einbringt. *Humboldt* selbst ist dieser Verpflichtung dadurch nachgekommen, dass er „Naturgemälde“ – so lautet der von ihm dafür geprägte Begriff – der untersuchten Gebiete anfertigte. Es kommt darin etwas zur Sprache, das doch der tiefste Grund dafür ist, dass der Mensch Gefallen findet an der Natur. „Wir fühlen uns … mit allem Organischen verwandt“, heißt es in den ‚Einleitenden Betrachtungen‘ zum Kosmos-Werk.

Ohne es ausdrücklich zu sagen, liegt *Goethe* wie auch *Ruskin* an einer Rehabilitierung dessen, was in der Geschichte der abendländischen Philosophie ‚cognitio sensitiva‘, also sinnliche Erkenntnis heißt. ‚Gnoseologia inferior‘ lautet ein anderen Begriff für sie, und von einem ‚unteren Erkenntnisvermögen‘ spricht man im Deutschen. Klar ist, dass darin eine Abwertung steckt. In einer vornehmlich rational ausgerichteten Epistemologie gilt das Zeugnis der Sinne nicht viel. Dessen Wert wird von *Descartes* sogar grundsätzlich angezweifelt, ja es wird der Täuschung verdächtigt. Eine weniger strenge, aber doch ähnliche Beurteilung findet sich bei *Kant*. In dessen Erkenntnislehre ist die Anschauung zwar eine notwendige Bedingung und der Anfang aller Erkenntnis, aber sie reicht nicht an das Wesen der Dinge. Was sie zeigt, ist nur die „Erscheinung“, nicht das Ding, wie es an sich ist. Die volle Anerkennung als Erkenntnisquelle findet die Wahrnehmung dagegen bei einem der Begründer der Kunsttheorie, bei *Alexander Gottlieb Baumgarten*. Das ist schon dem Titel zu entnehmen, den er der neuen Wissenschaft gibt: ‚Ästhetik‘, was bekanntlich nichts anderes heißt als ‚Wahrnehmung‘ auf Griechisch. Aber auch *Baumgarten* bewegt sich in den herkömmlichen Vorstellungen, und danach ist die Sinnlichkeit eben einzustufen als eine niedrige Form der Erkenntnis. Gegen diese Einschätzung

anzugehen ist schwer, zumal sie in einer Tradition begründet ist, die lange zurückreicht. Man braucht nur an *Plato* zu erinnern, dessen Dichotomie zwischen sinnlich-materiell und geistig-ideell die Geschichte des Denkens prägte. Danach vermag nur die Vernunft die Wahrheit, die Ideen zu erfassen, nicht dagegen die Sinnlichkeit. Unter diesen Voraussetzungen muss eine ‚Wissenschaft', die auf die Anschauung rekurriert, erst einmal beweisen, dass sie etwas zu leisten imstande ist. Und es klingt vermessen, wenn *Ruskin* behauptet, er wolle „die Wahrheit" der Natur zeigen.[4]

Das Sehen ist, nicht nur nach der Meinung *Ruskins*, der vornehmste Sinn des Menschen, und demjenigen, der sich darauf einlässt, öffnet sich die Natur in ihrer überwältigenden Fülle. „Es gab immer mehr in der Welt, als Menschen sehen konnten, gingen sie auch noch so langsam", hat *Ruskin* gesagt, und dieser Satz ist eine Art Bekenntnis.[5] Nicht also um die von den Sinnesdaten abgezogenen allgemeinen Bestimmungen geht es, es geht um die Erscheinungen selbst. Und deren Beschaffenheit gewahrt nur der Blick, der nicht befangen ist durch vorgefasste Meinungen, der nicht schon zu wissen glaubt, was er vor sich hat. Gefordert ist die Anstrengung des genauen Hinsehens. Nur unter dieser Voraussetzung geht die unendliche Mannigfaltigkeit der Natur auf. Obwohl es zweifellos so etwas in der physischen Welt gibt wie Typen, Arten, Gattungen, wird man *Ruskin* doch darin zustimmen, dass keine Wolke der anderen gleicht, kein Baum dem anderen, kein Blatt dem anderen. „Unendlichkeit" ist der Grundzug der Natur. Dabei denkt *Ruskin* weniger an kosmische Räume als vielmehr an den unausschöpflichen Reichtum dessen, was vor Augen liegt. Es ist damit gemeint die Mannigfaltigkeit der Formen, Farben, der Linien. Aber nicht nur das, die Unendlichkeit rührt auch daher, dass die Natur immer in Bewegung ist und ständig Neues hervorbringt. Damit zusammen hängt etwas, das *Goethe* das „Übergängliche" genannt hat, also die Tatsache, dass sich die Natur in einem nie endenden Spiel der Variationen, Nuancierungen, Schwebungen, Schattierungen auslegt. Diese Vielheit lässt sich nicht in ein System bringen, ebenso wenig wie sie sich festen Schemata fügt. Man hat es hier zu tun mit flüchtigen Zuständen und besonderen Konstellationen. Die Wissenschaft der Erscheinungen kommt nur zu partikularen, nicht zu universalen Wahrheiten. Die Wandelbarkeit und Variabilität der Natur hat ihren Grund darin, dass sie nach ihrem innersten Wesen Leben ist. Mit *Goethe* und dem Deutschen Idealismus teilt *Ruskin* diese Überzeugung, die allerdings älteren Ur-

4 Diesen Anspruch erheben schon die Überschriften in Ruskins Werk *Moderne Maler*; sie lauten beispielsweise „Wahrheit der Farben" oder „Wahrheit des Wassers".

5 Zitiert nach Kemp, a.a.O., S. 42.

sprungs ist. Für *Platon* ist der „Kosmos“ ein „Zoon“, ein Lebewesen, ein großer Organismus, der selbst wieder die verschiedenen Formen des Lebens aus sich entlässt und sich entfaltet in der unendlichen Mannigfaltigkeit der vitalen Gestalten.[6]

Ruskin hat nicht nur Theorien aufgestellt. In dem grandiosen Werk, das in berühmt gemacht hat, in ‚Moderne Maler‘ („Modern Painters“) führt er vor, wie die Kunst die Erscheinungen der physischen Welt adaptiert und sichtbar macht. *William Turner*, sicher einer der bedeutendsten Landschaftsmaler überhaupt, ist ihm dafür Beispiel und Vorbild. Was *Ruskin* vorlegt, sind jedoch nicht nur Bildbesprechungen, sind nicht einmal kunsthistorische Ausführungen im üblichen Sinne. Er kennt die Motive *Turners* und anderer Künstler aus eigener Anschauung. Und davon hat er Schilderungen angefertigt, kaum zu überbietende, hinreißende Glanzstücke der Naturbeschreibung. In langen, weit ausschwingenden Perioden gibt er eine Ansicht wieder, und man kann sich kaum vorstellen, dass ihm die Malerei in der Subtilität, im Reichtum, in der Genauigkeit der Wahrnehmung folgen kann. Sie habe durch dieses Buch Sehen gelernt, schrieb *Charlotte Brontë*, und diesem Urteil wird sich jeder Leser anschließen; ihm wird aufgehen, wie wenig er über das Wasser, über die Wolken, die Bäume wusste, bevor er nicht die entsprechenden Kapitel in ‚Moderne Maler‘ gelesen hat. Um einen Eindruck davon zu vermitteln, wird hier eine längere Passage wiedergegeben, die dem Abschnitt „Wahrheit der Farbe“ entnommen ist.

> Als ich über einen weiten Abhang der Albaner Berge hinan klomm, drehte sich das Gewitter nach Norden und die edeln Umrisse der Türme von Albano und die dunkle Anmut seines Ilextals hoben sich vom reinen, blau und wie Bernstein schimmernden Himmel ab. Oben lichtete es sich allmählich und leuchtete nun durch die letzten Fetzen der Regenwolke – in tiefer zitternder Bläue – halb Äther, halb Tau. – Die Nachmittagssonne sandte schiefe Strahlen über die felsigen Abhänge von La Riccia und seine Massen hohen, verworrenen Laubwerks. In die herbstlichen Töne mischte sich das feuchte Grün von tausend immergrünen Pflanzen, und benetzte sie wie Regen. Das war nicht mehr Farbe zu nennen – es war eine Feuersbrunst. Purpurn, hochrot, scharlach, wie Vorhänge vor Gottes Gezelt sanken die in Lichtschauern frohlockenden Bäume ins Tal; jedes einzelne Blatt zitternd, schwimmend und brennend vor Leben; jedes einzelne Blatt, das den Sonnenstrahl widerspiegelte oder fortpflanzte – war erst eine Fackel und dann ein Smaragd. Weit oben in den Tiefen des Tals wölbten sich die grünen Schluchten wie gewaltigen Wogen eines kristallenen Meeres, von Blüten wie mit Schaum überschüttet; silberne Strahlen von Orangenblüten wirbelten in den Lüften um sie her, sprühten auf über den grauen Felsmauern wie tausend Sterne, sanken und loderten, je nachdem der sanfte Wind sie trug und fallen ließ. Jeder Grashalm brannte, wie wenn der goldne Himmelsboden sich plötzlich leuchtend öffnete, bis das Laub sich wie-

6 Vgl. *Timaios* 30 c.

> der über ihm zusammenschloss; es war wie Wetterleuchten, das bei Sonnenuntergang aus der Wolke bricht. Die bewegungslosen Massen dunkler Felsen – dunkel doch glühend von Scharlachmoosen, die ihre stillen Schatten über ruhelose Pracht breiten; darunter die Fontäne ihr marmornes Becken mit blauem Nebel und launischem Plätschern füllend; und über allem – als ein reiches Gelände von Rosa und Ambra – die heiligen Wolken ohne Dunkel, die nur in unermesslicher Ferne leuchten, zwischen der feierlichen, sphärischen Stille der Steinfichten. Sie zogen vorüber, um sich endlich in dem letzten weißen, blendenden Glanz der endlosen Linie zu verlieren, in der die Campagna sich mit dem Leuchten des Meeres verschmilzt.[7]

Die Naturbeobachtungen hat *Ruskin* aber nicht nur umgewandelt in eine prunkende Prosa, für ihn hatten sie auch eine praktische Abzweckung. Sehr genau registrieren sie die Veränderungen der Umwelt, und *Ruskin* war einer der ersten, der die Zerstörung und die Verschmutzung der menschlichen Lebenswelt wahrgenommen und davor gewarnt hat.

Die vorstehenden Bemerkungen umreißen das Thema des Buches. Hinzuzufügen wäre noch, dass sich die Darstellung auf die Naturbeschreibung, also auf Prosatexte beschränkt. Zudem bezieht sie sich hauptsächlich auf die deutsche Literatur. Bleibt für die Einführung noch übrig, wenigstens anzudeuten, worum es in den einzelnen Kapiteln geht.

Mit Zuneigung, Liebe, Verehrung, Bewunderung, Anbetung, Schwärmerei, Nachahmung ist die Natur bedacht worden. Einen Eindruck davon vermittelt ein Blick auf die europäischen Literaturen; er zeigt auch, dass diese Bewegung nicht beschränkt ist auf ein Land oder eine Epoche. Man kann aber darüber nicht reden, ohne wenigstens ein andere Sicht der Natur zu erwähnen. In der erscheint sie als eine zerstörerische, schreckenerregende Gewalt. Aber auch so betrachtet, behält sie ihre Faszination. Erstaunlich ist, wie viele Facetten die Literatur dem Thema Natur abgewonnen hat, eben das entdeckt sich einer übergreifenden Lektüre. Damit setzt das erste Kapitel ‚Die Lust an der Natur' ein. Eine Theoriebildung kann aber bei einer Bestandsaufnahme nicht stehen bleiben. Der zweite Teil dieses Kapitels geht daher den Gründen für die Attraktivität der Natur nach. Er findet sie in drei Motiven, die die Menschen dazu bewegen, sich der Natur zuzuwenden.

Nun ist das leicht dahingesagt, die Natur. Zu prüfen ist aber, was damit jeweils gemeint ist. Sicher ist, dass dieser Begriff, wie übrigens alle fundamentalen Begriffe, sehr weit gefasst ist. Das legt schon die simple Einsicht nahe, dass die Natur des Physikers eine andere ist als die des Dichters. Den verschiedenen Bedeutungen, die der Begriff Natur unter sich fasst, geht das zweite Kapitel nach. Es ist überschrieben

---

7 John Ruskin, *Ausgewählte Werke in vollständiger Übersetzung*, Bd. XI, XII (*Moderne Maler* Bd. I, II), Leipzig 1902, S. 75f.

‚Über Naturbegriffe und deren Widerschein in der Literatur', womit angedeutet wird, dass dieser Abschnitt sich seine Ausrichtung vorgeben lässt durch die generelle Thematik. Untersucht wird, auf welche Vorstellungen von Natur oder auf welche Aspekte von Natur die Dichtung bezogen ist. Die Ausführungen kommen zu dem Schluss, dass sich die verschiedenen Auffassungen von Natur zwei großen Linien zuordnen lassen, die von der Antike bis in Gegenwart reichen. Die erste orientiert sich an der Analyse und an der Reduktion des Bestehenden auf seine Bestandteile, während sich die zweite an die Anschauung und an die lebendigen Formen hält. Jene ist weitgehend gleichzusetzen mit der wissenschaftlichen Sicht der Natur; diese dagegen weist eine Affinität zu deren künstlerischen Betrachtung auf. Soviel kann aber jetzt schon festgehalten werden: Wenn die Natur reduziert wird auf nackte Zahlen und Fakten, wenn ihr das Leben und die sinnliche Gestalt genommen werden, dann hat die Kunst über sie nichts mehr zu sagen.

Die Naturbeschreibung ist Teil einer alten Kunst, die ‚ekphrasis' mit ihrem griechischen, ‚descriptio' mit ihrem lateinischen Namen heißt. Sie wurde abgehandelt in den Lehrbüchern der Rhetorik und Poetik. Anschaulichkeit ist die erste Forderung, die an sie gestellt wird. Damit rückt die Literatur in die Nähe der bildenden Kunst. Sie solle es der Malerei gleichtun, hat man von ihr verlangt. Aber auch umgekehrt wurde es als geboten erachtet, dass die bildende Kunst sich an der Poesie ein Beispiel nehme. Das Bild müsse einen dichterischen Gehalt haben, wurde postuliert. Beide Künste standen also in einem engen Verhältnis. Zeitweilig hat man sogar behauptet, sie würden das Gleiche ausdrücken, nur in etwas unterschiedlicher Weise. Im Gegenzug dazu entstand in der Renaissance eine ästhetische Theorie, die gerade den Unterschied der Künste hervorhob, die sogar einen Wettstreit der Künste ausrief. Ihr zufolge ist die bildnerische Kunst besser geeignet, die Natur abzubilden als die Literatur. Diese Auseinandersetzung läuft hinaus auf eine Besinnung, was die zwei Künste überhaupt zu leisten imstande sind. Das aber entscheidet sich an den Zeichensystemen, die sie benutzen. Das pikturale Zeichen ist völlig anders geartet als das linguale, und entsprechend behaupten beide Künste eine Eigenständigkeit, wie *Lessing* in seinem *Laokoon* herausstellt. Gleichwohl sind sie auch wieder aufeinander verwiesen. Das Bild bedarf des sprachlichen Kommentars wie die Beschreibung eine imaginative Vergegenwärtigung verlangt. Wenn also im vorigen Kapitel dargetan wurde, auf welche Seite von Natur sich die Literatur richtet, so geht es in diesem dritten Kapitel mit dem Titel ‚Die Bilder und die Worte oder die Kunst der Beschreibung' darum, wie und mit welchen Mitteln das sprachliche Kunstwerk die Natur darstellt.

Zweifellos kulminiert die Naturdarstellung in der Landschaft. Diese ist nicht etwa etwas Vorfindliches. Sie beruht vielmehr auf einer geistigen Konstruktion. Zu ihren Voraussetzungen hat sie die Entwicklung der Zentralperspektive und des panoramatischen Sehens. Daraus geht das Sehmuster ‚Landschaft' hervor. Bei dessen Herausbildung übernimmt die bildende Kunst die Führung. Erst viel später gelingt es der Literatur, mit ihrem Mitteln eine Ansicht der landschaftlichen Natur anzufertigen. Das Sehmuster Landschaft ermöglichte es, die physische Umwelt als vielgestaltige, mehrgliedrig strukturierte Ganzheit in den Blick zu nehmen, und es entsteht damit zugleich eine Vorstellung von der Einheit der Natur. Bei der Erfassung der physischen Welt als Landschaft lässt sich auch verfolgen, wie die Grenzen zwischen Kunst und Wissenschaft wenigstens teilweise aufgehoben werden, nicht die zwischen diesen beiden Gebieten überhaupt, sondern die zwischen der artifiziellen Erfassung der Natur und den deskriptiven Wissenschaften. Das ist der Inhalt des vierten Kapitels, welches die Überschrift ‚Vom Wesen der Landschaft' trägt.

Ein Grund, warum eine Landschaft als anziehend empfunden wird, ist der, dass sie schön ist, und um das ‚Naturschöne' geht es im fünften Kapitel. Zunächst weist das Naturschöne die allgemeinen Kennzeichen auf, die man seit der Antike für die Bedingungen der pulchritudo gehalten hat; dazu zählen die Harmonie der Teile und die Abgerundetheit zu einem Ganzen. Im Mittelpunkt der Überlegungen steht aber die Naturphilosophie *Kants*. Deshalb, weil an ihr sich exemplarisch zeigen lässt, dass Schönes in der Natur nur auszumachen ist, wenn sie als teleologischer Zusammenhang begriffen wird. An Zwecken und Zielen ausgerichtet zu sein, ist aber ein Kennzeichen des Lebens. Und die Schönheit ist verbunden mit der Seite der Natur, nach der sie schöpferisch, zielsetzend, gestaltend, formgebend ist. Entsprechend wird in der *Kritik der Urteilskraft* die Theorie des Naturschönen entwickelt als Teil einer Teleologie der Natur. Aufschlussreich ist *Kants* Naturphilosophie noch in anderer Hinsicht. Sie beschränkt sich nämlich nicht, wie man immer zu hören bekommt, auf die transzendentale Begründung der Naturerkenntnis vom Typus der *Galileisch-Newtonschen* Physik. Diese wird vielmehr ergänzt durch die Ausführungen über das *Prinzip der Zweckmäßigkeit der Natur* in der dritten Kritik, aus gutem Grund, denn ohne sie würden die Erscheinungsweisen des Organischen überhaupt nicht berücksichtigt. Anders gesagt: Der Bereich des Biologischen, der doch einen großen Teil der Natur ausmacht, käme gar nicht vor in *Kants* Philosophie der physischen Welt und mit ihm auch nicht das Phänomen des Naturschönen. Dieses lässt sich nur begründen, wenn der Naturbegriff nicht reduziert ist auf die Vorstellungen der experimentellen Wissenschaft. Die Natur ist jedoch nicht nur gefällig, sie ist auch über-

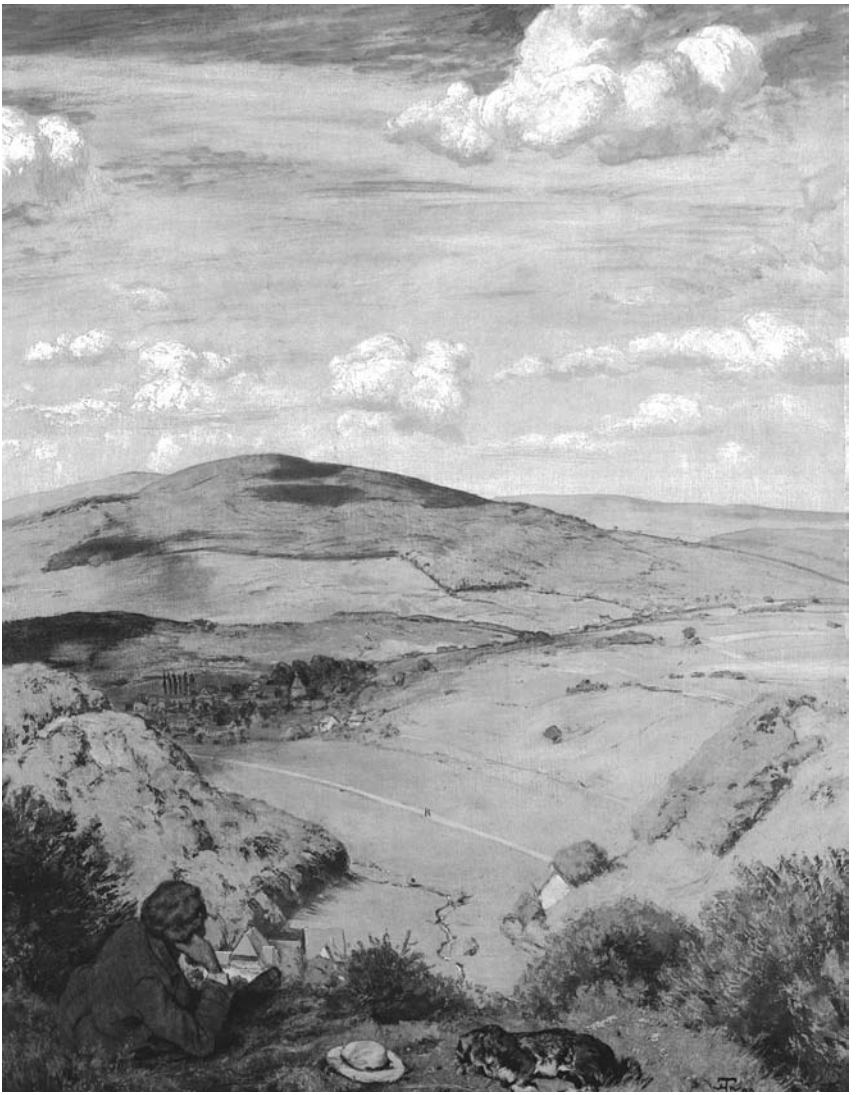
mächtig, ist furcht- und schreckenerregend. Aber auch diese Ansicht von ihr vermag zu faszinieren. Unter dem Begriff des ‚Erhabenen' ist das Teil der Naturästhetik, worüber am Schluss dieses Kapitels gehandelt wird.

‚Anmerkungen zur Geschichte der Naturbeschreibung' heißt das sechste Kapitel. Damit wird gesagt, dass es sich um eine Art Abriss der historischen Entwicklung handelt. Mit den angeführten Autoren und Werken sollen bestimmte geschichtliche Konstellationen skizziert werden. Die Übersicht beginnt mit dem höfischen Epos des Mittelalters und reicht bis zum Roman des 18. Jahrhunderts. Wenigstens hingewiesen wird darauf, dass es auch außerhalb der Dichtung eine Naturschilderung gibt, die künstlerischen Ansprüchen genügt. Die findet sich vor allem in den Abhandlungen der deskriptiven Wissenschaften, in geographischen und historischen Werken, dann auch in der Reiseliteratur. Darauf gingen auch schon die früheren Kapitel ein. Der eigentlichen geschichtlichen Darstellung ist eine Reflexion über die Bedingungen der prosaischen Naturdarstellung vorangestellt. Diese sind zunächst allgemeiner Art, beruhen auf bestimmten Raumvorstellungen und Sehgewohnheiten, sind verbunden mit religiösen und philosophischen Weltdeutungen. Abhängig ist die Behandlung der natürlichen Umgebung zudem von rein künstlerisch-literarischen Gesichtpunkten, von den Vorgaben durch die Gesetze der Gattung, des Epos oder des Romans beispielsweise; sie ist ferner geprägt durch die Übernahme traditioneller Topoi und Stilfiguren. Wie im vierten Kapitel dargetan, ist die Wahrnehmung der Natur als Landschaft nicht selbstverständlich, vielmehr handelt es sich um eine Sichtweise, die zuerst die bildende Kunst entwickelt. Sie eröffnet damit einen ganz neuen Zugang zur Natur. Erst relativ spät folgt ihr die Dichtung. Das bedeutet aber, und das ist eine der Hauptthesen dieses Buches, dass nicht jede Aussage zum Naturraum umstandslos für eine Landschaft genommen werden kann, wie das die bisherige Literaturgeschichtsschreibung getan hat. Man muss hier auf Klarheit der Begriffe dringen und den der Landschaft für eine Schilderung reservieren, die genau angebbare Bedingungen erfüllt.

Die Kapitel des zweiten Teils brauchen in dieser Einleitung nicht jedes für sich durchgenommen zu werden. In gewisser Weise setzen sie den historischen Überblick fort, denn an einzelnen Autoren wird die Ausgestaltung der literarischen Landschaft von der idealistisch-romantischen Epoche über den Realismus bis in die Gegenwart verfolgt. Interessiert ist dieser Teil aber nicht allein an der Literaturgeschichte, er will ebenso herausarbeiten, welche Mittel und Perspektiven überhaupt die Literatur für die Erfassung des Naturraums entwickelt hat, welche Möglichkeiten ihr dazu zur Verfügung stehen. Behandelt werden entscheidende Beiträge zur Landschaftsschilderung, die visio-

nären, ins Metaphysische gesteigerten Bilder *Jean Pauls*, die genauen, sorgfältig ausgearbeiteten Landschaftsporträts *Adalbert Stifters*, die von der Geschwindigkeit neuer Verkehrsmittel bestimmten Ansichten *Theodor Fontanes*. Schließlich wird gezeigt, wie sich bei *Arno Schmidt* das Wahrnehmungsschema ‚Landschaft' auflöst. Dabei muss auch geklärt werden, welcher Naturbegriff dem Werk des jeweiligen Schriftstellers zugrunde liegt. Selbstverständlich sind die besprochenen Autoren auch abhängig von außerliterarischen Einflüssen, von Anregungen aus der Malerei, von Fortschritten auf wissenschaftlichem und technischem Gebiet, von politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen. Auch diese Aspekte sind in die Fragestellung einbezogen.

Teil I: Über die Bedingungen der Naturbeschreibung



Hans Thoma, Taunuslandschaft, Ölgemälde, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek, München.

1. Die Lust an der Natur

Viele zieht es hinaus. Es macht ihnen Vergnügen, sich, wie sie sagen, in der Natur aufzuhalten. Häufig ist dieses Verlangen lediglich der Ausdruck rein physischer Bedürfnisse, des Wunsches, frische Luft zu atmen und des Dranges nach Bewegung. Die Umgebung spielt dabei nur eine untergeordnete Rolle. Die Natur gewährt aber noch ganz andere Genüsse. Das Blau des Himmels, das Grün der Wälder, die Weite des Meeres, davon geht eine große, namenlose Anziehung aus. Unbestimmt genug heißt sie ‚Liebe zur Natur'. Die Literatur hat ihr ein Bewusstsein gegeben, hat gesagt, wie sich diese Liebe äußert und was das ist, wonach sie sich verzehrt.

Das Gefühl für die Natur, das Gespür für ihre Erscheinungen und für ihren Ausdruck ist nicht der Vorzug eines bestimmten Volkes oder einer Nationalliteratur, etwa der deutschen. Großartige Zeugnisse davon finden sich bei den Russen, bei den Franzosen und Engländern, bei den Italienern und Skandinaviern. Man trifft darauf auch bei den antiken Autoren, bei den griechischen und lateinischen Schriftstellern. Sie alle stehen unter dem Eindruck eines gewaltigen Zaubers, den sie wiederzugeben suchen. Und für die Reize der jeweiligen Landesnatur haben sie besondere Sensorien entwickelt.

Endlos dehnt sich bei *Anton Tschechow* die Steppe, bis zu der lilafarbenen Hügelkette in der Ferne, der man sich, so scheint es dem Reisenden, überhaupt nicht nähert. Melancholisch wirkt die weite, von der Julisonne versengte Grasebene, traurig und verloren; ein Eindruck, der noch durch eine einsame Pappel und durch eine allein stehende Windmühle verstärkt wird. Wie das Land, dehnt sich die Zeit. Nur selten werden die Monotonie und die Stille unterbrochen durch einen jähen Windstoß oder durch aufsteigende Steppenvögel. Und doch ist dieses Land schön. Ein unvergleichlicher Himmel spannt sich des Nachts über es, von blassgrüner Farbe und von Sternen übersät. „Schrecklich" sei dieser Himmel, „schön und zärtlich", sagt *Tschechow*. Über die unergründliche Tiefe und Grenzenlosigkeit des Himmels könne man nur auf dem Meer und in der Steppe sprechen.

Und dann gibt es eine Gegend, die besteht aus „Parks von Apfelbäumen". Alleen ziehen sich hin, hoch und kühlen Schatten gebend; sie hallen wider vom Schlag der Nachtigallen. Und das ist nun *Guy de*

Maupassant, das ist die Normandie. Das Meer ist nicht weit. Felder und Wiesen neigen sich ihm zu, die dann jäh abfallen und sich zu einer gewaltigen Steilküste formieren, welche hier *Falaise* heißt. Sie bildet eine lange Küstenlinie, die weiter weg nur noch als kaum wahrnehmbarer Strich auszumachen ist. Vor ihr weitet sich, soweit das Auge reicht, die See. Dunkelblau und glatt liegt sie da, im Sommer, wenn das Wetter schön ist. Und Segel, „weiß wie Vogelschwingen", ziehen draußen vorbei. Und das Herz dessen, der das alles, der Felder, Bäume und das Meer mit seinen Blicken umfasst, „überschwemmt tolle Freude, unendliche Rührung vor der Herrlichkeit der Welt".

Das schildert *Samuel Taylor Coleridge*: die Berge, auf denen er umherwandert im Lake District. Bögen bilden sie und Rücken. Und über ihnen ragen Gipfel auf. Wie ein Zuckerhut sieht der eine aus, wie ein Kegel aus Steinen. Und ein anderer ist zerklüftet und zerfallen in weiße Klippen. Und weiter weg erhebt sich ein vornehmer, einzelner Berg. Von oben eröffnen sich weite Ausblicke auf enge, grüne Täler. Und Seen liegen da, die sehen aus wie schwarze Spiegel. Steil fallen die Berghänge ab. Der nackte Fels tritt grau und weiß hervor. Bisweilen ist diese Nacktheit durchsetzt mit gelbgrünen Flecken oder mit Lineamenten von Moos. Diffus und nebelig liegt das Licht über den Bergen; doch dann schießen Ströme von Helligkeit aus der Höhe, so dass die Farben aufleuchten: die braunen und gelben Tönungen der hoch gelegenen Moore, das satte Grün der Wiesen im Tal und, davon abgesetzt, das dunklere Grün der Baumgruppen. Im Gebirge gehen die Füße über Steine und Moose, und sie streifen durch Farn. Auf und ab schlängelt sich der Pfad. Und der Wanderer ist ganz hingerissen; bald fesseln ihn ein herabstürzender Gießbach oder ein blinkender Bergsee, bald umfängt ihn die schreckliche Ödnis eines Torfmoores. Dann wieder überrascht ihn die grandiose Aussicht auf ferne Täler und Seen. „Die Natur", sagt *Coleridge*, „schlug alle Saiten meines Herzens an".

Die Natur hat nicht nur den Augen etwas zu bieten, sie spricht alle Sinne an. Sie lässt sich vernehmen in Geräuschen, Klängen und Tönen. Wie sie riecht, in einer Frühlingsnacht z.B. oder nach einem Herbstregen, ist bei *Jean Giono* nachzulesen. Vor allem schmeckt sie, und beim Franzosen *Giono* gibt es ordentlich was zu essen.

Da finden sich ein paar Bauernfamilien, die verstreut auf einem weiten Plateau wohnen, zu einem sonntäglichen Essen ein. Vor dem Haus braten die Männer ein Zicklein und einen Hasen am Spieß. Drinnen hört man es Hacken und Klopfen. Das sind die Frauen, die eine Hühnerfrikassee zubereiten. Sie singen bei ihrer Arbeit. Tische und Stühle sind ins Freie gerückt, und unter dem Essen hat man das weite Plateau vor sich und die entfernteren Berge. Schwer und saftig sind die Braten. Sie riechen nach frischen Kräutern und wildwachsenden Berg-

pflanzen. Salbei, Terpentinblüte und Kardomon haben sie vermengt mit gewiegtem Spinat und Sauerampfer, mit zerhacktem Knoblauch, Öl, Pfeffer und Salz. Damit sind die Braten gefüllt. Der Geruch des Feuers mischt sich mit dem des Fleisches und der Kräuter. Und der Wind bringt den Duft von blühenden Narzissen mit, denn es ist Frühling. Wenn man in das Fleisch beißt, kracht es zuerst zwischen den Zähnen, dann zerschmilzt es auf der Zunge, so zart ist es. Schweren Wein trinken sie zum Essen, der dunkel wie Teer in den Gläsern funkelt. Die verschiedenen Aromen und Gerüche kommen zusammen, die der Kräuter, der Gewürze, des Fleisches und des Weines. Sie reizen und kitzeln die Sinne. Dazu liegt die Frühlingssonne angenehm auf der Haut. Und die, die um den Tisch sitzen, empfinden „unbestimmt, wie schön die Welt ist", dass sie das beinahe haben: „das Glück und die Freude".

Das Dasein in der Natur scheint überaus verlockend, und es hat einen Namen: *Arkadien*. Man hat sich darunter eine anmutige Gegend vorzustellen, ausgestattet mit sanften Wiesentälern und lauschigen Hainen. Begrenzt wird sie von bewaldeten Höhenzügen. Ein angenehmes Klima kommt hinzu.

> Hier strahlt purpurner Lenz, hier breitet bunt um die Ströme
> Blumengefilde der Grund, hier schimmert silbern die Pappel
> über der Grotte, der Weinstock webt sein Schattengeranke.[1]

So beschreibt es *Vergil*, und er muss es wissen, denn Arkadien ist seine Erfindung. Zwar gibt es einen Landstrich gleichen Namens auf dem Peloponnes. Der ist aber ziemlich öde und entspricht so gar nicht dem, was *Vergil* daraus gemacht hat, nämlich das Ideal einer schönen, paradiesischen Natur, wo Schäfer und Schäferinnen ohne anstrengende Arbeit ihr Leben vertändeln. Nur an einige reale Züge konnte *Vergil* anknüpfen. Der Antike galt *Arkadien* als Hirtenland und als Heimat des Hirtengottes *Pan*. Üblich sei es dort gewesen, so überliefert es der Historiker *Polybios*, sich im Singen zu üben und musikalische Wettkämpfe abzuhalten.[2] Offenkundig war es aber gar nicht *Vergils* Absicht, einen wirklichen Ort zu schildern. Sein *Arkadien* ist eine Geburt der Phantasie. Dort leben keine realen Landbewohner, sondern als Hirten verkleidete Dichter, die die Natur und die Liebe besingen. Bewusst setzt *Vergil* die Natur der Geschichte entgegen. Während diese geprägt ist von Unheil, von Krieg und von der Zerstörung des Lebensgrundlagen, herrschen in jener Friede und Harmonie. *Arkadien* trägt utopische Züge.

---

1 Vergil, Bucolica IX, 40–42, *Landleben*, ed. Johannes u. Maria Götte, lateinisch – deutsch, Zürich 1995, S. 75.

2 Näheres dazu und zu Vergils Arkadien bei Bruno Snell, *Arkadien, die Entdeckung einer geistigen Landschaft*, in: Ders., *Die Entdeckung des Geistes*, 5. Aufl., Göttingen 1980, S. 257–274.

Nun war *Vergil* nicht der erste, der das Hirtenleben zum Thema der Dichtung machte. Er hatte griechische Vorgänger, deren wichtigster *Theokrit* ist. Im Unterschied zum Römer *Vergil* wählt dieser aber nicht eine entlegene Lokalität, sondern seine Heimat Sizilien zum Schauplatz. Das verschafft seiner Dichtung einen mehr realistischen Anstrich. Auch seine Hirten reimen und musizieren, aber sie sind, anders als die *Vergils*, nicht schwärmerisch und sentimental. Sie sind eher von der groben Observanz und kommen wirklichen Bauern nahe. Ihre poetische Ader hindert sie nicht, über die „Mistviecher", δυσσοα heißt das auf Griechisch, zu schimpfen. Und um das richtige Ziegenfutter kümmern sie sich auch. Was nun die Liebe betrifft, so sind *Theokrits* Figuren nicht nur von zarten Gefühlen bewegt. Sie haben ziemlich perverse Sexualpraktiken, deren drastische Schilderung nicht gerade aufs Humanistische Gymnasium gehört. Von *Arkadien* weiß *Theokrit* nur zu sagen, dass sie dort „schöne Schafe" hätten. Gleichwohl gibt es auch bei ihm den Preis der Natur, das Lob der schönen Umgebung.

> Viele Pappeln und Ulmen rauschten oben über unserem Kopf; und das nahe heilige Wasser floß plätschernd aus der Nymphen-Grotte herab. Die dunklen Zikaden auf den schattigen Zweigen mühten sich mit ihrem Gezirpe; der Laubfrosch quakte von fern in den dichten Dornen der Brombeersträucher; es sangen Lerchen und Finken, es gurrte die Taube, es flogen summend im Umkreis der Quellen die Bienen. Alles roch nach üppiger Ernte, roch nach Fruchtreife. Birnen rollten zu unseren Füßen, zu den Seiten Äpfel in Hülle und Fülle, und die Zweige hingen unter der Last der Schlehen zum Boden herab.[3]

Vergil hatte also Vorläufer, und *Theokrit* ist als eigentlicher Begründer der *Bukolik* anzusehen. Es war aber *Vergil*, der diesem literarischen Genre die Wendung ins Idealische gab, der mit ihm die Erinnerung an ein *goldenes Zeitalter* verband. Die Späteren haben ihn immer wieder aufgenommen, bis hin zur Schäferei des Barock und des Rokoko, den Traum von einer Natur, der seit *Vergil Arkadien* heißt.[4]

Das literarische Vorbild hat weiter gewirkt, es ist auch eingegangen in die bildende Kunst, in die Landschaftsgemälde *Annibale Carraccis* und *Claude Lorrains*, von denen das ganze geistige Europa entzückt war. Etwas zu finden, das an ihr Ideal heranreichte, war auch das Ziel vieler Italienreisender, von denen nicht wenige glaubten, es tatsächlich entdeckt zu haben. Und wenn es schon nicht in der Wirklichkeit anzutreffen war, so konnte man es wenigstens nachbauen. Ganze Parks sind

---

3 Bezug genommen wird auf folgende Stellen: Theokrit, *Gedichte*, hrsg. u. übersetzt v. Bernd Effe, IV,45; IV,25; IV, 58ff; V, 41ff; XXII, 157; VII, 135ff.

4 Einen Überblick vermittelt Johannes Hösle, *Die europäische Hirtendichtung*, in: August Buck (Hg.), *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft* ,Bd. 9, Frankfurt/M. 1972, S. 212ff; einzelne Aspekte und Autoren werden behandelt bei Klaus Garber (Hg.), *Europäische Bukolik und Georgik*, Darmstadt 1976.

nach literarischen Mustern gestaltet worden. Im regnerischen, gemäßigten Klima des nördlichen Europa nehmen sich allerdings die schattigen Plätze und künstlichen Felsenhöhlen wie ein ironischer Kommentar zu *Theokrits* und *Vergils* Kühlung verheißenden Grotten aus.

Nicht jeder fühlt sich von der Natur angesprochen. Es gibt auch solche, denen sie nichts sagt oder die sie sogar verachten. *Sokrates* ist so einer. Nur mit einem Buch kann ihn ein gewisser *Phaidros* in *Platons* gleichnamigen Dialog ins Freie locken. Gefragt, warum er selten vor die Stadt gehe, entgegnet er, dass ihn „Felder und Bäume" nichts „lehrten", wohl aber „die Menschen in der Stadt". Und *Baudelaire*, ein später Geistesverwandter des *Sokrates*, sagt sogar, dass der Mensch sich nicht nach der Natur richten dürfe. Er müsse über sie hinausgehen und sich seine eigene Welt schaffen. Die Künstlichkeit einer urbanen Existenz wäre demnach einer naturwüchsigen vorzuziehen.

Indessen, selbst *Sokrates* kann sich dem Reiz eines ländlichen Aufenthaltes nicht entziehen. Er gerät sogar ins Schwelgen angesichts einer Schatten spendenden „prächtigen Platane", unter der die „lieblichste Quelle des kühlsten Wassers" fließt. Und er rühmt die „Fülle des Grases am sanften Abhang". „Erfüllt" sei der Ort von „Wohlgeruch", die Luft „wehe willkommen", und „süß und sommerlich" säusele „der Chor der Zikaden".[5] Was *Sokrates* bzw. *Platon* rühmt, ist ein *locus amoenus*[6]. Es ist dies ein Stück liebliche Natur, wie es die Antike so überaus schätzte. Der *Lustort*, so lautet die deutsche Bezeichnung, muss ein bestimmtes Inventar aufweisen. Zum Grundbestand gehören ein Baum oder eine Baumgruppe, eine Quelle oder ein Bach und eine Wiese. Dieses Ensemble kann bereichert und variiert werden, etwa durch Vogelgesang, Blumen und Düfte. Und zuweilen wird das lauschige Fleckchen mit wahrhaftem Prunk ausgestattet. Berechnet ist es auf die Bedürfnisse des Südländers, der der drückenden Hitze entfliehen will. Die Bäume sorgen für Schatten, das Wasser für Erquickung und der Rasen lädt zum Niederlassen ein. Keine Frage, dergleichen existiert. Der Rastplatz des *Sokrates* lässt sich lokalisieren. Er liegt in Athen am Bach Illissos. *Platon*, und das gilt auch für andere Autoren, wollte aber weniger eine bestimmte Örtlichkeit abbilden. Ihm ging es hauptsächlich um eine passende Szenerie für seinen Dialog. Das weist darauf hin, dass der *locus amoenus* vor allem eine literarische Figur ist. Nicht nur die pastorale Dichtung verwendet ihn, das Beispiel *Platons* zeigt es. *Homer* ist derjenige, der ihn zuerst gestaltet hat. In der knappsten Darstellung liest sich das so:

---

5 Platon, *Phaidros*, 229d–230e; zu Baudelaire vgl. den Essay *Der Maler des modernen Lebens.*

6 Vgl. dazu: Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 8. Aufl., Bern 1948, Kp. 10, §§ 2,6.

> „Einen herrlichen Hain der Athene wirst du nahe an den Wiesen finden, von Pappeln, und drinnen fließt eine Quelle, und rings umher ist eine Wiese."[7]

Und wenn man an *Homers* Welt denkt, an die „rosenfingrige Eos", die „graue Salzflut" und an das „gutbebaute Land" auf fernen Inseln im Meer, so sind es immer die Bilder von lieblichen Plätzen, die einen besonderen Reiz ausüben. Auf ihnen lassen es sich die Menschen wohl sein, und selbst die Götter verweilen da mit dem größten Behagen. Die Späteren haben sich hier bedient, und der *locus amoenus* wird zum festen Bestandteil der Hirtendichtung *Theokrits*, *Vergils* und ihrer Nachfolger. Schließlich erreicht er auch den Norden. Er nimmt nun die Gestalt eines von Wald bekränzten, von einem Bach durchflossenen Wiesentals an. In Deutschland ergehen sich an ihm die Spaziergänger *Goethes* und *Jean Pauls.*[8]

Vergil hält sich nicht nur bei der arkadischen Seite der Natur auf, er kennt auch die praktische. In seinem Werk *Georgica*, *Über den Landbau*, wird er ganz handfest, ganz erdnah. Über das richtige Pflügen handelt er da, über Mist und Fruchtwechsel. Die vier Bücher der *Georgica* beschäftigen sich mit den Themen Ackerbau, Baumkultur, Viehzucht und Bienenpflege. Dass alles in kunstvolle Verse gesetzt ist, verweist darauf, dass es um mehr geht als um simple Anleitungen für den Landwirt. Der Würde des Gegenstandes sucht die gehobene, die dichterische Rede zu entsprechen. Die Arbeiten des bäuerlichen Alltags sind nämlich keineswegs geringe Tätigkeiten. Ihre Dignität erhalten sie dadurch, dass sie hineingenommen sind in das kosmische Geschehen, das die Welt trägt und erhält. Die Kultivierung der Erde fügt sich ein in das Walten der Naturkräfte. Dieses beruht auf einem Geben und Nehmen, auf einem Hin- und Zurückströmen. Den Ausgleich, der dadurch entsteht, bezeichnet *Vergil* als „iustitia", als Gerechtigkeit, und es ist die ausgleichende Gerechtigkeit, die den Bestand der kosmischen Ordnung garantiert. Der Bauer ist Teil von ihr; auch in seinem Tun vollzieht sich das Gesetz, dem alle Erscheinungen der Natur unterstehen. Die Mühseligkeit des bäuerlichen Lebens wird entgolten, auf das Säen folgt das Ernten.

„O fortunatos nimium ... agricolas", so beginnt *Vergil* seinen großen Hymnus auf das Landleben, „überglücklich" sind „die Bauern".[9] Sie wären das, schränkt er ein, wenn sie denn wüssten, was sie besitzen, denn selbst ihr bescheidenes Dasein verfügt über eine große Zahl von Glücksgütern, über solche, die der Reichtum und der Luxus nicht zu bieten haben. Der Gewinn des Landlebens resultiert aus der Selbstge-

---

7 Homer, *Odyssee*, 6,291, in der Übersetzung von Wolfgang Schadewaldt.

8 Zu denken ist an die *Wahlverwandtschaften* und an das *Kampaner Tal.*

9 Vgl. *Georgica*, II, 458 ff, a.a.O. S. 139ff.

nügsamkeit. Der homo rusticus ist von niemand abhängig, weder in materieller noch in psychischer Hinsicht. Sein Dasein schuldet er allein der Erde und dem, was er ihr abgewinnt. Um politische Umwälzungen braucht er sich nicht zu scheren, ebenso wenig wie um „Rechtsstreitigkeiten" und um den „Lärm des Marktes". Er muss sich nicht um den Beifall der Menge kümmern. Und die Gier nach Macht, Ruhm und Reichtum sind ihm fremd. Seine Glücksgüter sind anderer Art. Die bezieht er aus seiner Arbeit, daraus, dass aufgeht, was er angelegt hat. Er freut sich an dem Gedeihen der Früchte und des Viehs. Sein Tun bestimmen die Jahreszeiten. Sie halten auch die Genüsse bereit, die sein Leben kennt. Getreide, Öl und Wein hat er und Fleisch und Milch dazu. Gefeiert werden diese Gaben an ländlichen Festen, im Gedenken an die Götter der Erde und des Weins. Aber nicht nur darüber verfügt er, ihm sind Friede und Beschaulichkeit gegeben und die Schönheit der Natur. Seiner Sehnsucht nach „Ländlichkeit" gibt *Vergil* beredten Ausdruck:

> „… O wer mich in kühle Täler des Haemus
> brächte und tief mich bärge im schattigen Dunkel der Zweige!"[10]

Vom einfachen Leben redet *Vergil*, davon, dass man glücklich sein kann auf dem Lande. Nach ihm hat sich eine ganze Literatur mit diesem Thema befasst. Was bei *Vergil* noch zusammengeht, teilt sich aber in einen eher praktischen und in einen eher poetischen Zweig. Zu ersterem gehören Handbücher, die Anweisungen geben wollen für die Landwirtschaft. Schon die Antike kennt sie, und sie sind über die Jahrhunderte fortgeschrieben worden. Erst die Verwissenschaftlichung der Agrikultur, die im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts einsetzt, macht ihnen ein Ende. Diese Schriften haben aber nicht nur den Charakter nüchterner Ratgeber. Auch sie enthalten ein Lob des Landlebens, betonen aber vor allem dessen sittlichen Wert. Sie folgen darin der Systematik dieses literarischen Genres. Den Anfang macht immer eine Tugend- und Pflichtenlehre. Bevor es also ans Werken geht, ist es nötig, auf die richtige Gesinnung zu achten. Vor allem muss Ordnung in Haus und Hof herrschen. Dafür zu sorgen hat der Hausvater, der pater familias, was seit alters auch ein Rechttitel ist. Er ist derjenige, an den sich die Ratgeber wenden, und zu den Büchern, die ein Wissen von der Agrarik vermitteln wollen, gehören auch die, die man auf den Begriff *Hausväterliteratur* gebracht hat. Nicht selten wird darin das Leben auf dem Lande als das einzig wahre ausgegeben.[11]

Mehr ins Fach der Dichtung fällt die Ausmalung des ländlichen Daseins, wie sie in der erzählenden Literatur, aber auch im beschreibenden

10 Ebd., II, 485–489.

11 Vgl. dazu Gotthardt Frühsorge, *Die Kunst des Landlebens*, München/Berlin 1993, insbesondere S. 19–29; dort finden sich auch Hinweise auf weitere Literatur.

Gedicht zu finden ist. Was diese schildern, ist eine Lebensform. Und in den verschiedenen Sprachen haben sich dafür bestimmte Termini herausgebildet. Trotz aller Gemeinsamkeiten spricht daraus eine facettenreiche Vielfalt. *Landleben*, *countrylife*, *vie champêtre* sind Ausdrücke, die jeweils mit etwas anderen Gefühls- und Erfahrungswerten besetzt sind. Darin aufbewahrt sind nationale Eigenheiten und Traditionen, die einen festen Platz im Bewusstsein der Völker haben.

Das Italienische kennt den Begriff der *Villegiatura*. Er ruft Bilder auf, Ansichten von Landhäusern, wie sie auf den Gemälden *Giorgiones*, *Tizians* und selbst noch *Morandis* erscheinen. Ein solches Haus liegt für sich auf einem Hügel und behauptet einen beherrschenden Platz in der offenen Landschaft. Ringsum sind Felder, weite Flächen, die sich an den Hängen hinziehen und in den Tälern. Zuweilen erheben sich lichte Haine von Oliven über dem Getreide und dem Wein. Große Bäume, ausladend und Schatten spendend, sind nur oben zu finden, bei dem Landsitz. Sie umstehen ihn als Einzelexemplare oder als ganze Gruppen und geben ihm Schutz. Ihr dunkles Grün setzt sich ab gegen die sonst helleren Töne des Landes. Eine Allee führt hinauf zu der Villa, ein weißer Weg, gesäumt von Zypressen oder Pinien. Und im Sommer, wenn die Fluren der südlichen Sonne ausgesetzt sind, verspricht dieser Ort Kühle und ein angenehmes Leben.

Ganz so liegen die beiden Güter, die den Rahmen abgeben für *Boccaccios Dekameron*. Die Landschaft der Toskana gibt *Boccaccio* nur in äußerster Stilisierung wieder, um nicht zu sagen, er führt nur deren Elemente auf. Da sind die „wogenden Getreidefelder“ und die verschiedenen „Bäume, der freie, klare Himmel“ und, als der angestammte Platz des Landsitzes, eine „Anhöhe“. Der Leser empfängt aber den Eindruck eines ganz vom Menschen gestalteten, eines kultivierten Stückes Natur. Mehr in die Details geht *Boccaccio*, wenn er an den eigentlichen Wohnbereich kommt. Der ist komfortabel ausgestattet. Auf den Hof gehen Loggien, und das Innere verfügt über Säle und Zimmer, die mit „sehenswerten Malereien auf das schönste geschmückt sind“. Was den Aufenthalt aber besonders angenehm macht, sind die gärtnerischen Anlagen. Insbesondere die der zweiten Villa werden hervorgehoben. Dass sie „zu Seiten“ von ihr lägen und mit einer „hohen Mauer umgeben“ seien, lässt erkennen, woran *Boccaccio* bei seiner Darstellung denkt. Vor Augen hat er einen Garten, der noch mittelalterliches Gepräge hat. Erst etwas später wird die Renaissance den Garten zur Landschaft hin öffnen und ihn als Teil des Wohnhauses begreifen, ihm also nicht einen besonderen Bezirk zuweisen. Der hier dagegen gehört noch zum Typus des *hortus conclusus*. Laubengänge von Wein durchziehen ihn, die gesäumt sind von Rosen und Jasmin. Der Besucher wird die schattigen Wege als angenehm empfinden und sich an den Farben er-

freuen, am Rot der Rosen und am Weiß des Jasmins. Zudem kann er den Duft der Blumen genießen, und der Gesang der Vögel bereitet ihm ein zusätzliches Vergnügen. Das gärtnerische Arrangement ist also darauf berechnet, die verschiedenen Sinne anzusprechen. Das wird noch gesteigert durch einen „Rasenplatz" in der Mitte des Gartens.

Der hat solch ein sattes Grün, dass er geradezu „schwarz" erscheint. Zitronen- und Orangenbäume umstehen ihn; die haben zugleich Blüten und Früchte. Und die Bäume und das Gras und die Blumen auf dem Gras vereinigen sich zu einem ganzen Tableau von Farben und Gerüchen. Die Mitte des Platzes nimmt ein „Springbrunnen" in einem „weißen, intarsiengeschmückten Marmorbecken" ein. Das reine, klare Wasser bietet Erquickung, und sein Plätschern und „gefälliges Rauschen" erhöht noch den Reiz des Ortes. Unschwer erkennt man hierin eine Spielart des *locus amoenus*.

An diesen Plätzen finden sich, eine Jeunesse dorée, sieben junge Damen und drei junge Herren ein, die sich auf der Flucht vor einer Pestepidemie in Florenz auf ihre Landgüter begeben haben. Sie verfügen nicht nur über Geld, sondern auch über Geschmack und sind kultiviert genug, ihr müßiggängerisches Dasein mit Beschäftigungen auszufüllen, die auch für den Geist anregend sind. Wenn sie nicht im Garten auf dem Rasen sitzen und sich Geschichten erzählen, sie bringen es auf die 10 x 10 Novellen des *Dekameron*, machen sie Musik, oder sie vergnügen sich mit allerlei Spielen. Vor allem aber gehen sie viel spazieren, nicht nur in den Gärten. Morgens, gleich nach Tagesanbruch, wenn die Temperaturen noch angenehm sind, durchstreifen sie die Gegend. Das ist freilich kein Wandern, eher ein heiter-gemächliches Dahinschreiten in Gesellschaft. Wenn es zu heiß wird, ziehen sie sich in die Kühle des Hauses und der Gärten zurück.[12]

Beim Gang durch die Felder und beim Genuss der Erträge des Landes ist von der Arbeit, die damit verbunden ist, nicht die Rede. Darum müssen sich die Villenbesitzer auch kaum kümmern. Sie sind Angehörige einer Oberschicht, für deren Bequemlichkeit ihre Bauern und andere Bedienstete sorgen. Aufs Land wechseln sie, wenn es ihnen in der Stadt, wo sie natürlich auch ein standesgemäßes Haus haben, zu eng oder zu stickig geworden ist. Zuweilen geschieht der Umzug nicht ganz freiwillig, dann nämlich, wenn sich die Machtverhältnisse gegen sie gekehrt haben. Unter diesen Bedingungen müssen sie in die Verbannung, oder, schlimmer noch, sie sind gezwungen, sich der Verfolgung der gerade Herrschenden zu entziehen. In Florenz ist es einigen der *Medici* so ergangen und *Machiavelli.*

12 Vgl. zu dem oben Ausgeführten: Giovanni Boccaccio, *Das Dekameron*, Berlin und Weimar 1985, S. 29f, 33f, 288–291; Bd. 2, S. 73, 313.

Gleichwohl, was die Renaissance mit dem Aufenthalt in der Natur verbindet, schildert *Boccaccio* an deren Beginn. Es ist dies ein Leben, das frei, leicht und heiter ist. Aber das gewährt nur eine Natur, die wohltemperiert ist, deren Härten gemildert sind. Und das weiß die Kultur des Landhauses einzurichten. Sie gewinnt den geographischen Gegebenheiten, dem Klima und der Vegetation die erfreulichsten Seiten ab. So bestimmt *Leon Battista Alberti* in seinem Werk *Über die Baukunst*, dass die Villa „höher" gelegen sein soll, um einen Rundblick zu ermöglichen. Der Aufstieg sei aber so zu gestalten, dass er nicht beschwerlich falle. Ein „sonniges Feld, blühende Wiesenflächen, kühle Waldschatten" und „klare Bäche" soll die Umgebung aufweisen. Das Haus selbst müsse sich „heiter" und „anmutig" präsentieren. Es dürfe keinesfalls den Eindruck des Ernstes und der Strenge erwecken. Die Besucher werden aufgefordert, sich zu befreien von den Gedanken an ihre Alttagsgeschäfte. Zustimmend zitiert *Alberti Martial*, der auf die Frage, was er auf dem Land tue, geantwortet habe: „Nur wenig. Frühstücken, trinken und singen; spielen, baden und essen. Ruhen, lesen sodann. Apoll weck ich und necke die Musen."[13]

Das weist darauf hin, dass die Kultur des Landhauses in Italien weit zurückreicht, bis in die Römerzeit. Den besten Einblick vermittelt *Plinius der Jüngere*. In seinem Briefwerk beschreibt er detailliert die Einrichtung eines solchen Gutes; er gibt Auskunft über seinen Tagesablauf und macht auch Angaben über wirtschaftliche Aspekte.[14] Die Renaissance hat sich bei den antiken Schriftstellern bedient. Und der Springbrunnen in der Marmorschale, den *Boccaccio* in seinen Garten stellt, könnte eine literarische Reminiszenz sein, denn *Plinius* erwähnt ein ähnliches Becken.

Der Wunsch, in der Natur zu leben, richtet sich nicht gegen den städtischen Lebenszuschnitt. Er enthält keinen antizivilisatorischen Affekt. Die Nähe der Stadt ist sogar erwünscht. *Boccaccio* denkt an „zwei Meilen"; bei *Alberti* und bei *Plinius* finden sich ähnliche Vorstellungen. Der Reiz liegt gerade im Wechsel der Umgebung. Der Landaufenthalt folgt nicht dem Ideal des einfachen Lebens, er ist keine asketische Übung. Die Landhäuser des *Plinius*, er hatte welche am Comer See, in der Toskana und in der Nähe von Rom, sind mit einem erstaunlichen Luxus und mit großem Raffinement ausgestattet, wobei die jeweiligen natürlichen Gegebenheiten geschickt genutzt werden. Geradezu neuzeitlich mutet der Blick an, den *Plinius* für die individuelle

13 Vgl. Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, ed. Max Theuer, Darmstadt 1975, 9. Buch, 2. Kp., S. 476–480.

14 Vgl. Plinius der Jüngere, *Sämtliche Briefe*, ed. André Lambert, Zürich 1969, Briefe: 1,3; 2,17; 3,19; 5,6; 6,19; 6,30.

Schönheit einer Landschaft hat. Dieser erweist sich der eher emblematischen Betrachtungsweise *Boccaccios* überlegen.

Man kann den Tag auch damit hinbringen, durch die Gegend zu streifen und irgendwelchen Tieren nachzustellen. Geschieht das ohne Not, so wird daraus ein Sport. Land, Wasser und Himmel geraten dann unter einen bestimmten Blickwinkel. Und es sind vor allem die Briten, die die damit verbundenen Vergnügungen überaus schätzen. Der Sport oder der Sportfimmel wird für sie zu einem wesentlichen Bestandteil des *countrylife*. Und das Scheinen der Frühlingssonne lässt bei einem rechten englischen Landedelmann nicht Gedanken an die Liebe aufkommen, sondern an eine zünftige Angeltour. Jedenfalls stellt es so *James Thomson* dar. Gleich 49 Verse seines großen Lehrgedichtes *The Seasons, Die Jahreszeiten*, sind dem Fischen gewidmet. Ausführlich wird dargestellt, wie die Bachläufe aussehen, in denen die Forellen stehen und wie man die Angel werfen muss, um eine gute Beute zu machen.

Epochemachend war aber die Schilderung der Jahreszeiten und ihres Wechsels. Das zeigt die enthusiastische Aufnahme des Werkes, nicht nur in England, sondern auch auf dem Kontinent. In Deutschland hat *Barthold Heinrich Brockes* das Gedicht übersetzt und es zur Vorlage eigener Schilderungen genommen. Und *Gleim*, *Gessner*, *Ewald v. Kleist*, *Lessing* und *Wieland* haben sich ausdrücklich auf *Thomson* bezogen. Eine ähnliche Aufnahme fand er in Frankreich. Diese Resonanz ist einigermaßen erstaunlich, denn das Thema ist wahrlich nicht neu. Seit jeher fühlt der Mensch sich eingebunden in den Rhythmus der Natur. Die Mythen sprechen davon, und Gottheiten wie *Dionysos* oder *Demeter* sind figürliche Manifestationen dieses Kreislaufes. Dass er auch Gegenstand der artifiziellen Darstellung wurde, versteht sich fast von selbst. Mit dem jahreszeitlichen Wandel hat sich vor allem die bildende Kunst befasst. Selbstverständlich ist auch die Literatur, wie das Beispiel *Vergils* belegt, darauf eingegangen. Aber sie hat daraus zunächst kein eigenes Thema gemacht. Anders die bildende Kunst. Sie entwickelt Bilderfolgen oder Bilderzyklen mit einer festen Ikonographie, die das Werden und Vergehen in der Natur wiedergeben. Da sind zunächst die Monatsbilder mittelalterlicher Kalendarien, von denen die *Très riches heures* des *Herzogs von Berry* die berühmtesten sind. Sie stammen von den *Brüdern von Limburg* und zeigen die mit den einzelnen Monaten verbundenen Arbeiten und Tätigkeiten. Auf dem Bild für den März sind beispielsweise ein Sämann und ein Pflüger zu sehen. Es wird so die Vorstellung einer Welt entworfen, die bestimmt ist durch wohlgeordnete Abläufe. Das findet seine Fortsetzung in den Darstellungen der vier Jahreszeiten. Diese halten immer eine feste Reihenfolge ein: der Frühling macht den Anfang, und am Ende

steht der Winter. Solche Bilderfolgen gibt es vom 16. bis zum 19. Jahrhundert, von Malern wie *Pieter Breughel*, *Nicolas Poussin* und *Caspar David Friedrich*. Nicht selten gehen diese Darstellungen ins Allegorische über, immer aber haben sie einen ausgesprochen symbolischen Charakter, was sich schon daraus ergibt, dass die Jahreszeiten seit alters als Sinnbilder der menschlichen Lebensalter angesehen wurden.

Es ist sicher nicht zufällig, dass zeitgleich mit *Thomsons* Dichtung auch eine musikalische Bearbeitung des Themas entstanden ist: *Antonio Vivaldis* Violinkonzerte *Die vier Jahreszeiten*. Dagegen ist *Joseph Haydns* Oratorium *Die Jahreszeiten* abhängig von dem literarischen Vorbild. Sein Librettist *Van Swieten* hat sich an die englische Vorlage gehalten.

Was die Jahreszeiten an Freuden, aber auch an Entbehrungen und Leiden bringen, das erfährt der Landbewohner intensiver als der Städter. Wer dem Frost im Winter ausgesetzt war, dem Erstarren der Erde und des Lebens, der empfindet die Wiederkehr der Wärme als ungeheure Wohltat. Er genießt die Sonne, erfährt ganz unmittelbar ihre „lebensspendende Kraft“. Es sind diese Erfahrungen, die einen Begriff vermitteln von dem, was die Natur ist, und nur einer Betrachtung, die sich auf den Wandel einlässt, erschließt sich ihre Größe und Macht. *Thomsons* Schilderungen des jahreszeitlichen Wechsels, der Veränderung von Vegetation, Klima und Licht und deren Auswirkungen auf Tiere und Menschen rückten den Zeitgenossen diese Seite des Landlebens eindrücklich vor Augen. Auch er spricht von den Annehmlichkeiten dieses Daseins, spricht von der Stille, der Zurückgezogenheit und von seinen Büchern. Der Gestus des Rühmens, den, wie alle Landlebendichtung, sein Werk einnimmt, bezieht sich aber vor allem darauf, dass die Abfolge der Jahreszeiten als eine sinnvolle Ordnung ausgewiesen wird. Auch das scheinbar Zerstörerische ist Teil des göttlichen Plans, es erfüllt, wie alles in der Welt, eine Bestimmung, eine, die der Schöpfer in es gelegt hat. Die zweckmäßige Einrichtung der Welt geht dem Menschen dann auf, wenn er erfährt, wie die Naturerscheinungen auf ihn zugestellt sind. Sie alle können ihm nutzen, sie können ihn darüber hinaus erfreuen und belehren. Darin offenbart sich das segensreiche Wirken Gottes. Und der Erfolg *Thomsons* beruht auch darauf, dass er ganz dem teleologischen Denken des Barock verpflichtet ist, wonach alle Erscheinungen einen Zweck haben, sinnvoll und nützlich sind. Das gesteigerte Interesse der Epoche an der Empirie verschafft sich eine religiöse Rechtfertigung. Die Hinwendung zur Natur ist keine Abkehr vom Göttlichen, sie lenkt im Gegenteil die Gedanken gerade auf den Schöpfer. In seinen Werken gibt er sich zu erkennen. *Brockes* bringt diese Auffassung mit dem Titel seines Hauptwerkes auf eine Formel:

Irdisches Vergnügen in Gott. In den Besitz der göttlichen Gaben bringt man sich aber nach *Thomson* vor allem durch ein tätiges Leben.

Der Begriff *country life* ist mit einer Lebensweise verbunden, die der englischen Gesellschaft als erstrebenswertes Ideal gilt. Die Literatur hat sie beschrieben und überhöht. Materialisiert hat sie sich im *country house* und vor allem im *country garden*. Ihren grandiosesten Ausdruck findet sie aber im englischen Landschaftspark. Mit ihm hat sich das englische Landleben das passende Umfeld geschaffen, eine ideale Landschaft, deren weite Rasenflächen, stattliche Baumgruppen, gewundene Wege und zu Weihern anschwellende Wasserläufe sich in die Umgebung einfügen. Dieses Arrangement schafft auch den Platz für die Art von Vergnügungen, die man auf den britischen Inseln so überaus schätzt, für den Sport. Der Rasen, hier schlicht *Green* genannt, gibt auch die Spielfelder ab für das Bowling- und Kricketspiel. Das weist darauf hin, dass das *country life* durchaus aristokratische Züge trägt. In ihm nimmt die Jagd und der Sport, aber auch das Interesse an der Gärtnerei und der Agrikultur breiten Raum ein. Ihnen widmet sich vor allem der *gentry*, der Landadel, deren Angehörige – leicht blasiert, die Jagdflinte lässig in der Hand – einem aus den Bildern *Gainsboroughs* anblicken.

Die englische Literatur hat zur Darstellung des Landlebens sogar ein besonderes Genre geschaffen, das der *Country House Poems*. Exemplarisch dafür ist *Ben Jonsons* Gedicht *To Penthurst*. Es entwirft die Topographie einer Herrschaft, in deren Mittelpunkt der Adelssitz liegt. Er ist das Zentrum eines wohlgeordneten Mikrokosmos, auf den alles ausgerichtet ist, die Behausungen der abhängigen Bauern, die Gärten, Felder und Wiesen und selbst die angrenzende Landschaft.[15] Die Ansicht einer solchen Herrschaft begegnet einem wieder in *Henry Fieldings* Roman *Tom Jones*. Das Herrenhaus liegt auf halber Höhe eines Hügels, aber hoch genug, um eine „höchst reizende Aussicht“ auf das umliegende Land zu gewähren. Vor sich hat der Betrachter eine offene Ebene, die durch „Gruppen von Buchen, Ulmen und weidende Schafe verschönt“ wird. Ihr Mittelpunkt bildet ein See, aus dem im gekrümmten Lauf ein Bach durch Wiesen und Gehölze dem Meer zufließt. Zur Rechten schaut man auf ein kleineres Tal, „geziert mit verschiedenen Dörfern“, das seinen Abschluss im „Turm einer alten verfallenen Abtei“ findet. Schließlich zeigt der Ausblick zur Linken „einen schönen Park …, der mit einer großen Mannigfaltigkeit von Hügeln, Grasplätzen, Wäldchen und Gewässern mit vortrefflichem Geschmack gestaltet ist und dennoch der Kunst weniger verdankt als der Natur“. Begrenzt

15 Vgl. dazu Eckhard Lobsien, *Landschaft in Texten*, Stuttgart 1981, S. 21ff.

und abgeschlossen wird die Szenerie durch ein „hohes Gebirge“.[16] Hier ist auf knappem Raum alles versammelt, was nach englischem Geschmack landschaftliche Schönheit ausmacht. Der darüber herrscht, ist der *Squire Allworthy*. Mit ihm hat *Fielding* das Portrait eines englischen Landjunkers geschaffen, aber eines von der milden Observanz. Er regiert sein kleines Reich mit Güte, Wohlwollen und Nachsicht.

Freilich, die schöne Ländlichkeit ist für alle da, auch für die niedrigen Klassen – wenigstens in der englischen Literatur ist das so. Sie kommt auch vor in dem harten Leben der Pächter und Landarbeiter, das *Thomas Hardy* beschreibt. Und die Melkerin *Tess* ist durchaus empfänglich für den Liebreiz eines gefälligen, anmutigen Tales im Südwesten Englands.[17] Das Grün, „die gelassenste der Farben“, über das *Bulwer-Lytton* ins Schwärmen gerät, erfreut Arme wie Reiche, den vagabundierenden Zauberkünstler wie den vornehmen Lord. „Oh süßes Grün!, für die Welt das, was ein sanftes Gemüt für das Leben der Menschen bedeutet: Wer möchte all deine lieblichen Schattierungen auf einen derben Farbton reduzieren!“[18]

Und dann gibt es Orte in Europa, da geht es sehr gemütvoll zu, um nicht zu sagen schläfrig. Sehr dörflich sind diese Orte, und an sportliche Aktivitäten, Raffinement der Lebensführung und philosophische Klügeleien ist überhaupt nicht zu denken. Ganz unaufgeregt verläuft das Leben, und die große Welt dringt nicht hinein in diesen Winkel. So unspektakulär wie das Leben ist auch die Landschaft. Sie ist herabgemildert, moderat, ohne Schroffheiten und Härten. Es gibt weder steile Berge noch dunkle Wälder. „Lodernde Kornfelder und ein glitzerndes Flüsschen“ bestimmen das Bild. Das Wäldchen, das sich gleichwohl gehalten hat, wirkt fast schon unheimlich und sollte möglichst gemieden werden. Die Orte, die so aussehen, könnten allesamt *Oblomoska* heißen. Sie liegen in Russland, in einem entlegenen Gouvernement, Moskau ist weit und der Zar auch. Der Romanheld, der hier seine Kindheit und Jugend verbringt, trägt denselben Namen, nämlich *Oblomow*. Sein Autor *Gontscharow* beschreibt diese Welt mit einem milden Spott, der nicht ohne Schärfe ist, aber auch mit Anteilnahme und einer leichten Trauer.[19] Die rührt daher, dass das Leben stillzustehen scheint. Es herrscht „das Ideal der Ruhe und der Tatenlosigkeit“. Ein Adelssitz ist das auch, denn schließlich gehören den *Oblomows* einige hundert Seelen und das Dorf. Aber hochherrschaftlich geht es

16 Henry Fielding, *Die Geschichte des Tom Jones, eines Findlings*, 1. Buch, 4. Kp.

17 Das bezieht sich auf Hardys Roman *Tess of the d'Urbervilles.*

18 Edward Bulwer-Lytton, *Was wird er damit machen?,* Deutsch von Arno Schmidt, Frankfurt/M. 1990, S. 302.

19 Das bezieht sich auf Iwan Alexandrowitsch Gontscharow, *Oblomow*, Erster Teil, Kp. 9: *Oblomows Traum.*

nicht zu. Und am Haus blickt überall der Verfall durch. Beide, Herrschaft wie Dienerschaft, leben im herzlichen Einvernehmen miteinander, und das bisschen Schimpfen darf man nicht allzu ernst nehmen. Die Herrschaft redet hauptsächlich über das Essen, trinkt viel Tee und gibt den Domestiken sinnlose Anweisungen, die gleich wieder vergessen sind. Viel leisten alle nicht. Und doch gibt es so etwas wie den „Zauber der Oblomowschen Atmosphäre". Und *Gontscharows* Held, den es in die Großstadt verschlagen hat, sehnt sich zurück in sein Dorf, in den Kreis träger, aber herzensguter Menschen, bei denen er sich umsorgt und geborgen fühlte. Interessantes, Anregendes hat so ein Leben nicht zu bieten. Dafür stellt es aber auch keine Ansprüche an die Menschen. Still und gemächlich geht es dahin.

Es sind Möglichkeiten, die einem die Literatur vorhält, Möglichkeiten, wie es sich leben lässt auf dem Lande. Sie stehen aber unter dem Eindruck der urbanen Zivilisation, sind immer auch gedacht als Gegenbilder dazu. Diejenigen, die hinauswollen, kennen das Leben in der Stadt; sie wissen um seine Nachteile und entwickeln Vorstellungen eines besseren Daseins. Die Schilderungen des Landlebens sind also Hervorbringungen einer städtischen oder verstädterten Intelligenz. Und die Verklärungen, die es erfahren hat, lassen sich darauf zurückführen. Das bedeutet jedoch nicht, dass diese Entwürfe rein illusionär wären. In sie eingegangen sind durchaus reale Züge. Und zudem, es gibt sie ja wirklich, die Schönheit der Natur, und reine Luft und Ruhe in der Abgeschiedenheit auch.

Die Opposition der beiden Bereiche lässt sich jedoch nicht auf einen simplen Gegensatz reduzieren, bei dem alles Böse auf die Seite der Stadt fiele, das Land dagegen auf die Seite des Guten rückte. Das liefe auf das ewige Lamento über die angebliche Verdorbenheit der Metropolen hinaus, wogegen sich dann das Land umso vorteilhafter abhebt. Darüber hat sich bereits *Wilhelm Busch* im ersten Kapitel der *Frommen Helene* gründlich lustig gemacht. Die Gegenstellung der beiden Lebensformen gestaltet sich entschieden differenzierter. Das erklärt sich schon aus den unterschiedlichen persönlichen und sozialen Milieus, aus denen die Verfasser kommen. Das Spektrum reicht von der einseitigen Verdammung alles Städtischen bis zu der Überzeugung, dass beide Sphären sich keine Konkurrenz machten, dass jede von ihnen ihre eigenen Vorzüge hätte. Das Rom *Vergils* sieht anders aus als das London *Thomsons*, und entsprechend muss der Kontrast dazu jeweils anders ausfallen.

Das Landleben selbst hat die vielfältigsten Ausformungen gefunden. Und wenn man zurückblickt, so ist einiges davon vorgeführt worden. Selbstverständlich spielt dabei die Landesnatur, das Klima, die Vegetation und die geographischen Formationen eine wichtige Rolle.

Der Süden lässt eben andere Gewohnheiten entstehen als der Norden. Trotzdem sind diese Lebensformen nicht naturwüchsig. Sie sind im Gegenteil ein Ausdruck von Kultur. Sie stellen Entwürfe dar, denen abzunehmen ist, wie sich eine Gesellschaft in der Natur einrichtet. Es versteht sich, dass es immer auch den Freiraum individueller Gestaltung gibt, aber die Schriftsteller stehen doch in einer Tradition. Sie geben etwas von dem wieder, wie die Kultur, der sie entstammen, ihr Verhältnis zur Natur auffasst.

Nun steht es nicht so, dass Städter Menschen wären, die nichts anderes im Sinn hätten, als ihr Territorium zu verlassen. Alles Dörfliche trifft sogar ihre Verachtung, und gegen die sprichwörtlich dummen Bauern spielen sie gern ihre Überlegenheit aus. Es ist in diesem Zusammenhang daran zu erinnern, dass in dem Wort ‚Tölpel' der Dörfler steckt. Ein Reflex davon findet sich auch in der Literatur; diese hat sich also keineswegs nur aufs Rühmen verlegt. Nun ist die Dichtung immer an Formen gebunden. Die Form ist mitbestimmend für den Inhalt, das Personal und die Stilhöhe eines Werkes. Der grobe, ungehobelte, blöde Bauer ist vor allem ein Fall für das Lustspiel und die Posse. Darin werden die dörflichen Verhältnisse, ihre Primitivität und Rückständigkeit bloßgestellt und verspottet. Darauf soll hier nicht eingegangen werden, eben so wenig wie auf die im engeren Sinne lyrischen Formen. Die Darlegungen beschränken sich auf die Prosa und auf das beschreibende Gedicht. Wenn oben von *Landlebendichtung* gesprochen wurde, so ist diese keinem bestimmten Genre zuzuordnen. Da gibt es die Tradition der Hirtendichtung oder der Bukolik, dann die Idylle und die Dorfgeschichte, ferner die Schriften, die den Charakter von Ratgebern haben, und nicht zuletzt findet sich die Pastorale im Roman und in der Erzählung. Formengeschichte zu betreiben, ist aber nicht die Absicht dieser Abhandlung. Wie verwickelt jedoch die Verhältnisse sind, zeigt der Umstand, dass im Barock, bei *Opitz* zum Beispiel, der Begriff *Landleben* auch auf die bukolische Dichtung angewendet wird, also nicht etwa reserviert ist für belehrende Schriften. Vermerkt sei noch, dass die deutsche Literatur bisher nur gestreift wurde. Wie sich die Dinge in ihr darstellen, wird später an geeigneter Stelle erörtert.

Die Natur ist nicht nur schön und verlockend. Sie zeigt auch ein ganz anderes Gesicht. *Joseph Conrad* berichtet über eine Flussfahrt ins Innere Afrikas, ins *Herz der Finsternis*.[20] Tückisch sieht der Fluss schon auf der Landkarte aus; er bildet die Form einer Schlange. Nach einer Fahrt entlang einer ganz verlorenen Küste geht es hinein in die Wildnis. Das Land ist vollkommen unvertraut, in einem Maße fremd, dass es sich jedem Vergleich mit einer bekannten Umgebung entzieht.

20 So der Titel der Erzählung.

An beiden Ufern des Stromes erhebt sich der Urwald, höher hinausreichend als „die Mauer eines Tempels“, ein Verhau aus Pflanzenwuchs, „eine strotzende und ineinander verflochtene Masse von Stämmen, Ästen, Blättern, Zweigen, Rankenwerk“. Nur scheinbar eröffnet der Fluss einen Zugang zu der „grünlichen Düsternis“. Gleich hinter der Expedition schließt sich wieder die Wildnis „wie das Meer über einen Taucher“. Der Wald gleicht einer „heranrollenden Woge aus Pflanzen“, bereit, „jedes kleine Menschenwesen aus seinem Dasein zu fegen“. Er führt ein ganz unverständliches Leben. Meist ist er stumm, bewahrt ein unheimliches Schweigen. Dann wieder hört man Geräusche, sogar Schreie. Aber die kann man nicht zuordnen. Sie sind Regungen eines geheimnisvollen Lebens, deren Bedeutung sich nicht entschlüsseln lässt. Die Artikulationen der Wildnis haben nichts mitzuteilen. Sie ist „ein Ding, das nicht sprechen“ kann und scheinbar auf nichts reagiert, sie ist „taub“. Von ihren Äußerungen weiß man nicht, ob sie ein „Flehen“ oder eine „Drohung“ sind. Unermesslich ist dieses Stück Natur. Es übersteigt das menschliche Vorstellungsvermögen; es verbreitet einen „begriffslosen Schrecken“. Die „Tiefen der Finsternis“ sind undurchdringlich für das menschliche Denken und zudem „erbarmungslos gegen menschliche Schwächen“. Was die Unheimlichkeit vollkommen macht ist, dass nichts an eine Welt erinnert, die für den Menschen bewohnbar wäre. Die Wildnis wirkt „unirdisch, vorgeschichtlich“, wie der „Mars“. Und doch ist sie auch das, sie ist „primitiv und herrlich“.

Die Natur ist, wie das Verhältnis des Menschen zu ihr, durchaus ambivalent. Neben der Seite der Schönheit und Gefälligkeit, weist sie auch die des Zerstörerischen und Furchteinflößenden auf. Gegenüber ihrer Größe, Weite und Unermesslichkeit muss sich der Mensch als klein und unbedeutend empfinden. Aber gerade dieses Grenzenlose und in seinen Ausmaßen Majestätische übt auch wieder eine ungeheure Anziehung aus. Es ist nicht nur schreckenerregend, sondern auch faszinierend. Und das konstatiert ja auch *Joseph Conrad*. Der Aspekt der bewundernswürdigen Größe der Natur wird in der Kunst und in der ästhetischen Theorie unter dem Begriff des *Erhabenen* abgehandelt. Beides, das Schöne und das Erhabene, gehört zur Natur. Nicht selten geht das eine in das andere über. So kann das Schöne sich ins Übermäßige steigern und das Erhabene eine Wohlgestalt annehmen.

Die Analyse dessen, warum die Natur auf den Menschen anziehend wirkt, kommt im Wesentlichen auf drei Motive.[21] Das erste ist so nahe-

21 So auch Martin Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt/M. 1996. Er unterscheidet drei *Grundformen ästhetischer Wahrnehmung der Natur* oder drei *Attraktionen* der Natur: *Kontemplation*, *Korrespondenz* und *Imagination*. Das entspricht ungefähr dem, was hier ausgeführt wird, wobei die Reihenfolge allerdings umgekehrt ist. Manches, was Seel

liegend wie simpel. Die Natur erscheint deswegen schön, weil die Kunst sie als schön erscheinen lässt. Oder auch, etwas weniger kategorisch, die Kunst lenkt den Blick auf ihre Schönheiten. Die Steppe mag für die Augen eines unvorbereiteten Besuchers ein öder Landstrich sein. Erst *Tschechows* Beschreibung lässt ihre Reize hervortreten. Sie richtet die Aufmerksamkeit auf die sonst nirgendwo anzutreffenden Formen und Farben, und sie vermittelt ein Gespür für die Weite und Größe dieser Landschaft. Ebenso geht es mit *Maupassants* Normandie. Auch sie ist dem ersten Anschein nach ziemlich eintönig, flaches Land, nur Felder und Wiesen und ein paar Bäume dazwischen. Aber auch diese grandiose Herbheit vermag zu überzeugen, vorausgesetzt es gelingt, dafür empfänglich zu werden, und dazu kann eben die Literatur verhelfen. Der Künstler, sagt *Marcel Proust*, gehe vor „wie etwa ein Augenarzt". Durch seinen Eingriff sieht man die Welt anders. Sie hat ihr gewohntes Aussehen abgestreift und bietet einen neuen Anblick. Die Gegenstände, die Farben, das Licht – alles ist verändert, weil es in der Sichtweise des Künstlers aufscheint. Und der Betrachter gewahrt Qualitäten an den Dingen, die ihm vorher nie aufgegangen sind. „Wir haben Lust", so *Proust*, „in dem Walde, den Renoir gemalt hat, spazierenzugehen, der uns am ersten Tag alles andere als ein Wald vorkam, eher zum Beispiel wie eine Stickerei mit vielen Farbtönen."[22] So kann selbst das Gewöhnliche attraktiv werden, dann, wenn seine bislang unbeachteten Werte aufgedeckt worden sind.

Nun sind bildende Kunst und Literatur nicht umstandslos gleichzusetzen. Diese hat durchaus ihre eigenen Gesetze. Anders als etwa die Malerei zeigt sie die Dinge nur indirekt. Das soll heißen: sie zeigt sie vermittelt durch eine fiktive Person. Die Personen eines Romans oder einer Erzählung leben in einer bestimmten Gegend. Sie gehören zu ihr, sind oft sogar typische Vertreter von ihr. Was sie erleben und erleiden, ist verbunden mit diesem Umfeld. Der Leser wird da hineinversetzt. Mit dem alten *Dubslav* ist er in der Grafschaft Ruppin, sitzt mit ihm auf einer Bank am Stechlinsee, unter den „alten Buchen", von denen *Fontane* sagt, dass „deren Zweige, von ihrer eigenen Schwere nach unten gezogen, den See mit ihren Spitzen berühren".[23] Und er wartet mit dem Hausherrn auf die Gäste, die gerade eine der für diese Landschaft cha-

ausführt, kann man nicht mitmachen; so die wenig plausible Trennung zwischen ästhetischer Aneignung und Erkenntnis der Natur.

22 Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit.* Deutsch von Eva Rechel-Mertens. Frankfurt/M. 1964, Bd. 6, S. 435f.

23 Theodor Fontane, *Der Stechlin*, Werke, hrsg. v. Walter Keitel u. Helmuth Nürnberger, Abt. I, 5. Bd., S. 7. Das verweist schon auf das Kapitel über Fontane. Auch die Ausführungen zu Jean Paul, Stifter und Arno Schmidt sind so zu verstehen; das wird im Folgenden nur ausnahmsweise vermerkt.

rakteristischen Alleen hinunterreiten. Der Leser ist also mit den epischen Personen an den Orten des Geschehens. Und er steht auch mit ihnen vor der Natur, sieht sie mit ihren Augen, erfährt, welche Gedanken und Gefühle sie bei einer Aussicht bewegen. Wie der Maler muss auch der Schriftsteller ein Bild entwerfen, mit seinen Mitteln versteht sich, mit den Mitteln der Sprache. Aber er fügt dem optischen Eindruck noch etwas hinzu, nämlich die Reaktion des Betrachters. Er spricht aus, wie ein Anblick wirkt. Auf diese Weise wird dem Leser die Schönheit eines Ortes nahe gebracht oder auch dessen Großartigkeit, vielleicht auch das, was an ihm abstoßend oder schreckenerregend ist. Selbst wenn letzteres der Fall ist, wird der Leser doch immer eine Lokalität als interessant empfinden, die Schauplatz merkwürdiger, spannender oder tragischer Ereignisse geworden ist. Und gesetzt ein Buch hat Erfolg, so zieht die in ihr geschilderte Landschaft die Aufmerksamkeit auf sich. Sie, die vorher niemand beachtet hat, findet nun ihre Liebhaber. Diese sehen sie in der Perspektive ihrer künstlerischen Aufbereitung. Natürlich gibt es da auch Enttäuschungserlebnisse, dann, wenn nicht aufzufinden ist, was ein Autor so eindrucksvoll beschrieben hat. Das beruht zum Teil aber auf einem Missverständnis, denn es ist nicht unbedingt die Absicht von Literatur, eine realitätsgetreue Abbildung anzufertigen. Sie verändert das Vorgefundene und unterwirft es einem künstlerischen Zweck. Ihm folgend arrangiert sie die Wirklichkeit, sodass sie etwas ausdrückt. Sie soll zum Beispiel eine Stimmung widerspiegeln oder einen Gedanken, oder sie soll sich zu einer bestimmten Atmosphäre verdichten. Oft genug ist der Schauplatz einer Geschichte auch nur eine Erfindung, die allenfalls an eine tatsächliche Gegend erinnert oder Züge einer solchen verwendet.

Die Schönheit, die der Betrachter oder der Leser wahrnimmt, ist also das Ergebnis einer bestimmten Anordnung der Realität. Dazu gehören Operationen wie die der Selektion. Sie besteht darin, dass nur ein besonderer Ausschnitt einer Landschaft ins Bild gesetzt wird. Selektion bedeutet aber auch, dass Elemente der Realität ausgewählt und neu zusammengesetzt werden. Selbstverständlich kann sich der Betrachter auch von der Vorlage lösen. Er vollzieht nicht nach, was ein Künstler ihm vorgesetzt hat, sondern er hat gelernt, so hinzusehen wie ein Künstler. Das Bild komponiert er gewissermaßen selbst. Er wird etwa bemüht sein, einen ausgesuchten Standpunkt einzunehmen, und er wird einen Ausschnitt aus dem Vorgefundenen herauslösen. Man kann das gut mit dem Vorgehen beim Fotografieren vergleichen, nur dass es dabei die Kamera ist, die das Segment festlegt. Durch dieses Verfahren verwandelt sich die Umgebung. Sie ist herausgenommen aus den üblichen Lebensvollzügen, ist nicht länger alltäglich und gewöhnlich. Sie gewinnt einen ganz eigenen Reiz, sie sieht aus wie gemalt. Eine solche

Sichtweise wird vor allem dem geschulten Blick gelingen, geschult durch die Kunst. Die Aussicht auf eine flache Meeresküste wird dann das Aussehen eines niederländischen Gemäldes annehmen, ein Hochgebirgsprospekt gerät zu einem *Waldmüller*, und der Wald gibt sich erhaben und geheimnisvoll, ganz in der Manier von *Stifter*. Anziehend erscheint die Realität, weil sie gesehen wird durch das Medium der Kunst.

Welche Natur als schön und einnehmend gilt, ist beträchtlichen Schwankungen unterworfen. Und es ist beileibe nicht so, dass das, was unser Gefallen findet, auch zu anderen Zeiten als angenehm empfunden wurde.[24] Die Kunst und die Literatur haben da geschmacksbildend gewirkt. Nichts ist diesbezüglich aufschlussreicher als die ästhetische Vereinnahmung der Schweizer Bergwelt. Über Jahrhunderte ist sie mit Prädikaten wie „hässlich", „erschröcklich", „unwegsam" versehen worden. Diese Einschätzung beginnt sich erst im 18. Jahrhundert zu ändern. Bezeichnend ist, dass derjenige, der daran entscheidend mitgewirkt hat, nämlich *Albrecht von Haller*, anfänglich noch ein ganz anderes Naturideal vertritt. Ausgerechnet Holland findet er „bezaubernd", und bei Heidelberg kommt ihm die Unterbrechung der Ebene durch Berge „störend" vor.[25] Mit seinem Werk *Die Alpen* setzt aber eine gründliche Neubesinnung ein. Die Favorisierung bestimmter Gegenden hat auch seine triviale Seite. Dergleichen fördert den Tourismus. Und ohne das Zutun der Literaten und Maler, von Männern wie *Haller* und vor allem *Jean-Jacques Rousseau* hätte die Schweiz vermutlich lange noch als ein ziemlich wüstes Land gegolten.

Der Drang, sich fremde Räume zu erschließen, hat verschiedene Gründe. Für die Künstler und Literaten ist aber entscheidend, dass sich ihnen mit dem Betreten eines unbekannten Terrains neue Möglichkeiten des Ausdrucks eröffnen. Das ist zunächst so zu verstehen, dass eine Naturszenerie bestimmt psychische Reaktionen herausfordert. Und eine neue Umgebung setzt verborgene seelische Regungen frei. Das Reisen ist ein vergleichbarer Vorgang. Auch das ist begleitet von einer Fülle von Eindrücken und Anregungen. Die künstlerische Adaption eines Naturraumes bedeutet demnach immer auch eine Bereicherung des Fühlens, Wollens und Denkens. Genau das wollten diejenigen erreichen, die einen solchen Aufbruch unternahmen. Die Maler, die die Landschaft um Worpswede für sich entdeckten, geben ein Beispiel dafür ab. *Rilke*, der sich ihnen anschloss, hat ihre Intentionen interpretiert und kommentiert. Es sei ihnen, führt er aus, darum gegangen, das

24 Einen Überblick über die geschichtliche Entwicklung gibt Alfred Biese, *Das Naturgefühl im Wandel der Zeiten*, Leipzig 1926. Zu dem hier angesprochenen Sachverhalt vgl. insbesondere S. 114–134.

25 Nachweise ebd., S. 116.

Repertoire an Stimmungen und Gefühlsvalenzen zu erweitern. Und dazu hätten sie herausgemusst aus dem allzu Vertrauten, hätten eine Gegend aufsuchen müssen, die eine Herausforderung darstellte – wie eben der äußerst karge, dürftige Landstrich des *Teufelsmoores*. „Woran unsere Väter im geschlossenen Reisewagen, ungeduldig und von Langeweile geplagt, vorüberfuhren, das brauchen wir", schreibt *Rilke*. Die Berge, zu denen diese gereist wären, wirkten nicht auf seine Generation: „Unsere Empfindung gewinnt keine Nuance hinzu, unsre Gedanken vertausendfachen sich nicht, …denn wir leben in Zeichen der Ebene und des Himmels."[26]

Nicht die Schönheit allein, nicht allein das, was an ihr Expression ist, macht die Natur attraktiv. Die Kunst, insbesondere aber die Literatur spricht auch davon, dass sie ein Versprechen auf ein gutes Leben enthält, und daraus ergibt sich das zweite Motiv für das Wohlgefallen an ihr. Eine Erinnerung an die Landlebendichtung macht das deutlich. Da laden Wald und Flur zum Spaziergang ein und zur Jagd; die abgeschiedene Lage verheißt Muse, Ruhe und Beschaulichkeit; die Erde fordert auf zur Gestaltung und zu selbstbestimmter Arbeit. Eine Anschauung, wie das Dasein sein könnte, liegt in der Natur. Und die Dichtung führt das vor. In *Gottfried Kellers* Roman wird der junge *Heinrich Lee* ins Heimatdorf seiner Eltern geschickt. Er ist niedergeschlagen und orientierungslos. Von der Schule hat man ihn verwiesen, und eine Aussicht auf einen beruflichen Werdegang hat er auch nicht. Und dann kommt er in das Haus seines Onkels, in ein Haus halb Pfarrei, halb Bauerngut, das angefüllt ist mit buntem, quirligem Leben; Menschen und Tiere laufen durcheinander, Jungen und Mädchen, Hunde und Katzen und ein zahmer, verspielter Marder. Dazwischen bewegen sich der joviale Onkel und die sehr um das leibliche Wohl besorgte Tante. Und als *Heinrich* kurz nach seiner Ankunft allein ist in dem Haus, die anderen sind draußen auf den Feldern, da guckt durch die Fenster die ganze, wunderbare Gegend: Das „sattgrüne Wiesental", durch das sich „silbern der Fluss schlängelt"; und die aufsteigende „waldige Berghalde" jenseits des Wassers, an der „alle Laubarten durcheinander wogen"; und die „düsteren Felswände" weiter oben, über denen sich die „ferneren Blauberge zeigen". Von der Mühle flussaufwärts leuchtet nur „das Blitzen und Stäuben des Rades" durch die Bäume. Und vor dem Haus liegen „Gemüse- und Blumengärten"; die bilden zusammen mit „vernachlässigten Zwischenräumen eine reizende Wildnis". Und aus *Heinrich*, auf den das alles einstürmt, das Haus mit seinen Bewohnern und die umliegende schöne Natur, bricht es heraus: „Hier war überall Farbe und Glanz, Bewegung, Leben und Glück, reichlich, ungemessen, dazu Frei-

26 Rainer Maria Rilke, *Worpswede*, Sämtliche Werke, V. Bd., Frankfurt/M. 1987, S. 26.

heit und Überfluß, Scherz, Witz und Wohlwollen.“[27] Ihn überkommt ein unbändiger Wille, sich zu entfalten und sich zu betätigen. Das Talent zu zeichnen und zu malen, welches zeitweilig verschüttet war, regt sich wieder in ihm. Beim Erkunden der Umgebung des Dorfes beeindruckt ihn das Alpenpanorama, das über Bergrücken hin in der Ferne auszumachen ist. Er wird aufmerksam auf die eigentümlichen Landschaftsformationen in seiner Nähe. Sie versprechen eine „reiche Zuflucht für fortwährende Streifereien“. Er gewahrt eine „Menge malerischer Anblicke, und an Bäumen und Steinen springt“ ihm das „reichste Detail entgegen“. Alles drängt sich danach, festgehalten zu werden. *Heinrich* erkennt darin seine Aufgabe; ganz hingegeben ist er an sie. Vergessen ist das, was ihn kürzlich noch bedrückte, und in ihm reift der Entschluss, ein Maler zu werden.

Anziehend ist die Natur für den, der in ihr findet, was seinem Wesen gemäß ist. Es ist das besondere Stück Natur, das jemandem zusagt, weil er glaubt, in ihm sich verwirklichen zu können. In eine Umgebung ist er gelangt, welche ihm ein Leben nach seiner Fasson gestattet. Nicht länger fühlt er sich eingeengt, nicht zurückgeworfen auf die Bilder in seinem Inneren. Das, was er sich wünscht, kommt ihm draußen entgegen. Die Dinge und selbst die Menschen neigen sich ihm zu. Sie spornen ihn an, und er hat das Gefühl, dass sich entfalten darf, was vordem zurückgedrängt war und nur als Ahnung in ihm lag. Es ist dies ein gesteigertes Leben, ein Dasein, das endlich gelungen ist, eines, das sich nicht zurückhalten muss, sondern das sich ausleben darf. Das Glücksgefühl, das jemand überfällt, wenn er eine bestimmte Gegend betritt, rührt eben daher, dass er das Empfinden hat, bei sich angekommen zu sein. Und wenn eine Definition des Glücks die ist, dass es keine Diskrepanz zwischen Innen und Außen gibt, dass das Glück auf dem Zusammenstimmen der beiden beruht, so ist das hier zu haben. Vor dem Ankömmling breitet sich eine Fülle von Möglichkeiten aus. Er braucht sie nur zu ergreifen oder auch, bei wiederholtem Aufenthalt, sie sich erneut anzueignen. Anschaulich wird ihm vorgeführt, auf welche Beschäftigung er sich verlegen kann. Die Aufnahme eines Stückes Natur kann demnach die Vergegenwärtigung einer Lebenskonzeption sein, eines Entwurfes von einem geglückten Dasein. Dergleichen stellt immer auch ein Korrektiv dar zu einem schlechten Leben, wenigstens aber zu einem, das nicht so gut geraten ist. Verheißen ist ein Leben jenseits des Zwangs. Und selbst wenn es mit Arbeit und Mühe verbunden ist, so sind diese doch nicht aufgenötigt, sondern sie wurden freiwillig übernommen. Noch die fadeste Urlaubsregion hat etwas von diesem Glanz, auch sie enthält ein Versprechen auf Freiheit und Glück.

---

27 Gottfried Keller, *Der grüne Heinrich*, Sämtliche Werke, 1. Bd., München 1958, S. 194f.

Sich so hingezogen zu fühlen zur Natur, ist elementarer als jede künstlerische Gestaltung. Die Zuneigung, die Menschen für eine bestimmte Gegend empfinden, entsteht aus ihrer eigenen Situation, und es sind ihre Existenzmöglichkeiten, die sie in ihr gewahren. Zudem sind es ganz unterschiedliche Gesichtspunkte, die sie anlocken: Das Klima mag angenehm sein; oder es ist die Physiognomie einer Landschaft, die beeindruckt; vielleicht überzeugt auch die Stimmung, die von einem Ort ausgeht, dessen Heiterkeit oder Gelassenheit. Die Literatur nun hat dieses Motiv aufgenommen und es vielfach variiert. Wie sich das Dasein ausnimmt unter den unterschiedlichsten natürlichen Bedingungen, das wird ihr ein Gegenstand der Darstellung. Sie erzählt dem Leser von fremden Existenzweisen, versetzt ihn in unbekannte Territorien und lässt ihn teilhaben an dem Leben, das sich dort entwickelt hat. Abenteuerlich mag es da zugehen oder auch exotisch. Das hat dann den Geschmack der Ferne und des Entlegenen. Es kann aber auch so sein, dass nur geschildert wird, was jedem vertraut ist, etwas, das vielleicht in der Kindheit am intensivsten genossen wird. Da wirkt irgendein Ferienland mit seinen Sensationen. Schon beim ersten Augenschein ist den Örtlichkeiten anzusehen, welche Freuden sie bereithalten. Das Wasser und der Wald, die Wiesen und die Berge warten nur darauf, erkundet und in Besitz genommen zu werden. Für Kinder sind solche Aufbrüche eine Weise der Welterfahrung. Es gibt sie auch bei anderer Gelegenheit. Und *Wilhelm Raabe* hat die daran geknüpften Wonnen festgehalten. Die „grüne Freiheit“ beginnt gleich hinter den Häusern. „Der Inbegriff aller Dinge, die Welt, die absolute Totalität eröffnet dem Forscher nicht weitere und nicht geheimnisvollere Räume, als dem Kinde die engbegrenzte Wiese und das Stückchen Himmelblau darüber bieten.“ Es gibt tausend Dinge, die neu sind und unbekannt. An ihnen entzündet sich die Leidenschaft des Forschens und des Sammelns. Es kommen auch Zeiten, „wo man still im Gras liegt und den Wind in den Blättern hört, die Wolken in der Luft schwimmen sieht und nach den fernen Bergen hinüberstaunt.“ Dann wieder muss man laufen, „um die Stelle zu finden, an welcher der Regenbogen auf der Erde steht“. Eine Zeit ist das, schreibt Raabe, „wo man mit Gras und Baum, mit dem lieben Gott, mit jedem Vogel, jeder bunten Mücke, jedem glänzenden Käfer auf du und du steht; wo man Pantheist in der lautersten Bedeutung des Wortes ist.“[28]

Kaum sind sie draußen, geraten *Jean Pauls* Helden in Verzückung. Grund dafür haben sie eigentlich nicht, denn Sorgen haben sie genug. Mit dem Auszug in die Natur sind diese nicht abgeschafft. Sie existie-

28 Wilhelm Raabe, *Der Hungerpastor*, in: Werke in vier Bänden, hg. v. Karl Hoppe, Bd. I, München o.J., S. 536f.

ren noch. Sie sind nicht vergessen, etwa weil zeitweilig für Ablenkung gesorgt wäre. Sie beschäftigen auch weiterhin die Gedanken. Es hat sich nur ein Zustand eingestellt, in dem sie nicht mehr als belastend empfunden werden. Die Figuren fühlen sich hinausgehoben über den Kreis ihrer Sorgen. So geht es dem Armenadvokaten *Siebenkäs*. Der macht sich in gedrückter Stimmung auf eine Fußreise. Die engen Verhältnisse, in denen er sich gefangen sieht, liegen ihm schwer auf der Seele. Als er aber hinauskommt in die offene Landschaft, da geht vor ihm eine ganze Frühlingswelt auf: „Über die Erde schwammen tausend Farben, und aus dem Himmel brach ein einziges lichtes Weiß". Und *Siebenkäs* wird das Dasein leicht, er fühlt sich getragen und gehoben.

> Das Schicksal pflückte aus Firmians Seele, wie Gärtner im Frühjahr aus Blumen, die meisten gelben, alten, welken Blättchen aus … In der Seele stieg eine überirdische Sonne mit der zweiten am Himmel. In jedem Tal, in jedem Wäldchen, auf jeder Höhe warf er einige pressende Ringe von der engen Puppe des winterlichen Lebens und Kummers ab und faltete die nassen Ober- und Unterflügel auf und ließ sich von den Mailüften mit vier ausgedehnten Schwingen in den Himmel unter tiefere Tagesschmetterlinge und über höhere Blumen wehen.[29]

War die Welt vorher verdüstert durch allerlei Kümmernisse, so ist Siebenkäs nun empfänglich für ihre Schönheit. Selbstverständlich ist das abhängig von seiner Gemütsverfassung, aber doch nicht allein davon. Die Umgebung trägt das ihrige dazu bei, und es kommt zweierlei zusammen: die Gestimmtheit des Individuums und das Besondere der äußeren Gegebenheiten.

Der Einzelne erlebt das in der Weise, dass sich die Welt verändert hat. Sie hat alles Gewöhnliche abgelegt. Es ist dies nicht auf eine Operation des Willens zurückzuführen, nicht auf ein Tun. Diese Veränderung erfasst einen Menschen, sie kommt über ihn. Getragen wird sie also vom Gefühl, und der Einzelne erfährt sie als Versetzung in einen bestimmten Zustand. Gleichwohl handelt es sich nicht um ein bloßes Erleiden, vielmehr um eine erhöhte geistige Aktivität. Es ist die der Kontemplation. Aus dieser Haltung ergibt sich der dritte Grund für die Attraktivität der Natur.

Für gewöhnlich sind die Dinge eingepasst in einen bestimmten Zusammenhang. Sie haben ihren Platz und ihre Funktion im Vollzug des Lebens. Die Alltagswelt ist so beschaffen. Da gehen die Dinge auf in ihrem Gebrauch. Sie haben nichts Besonderes, nichts, was Beachtung verdiente, und schön sind sie schon gar nicht. Die Aufmerksamkeit ziehen sie allenfalls dann auf sich, wenn die Selbstverständlichkeit, mit

---

29 Jean Paul, *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten Firmian Stanislaus Siebenkäs,* in: Werke, hrsg. von Norbert Miller, München 1959–66, 2. Bd., S. 352f.