

Georg Högl

Wald – Weber – Wagner

Studien zur Waldthematik in der musikalischen
Öffentlichkeit des 19. Jahrhunderts

K&N

Georg Högl

Wald – Weber – Wagner

WÜRZBURGER BEITRÄGE ZUR MUSIKFORSCHUNG

Im Auftrag des Instituts für Musikforschung Würzburg
herausgegeben von Ulrich Konrad

Editionskollegium:
Friedhelm Brusniak
Andreas Haug
Juniper Hill
Bernhard Janz
Ulrich Konrad
Eckhard Roch
Elena Ungeheuer

Band 8

Georg Högl

Wald – Weber – Wagner

Studien zur Waldthematik
in der musikalischen Öffentlichkeit
des 19. Jahrhunderts

Königshausen & Neumann

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
des Richard-Wagner-Verbands Würzburg-Unterfranken e.V.

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.

D 20

(Zugleich: Dissertation, Julius-Maximilians-Universität Würzburg,
Philosophische Fakultät, 2020)

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2021

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Satz: Georg Högl

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist
ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere
für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-7448-6

www.koenigshausen-neumann.de

www.ebook.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de

Inhalt

Vorbemerkungen.....	11
I. Natur als Landschaft	
1. Freiheit und Entfremdung	19
2. Kompensation und Komplementarität	
2.1. „Natur, ach!“	27
2.2. Analyse und Synthese.....	29
2.3. Wald als Metapher für Verlust.....	31
3. Stimmungskunst	
3.1. Verzeitlichung.....	39
3.2. Natur und Ich	42
3.3. Einheit und Stimmung	46
3.4. Zum ästhetischen Landschaftsbegriff	48
3.5. Die Landschaft der Maler.....	49
3.6. Bewegungslandschaft und ›Seelenspiegel‹.....	52
3.7. Eine musikalische Landschaft in <i>Tonkünstlers Leben</i>	58
4. Landschaft als Kultur	
4.1. Das landschaftliche Auge.....	63
4.2. Wald und Vergangenheit.....	66
4.3. Rückwirkungen: Der „Stempel der Bearbeitung“	68
4.4. „Buch und Hain“	72
4.5. Das landschaftliche Ohr.....	78
II. Wald, Musik und Waldmusik	
1. Hirten im Urwald und ›musica boschereccia‹.....	83
2. „Waldmusik“.....	87
3. Wald in der Musik und Oper des 19. Jahrhunderts: Ein Überblick	
3.1. Waldthematik in der poetischen Musikbeschreibung	89
3.2. Programmatische Waldkompositionen.....	96
3.3. Waldszenen im Musiktheater: Kontexte und Tendenzen	101
a. Irrende Ritter	104
b. Zauberwälder	107
c. Im Wald, da sind die Räuber.....	110
d. Kinder des Waldes.....	110
e. „Wilder Wald. Zigeuner-Lager.“.....	113
4. Literaturüberblick zu ›Wald und Musik‹	116

5. Der klingende Wald	
5.1. Vorbemerkungen.....	130
5.2. „Der Waldgesang der luft'gen Schaaren“	134
5.3. Hörnerklang	140
a. Jagd	140
b. „Leis' und ferner / Klingen Hörner“	147
c. Mehr Farbe als Zeichnung	158
5.4. Waldesrauschen.....	161
a. Windharfe Wald	163
b. Natursprache	168
c. „Luftschwingungen“ und „Empfindungsnerven“	173
III. Wald und Romantik	
1. Als Einleitung.....	175
2. Aufgeklärte Ebene und romantischer Bergwald.....	176
3. Das Kleid der Venus	180
4. Romantische Landschaft	181
5. Erhabener Wald.....	186
6. „Wilde Wald- und Felsenlandschaft“	190
7. Wald und Welt	
7.1. Ludwig Tieck und die ›Welt-Form‹ des Waldes	193
7.2. <i>Der Aufzug der Romanze</i>	196
8. Tiefe des Waldes.....	199
9. Waldnacht – „wie in einem Zwischenreiche“	201
10. Der Wald hat Ohren.....	205
IV. Wald und Mittelalter	
1. Wald in der romantischen Mittelalterrezeption	209
2. Wald in mittelalterlicher Literatur	212
3. Wald als Schauplatz des Mittelalters.....	214
V. Heiliger Wald, heilende Waldluft	
1. Landschaft und Religion	221
2. Waldesdom	223
3. „Kirchenstille der Wildniß“	226
4. Waldesorgel.....	228

5. Exkurs: Schwebeklang und „Sehnsucht nach dem Walde“	229
6. Monsalvat – mons silvaticus, mons salvationis.....	231
7. Waldluft – „zu den grünen Tempeln der Gesundheit“	234

VI. Deutscher Wald

1. Der „klassische Morast“	239
2. Klopstock und der deutsche Eichenhain.....	245
3. Der ›deutsche Wald‹ im Umfeld der Befreiungskriege	
3.1. „Freiheit der deutschen Eichen“	249
3.2. „Die wilde Jagd und die Deutsche Jagd“	253
3.3. Das „deutsche Waldesrauschen“	256
3.4. Wald als Kampfplatz der deutschen Oper	257
3.5. Exkurs: Die „Körner-Eiche“ auf der Opernbühne	259
4. Wagnersche Eichen.....	261
5. Altdeutsche Wälder.....	266
6. Germanische „Waldfreiheit“ und deutsches „Naturgefühl“	
6.1. Klima und ›Nationalcharakter‹	268
6.2. Die „Waldideologie“ Wilhelm Heinrich Riehls	272
6.3. Exkurs: Constantin Frantz und „was er vom Forst sagt“	277
6.4. Wald und Volk.....	278
6.5. ›Deutsch‹ zwischen Waldestiefe und Burghöhe	279
7. Ideallandschaft und „Tatsachenpartikel“	284
8. Exkurs: „Der Wald in der Musik der Germanen“	287

VII. Beobachtungen zu Webers *Freischütz*

1. <i>Vom Geiste des Romantischen</i>	289
2. „Samiel! erschein!“	295
3. „Nichts als Naturkräfte!“	299
4. Die <i>Adagio</i> -Introduktion der <i>Freischütz</i> -Ouvertüre	
4.1. Wer hört den Wald? Drei Positionen	
a. Christoph Ruths	305
b. Hermann Kretzschmar	306
c. Hans Heinrich Eggebrecht.....	307
4.2. Organisches Ganzes oder „Lumpenkönig“	308
4.3. Der erste Ton.....	314
4.4. Die Traulichkeit der schönen Stelle	317
4.5. Die „Schattenparthie“	320
4.6. Die <i>Adagio</i> -Einleitung als pittoreske Szene	322

VIII. Waldbilder in Wagners Schriften

1. Wagner und die Pariser <i>Freischütz</i> -Aufführung 1841	
1.1. Wagners Weber	327
1.2. „fast würde ich glauben wieder beim ›Walde‹ anfangen zu müssen“	329
a. Die Wolfsschlucht bei Tageslicht	331
b. Das „Gedicht jener böhmischen Wälder selbst“	339
1.3. <i>Le Freischütz</i>	348
2. Wald und Baum in <i>Oper und Drama</i>	
2.1. Die „Volksblume von der Waldwiese“	356
2.2. Das Umfeld der „Waldwiese“	364
2.3. Der „Naturwald des Volkes“	370
3. Die „große Waldesmelodie“	
3.1. „Waldesmelodie“ und „unendliche Melodie“	372
3.2. „[I]m Wald dort auf der Vogelweid' ...“	383

IX. Das „Waldweben“ in Wagners *Siegfried*

1. Vorbemerkungen	389
2. Überblick: Wald in der <i>Ring</i> -Dichtung.....	391
3. Vom Weben des Waldes	391
4. Siegfrieds Weg in den Wald	
4.1. Thidrekssaga.....	401
4.2. Karl Simrocks „Wunder der Wildniss“	405
4.3. Das „Waldstück“ <i>Der junge Siegfried</i>	406
4.4. Siegfried in der „waldeinsamkeit“	410
4.5. Exkurs: Alt wie der Wald	413
4.6. „Siegfried allein“ im Wald	415
4.7. Vom <i>Jungen Siegfried</i> zum <i>Siegfried</i>	418
5. Zur Dramaturgie des zweiten Akts	
5.1. „Tiefer Wald“	419
5.2. Kontemplation unter der Linde	422
5.3. Mittags im Wald: „Pan schläft.“	431
5.4. Mutter Natur	437
6. Zur Komposition des „Waldweben“	
6.1. Krise in der „Waldeinsamkeit“	440
6.2. Exkurs: Waldvogelstimmen.....	446
6.3. „Waldweben“ in der Partitur.....	448
6.4. Polyphonie und Tiefe.....	453
6.5. Regressive Musik.....	455
6.6. Zum formalen Aufbau.....	457
6.7. „Waldweben“ und „Waldesrauschen“	460

X. Silvane Aspekte der Wagner-Rezeption

1. ›Wald und Welt‹ in Wagners Briefwechsel mit Ludwig II. von Bayern.....	463
2. „Waldwiese“ Bayreuth	
2.1. Reuth und Rütli	471
2.2. Ein Tempel im Wald	475
3. Ausblick: „Nach Osten weithin dehnt sich ein Wald“	481

XI. Anhang

1. Literaturverzeichnis	
Zitierte Sekundärliteratur.....	490
Zitierte Primärquellen.....	520
Zitierte Lexika und Wörterbücher.....	540
Zitierte Briefausgaben.....	541
Zitierte Textausgaben	541
2. Abkürzungen und Literatursiglen	544
3. Register	545

Vorbemerkungen

La nature attacha, par des liens secrets,
Le destin des mortels à celui des forêts.

Alexandre Moreau de Jonnés¹

„Durch geheime Bande knüpfte die Natur das Schicksal der Sterblichen an das der Wälder.“ – Diesen Leitspruch setzte 1825 der französische Statistiker Alexandre Moreau de Jonnés an den Beginn einer vielbeachteten Abhandlung, in der er die Bedeutung des Waldes für Klima, Bodenfruchtbarkeit, Erosionsschutz und Wasserversorgung empirisch darlegte. Durch „geheime Bande“ scheinen auch Wald und Musik miteinander verbunden: Lässt sich auch mühelos ein Reigen von Assoziationen aufzählen, so fällt es doch bei genauerer Überlegung schwer, spezifische Merkmale und Kriterien dieser verschiedenartigen Verbindungslinien zu benennen. In einem kurzen Essay über den *Wald in der Musik*, der 1964 in der Schweizerischen Zeitschrift für Forstwesen erschien, äußert Hans Galli dazu folgende, nicht eben ermutigende Einschätzung:

Wenn man untersucht, in welcher Weise der Wald in allen seinen Erscheinungsformen in der Musik einen Widerhall fand, so stellt man wohl fest, daß es einen solchen gab und gibt, aber auch, daß er schwer faßbar ist. Es wurde darüber noch nie eine Dissertation verfaßt, und wer eine solche zu schreiben versuchte, sähe sich bald vor die Unmöglichkeit gestellt, mit dem Thema ins Reine zu kommen.²

Ein ähnliches Lagebild schickt der Musikwissenschaftler Elmar Budde seiner „historische[n] Skizze“ über den *Wald in der Musik des 19. Jahrhunderts* (1987) voraus, welche trotz ihrer Kürze eine differenziertere Herangehensweise an die Thematik versucht: Zwar würde wohl „[j]eder Musikliebhaber [...] die Frage, ob zwischen dem Naturereignis Wald und der Klangwelt der Musik Beziehungen bestehen, spontan bejahen“ und etwa „auf die vielen Jägerchöre, Hornmusiken und Waldlieder des 19. Jahrhunderts verweisen“, oder gar „romantische Musik und Wald überhaupt in eins setzen“; doch schein es, als ob sich diese historisch gewachsene und in

¹ Alexandre Moreau de Jonnés, *Premier mémoire en réponse à la question proposée par l'Académie royale de Bruxelles: Quels sont les changemens que peut occasioner le déboisement de forêts considérables sur les contrées et communes adjacentes [...]*?, Bruxelles 1825, S. [I]. In der deutschen Übersetzung des Forstprofessors Wilhelm Widenmann erschienen als *Untersuchungen über die Veränderungen, die durch die Ausrottung der Wälder in dem physischen Zustand der Länder entstehen*, Tübingen 1828.

² Hans Galli, *Der Wald in der Musik*, in: Schweizerische Zeitschrift für Forstwesen 115 (1964), S. 771f. (hier S. 771).

hohem Maße ideologisch aufgeladene „Symbiose“ von „Musik, Wald und deutsche[r] Innerlichkeit“ letztlich „der rationalen Auflösung programmatisch widersetz[e].“³

Eine grundlegende Problematik, auf welche die Skepsis beider Einschätzungen verweist, ist die des dialektischen Verhältnisses von Kunst (beziehungsweise Kultur) und Natur. Welche Aussagen sind über Verbindungslinien zwischen zwei Sphären oder komplementären Begriffen möglich, die in fundamentaler Polarität zueinander aufgefasst werden? Und kommt nicht, sofern man Musik idealtypisch als Zeitkunst, Wald hingegen als Naturraum auffassen will, auch noch der kategoriale Unterschied von räumlicher und zeitlicher Dimension erschwerend hinzu? So gesehen könnte es kaum abwegigeres geben, als Musik und Wald miteinander in Verbindung zu bringen.

Zwischen solch gewissermaßen ›naturalistischer‹ Auffassung von Natur als das unbedingt, objektiv, konstant und ›außerkulturell‹ Vorhandene einerseits, und einer ›kulturalistischen‹ Auffassung von Natur als „mentales Konzept“, als kulturell und historisch variable, geistige Konstruktion des Menschen andererseits, klafft im neuzeitlich-abendländischen Denken das „konzeptionelle Schisma im Naturbezug“ (Ludwig Fischer⁴). So mahnte bereits Johann Gottfried Herder an: „Kein Wort in der menschlichen Sprache ist vieldeutiger, als Natur“⁵. Je nach Relation und gesetztem Gegenbegriff erlangt das Wort eine andere Bedeutung. Unter Natur begreifen Menschen letztlich „das Fremde, vor dem sie ihre Identität kontrastiv entwerfen.“⁶ Damit ist freilich jede Begegnung mit, jedes Denken und Sprechen über Natur zugleich ein kultureller Akt.

Die kulturalistische ›Theorie der Landschaft‹ erklärt auf grundlegende und generelle Weise, unter welchen geistesgeschichtlichen Bedingungen und vermittels welcher Transformationen äußere Natur, wie eben Wald, zu einem Objekt ästhetischer Betrachtung und künstlerischer Gestaltung werden kann. So werden in vorliegender Arbeit, mit der ›theoretischen‹ Anschauung der Natur und ihrer ästhetischen Vergegenwärtigung ›als Ganzes‹ durch ein empfindendes Subjekt, zunächst die von Joachim Ritter postulierten notwendigen und hinreichenden Bedingungen moderner Naturerfahrung vorgestellt. Die Interaktion zwischen Mensch und Umwelt ist „ein Verhalten auf Grund von Bildern.“⁷ Indem die Naturgegenstände der Außenwelt eine relativ deutungsoffene Projektionsfläche für subjektive wie intersubjektive Ideen, Vorstellungen und Ideale bilden, ist jede bestimmte Art und Weise, wie Natur aufgefasst wird, ein kulturgeschichtliches Phänomen – und insofern eben doch

³ Elmar Budde, *Der Wald in der Musik des 19. Jahrhunderts – eine historische Skizze*, in: Bernd Weyergraf (Hg.), *Waldungen. Die Deutschen und ihr Wald*, Berlin 1987 (= Akademie-Katalog 149), S. 47–61 (hier S. 47).

⁴ Ludwig Fischer, *Einleitung*, in: ders. (Hg.), *Projektionsfläche Natur. Zum Zusammenhang von Naturbildern und gesellschaftlichen Verhältnissen*, Hamburg 2004, S. 11–28 (hier S. 15).

⁵ Johann Gottfried Herder, *Kritische Wälder. Viertes Wäldchen*, in: Bernhard Suphan (Hg.), *Herders Sämtliche Werke*, Bd. 4, Berlin 1878, S. 181.

⁶ Konrad Köstlin, *Kultur als Natur – des Menschen*, in: Rolf Wilhelm Brednich u.a. (Hg.), *Natur – Kultur. Volkskundliche Perspektiven auf Mensch und Umwelt*, Münster 2001, S. 1–10 (hier S. 5).

⁷ Wilhelm E. Mühlmann, *Umriss und Probleme einer Kulturanthropologie*, in: ders. (Hg.), *Kulturanthropologie*, Köln 1966, S. 15–49 (hier S. 24).

nichts grundsätzlich anderes als etwa Musik. Ähnlich wie der Zuhörer bei der Aufführung eines Musikstücks das sukzessiv Wahrgenommene mit seinen subjektiven Hörerfahrungen abgleicht, trägt jeder Waldspaziergänger gleichsam ein Gepäck von subjektiv-empirischen Erfahrungen, Erinnerungen und Wissensbeständen mit sich, welche zur Erschließung der Außenwelt situativ aktiviert werden. Von einem komplexen „Geflecht“ spricht in diesem Betreff der Soziologe Hans Paul Bahrdt, und benennt als Beispiel das „Syndrom ›deutscher Wald‹“⁸, welches sich eben nicht allein aus aktuellen Sinneswahrnehmungen des Einzelnen, sondern ganz wesentlich auch aus dem diskursiven Zusammenhang kultureller Tradierung speist. Ob bewusst oder unbewusst, gewollt oder ungewollt, sind die eigenen Naturerfahrungen stets auch konstruktivistische „Verwirklichungen und Fortentwicklungen zeitlich vorgelagerter kultureller Äußerungen“, wie Klaus Schriewer resümiert, der hierfür den Begriff „Waldbewusstsein“⁹ gebraucht: „Wahrnehmen und Erleben von Wald sind vielschichtige Prozesse, in denen Sinneseindrücke und verschiedenartige kulturelle Bilder zusammenspielen. Wald ist nicht nur Naturraum und Ökosystem, er existiert gleichzeitig als Konzept in unserem Denken.“¹⁰ Dass auf die „komplexe Interferenz von ästhetischer Theorie, Malerei, Gartenkunst und Literatur“¹¹, als welche sich die landschaftliche Wahrnehmung der Natur charakterisieren lässt, zumal im 19. Jahrhundert auch das Musiktheater Einfluss übte, liegt angesichts der gesellschaftlichen Bedeutung dieser Kulturerrscheinung auf der Hand.

Dass an den ›Bildern‹, die wir uns von der Natur machen, wie etwa am ›Konzept Wald‹, auch die Musik partizipiert, versucht die vorliegende Arbeit unter dem Begriff des ›landschaftlichen Ohrs‹ zu verdeutlichen. So beeinflussen musikalische Hörerfahrungen die Art und Weise, wie wir die Geräuschkulisse des Waldes wahrnehmen, wie wir aktiv ›hinhören‹, indem wir beispielsweise originär musikalische Kriterien auf das Gehörte (etwa ›Gesang‹ der Waldvögel) anwenden oder bestimmte Klänge oder musikalische Strukturen aus unserer Erinnerung wiederzuerkennen meinen. – Wer kurz zuvor eine Aufführung von Richard Wagners *Siegfried* besucht hat, dürfte bei seinem nächsten Spaziergang den Wald mit anderen Ohren hören (und mit anderen Augen sehen), und somit schließlich ein anderes ›Bild‹ von Wald gewinnen. Sein „Waldbewusstsein“ wurde modifiziert. Ähnliche Wirksamkeit können sprachliche Schilderungen klanglicher Ereignisse entfalten: Wer etwa durch Lektüre der Lyrik Joseph von Eichendorffs für das ›Waldesrauschen‹ sensibilisiert wurde, wird in der Folge die Wind- und Laubgeräusche auf neue Weise wahrnehmen. – Die Vorstellung des unmittelbar ›aus der Natur‹ schöpfenden Künstlers erweist sich unter solchen Prämissen freilich als illusorisch – was kann er dort finden, als seine eigenen, kulturell bedingten Projektionen?

⁸ Hans Paul Bahrdt, *Umwelterfahrung. Soziologische Betrachtungen über den Beitrag des Subjekts zur Konstitution von Umwelt*, München 1974 (= sammlung dialog 72), S. 70.

⁹ Klaus Schriewer, *Natur und Bewusstsein. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des Waldes in Deutschland*, Münster 2015, S. 10.

¹⁰ Ebenda, S. 9.

¹¹ Eckhard Lobsien, *Landschaft in Texten. Zu Geschichte und Phänomenologie der literarischen Beschreibung*, Stuttgart 1981 (= Studien zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft 23), S. 57.

›Waldmusik‹ trat wesentlich früher als poetische Fiktion und Thema der Literatur in Erscheinung, ehe sich dann auch Komponisten neuzeitlicher Kunstmusik um ihre klangliche Verwirklichung bemühten. Eine historische Untersuchung des Diskurses von Wald und Musik kann sich deshalb nicht auf musikalische Werke im engeren Sinne beschränken, sondern muss notwendigerweise interdisziplinär ausgelegt sein. Dass „jene Objektbereiche der Außenwelt, die in der Musik irgendwann zum Stoff der Schilderung wurden [...], von den anderen Künsten lange vorher dem Bewußtsein zugeführt worden waren“, wertet Tibor Kneif als Indiz dafür, dass die Bedeutung der Musik „als ein Mittel der Naturerkenntnis“ eher gering zu veranschlagen sei; und doch kenne die Geschichte der Musikanschauungen von jeher die Überzeugung, dass paradoxerweise gerade die von „Naturwirklichkeit“ abstrahierte Musik „den Naturbereich und die Existenzweise der Objekte, die Bewegung“ am adäquatesten widerzuspiegeln vermöge.¹² Es bedurfte sozusagen erst grundlegender ›Erschließungsleistungen‹ aus anderen Kunstbereichen, ehe der Wald auch der musikalischen Gestaltung als Stoff erschlossen wurde; als diese historischen Bedingungen aber erfüllt waren, vermochte Musik die Waldnatur – wie sich etwa den Rezeptionszeugnissen zu Richard Wagners ›Waldweben‹ entnehmen lässt – in besonders eindringlicher, suggestiver Weise vergegenwärtigen.

Gemeinhin wird in der Fachliteratur eine wesentlich neue Qualität der Wald-darstellung in der Musik des 19. Jahrhunderts festgestellt, die in erster Linie durch Carl Maria von Webers *Freischütz* (1821) bezeugt wird. „Weber scheint in der Tat der erste Komponist gewesen zu sein“, attestiert beispielsweise Elmar Budde, „der in seiner Musik einen Ton getroffen hatte, der im Hörer Assoziationen auslöste, die ihm Natur und Wald scheinbar unmittelbar ›empfindlich‹ machten.“¹³ Dass zwischen dieser neuartigen musikalischen Erlebnisqualität und dem gesteigerten Stellenwert, den die Landschaftsdarstellung seit dem späten 18. Jahrhundert in der Literatur und bildenden Kunst erlangt hatte, ein historischer Zusammenhang besteht, scheint evident. Auch deshalb schien es in vorliegender Studie geboten, die interdisziplinäre Entwicklung der Landschaftsthematik im relevanten Zeitraum zumindest in ihren Grundzügen zu behandeln, und hierbei auf die Schlagworte der ›Stimmungskunst‹ und ›Musikalisierung‹ einzugehen (Kapitel I).

Wie in der literarischen Romantik, „und zwar gerade in ihren populären Werken“, ein „Zentrum der weiterwirkenden Waldliteratur“¹⁴ verortet ist, das bis heute nachweislich die Wahrnehmung des Waldes beeinflusst, so dürften im Bereich der Musik

¹² Tibor Kneif, *Die Idee der Natur in der Musikgeschichte*, in: Archiv für Musikwissenschaft 28 (1971), Heft 4, S. 302–314 (hier S. 306 und S. 302f.).

¹³ Elmar Budde, *Der Wald in der Musik*, S. 49. Mit ähnlichen Worten: „Dabei gelingt es Weber – vielleicht als erstem Komponisten überhaupt –, daß die Zuhörer den Wald weit intensiver empfinden als als Schauplatz oder Dekoration menschlicher Handlung: Sie meinen ihn unmittelbar zu empfinden und zu erleben.“ Christoph Eschenbach, *Der Wald als Thema in der Musik*, in: Wolfgang Püttmann (Hg.), *Waldfacetten. Begegnungen mit dem Wald*, Leinfelden-Echterdingen 1998, S. 93–111 (hier S. 102).

¹⁴ Werner Graf, *Der Wald als Metapher. Reflexionen zum literarischen Waldbild als Thema des Literaturunterrichts*, in: Sieglinde Grimm, Berbeli Wanning (Hg.), *Kulturökologie und Literaturdidaktik. Beiträge zur ökologischen Herausforderung in Literatur und Unterricht*, Göttingen 2016 (= Themenorientierte Literaturdidaktik 1), S. 219–242 (hier S. 224).

– oder genauer: des Musiktheaters – Carl Maria von Weber und Richard Wagner die größte Nachwirksamkeit im Hinblick auf die Waldthematik entfaltet haben. Die beiden Komponisten sind jedenfalls die mit Abstand meistgenannten in der einschlägigen Sekundärliteratur, wodurch die Schwerpunktsetzung vorliegender Arbeit gewissermaßen schon vorgegeben war. Als die prominentesten, geradezu paradigmatischen Rang beanspruchenden Exempel musikalischer Walddarstellung empfahlen sich einerseits der Beginn der *Freischütz*-Ouvertüre, andererseits der als ›Waldweben‹ bezeichnete Abschnitt aus dem zweiten Akt des *Siegfried* (1876), für eingehende Fallstudien (Kapitel VII und IX). Damit einhergehend hatte sich der Fokus der Untersuchung über den im engeren Sinne musikalischen Bereich hinaus auf die ›multimediale‹ Erscheinung des Musiktheaters zu weiten.

Aufgrund seiner Anschaulichkeit, allgemeinen Vertrautheit und Polyvalenz bietet sich das ›Konzept Wald‹ vorzüglich für die bildliche Verständigung über unkonkrete musikalische Sachverhalte an, wie in Kapitel II.3.1. an poetisierenden Musikbeschreibungen des 19. Jahrhunderts gezeigt wird. Dass sich im Sprechen und Schreiben über Wald unter anderem ästhetische Werturteile, nationalpolitische Positionen oder poetologische Konzepte kommunizieren lassen, bezeugen nicht zuletzt die musikästhetischen Schriften Richard Wagners, in denen eine ganze Reihe von ›Waldbildern‹ anzutreffen ist, die im Kapitel VIII vorgestellt und mit zeitgenössischen Publikationen kontextualisiert werden.

Dabei ist die herausragendste Eigenschaft des ›Konzepts Wald‹ seine Fähigkeit, für höchst ambivalente, ja konträre Positionen zu stehen und diese zu integrieren: Wald ist eine Manifestation natürlicher Einheit, Symbol des ›Naturganzen‹, steht zugleich aber auch für unübersehbare Komplexität und Inkohärenz, die alles unzusammenhängend, abgerissen und plötzlich erscheinen lässt. Wald vermittelt zwischen den ästhetischen Kategorien des Schönen und des Erhabenen, vereint in sich die „Dialektik von Heimat und Fremde“¹⁵: Er zeigt sich janusköpfig als bergender Zufluchtsort wie als schreckliche Bedrohung. So dient Wald auf der Opernbühne dem überschwänglichen ›Joho!‹ der Jägerchöre wie auch den schwermütigen Herzensausschüttungen vereinsamer Protagonisten – nicht selten in unmittelbarer Abfolge – als gleichermaßen angemessener Hintergrund. Er lässt den Einen freier atmen und dünkt den Anderen ein Labyrinth, stellt sich als üppige Vielfalt oder monotone Wildnis dar. Im Waldesschatten können sich ideale und reale Sphäre, können „sich Traum und Wahrheit gatten“¹⁶, wie Ludwig Tieck formulierte, dessen Texte das ›Waldbewusstsein‹ des 19. Jahrhunderts besonders nachhaltig prägten.

Diese ausgeprägte Ambivalenz dürfte der Hauptgrund sein, warum „die romantische Poesie nirgends lieber als im Walde verweilt [...] und dahin, wie nach ihrer Heimath, immer wieder zurückkehrt“ – so die Beobachtung des Schriftstellers Siegfried August Mahlmann in einem Aufsatz von 1806, welcher in Kapitel VII.1

¹⁵ Ebenda, S. 231.

¹⁶ Ludwig Tieck, *Prolog. Der Aufzug der Romanze*, in: ders., *Kaiser Octavianus. Ein Lustspiel in zwei Theilen*, Jena 1804, hier S. 36.

näher beleuchtet wird. Wie durch unsichtbare Fäden scheint im Waldesinneren die disparate, wirre Vielfalt der Phänomene ideell verbunden. Ja, letztlich bezeichnet der Begriff ›Wald‹ eigentlich nichts anderes als eben diese Einheit in der Mannigfaltigkeit. So besteht, wie unter anderem Tieck, Mahlmann und auch der *Freischütz*-Librettist Johann Friedrich Kind bemerkten, eine strukturelle Wesensverwandtschaft zwischen Wald und romantischer Poesie, weshalb die Auseinandersetzung mit dem Wesen des Waldes nicht zuletzt eine Annäherung an den schillernden Begriff des Romantischen verspricht (Kapitel III).

Weiteres konzeptionelles Charakteristikum der Waldlandschaft ist der inhärente Vergangenheitsbezug: Im menschliche Zeitvorstellungen überschreitenden Wuchs der Bäume veranschaulicht sich „sichtbar gewachsene Geschichte“¹⁷. Die romantische Sehnsucht, sich in das ›goldene Zeitalter‹ eines idealisierten Mittelalters zurückzusetzen, ließ sich gegenwärtig durch Flucht aus der Alltagswelt in die ›Waldeinsamkeit‹ hinlänglich stillen. Die enge Assoziation mit dem Mittelalter war denn auch ein Hauptfaktor für die weite Verbreitung und Popularität, derer sich Waldszenen auf den (Musik-)Theaterbühnen des 19. Jahrhunderts erfreuten (Kapitel IV).

Dass die ideelle Wertschätzung für die Beständigkeit und Würde uralter Hochwälder zu einer Zeit florierte, in der sich die junge akademische Disziplin der Forstwissenschaft anschickte, die Wälder Deutschlands nach rationalen Erwägungen tiefgreifend umzugestalten, lässt den historischen Zusammenhang zwischen Naturunterwerfung und kompensierender Naturverherrlichung zu Tage treten. Der Volkskundler Albrecht Lehmann, der sich in einer Reihe von Publikationen mit dem Mnemotopos ›deutscher Wald‹ auseinandersetzte, stellt fest: „Zu diesem kulturellen Muster, wie es in romantischer Literatur, Malerei und Musik vermittelt wird, gehört von Anfang an die Erfahrung des Verlustes.“¹⁸ – Die gegen Ende des 18. Jahrhunderts einsetzende, zu pathetischer Sakralisierung neigende Beschwörung des Waldes (Kapitel V) geht mit nationalpolitischer Indienstnahme einher, deren wichtigste Stationen in Kapitel VI referiert werden. Auf den seit der Ära der Befreiungskriege voll ausgeprägten Gemeinplatz ›deutscher Wald‹ konnte in der Folge etwa die publizistische Bewertung des *Freischütz* als deutsche ›Nationaloper‹ rekurrieren, so wie in der nationalen Rezeption Webers und Wagners wiederholt auf deren Qualifizierung als ›Waldkomponisten‹, als eine für spezifisch deutsch erachtete Befähigung, verwiesen wurde. Einzelne Aspekte einer Wagner-Rezeption ›im Zeichen des Waldes‹ werden in Kapitel X aufgegriffen.

Liegen zur Waldthematik in der poetischen Literatur und der bildenden Kunst einschlägige motivgeschichtliche Darstellungen vor, die – wenngleich schon angestaubt – zumindest als Ausgangspunkt einer Untersuchung dienen können¹⁹, so ist

¹⁷ Alexander Demandt, *Der Baum. Eine Kulturgeschichte*, Köln 2014, S. 34.

¹⁸ Albrecht Lehmann, *Der deutsche Wald*, in: Etienne François, Hagen Schulze (Hg.), *Deutsche Erinnerungsorte*, Bd. 3, München 2001, S. 187–200 (hier S. 188).

¹⁹ Wolfgang Baumgart, *Der Wald in der deutschen Dichtung*, Berlin 1936 (= Stoff- und Motivgeschichte der deutschen Literatur 15); Josef Nikolaus Köstler, *Offenbarung des Waldes. Ein Beitrag zur Frage der*

für den Bereich ›Wald und Musik‹ bislang leider nichts Vergleichbares vorzuweisen. Die vorliegende Arbeit kommt deshalb nicht umhin, neben ihrem eigentlichen historischen Fokus auf das zeitliche und persönliche Umfeld von Weber und Wagner einen sehr allgemein gehaltenen, schlaglichtartigen Überblick über die facettenreiche Thematik ›Wald und Musik‹ und die einschlägige Literatur zu geben (Kapitel II), freilich ohne damit das bereits 1989 von Peter Jost vorgebrachte Desiderat einer „detaillierte[n] Untersuchung der für den Bereich des Waldes wichtigen musikalischen Traditionslinien“²⁰ einlösen zu können. Die motiv- oder ideengeschichtliche Herangehensweise erfüllt nicht zuletzt heuristische Funktion, indem sie durch breit angelegte Recherche Texte und Quellen ans Licht bringt, die im musikhistorischen Diskurs für gewöhnlich ausgeblendet bleiben, jedoch kontextuelle Bezüge und aufschlussreiche Parallelen aufscheinen lassen.

„Wenn ich im Laufe meiner Arbeit etwas gelernt habe, so dies, daß der Wald sich nicht umschreiben läßt. Ihn zu durchqueren heißt auch, große Teile davon nicht zu berühren.“²¹ – Zu diesem Fazit kommt der amerikanische Romanist Robert Pogue Harrison in einer ambitionierten Studie unter dem Titel *Wälder. Ursprung und Spiegel der Kultur* (1992), in welcher er die symbolische Bedeutung des Waldes in der Weltliteratur seit der Antike aufzeigt und unter der Prämisse interpretiert, dass jede „historische Epoche etwas Wesentliches über ihre Ideologie, ihre Institutionen und ihr Recht oder ihr kulturelles Temperament in den vielfachen Aspekten offenbart, unter denen Wälder in dieser Epoche betrachtet werden.“²² Mit solchem Resümee muss sich auch vorliegende Arbeit bescheiden, deren Anspruch nicht in einer erschöpfenden Darstellung, als vielmehr einer explorativen Annäherung an die zentrale Thematik von ›Wald und Musik‹ aus verschiedenen Perspektiven und methodischen Richtungen liegen kann.

Es handelt sich bei dieser Arbeit um die geringfügig überarbeitete Fassung der Dissertation, mit der ich im Wintersemester 2020/21 an der Philosophischen Fakultät der Julius-Maximilians-Universität Würzburg promoviert wurde und bei deren Ausführung ich von vielen Personen und Institutionen maßgebliche und dankenswerte Unterstützung erfuhr. Dank gebührt an erster Stelle Prof. Dr. Ulrich Konrad, der als Doktorvater die Entstehung der Dissertation von den ersten Überlegungen und Entwürfen an mit Rat und ermutigendem Wohlwollen begleitete und förderte. Besonders für die Möglichkeit, während meines Promotionsvorhabens als wissenschaftlicher Mitarbeiter im Projekt ›Richard Wagner Schriften. Historisch-kritische Gesamtausgabe‹ tätig sein und von den dabei gewonnenen Forschungsergebnissen unmittelbar profitieren zu können, fühle ich mich zu großem Dank verpflichtet. Für

künstlerischen Gestaltung deutschen Naturerlebens, München 1941. Einen allgemeinen chronologischen Überblick über verschiedene Aspekte der Walddliteratur gibt Michael Glasmeier, *Silvanische Bibliographie*, in: Bernd Weyergraf (Hg.), *Waldungen. Die Deutschen und ihr Wald*, Berlin 1987 (= Akademie-Katalog 149), S. 313–321.

²⁰ Peter Jost, *Robert Schumanns ›Waldszenen‹ op. 82. Zum Thema ›Wald‹ in der romantischen Klaviermusik*, Saarbrücken 1989 (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft Neue Folge 3), S. 79.

²¹ Robert Pogue Harrison, *Wälder. Ursprung und Spiegel der Kultur*, München 1992, S. 10.

²² Ebenda, S. 141f.

Unterstützung in der Abschlussphase meiner Promotion danke ich sehr herzlich Prof. Dr. Andreas Haug, der sich zur Zweitbegutachtung der umfangreichen Dissertation bereit erklärte, sowie Prof. Dr. Wolfgang Riedel, der als Prüfer am Promotionskolloquium teilnahm und auch darüber hinaus für fachlichen Austausch zur Verfügung stand. Nicht zuletzt habe ich der Studienstiftung des deutschen Volkes meinen Dank auszusprechen, die durch Gewährung eines Promotionsstipendiums erheblich zum Gedeihen dieser Arbeit beitrug. Selbstverständlich kann diese knappe Aufzählung bei weitem nicht all derer gerecht werden, die mich im Laufe der Jahre durch anregende und aufmunternde Gespräche, durch wertvolle Hinweise, Hilfe bei der Literaturbeschaffung oder auch geduldiges Zuhören in der Ausführung meines Vorhabens voranbrachten. Ihnen allen gilt mein herzlicher Dank.

I. Natur als Landschaft

1. Freiheit und Entfremdung

Es war wohl der 26. April 1336, als Francesco Petrarca aufbrach, um gemeinsam mit seinem Bruder den Mont Ventoux (1912 m) zu besteigen. In einem Brief an einen befreundeten Augustiner schildert er später das Außergewöhnliche dieser Unternehmung: Er habe sich „einzig aus der Begierde, die herausragende Höhe des Ortes zu sehen“¹ auf den anstrengenden Weg gemacht. Diese Motivation lässt die Besteigung des provenzalischen Berges zu einem Schlüsselereignis werden, mit dem sich eine neue Art der Naturerfahrung Bahn bricht. – Auf dem Gipfel angekommen, schlug Petrarca die *Confessiones* des Augustinus auf (die er seinem Bericht zufolge stets bei sich trug) und las seinem Bruder eine zufällig aufgeblätterte Stelle vor: „... und die Menschen gehen hin und bewundern die Höhen der Berge, [...] die Weite des Ozeans und den Lauf der Gestirne, aber sie vergessen ihrer selbst.“² Da wurde ihm das Revolutionäre und Verwerfliche seiner Tat bewusst: Anstatt den Blick auf sein Inneres, auf sein Seelenheil, zu richten, hatte er sich selbstvergessen der Bewunderung äußerer, irdischer Schönheit hingegeben. Er hatte „genug vom Berg“³ und stieg beschämt und in sich gekehrt zurück ins Tal. –

Petrarca musste demnach seinen Versuch, sich der Natur genießend in freier Anschauung zuzuwenden, als gescheitert betrachten. Und doch kann er, indem er die Motive seiner Bergbesteigung kritisch reflektierte, als „Entdecker der Landschaft“⁴

¹ „sola videndi insignem loci altitudinem cupiditate ductus“, Brief an Diogini da Borgo San Sepolcro, Francesco Petrarca, *Familiarum rerum libri*, IV,1,[1].

² „et eunt homines admirari alta montium et ingentes fluctus maris et latissimos lapsus fluminum et oceani ambitum et giros siderum, et relinquunt se ipsos.“, Augustinus, *Confessiones*, X,8.

³ „Tunc vero montem satis vidisse contentus, in me ipsum interiores oculos reflexi“, Francesco Petrarca, *Familiarum rerum libri*, IV,1,[29].

⁴ Als solchen bezeichnet ihn Helmut J. Schneider, *Erinnerte Natur. Einleitende Bemerkungen zur poetischen Geschichte deutscher Landschaft*, in: ders. (Hg.), *Deutsche Landschaften*, Frankfurt am Main 1981, S. V–XXII (hier S. IX). Diese historiographische Stilisierung geht im Wesentlichen auf Joachim Ritter zurück, dessen grundlegende Darstellung der systematischen und historischen Bedingungen moderner Naturerfahrung für die mittlerweile sehr extensive Literatur zum Thema ›Landschaft‹ nach wie vor einen zentralen Referenzpunkt bildet, der vielfach aufgegriffen und ausdifferenziert wurde; auch die folgenden Ausführungen orientieren sich an Joachim Ritter, *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Münster 1963 (= Schriften der Gesellschaft zur Förderung der westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster 54). Gewürdigt als „einer der frühesten völlig modernen Menschen“, der „die Bedeutung der Landschaft für die erregbare Seele“ bezeuge, wurde Petrarca bereits bei Jacob Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Basel 1860, S. 295–297 (hier S. 295). Vgl. des Weiteren die Darstellungen bei Matthias Eberle, *Individuum und Gesellschaft. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei*, Giessen ³1986 (= Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins, Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften 8), S. 115–121 und Jakob Hans Josef Schneider, *Natur und Landschaft. Metaphysische Aspekte der Naturbetrachtung*, in: ders. u.a. (Hg.), *Natur als Erinnerung? Annäherung an eine müde Diva*, Tübingen 1992, S. 7–74 (hier S. 17), sowie eine anders akzentuierte Lesart bei Jörn Bohr, *Über das Hinsehen und das Absehen von Landschaft*, in: Thomas Kirchhoff, Ludwig Trepl (Hg.), *Vielseitige Natur. Landschaft, Wildnis*

gelten. Er ging hinaus ›ins Freie‹, transzendierte also den Bereich der Alltagswelt und erklomm, alle praktischen Zwecke hinter sich lassend, einen Berg – nicht etwa um Pflanzen zu sammeln, nicht um Messungen anzustellen oder eine entlaufene Ziege zu suchen, sondern einzig in der Absicht, sich in freier Betrachtung den Kosmos, die ›Natur als Ganzes‹ zu vergegenwärtigen. Joachim Ritter hat die epochale Bedeutung dieses Vorganges herausgestellt: „Natur als Landschaft ist Frucht und Erzeugnis des theoretischen Geistes.“⁵ Der ›ins Freie‹ gehende Petrarca wurde letztlich – wie Helmut J. Schneider pointiert anmerkt – „zum Ahnherrn noch des allsonntäglichen Kaffeespaziergangs auf den nächstgelegenen Aussichtspunkt“⁶, und gewissermaßen auch zu einem geistigen Wegbereiter des Waldspaziergangs.⁷



Das zweckfreie Hinausgehen in die freie, ›draußen‹ liegende Natur, wie Petrarca es wegweisend praktizierte, setzt Distanz voraus. Wem die Natur „Gegenstand und Mittel der Sorge“ ist, wer unmittelbar in und mit ihr lebt, der erfährt sie auf ganz andere, zweckgebundene Weise: „Als Gegenstand des Nutzens ist die Natur für den Menschen gerade Wildnis, [...] das Widerständige“, gegen das er sich in alltäglicher Auseinandersetzung behaupten muss.⁸ Ritter zufolge ist Natur für den „ländlich Wohnenden immer die heimatliche, je in das werkende Dasein einbezogene Natur“.

[D]er Wald ist das Holz, die Erde der Acker, die Wasser der Fischgrund. Was jenseits des so umgrenzten Bereiches liegt, bleibt das Fremde; es gibt keinen Grund hinauszugehen, um die ›freie‹ Natur als sie selbst aufzusuchen und sich ihr betrachtend hinzugeben. Landschaft wird daher Natur erst für den, der in sie ›hinausgeht‹ (transcensus), um ›draußen‹ an der Natur selbst als an dem ›Ganzen‹, das in ihr und als sie gegenwärtig ist, in freier genießender Betrachtung teilzuhaben [...].⁹

und Ökosystem als kulturgeschichtliche Phänomene, Bielefeld 2009, S. 87–100 (hier S. 94–96). Zur problematischen Erschließung der in Petrarcas Brief nicht genannten Jahreszahl siehe die Diskussion bei Heinz Hofmann, *Francesco Petrarca, der Mont Ventoux und die literarische Textur der Erinnerung. War er oben oder nicht?*, in: Neue Zürcher Zeitung, 24. Dezember 2011, online-Ausgabe.

⁵ Joachim Ritter, *Landschaft*, S. 12f. Mit Ritters Verortung des petrarkischen Briefs in der philosophischen Tradition der ›Theorie des Kosmos‹ (θεωρία τοῦ κοσμοῦ) setzt Wolfgang Riedel sich kritisch auseinander, der auf antike Modelle der Landschaftsschilderung verweist, *Der Blick vom Mont Ventoux. Zur Geschichtlichkeit der Landschaftswahrnehmung bei Petrarca*, in: Rainer-M. E. Jacobi (Hg.), *Selbstorganisation. Jahrbuch für Komplexität in den Natur-, Sozial- und Geisteswissenschaften*, Bd. 10: *Geschichte zwischen Erlebnis und Erkenntnis*, Berlin 1999, S. 123–152.

⁶ Helmut J. Schneider, *Erinnerte Natur*, S. IX.

⁷ Übrigens war Petrarca ein leidenschaftlicher Waldliebhaber, der sich selbst als ›Waldmensch‹ („Silvius“, „Silvanus“) bezeichnete, siehe dazu Karl A. E. Enenkel (Hg.), *Francesco Petrarca: De vita solitaria. Buch 1. Kritische Textausgabe und ideengeschichtlicher Kommentar*, Leiden 1990, S. 249–254 (Kommentar).

⁸ Jakob Hans Josef Schneider, *Natur und Landschaft*, S. 17f.

⁹ Joachim Ritter, *Landschaft*, S. 13. „[G]eniessende Schau“ könne „nicht aufkommen, wo Not und Nutzen vorwalten“, postuliert Max J. Friedländer, *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*, Den Haag 1947, S. 12.

Diese Möglichkeit des theoretischen ›transcensus‹, die zugleich Bedingung einer ästhetischen Wahrnehmung von Natur ist, steht zunächst dem neuzeitlichen Stadtbewohner offen. Er hat draußen in der Natur „nichts zu suchen“¹⁰, aber viel zu finden.¹¹ Natur als Landschaft setzt somit die „Entzweigungsstruktur der modernen Gesellschaft“ voraus.¹² – Der Mensch muss sich von der Herrschaft der Natur emanzipieren und sie zum Objekt seiner Verfügung machen, um sich genießend in freier

¹⁰ „Ich ging im Walde / So für mich hin, / Und nichts zu suchen / Das war mein Sinn“, wie es in der ersten Strophe von Goethes *Gefunden* (1813) heißt; in: *Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand*, Bd. 1, Stuttgart 1827, S. 26.

¹¹ „Wer den Ort der Arbeit und Industrie, die Stadt, verläßt und in die Natur hinausgeht, für den wird die Natur zur Landschaft. Sie ist der Raum seines ästhetischen Genusses.“, Jakob Hans Josef Schneider, *Natur und Landschaft*, S. 18. Auf die Bedeutung des ›transcensus‹ weist Alexander von Humboldt in der Vorbemerkung zu seinem *Kosmos* hin: „Naturgenuß“ verdanke sich dem Hinausgehen „in das Freie (wie wir tief bedeutsam in unserer Sprache sagen)“, *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, Bd. 1, Stuttgart 1845, S. 7. Den Gegensatz von Stadt und Land präsupponierend, wird ›Landschaft‹ bereits in Krünitz' *Encyklopädie* als „eine Gegend auf dem Lande, so wie sie sich dem Auge darstellt“ definiert, Lemma ›2. Landschaft‹, in: Johann Georg Krünitz (Hg.), *Oekonomisch-technologische Encyklopädie*, Bd. 64, Berlin 1794, S. 401. In ihrem Selbstverständnis als „voluntary observer“ sind weder der romantische Landschaftsdichter noch der „picturesque traveller [...] involved in the day-to-day process of country life and work; for them the seasons do not mean different kinds of labour, but different and beautiful sensations.“, John R. Watson, *Picturesque Landscape and English Romantic Poetry*, London 1970, S. 22.

¹² „Freiheit ist Dasein über der gebändigten Natur. Daher kann es Natur als Landschaft nur unter der Bedingung der Freiheit auf dem Boden der modernen Gesellschaft geben.“, Joachim Ritter, *Landschaft*, S. 30. Vgl. hiermit auch Joachim Ritter, *Subjektivität und industrielle Gesellschaft. Zu Hegels Theorie der Subjektivität*, in: ders., *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Frankfurt am Main 1974 (= Bibliothek Suhrkamp 379), S. 11–35 (besonders S. 26f.). Neue Produktions- und Marktformen in der arbeitsteiligen Stadtgesellschaft entließen zunächst „die Menschen, die nichts mit der Agrarproduktion zu tun haben, aus der engen Verbindung von schön und fruchtbar, angenehm und wohltschmeckend“ und schufen damit die Voraussetzung ästhetischer Landschaftsschau; siehe hierzu eingehender Utz Jeggle, *Landschaft – Landschaftswahrnehmung – Landschaftsdarstellung*, in: Detlef Hoffmann (Hg.), *Landschaftsbilder, Landschaftswahrnehmung, Landschaft. Die Rolle der Kunst in der Geschichte der Wahrnehmung unserer Landschaft*, Rehburg-Loccum 1985 (= Loccumer Protokolle 3/1984), S. 7–29 (hier S. 11–17), sowie Matthias Eberle, *Individuum und Gesellschaft*, S. 40–50. Helmut J. Schneider zufolge „spricht vieles dafür, daß der Ursprung des Landschaftsempfindens mit dem Ursprung der Neuzeit selbst identisch“ sei, Helmut J. Schneider, *Erinnerte Natur*, S. VIII. Als „decisive qualitative change“ in der Ausprägung einer freilich schon immer vorhandenen „basic human condition“ wird die ästhetische Naturhinwendung im 17. und 18. Jahrhundert beschrieben von Dieter Groh, Rolf Peter Sieferle, *Experience of Nature in Bourgeois Society and Economic Theory: Outlines of an Interdisciplinary Research Project*, in: *Social Research* 47 (1980), Nr. 3, S. 557–581 (hier S. 573). Jörg Zimmermann gibt zu bedenken, dass man „nicht ohne weiteres von einer offensichtlichen Leerstelle innerhalb der [antiken] Theorie auf die Irrelevanz solcher Erfahrung im ganzen schließen dürfe“ und führt dazu Beispiele ästhetischer Landschaftsbeschreibung bei Horaz und Plinius an, Jörg Zimmermann, *Zur Geschichte des ästhetischen Naturbegriffs*, in: ders. (Hg.), *Das Naturbild des Menschen*, München 1982, S. 118–154 (hier S. 122). Auch Ruth und Dieter Groh argumentieren, dass Ritters Theorie, die auf einen bestimmten Abschnitt der Moderne seit der ›Sattelzeit‹ zugeschnitten sei, nicht als historisch-genetisches, sondern funktionales Modell taue, das den „Endpunkt eines jahrhundertelangen Prozesses“ beschreibe, der bereits in der vormodernen Gesellschaft beginne, Ruth Groh, Dieter Groh, *Von den schrecklichen zu den erhabenen Bergen. Zur Entstehung ästhetischer Naturerfahrung*, in: Heinz-Dieter Weber, Ulrich Gaier (Hg.), *Vom Wandel des neuzeitlichen Naturbegriffs*, Konstanz 1989 (= Konstanzer Bibliothek 13), S. 53–95 (hier S. 62–65). Entsprechend fordert Ludwig Trepl, „die Rittersche Theorie nicht als Beschreibung eines realen geschichtlichen Ereignisses in der Frührenaissance zu verstehen, sondern als Beschreibung eines Strukturwandels im Bewusstsein unserer Kultur“, Ludwig Trepl, *Die Idee der Landschaft. Eine Kulturgeschichte von der Aufklärung bis zur Ökologiebewegung*, Bielefeld

Betrachtung zu ihr zurückwenden zu können. Diesen fundamentalen Ablösevorgang beschreibt Friedrich Schiller in seinem 25. *Brief über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) anhand der Dialektik von Empfinden und Denken:

Solange der Mensch, in seinem ersten physischen Zustande, die Sinnenwelt bloß leidend in sich aufnimmt, bloß empfindet, ist er auch noch völlig Eins mit derselben, und eben weil er selbst bloß Welt ist, so ist für ihn noch keine Welt. Erst, wenn er in seinem ästhetischen Stande, sie ausser sich stellt oder betrachtet, sondert sich seine Persönlichkeit von ihr ab, und es erscheint ihm eine Welt, weil er aufgehört hat, mit derselben Eins auszumachen. [...] Aus einem Sklaven der Natur, solange er sie bloß empfindet, wird der Mensch ihr Gesetzgeber, sobald er sie denkt. Die ihn vormem nur als Macht beherrschte, steht jetzt als Objekt vor seinem richtenden Blick. Was ihm Objekt ist, hat keine Gewalt über ihn, denn um Objekt zu seyn, muß es die seinige erfahren.¹³

Durch Reflexion schließt der Mensch sich selbst von der Natur aus und erhebt sich über sie. Die ermöglichte „Entdeckung von Natur im emphatischen Sinne“ stellt sich somit als „Kehrseite des Verlustes jedes unmittelbaren Bezuges zur Natur“ dar und trägt deshalb notwendigerweise „Spuren der Entfremdung“¹⁴. Die durch Verdinglichung der Natur gewonnene Freiheit wird in melancholischer Ambivalenz zugleich als Gewinn und Verlust erfahren.

Schiller behandelt diese durch Unterscheidung konstituierte Beziehung zwischen Mensch und Natur in seinem Gedicht *Der Spaziergang* (1795/1800): Ein städtischer Spaziergänger bricht auf, um sich draußen der „heil’gen Natur“ genießend und frei zuzuwenden.¹⁵ Er hat es leichter als seinerzeit Petrarca, denn er kann einfach dem „ländliche[n] Pfad“ oder einer „verknüpfende[n] Straße“ folgen – an heiklen Stellen wurde sogar „ein geländerter Steig“ angelegt.¹⁶ Das Umland ist weitgehend gezähmt und nach menschlichen Bedürfnissen eingerichtet; hier gilt, was in Diderots *Encyclopédie* (1765) so prägnant formuliert wurde: „Die schöne

2012 (= Edition Kulturwissenschaft 16), S. 63. Klaus Schriewer moniert, dass durch einseitige Fokussierung kontemplativer Zweckfreiheit in Ritters Theorie bestimmten „Praxisformen“, die mit materieller Nutzung einhergehen (für den Wald etwa Jagd, Waldbau, Imkerei), aber auch dem Wandern zum ›Zweck‹ der Erholung die Möglichkeit ästhetischer Naturaneignung abgesprochen wird, Klaus Schriewer, *Natur und Bewusstsein. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des Waldes in Deutschland*, Münster 2015, S. 160–164. Eine Übersicht über weitere Kritik und Differenzierungen von Ritters Interpretation geben Thomas Kirchhoff, Ludwig Trepl, *Landschaft, Wildnis, Ökosystem: Zur kulturbedingten Vieldeutigkeit ästhetischer, moralischer und theoretischer Naturauffassungen. Einleitender Überblick*, in: dies. (Hg.), *Vieldeutige Natur*, S. 13–68 (hier S. 28f.).

¹³ Friedrich Schiller, *Die schmelzende Schönheit. Fortsetzung der Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, in: Die Horen 2 (1795), 6. Stück, S. 45–124 (hier S. 95–97).

¹⁴ Hartmut Böhme, Gernot Böhme, *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*, Frankfurt am Main 1983, S. 28.

¹⁵ Friedrich Schiller, *Der Spaziergang*, in: ders., *Gedichte*, Bd. 1, Leipzig 21804, S. 49–65. Siehe zu diesem Schlüsselwerk, von Schiller zunächst unter dem Titel *Elegie* veröffentlicht, die Studie von Wolfgang Riedel, *„Der Spaziergang“: Ästhetik der Landschaft und Geschichtsphilosophie der Natur bei Schiller*, Würzburg 1989.

¹⁶ Friedrich Schiller, *Der Spaziergang*, in: ders., *Gedichte*, S. 50 und 52f.

Natur ist die verschönerte Natur.“¹⁷ Die Landschaft lässt „den fröhlichen Fleiß“ humaner Kultivierung erkennen. Und doch sind die Landbewohner, denen Schillers Spaziergänger unterwegs begegnet, wenn auch glücklich in ihrer „einfältigen Natur“¹⁸, durch ihre symbiotisch enge Naturbindung noch unfrei:

Nachbarlich wohnet der Mensch noch mit dem Acker zusammen,
Seine Felder umruhn friedlich sein ländliches Dach,
Traulich rankt sich die Reb' empor an dem niedrigen Fenster,
Einen umarmenden Zweig schlingt um die Hütte der Baum,
Glückliches Volk der Gefilde! Noch nicht zur Freiheit erwacht,
Theilst du mit deiner Flur fröhlich das enge Gesetz.¹⁹

„Seine Fesseln zerbricht der Mensch. Der Beglückte!“ erst, nachdem er die umruhende Natur unterworfen und durch Stadtmauern ausgesperrt hat: „In die Wildnis hinaus sind des Waldes Faunen verstoßen, / [...] Zischend fliegt in den Baum die Axt, es erseufzt die Dryade“. Die Behausung mythischer Waldwesen wird in Baumaterial umgewandelt, Natur zum verfügbaren Objekt von Arbeit, Kunst und Wissenschaft, „der Hain zu Hölzern“ (Hegel²⁰). Durch objektivierende Naturaneignung dehnen sich die Grenzen menschlicher Verfügungsgewalt, die Wildnis wird in Schranken gewiesen. Kurz gefasst: „Rodung schuf Freiheit.“²¹

Wildnis ist primär eine gesellschaftlich definierte, moralische Bedeutung von Natur.²² Wildnis ist, was als Gegenwelt zur zivilisatorischen Ordnung empfunden wird: Wer Erstere lobt, kritisiert Letztere, et vice versa. So kann Wildnis etwa aus aufklärerischer Perspektive sinnlos, weil unbeherrschte Materie meinen und den moralischen Auftrag der Erschließung implizieren. Im Zuge einer allgemeinen Hinwendung zur äußeren Natur und gestützt von der (physiko-)theologischen Annahme, dass die Prädikate des Raums mit denen Gottes (Unendlichkeit) identisch seien,

¹⁷ „[L]a belle nature est la nature embellie, perfectionnée par les beaux arts pour l'usage & pour l'agrément.“ Es sei freilich darauf hingewiesen, dass die Sentenz hier speziell auf die ›schöne Natur‹ als Sujet der „beaux Arts“, nicht auf Natur im allgemeinen bezogen ist, Louis de Jaucourt, Lemma ›Nature‹, in: Denis Diderot, Jean le Rond D'Alembert (Hg.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Bd. 11, Paris 1765, S. 42. Vgl. hiermit die beispielhafte Argumentation, mit der sich Friedrich Theodor Vischer 1842 für die Verschönerung der städtischen Gartenanlagen und den Ausbau der Spazierwege einsetzt, zitiert bei Gudrun M. König, *Ausgegrenzt und einverleibt. Zum bürgerlichen Umgang mit Landschaft um 1800*, in: Hans Werner Ingensiep, Richard Hoppe-Sailer (Hg.), *Naturstücke. Zur Kulturgeschichte der Natur*, Ostfildern 1996, S. 167–182 (hier S. 178).

¹⁸ Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung. Ueber das Naive*, in: Die Horen 1 (1795), 11. Stück, S. 43–76 (hier S. 43).

¹⁹ Friedrich Schiller, *Der Spaziergang*, in: ders., *Gedichte*, S. 53.

²⁰ Hans Brockard, Hartmut Buchner (Hg.), *Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Jenaer kritische Schriften*, Bd. 3: *Glaube und Wissen oder die Reflexionsphilosophie der Subjektivität* [...], Hamburg 1986 (= Philosophische Bibliothek 319c), hier S. 4.

²¹ Joachim Radkau, Ingrid Schäfer, *Holz. Ein Naturstoff in der Technikgeschichte*, Reinbek bei Hamburg 1987 (= Rororo-Sachbuch Kulturgeschichte der Naturwissenschaften und der Technik 7728), S. 53.

²² Hierzu weiterführend Thomas Kirchhoff, Ludwig Trepl, *Landschaft, Wildnis, Ökosystem*, S. 13–68, Ludwig Trepl, *Die Idee der Landschaft*, S. 99ff., Dagmar Ottman, *Gebändigte Natur. Garten und Wildnis in Goethes ›Wahlverwandtschaften‹ und Eichendorffs ›Ahnung und Gegenwart‹*, in: Walter Hinderer (Hg.), *Goethe und das Zeitalter der Romantik*, Würzburg 2002 (= Stiftung für Romantikforschung 21), S. 345–395 und Matthias Eberle, *Individuum und Gesellschaft*, S. 22–26.

erlangte der Begriff ›Wildnis‹ ab dem 17. Jahrhundert auch zunehmend positive Bedeutungen. Das *Deutsche Wörterbuch* (Bd. 30) merkt an, dass der „gefühlston des wortes [...] je nach dem standpunkt oder dem zeitalter sehr verschieden“ sei: Habe die „ältere vorstellung“ fast ausschließlich das Defizitäre, die „gefahren [...] und entbehungen“ erfasst, so finde sich daneben „auch schon früh eine mildere auffassung, die es gestattet, das wort auch auf schöne und anziehende gegenden anzuwenden: [...] namentlich neuerdings auf romantische wald- und gebirgsgegenden in der heimath [...] als quelle erhebenden naturgenusses“. Aus einer Position relativer Sicherheit und Kontrolle heraus erschloss sich Schritt für Schritt das ungezähmt draußen Liegende dem ästhetischen Genuss, wie Helmut J. Schneider rekapituliert:

Erst bessere Wege und Transportbedingungen haben die Alpen zur malerischen Kulisse werden lassen, erst der Blitzableiter machte das Gewitterschauspiel genießbar. [...] Wissenschaftlich-technische Naturbeherrschung und ästhetisches Naturerlebnis sind Momente desselben neuzeitlichen Prozesses.²³

Vom kultivierten Nordufer des Genfer Sees aus wurden erstmals bewundernde Blicke auf die wilden Schneegipfel der savoyischen Alpen geworfen. In der Gewissheit, spätestens bei Dämmerung wieder das Stadttor zu passieren, bricht Schillers Spaziergänger in das Umland auf. Und wer gar die ganze britische Insel in einen einzigen Garten umzuwandeln vermochte²⁴, der konnte sich auch die scheinbare ›Befreiung‹ der Gärten von aller offensichtlichen Künstlichkeit und Umschließung leisten; denn ist es nicht die größere Kunst, „nur mit den eignen Farben der Natur zu

²³ Helmut J. Schneider, *Naturerfahrung und Idylle in der deutschen Aufklärung*, in: Peter Pütz (Hg.), *Erforschung der deutschen Aufklärung*, Königstein 1980 (= Neue wissenschaftliche Bibliothek 94), S. 289–315 (hier S. 296). Die Koinzidenz dieser Entwicklungen betont auch Ritter: „In der geschichtlichen Zeit, in welcher die Natur, ihre Kräfte und Stoffe zum ›Objekt‹ der Naturwissenschaften und der auf diese gegründeten technischen Nutzung und Ausbeutung werden, übernehmen es Dichtung und Bildkunst, die gleiche Natur – nicht weniger universal – in ihrer Beziehung auf den empfindenden Menschen aufzufassen und ›ästhetisch‹ zu vergegenwärtigen.“, Joachim Ritter, *Landschaft*, S. 21. Bemerkenswert ist eine schaffensbiographische Anwendung dieser These durch Dennis F. Mahoney: Die postulierte „Gleichzeitigkeit“ finde sich „in einer Person selten so rein ausgeprägt“ wie bei Novalis, der 1799 sowohl als Salinenassessor an der geologischen Erschließung Sachsens als auch an seinem *Heinrich von Ofterdingen* arbeitete, Dennis F. Mahoney, *Die Poetisierung der Natur bei Novalis. Beweggründe, Gestaltung, Folgen*, Bonn 1980 (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 286), S. 53. Vgl. hierzu auch die Beispiele für divergierende Naturansichten in der englischen Malerei zur Anfangszeit der Industrialisierung bei Monika Wagner, *Naturzerstörung und Natursehnsucht in der Malerei um 1800*, in: Detlef Hoffmann (Hg.), *Landschaftsbilder*, S. 51–86 (besonders S. 56–58).

²⁴ Wie der amerikanische Tourist Ralph Waldo Emerson im ›golden age‹ der englischen Agrikultur bewundernd feststellt: „[In England] art conquers nature, and transforms a rude, ungenial land into a paradise of comfort und plenty. England is a garden. [...] Nothing is left as it was made. Rivers, hills, valleys, the sea itself feel the hand of a master:“, Ralph Waldo Emerson, *English traits*, Boston 1856, S. 40.

arbeiten und ihre günstigsten Züge aufzufassen“²⁵, wie es in Horace Walpoles maßgeblicher Abhandlung *Ueber die neuere Gartenkunst* (1770) zur Richtschnur wurde? So wurden im englischen Landschaftspark der „liebliche[n] Wildheit der Form“²⁶ die Zügel gelockert. Freilich war dieses vordergründige Gewährenlassen durchwegs „linked to a new level of control“, wie Helmut J. Schneider feststellt.²⁷

Seit der Wende zum 19. Jahrhundert trat diese „Dichotomie der bürgerlichen Natursicht“²⁸, die in pathetischer Überhöhung bei gleichzeitiger Unterwerfung der Natur bestand, immer drastischer zutage. Gudrun M. König weist darauf hin, dass die für den modernen Naturgenuss konstitutive „Hinwendung bei Distanz“ notwendigerweise das Individuum zum Zuschauer gemacht und dadurch seinen Blick dafür getrübt habe, dass es zugleich Akteur tiefgreifender Veränderungen war: „Das moderne Naturverständnis, das sich im 18. Jahrhundert herausbildet, hat mit dazu beigetragen, daß die Natur im 19. Jahrhundert von der bedrohenden zur bedrohten Größe wurde.“²⁹ Aus heutiger Sicht muss die Verschränkung von technisch-industriellem Fortschrittsoptimismus und ästhetischer Naturverherrlichung deshalb in vieler Hinsicht befremdlich erscheinen.

Wären aber die Gemälde eines Caspar David Friedrich, wäre ein *Freischütz* entstanden, wenn nicht zuvor die Sächsische Schweiz mit erheblichem technischen Aufwand touristisch erschlossen worden wäre?³⁰ In seiner *Schöpfungsgeschichte des*

²⁵ Horace Walpole, *Ueber die neuere Gartenkunst*, in: A. W. Schlegel (Übers.), *Historische / litterarische und unterhaltende Schriften von Horatio Walpole*, Leipzig 1800, S. 384–446 (hier S. 424). Der Text erschien erstmals 1770 als *Essay on Modern Gardening*.

²⁶ Ebenda, S. 396. Das angestrebte Maß an Natürlichkeit im englischen Landschaftsgarten galt es sorgfältig auszutarieren. Zwar sollte Natur möglichst in ihrer ›naiven‹ Schönheit erhalten und vor dem Diktat abstrakter Regelmäßigkeit verschont, doch auch nicht einfach sich selbst überlassen bleiben, worauf Schiller hinweist: „Niemand wird den Anblick naiv finden, wenn in einem Garten, der schlecht gewartet wird, das Unkraut überhand nimmt, aber es hat allerdings etwas naives, wenn der freye Wuchs hervorstrebender Aeste das mühselige Werk der Scheere in einem französischen Garten vernichtet.“, Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, S. 53 (Fußnote). Eine der bekanntesten (fiktionalen) Verwirklichungen dieses Ideals ist der in Rousseaus *Nouvelle Héloïse* (1761) beschriebene Garten der Julie d'Étange: „Ce lieu est charmant, il est vrai, mais agreste & abandonné; je n'y vois point de travail humain. Vous avez fermé la porte; l'eau est venue je ne sais comment; la nature seule a fait tout le reste; et vous-même n'eussiez jamais sù faire aussi bien qu'elle. – Il est vrai, dit-elle [Julie], que la nature a tout fait, mais sous ma direction, & il n'y a rien là que je n'aye ordonné.“, Jean-Jacques Rousseau, *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*, Bd. 4, Amsterdam 1761, Brief 11, S. 194.

²⁷ „[N]ature could be set free precisely because it had become subject to mastery on a deeper level than it had been in the previous century. The liberal bourgeois was self-confident enough not to have to subjugate nature to the harsh geometrical pattern of absolutism.“, Helmut J. Schneider, *The Tree and the Origin of the Modern Landscape Experience*, in: Karla L. Schultz, Kenneth S. Calhoun (Hg.), *The Idea of the Forest. German and American Perspectives on the Culture and Politics of Trees*, New York 1996 (= German life and civilization 14), S. 89–102 (hier S. 93f.). Tatsächlich wurden Schneider zufolge in England „[f]ür die großen Parkanlagen der Insel [...] mehr Erdmassen bewegt und mehr Landbewohner vertrieben als für die aus dem Zeitalter Ludwigs XIV.“, Helmut J. Schneider, *Naturerfahrung und Idylle*, S. 303.

²⁸ Gudrun M. König, *Ausgegrenzt und einverleibt*, S. 168.

²⁹ Ebenda, S. 167. Von einer „ruinösen Spirale“ aus industrieller Naturausbeutung und ästhetischem Naturerleben spricht Helmut J. Schneider, *Erinnerte Natur*, S. VI.

³⁰ Bezüglich der massiven Natureingriffe, die vergleichsweise für die touristische Erschließung des Harz nötig waren, siehe Susanne Ude-Koeller, *Aufgebahnten Wegen. Zum Naturdiskurs am Beispiel des Harzklubs e.V.*, Münster 2004 (= Internationale Hochschulschriften 417), S. 110–116.

›Freischützen‹ (1843) gedenkt der Librettist Friedrich Kind der anregenden Ausflüge, die er von seiner Dresdener Stadtwohnung aus unternahm:

Ich pilgerte in die Weinberge, in den Großen Garten, nach Tharand, in die sogenannte sächsische Schweiz, d.h. in dasjenige, was von letztern bei-
den in damaliger Zeit bereits gangbar war.³¹

Zum einen scheint in diesem autobiographischen Bericht, durchaus ähnlich wie in Schillers *Spaziergang*, eine Grundbedingung des Naturgenusses auf: Ehe der Dichter „pilger[nd]“ die ›heil'ge Natur‹ aufsuchen und verherrlichen kann, muss zunächst einmal ganz profan der Bautrupp anrücken, um sie „gangbar“ zu machen. „Um der Wälder Schönheit recht beschaulich zu genießen, muß man vor Allem annehmlische Wege haben“, hält in diesem Sinne ein Zeitgenosse Kinds, der Forstwissenschaftler Gottlob König in seinem Lehrbuch zur *Waldpflege* (1849) fest.³² Das erforderliche Maß an Naturbeherrschung geht freilich über die logistischen Grundlagen hinaus. Damit man sich „des Waldes ungestört zu erfreuen“ vermag, sind „[f]rei laufende Hunde, bösertige Bullen der Heerden, verdächtige Landstreicher“ unbedingt fern zu halten – ja, eine „gute Waldpolizei“ duldet „nicht einmal beeren-
tragende Giftkräuter [...], um Unkundige auch vor dieser Gefahr sicher zu stellen.“³³ Erst dann kann romantische ›Waldlust‹ aufkommen.

Zum anderen lädt Kinds Nennung des Orts Tharandt dazu ein, die enge historische Nachbarschaft von wissenschaftlich-technischer und ästhetischer Naturauffassung aufzuzeigen: 1811 siedelte Heinrich Cotta dort die deutschlandweit erste Forstlehranstalt an, zugleich wurde der erste forstbotanische Garten angelegt. Im Juni 1816 wurde die Einrichtung in Tharandt zur königlich-sächsischen Forstakademie erhoben. Kaum 20 Kilometer entfernt und nur wenige Monate später, im Februar 1817, traf Kind mit dem jüngst ernannten Kapellmeister Carl Maria von Weber zusammen, um sich mit ihm über das Sujet einer neuen Oper *Der Freischütz* zu verständigen, die wie kaum eine andere die Waldlandschaft in den künstlerischen Blick nehmen sollte. So wurden in nahezu identischer historischer Verortung zwei grundverschiedene, komplementäre Sichtweisen auf den Naturraum Wald ausgeprägt.

³¹ Friedrich Kind, *Schöpfungsgeschichte des ›Freischützen‹. Biographische Novelle*, in: ders., *Freischütz-Buch*, Leipzig 1843, S. 63–138 (hier S. 102).

³² G[ottlob] König, *Die Waldpflege aus der Natur und Erfahrung neu aufgefaßt. Der Forstbehandlung zweiter Theil*, Gotha 1849, S. 302. Ganz wie die Kulturlandschaft in Schillers Gedicht, soll auch der Wald den ›fröhlichen Fleiß‹ menschlicher Arbeit verraten. Deshalb fordert König (ebenda), alles „dem Tode verfallene Holz zeitig wegzuräumen; denn nur frohes Leben will der Wanderer im Walde sehen!“ Waldschäden durch Borkenkäfer und Holzwurm wurden hingegen als „Schauerbild“ verurteilt, wie Wilhelm Blumenhagen es drastisch ausmalt: „Es ist ein Stechenhaus, ein Kirchhof der Natur, und der erschütterte Wanderer wendet das Auge ab [...]“, Wilhelm Blumenhagen, *Wanderung durch den Harz*, Leipzig [1838], S. 14.

³³ G[ottlob] König, *Die Waldpflege aus der Natur*, S. 303. Es muss sich, wie Jeggle formuliert, ein „angstfreie[r] Umgangston mit der Natur“ einstellen, denn „wer den Wolf fürchtet, wird nicht vom edlen Tann ergriffen.“; Utz Jeggle, *Landschaft*, S. 17.

2. Kompensation und Komplementarität

2.1. „Natur, ach!“

[I]ndeß, wenn der Sinn dafür nur um so mehr erwacht, um so mehr in der Wirklichkeit zu Grunde geht, so haben wir doch mehr gewonnen als verloren.

Ludwig Tieck³⁴

Mit der Objektivierung der Natur als Grundlage menschlicher Freiheit geht ihr Fremdwerden einher. Die mittelalterliche Vorstellung eines abgeschlossenen, gottzentrierten Kosmos weicht dem spezialisierten, experimentellen, quantifizierenden Erfassen vielfältiger und komplexer Erscheinungsformen der physischen Welt. Angesichts der rapiden Expansion differenzierter naturwissenschaftlicher Erkenntnisse und der Möglichkeit ihrer technischen Umsetzung fühlt sich der neuzeitliche Mensch zunehmend „verloren in einem Labyrinth der Sonnen und Welten“ (Joseph Addison³⁵) – er sehnt sich (zurück) nach einer Erfahrung der Natur als ›Ganzes‹.

„Unser Gefühl für Natur gleicht der Empfindung des Kranken für die Gesundheit“³⁶, formuliert Schiller in seinen Ausführungen *Ueber das Naive*. Als Begriff, „Idee“ oder ästhetischer Gegenstand werde ›Natur‹ erst in dem Moment fassbar, da ihr Verlust diagnostiziert wird:

So wie nach und nach die Natur anfieng, aus dem menschlichen Leben als Erfahrung und als das (handelnde und empfindende) Subjekt zu verschwinden, so sehen wir sie in der Dichterwelt als Idee und als Gegenstand aufgehen.³⁷

Gemäß dieser allgemeinen Dialektik formuliert der Kulturphilosoph Robert P. Harrison die Gesetzmäßigkeit: Je weiter Wälder vom „städtischen Horizont“ zurückweichen, umso mehr zehren sie vom „Pathos der Distanz“, umso länger werden „ihre Schatten in der kulturellen Phantasie“.³⁸ Die aus der alltäglichen Erfahrung schwindende Natur entwickelt ein sublimiertes und abstrahiertes Sein in der Sphäre der ›theoria‹.

Die neuzeitliche Erfahrung der ›freien Natur‹ als Landschaft will im fasslichen Naturausschnitt die verlorene Anschauung des kosmischen ›Naturganzen‹ mit aus der Innerlichkeit entspringenden Bildern vermitteln und so den „Zusammenhang

³⁴ Ludwig Tieck, *Einleitung*, in: ders., *Phantasia. Eine Sammlung von Märchen, Erzählungen, Schauspielen und Novellen*, Bd. 1, Berlin 1812, S. 15.

³⁵ „lost in such a Labarynth [sic] of Suns and Worlds“, [Joseph Addison], „As the Writers in Poetry and Fiction ...“, in: *The Spectator* 6 (1713), Nr. 420 (2. Juli), S. 131–136 (hier S. 133).

³⁶ Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, S. 70.

³⁷ Ebenda.

³⁸ Robert P. Harrison, *Wälder*, S. 125.

des Menschen mit der umruhenden Natur“ erfahrbar machen.³⁹ Sie besetzt gewissermaßen eine „Leerstelle“⁴⁰, die bei der Verdrängung des metaphysischen durch den wissenschaftlichen Naturbegriff zurückblieb. Jörg Zimmermann wertet diese Transformation als einen der „bedeutendsten kulturgeschichtlichen Vorgänge des 18. Jahrhunderts“, der im Denken der Romantik gipfelte.⁴¹ Entwarf das reflektierende Subjekt im geschichtsphilosophischen Rückblick das Bild unverschuldeter Unmündigkeit und symbiotisch-kindlicher „Gebundenheit“ in einer prärationalen „Naturvergangenheit“, so neigte gerade die triadische Denkweise der Romantik dazu, in der ästhetischen Landschaftsschau den Ort einer (temporären) Wiederherstellung dieser vormaligen Mensch-Natur-Einheit, zumindest aber der momentanen Linderung des Entfremdungsgefühls zu sehen.⁴²

Es keimt die Sehnsucht nach der schönen, „verlorne[n] Natur“, derentwegen ja der Protagonist von Schillers *Spaziergang* schließlich aufgebrochen war: „endlich entflohn des Zimmers Gefängniß / Und dem engen Gespräch“ der Stadt lässt er „jegliche Spur menschlicher Hände zurück“ und strebt der wilden Einsamkeit in Gebirge und Wald zu. Vormalis bedrohliche Qualitäten der Natur können, indem sie bewusst aufgesucht werden, zur Quelle ästhetischen Genusses werden. Getrieben von empfindsamer Misanthropie, wird dem Spaziergänger die Landschaft zur „Zuflucht vor derselben Zivilisation, die ihre Entdeckung möglich gemacht hatte.“⁴³ „Wild ist es

³⁹ Joachim Ritter, *Landschaft*, S. 21 und S. 29. Das »Ganze« selbst kann nicht Gegenstand der Empirie sein: „It is not possible for us to observe or to describe a whole piece of the world, or a whole piece of nature; in fact, not even the smallest whole piece may be so described, since all description is necessarily selective.“, Karl Popper, *The Poverty of Historicism*, London 41991, S. 77.

⁴⁰ Jörg Zimmermann, *Zur Geschichte des ästhetischen Naturbegriffs*, S. 130. Von einer „Leerstelle“, die sich mit der Wende zum kopernikanischen Weltbild ergeben habe, sprechen auch Gerhard Hard, *Die Landschaft des Künstlers und die des Geographen*, in: Detlef Hoffmann (Hg.), *Landschaftsbilder*, S. 122–139 (hier S. 123f.) und Ruth Groh, Dieter Groh, *Von den schrecklichen zu den erhabenen Bergen*, S. 57. Zur Kritik an der damit verknüpften Vorstellung eines definierten „geistig-seelischen Haushalt[s]“ des Menschen siehe Ludwig Trepl, *Die Idee der Landschaft*, S. 63.

⁴¹ Jörg Zimmermann, *Zur Geschichte des ästhetischen Naturbegriffs*, S. 130. Schlaeger hinterfragt diese gängige Entwicklungsvorstellung, indem er postuliert, dass (zumindest in der englischen Romantik) die ausgebildete „Wahrnehmungs- und Darstellungsroutine“ von Landschaft dem Naturverständnis und der Subjektivitätskonzeption der Romantik eher hinderlich waren, Jürgen Schlaeger, *Landschaft, Natur und Individualität in der englischen Romantik*, in: Heinz-Dieter Weber, Ulrich Gaier (Hg.), *Vom Wandel des neuzeitlichen Naturbegriffs*, Konstanz 1989 (= Konstanzer Bibliothek 13), S. 177–205 (hier S. 177). Für einen allgemeinen (Literatur-)Überblick siehe Thomas Noll, Urte Stobbe, Christian Scholl, *Landschaftswahrnehmung um 1800. Imaginations- und mediengeschichtliche Kontinuitäten und Brüche*, in: dies. (Hg.), *Landschaft um 1800. Aspekte der Wahrnehmung in Kunst, Literatur, Musik und Naturwissenschaft*, Göttingen 2012, S. 10–27.

⁴² Hierzu Helmut J. Schneider, *Naturerfahrung und Idylle*, S. 290f., Heinz-Dieter Weber, *Die Verzeitlichung der Natur im 18. Jahrhundert*, in: ders., Ulrich Gaier (Hg.), *Vom Wandel des neuzeitlichen Naturbegriffs*, Konstanz 1989 (= Konstanzer Bibliothek 13), S. 97–131 (hier S. 127) und Marianne Stauffer, *Der Wald. Zur Darstellung und Deutung der Natur im Mittelalter*, Zürich 1958 (= Studiorum Romanicorum Collectio Turicensis 10), S. 70.

⁴³ Helmut J. Schneider, *Erinnerte Natur*, S. X und Petra Raymond, *Von der Landschaft im Kopf zur Landschaft aus Sprache. Die Romantisierung der Alpen in den Reiseschilderungen und die Literarisierung des Gebirges in der Erzählprosa der Goethezeit*, Tübingen 1993 (= Studien zur deutschen Literatur 123), S. 17. Deutlich bezieht sich Schiller hier auf Ansichten des »promeneur solitaire« Jean-Jacques Rousseau; zum Vergleich: „J’allois alors d’un pas plus tranquille chercher quelque lieu sau-

hier und schauerlich öd'. [...] / Bin ich wirklich allein? In deinen Armen, an deinem / Herzen wieder, Natur, ach!"⁴⁴

2.2. Analyse und Synthese

Lässt sich die neuzeitliche Methodik wissenschaftlicher Naturauffassung, wie in der prägnanten Formel ›dissecare naturam‹ (Francis Bacon) ausgedrückt, auf die Auflösung (ἀνάλυσις) des Ganzen in differenzierte, quantifizier- und kontrollierbare Bestandteile zurückführen, so lautete der insbesondere von den Romantikern vorgebrachte Einwand, man könne auf diese Weise letztlich vor lauter Bäumen den Wald nicht mehr sehen. Man darf das Sprichwort hier geradezu wörtlich nehmen und sich den mit Schere und Lupe anrückenden Botaniker vorstellen, der nach Erkenntnis des ›Waldesganzen‹ strebt. Die „Naturforscher“, erklärt Novalis in den *Lehrlingen zu Saïs* (1798/99), hätten „jene unermeßliche Natur zu mannichfaltigen, kleinen, gefälligen Naturen zersplittert“, um „mit scharfen Messerschnitten den innern Bau“ zu erforschen. Wohl ließen sich die so gewonnenen Erkenntnisse trefflich „zur täglichen Nahrung und Nothdurft“ verwenden, doch waren es letztlich „nur todte, zuckende Reste“ des Naturganzen. Der lebendige „Naturgeist“ hingegen könne nur in ästhetischer Vermittlung (Novalis: „in Gedichten“) erfahrbar gemacht werden.⁴⁵

Auch Richard Wagner, dessen theoretische Schriften dem Naturbegriff maßgebliche Bedeutung zuweisen, rekapituliert die Bedingungen neuzeitlicher Naturauffassung, so unter anderem in seiner Abhandlung *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850). Die Entwicklung des Menschen habe begonnen, als dieser erstmals durch Verstandesreflexion „seinen Unterschied von der Natur empfand“, sich vom „Unbewußtsein thierischen Naturlebens losriß“ und „der Natur gegenüberstellte“, sie sich also durch bewusste „Selbstunterscheidung“ zum „Gegenstand“ machte.⁴⁶ Doch könne der Mensch aufgrund der ihm inhärenten „Naturnothwendigkeit“ nicht in progressiver Distanzierung, sondern nur „im freudigen Bewußtsein seines Zusammenhanges mit

vage dans la forêt, quelque lieu désert où rien ne montrant la main des hommes, n'annonçât la servitude & la domination, quelque asyle où je pusse croire avoir pénétré le premier, & où nul tiers importun ne vînt s'interposer entre la nature & moi.“, Jean-Jacques Rousseau, *Quatre lettres à Monsieur le président de Malesherbes*, in: ders., *Collection complete des œuvres de J. J. Rousseau, Citoyen de Geneve*, Bd. 12, Geneve 1782, lettre 3, S. 252–258 (hier S. 254f.). Ein früheres, nah verwandtes Beispiel negativer Kulturbewertung bietet Salomon Gessners Vorwort zu den *Idyllen* (1756): „Oft reiß ich mich aus der Stadt los, und fliehe in einsame Gegenden, dann entreißt die Schönheit der Natur mein Gemüth allem dem Ekel und allen den niedrigen Eindrücken, die mich aus der Stadt verfolgt haben; ganz entzückt, ganz Empfindung über ihre Schönheit, bin ich dann glücklich wie ein Hirt im goldnen Weltalter und reicher als ein König.“ Die Bewohner der ländlichen Idylle seien „frey von allen den Slavischen Verhältnissen, und von allen den Bedürfnissen, die nur die unglückliche Entfernung von der Natur nothwendig machet“, [Salomon Gessner], *Idyllen*, Zürich 1756, S. 6f.

⁴⁴ Friedrich Schiller, *Der Spaziergang*, in: ders., *Gedichte*, Bd. 1, S. 49 und 63f.

⁴⁵ Novalis, *Die Lehrlinge zu Saïs*, in: Paul Kluckhohn, Richard Samuel (Hg.), *Novalis: Das dichterische Werk*, Darmstadt 1977 (= Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs 1), S. 79–109 (hier S. 84).

⁴⁶ Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig 1850, S. 2f.

der Natur⁴⁷ völlige Freiheit erlangen. Diese Rückbindung erfahrbar zu machen, sei Aufgabe der Kunst. Es gelte, der modernen „Civilisation vollständig den Rücken [zu] kehren und mit Bewußtsein uns wieder in die Arme der Natur werfen.“⁴⁸ Die frühromantische Diktion des Novalis aufgreifend, erklärt Wagner in *Oper und Drama* (1852):

Die Wissenschaft hat uns den Organismus [...] aufgedeckt; aber was sie uns zeigte, war ein abgestorbener Organismus, den nur die höchste Dichternoth wieder zu beleben vermag, und zwar dadurch, daß sie die Wunden, die das anatomische Sezirmesser schnitt, [...] wieder schließt [...].⁴⁹

Der „lösende Verstand“ könne die „reale Wirklichkeit [...] nach ihren Einzelheiten“ erkennen, der „dichtende Verstand“ hingegen die „ideale, einzig verständliche Wirklichkeit“ erfassen und mitteilen. Wo der „reflektirende Verstand“ eine „wachsende Vielheit von Einzelheiten“ erblicke, vermöge die „dichterische Anschauung“ ein verbundenes „Ganzes“ zu sehen.⁵⁰ Besonderes Potential zur ästhetischen Auffassung und Wiedergabe von Natur attestiert Wagner der Landschaftsmalerei, die ihm als „letzter und vollendeter Abschluß aller bildenden Kunst“ gilt.⁵¹ Die Herausbildung der Naturwissenschaft und der Landschaftskunst begreift er als komplementäre Entwicklungen im Prozess der Moderne.⁵²

Die Objektivierung der Natur firmiert in Wagners Geschichtsphilosophie, wie er sie im *Ring des Nibelungen* dramatisierte, als mythischer Sündenfall: Noch vor Alberichs Raub des Rheingolds vergeht sich Wotan am harmonischen Naturzustand, indem er sich aus dem Holz der Weltesche – quasi ›dissecans naturam‹ – einen Speer schnitzt, der ihm die (widernatürliche) Herrschaft sichern soll. Der göttliche Baumfrevler markiert den Anfang vom Ende des Kosmos: „In langer Zeiten Lauf / zehrte die Wunde den Wald; / falb fielen die Blätter, / dürr darbt der Baum“, verkünden die Nornen zu Beginn der *Götterdämmerung*. In verdinglichter Zurichtung, zu Scheitern geschlagen und getürmt, wird „der Welt-Esche / welches Geäst“ schließlich den Weltenbrand befeuern.

⁴⁷ Ebenda, S. 5.

⁴⁸ Richard Wagner, *Kunst und Klima*, in: Deutsche Monatsschrift für Politik, Wissenschaft, Kunst und Leben 1 (1850), [Heft 4], S. 1–11 (hier S. 6).

⁴⁹ Richard Wagner, *Oper und Drama*, Leipzig 1852, Teil 3, S. 51. Der Satz fällt hier im Kontext sprachtheoretischer Erörterungen. Die Dialektik von „anatomische[r] Wissenschaft“ und synthetisierender Dichtung begegnet in Wagners Schriften aber wiederholt; vgl. etwa ebenda, Teil 2, S. 68: „Die anatomische Wissenschaft [...] verfolgte den ganz entgegengesetzten Weg der Volksdichtung; wo diese unwillkürlich verband, trennte jene absichtlich; wo diese den Zusammenhang sich darstellen wollte, trachtete jene nur nach genauestem Erkennen der Theile; und so mußte Schritt für Schritt jede Volksanschauung [...] als abergläubisch überwunden [...] werden. Die Naturanschauung des Volkes ist in Physik und Chemie [...] aufgegangen.“

⁵⁰ Richard Wagner, *Oper und Drama*, Teil 2, S. 67–69 und S. 193.

⁵¹ Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, S. 179–182.

⁵² „Die moderne Naturwissenschaft und die Landschaftsmalerei sind die Erfolge der Gegenwart [...]“, Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, S. 180.



Wald ist wie wohl keine andere Landschaftsform dazu geeignet, eine Vorstellung natürlicher Ganzheit zu vermitteln. Wald ist wesentlich mehr als die Summe seiner Einzelteile, er besteht eben „nicht bloß aus Bäumen“, wie der im 19. Jahrhundert populäre Naturschriftsteller Emil Adolf Roßmäßler anmerkt.⁵³ Die romantische Diktion aufgreifend, schildert er es „eine pedantische Entweihung“, wollte man „mit dem kalten Messer des Zergliederers den Wald in seine Theile [...] zerlegen“. Vielmehr sei Wald ein Paradigma harmonischer Ganzheit, eine „gewaltige Vereinigung von Körpern und Erscheinungen, in welcher kein Theil den übrigen völlig gleicht, und welche alle dennoch vollkommen zusammenstimmen zu erhabenem Einklang, der die Saiten in einer jeden unverdorbenen Brust erklingen macht.“⁵⁴ Es möge in „dieser Auffassung [...] scheinen, als gehöre der Wald nur dem Dichter und dem Maler“, als entziehe sich sein wahres Wesen wissenschaftlichem Zugriff. In der Nachfolge Alexander von Humboldts verstand Roßmäßler es als seine Aufgabe, diese strenge Dichotomie der Natursicht zu überwinden:

Es ist eine von den Aufgaben unserer Arbeit, diesen Zwiespalt zwischen Dichter, Maler und Naturforscher zu versöhnen, und nirgends kann dies erfolgreicher geschehen, kein Ort ist dazu würdiger angethan als der Wald.⁵⁵

2.3. Wald als Metapher für Verlust

Zur Beschreibung der Dialektik von Objektivierung und ästhetischer Vergegenwärtigung von Natur hat sich in der breiten Rezeption von Joachim Ritters These der Begriff der ›Kompensation‹ etabliert, wie ihn Jakob H. J. Schneider in folgender Definition gebraucht:

Natur als Landschaft ist die ästhetische Kompensation der aus dem metaphysischen Rahmen einer ehemals als kosmisches Einheitsprinzip verstandenen Natur herausfallenden Objektivierung der Natur als Gegenstand naturwissenschaftlich-technischer Verfügbarkeit.⁵⁶

Die problematische Übertragung des durch Ritters Hegelinterpretationen ›vorbelasteten‹ Begriffs auf seine Landschaftstheorie⁵⁷ veranlasste die Einführung des

⁵³ Emil Adolf Roßmäßler, *Der Wald*, Leipzig 1863, S. 9.

⁵⁴ Ebenda.

⁵⁵ Ebenda, S. 10.

⁵⁶ Jakob Hans Josef Schneider, *Natur und Landschaft*, S. 15.

⁵⁷ Ritter selbst scheint den Begriff in Bezug auf die *Funktion des Ästhetischen* mit Bedacht vermieden zu haben; lediglich in einer Fußnote erwähnt er die Forderung nach „ästhetische[r] Kompensation“, Joachim Ritter, *Landschaft*, S. 51, Fußnote 58. Hingegen verwendet er ›Kompensation‹ wiederholt (unter Berufung auf Odo Marquard) in einem zeitnah entstandenen Aufsatz über *Die Aufgabe der*

Begriffs der ›Komplementarität‹⁵⁸, womit allgemeiner die Möglichkeit bezeichnet ist, dasselbe (Natur-)Objekt „unter verschiedenen Blickwinkeln als ein verschiedenes zu erfahren.“⁵⁹ So lässt sich ein und der selbe Wald zur gleichen historischen Zeit komplementär unter anderem als ökonomisches, wissenschaftliches oder ästhetisches Objekt erfahren.⁶⁰ Von Kompensation zu sprechen scheint zumindest dort angebracht, wo eine auszugleichende Verlusterfahrung als Motivation oder Auslöser der (ästhetischen) Vergegenwärtigung aufscheint oder sogar benannt wird.⁶¹ Explizit geschieht dies etwa, wenn Annette von Droste-Hülshoff über ihre *Westfälischen Schilderungen* (1845) schreibt:

Geisteswissenschaften. Ausgehend von Hegels Begriff der ›Entzweiung‹ sieht er hier in der konstitutiven „Abstraktheit und Geschichtslosigkeit“ der modernen Gesellschaft die Zugehörigkeit der Geisteswissenschaften zu ihr begründet. „Sie werden auf ihrem Boden ausgebildet, weil die Gesellschaft notwendig eines Organes bedarf, das ihre Geschichtslosigkeit kompensiert und für sie die geschichtliche und geistige Welt des Menschen offen und gegenwärtig hält, die sie außer sich setzen muß.“, Joachim Ritter, *Die Aufgabe der Geisteswissenschaften in der modernen Gesellschaft*, in: ders., *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Frankfurt am Main 1974 (= Bibliothek Suhrkamp 379), S. 105–140 (hier S. 131). Vgl. hierzu auch O[do] Marquard, Lemma ›Kompensation‹, in: Joachim Ritter, Karlfried Gründer (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 4, Basel 1976, Sp. 912–918 (hier Sp. 916).

⁵⁸ „Die Totalität der ästhetischen Natur als Landschaft, für die der Geist ein Organ ausbildet, verhält sich komplementär und nicht kompensatorisch zur verdinglichten und partialisierten Natur. Wir halten es für wichtig, diesen komplementären Charakter zu betonen, da ein von der Ritterschen Hegelauslegung abgeleitetes Kompensationsmodell andere anthropologische, geschichtsphilosophische und auch politische Implikationen aufweist als sein ursprünglicher Ansatz.“, Ruth Groh, Dieter Groh, *Von den schrecklichen zu den erhabenen Bergen*, S. 60. Zur Diskussion ›Kompensation‹ versus ›Komplementarität‹ siehe Thomas Kirchhoff, Ludwig Trepl, *Landschaft, Wildnis, Ökosystem*, S. 27 und Ludwig Trepl, *Die Idee der Landschaft*, S. 62f.

⁵⁹ „In einem komplementären Verhältnis stehen z.B. die Begriffsbildungen der Naturwissenschaften und die Lebenswelt.“, Ruth Groh, Dieter Groh, *Von den schrecklichen zu den erhabenen Bergen*, S. 90, Fußnote 31.

⁶⁰ Gerade der Blick auf das forstliche Schrifttum des 19. Jahrhundert zeigt: „Sciences de la nature et sentiment de la nature fleurissent simultanément.“, Guillaume Decocq, Bernard Kalaora, Chloé Vlasopoulos, *La Forêt salvatrice. Reboisement, société et catastrophe au prisme de l'histoire*, Ceyzérieu 2016, S. 76.

⁶¹ Diese freiere, nur noch mittelbar auf die ›Landschaftstheorie‹ bezogene Verwendung der Begriffe schließt sich Klaus Schriewer und Guili Liebman Parinello an. Schriewer beschreibt die Relation zwischen dem „Phänomen der Waldliebe“ und dem „Verlust des realen Waldes“ als „begleitend“ und kompensierend, Klaus Schriewer, *Die Deutschen und der Wald*, in: Bernd Schmelz (Hg.), *Drache, Stern, Wald und Gulasch. Europa in Mythen und Symbolen*, Bonn 1997, S. 1–17 (hier S. 7). Liebman Parinello nimmt an, dass sich für das 18. Jahrhundert „all'Entzauberung del disboscamento e della progressiva mappatura delle foreste ancora esistenti [...] quasi per compensazione un atteggiamento estetico“ zuordnen lasse, Giuli Liebman Parrinello, *Prefazione*, in: ders. (Hg.), *Il bosco nella cultura europea tra realtà e immaginario. Atti del convegno internazionale Roma 24–25 novembre 1999*, Roma 2002, S. 7–31 (hier S. 11). Ähnlich wurde diese kompensierende Relation auch von anderen Autoren herausgearbeitet: „Aber sonderbar: je schneller die Zellulose-Produktion zunahm, desto dichter wuchs in den Köpfen der Deutschen der Wald. [...] [J]e mehr diese wackeren Männer den deutschen Wald in eine Holzplantage verwandelte, in eine wirtschaftlich ergiebige Monokultur, desto eigensinniger bestanden die Städtebewohner auf ihrem Naturerlebnis. Während die Gedichte über die Waldeinsamkeit immer schlechter wurden, entwickelte sich der grüne Restbestand zum durchorganisierten Fluchraum.“, Hans Magnus Enzensberger, *Der Wald im Kopf*, in: ders., *Mittelmaß und Wahn. Gesammelte Zerstreuungen*, Frankfurt am Main 1988, S. 187–194 (hier S. 188 und 192f.). „Als Industrialisierung und Urbanisierung endgültig den alten Wald vernichteten oder in produktions- und gewinnorientierte ›Holzäcker‹ verwandelten, verwurzelte der alte germanische ›Urwald‹ um so stärker in den Köpfen.“, Ulrich Linse, *Der deutsche Wald als Kampfplatz politischer Ideen*, in: *Revue d'Allemagne* 22 (1990), Nr. 3 (Juillet–Septembre), S. 339–350 (hier S. 341).

So war die Physiognomie des Landes bis heute, und so wird es nach vierzig Jahren nimmer sein. Bevölkerung und Luxus wachsen sichtlich, mit ihnen Bedürfnisse und Industrie. Die kleinern malerischen Heiden werden geteilt; die Kultur des langsam wachsenden Laubwaldes wird vernachlässigt, um sich im Nadelholze einen schnellern Ertrag zu sichern, und bald werden auch hier Fichtenwälder und endlose Getreideseen den Charakter der Landschaft teilweise umgestaltet haben, wie auch ihre Bewohner von den uralten Sitten und Gebräuchen mehr und mehr ablassen; fassen wir deshalb das Vorhandene noch zuletzt in seiner Eigentümlichkeit auf, ehe die schlüpferige Decke, die allmählich Europa überfließt, auch diesen stillen Erdwinkel überleimt hat.⁶²

Was als reale Erfahrung im Untergang begriffen scheint, soll „noch zuletzt“ aufgegriffen werden und sublimiert als ästhetische Idee aufgehen. Droste-Hülshoffs Sorge, durch land- und forstwirtschaftliche Intensivierung könne der „Charakter der Landschaft“, damit eng verknüpft aber auch die „Sitten“ der Bewohner⁶³, tiefgreifend und unwiederbringlich „umgestaltet“ werden, wurde von vielen ihrer Zeitgenossen geteilt. Erstmals, kommentiert Helmut J. Schneider, war im 19. Jahrhundert „das Gefühl des Verlusts massiv in das Erleben landschaftlicher Gegenwart eingedrungen“.⁶⁴

Vorangetrieben wurde die Umwandlung der mitteleuropäischen Waldlandschaften durch den immensen Holzbedarf einer an der Schwelle zur Industrialisierung stehenden Gesellschaft. Besonders in der Metall- und Glasverhüttung, im Schiffs- und Bergbau und zum Salinenbetrieb, aber auch in den Privathaushalten wurden Unmengen an (Brenn-)Holz benötigt. Zahlreiche Publikationen, die um die Wende zum 19. Jahrhundert auf die drängende Gefahr einer ›Holznot‹ rekurrieren, legen nahe, „daß das Thema Wald immer dann Hochkonjunktur hatte, wenn eine seiner zentralen Ressourcenfunktionen für die Gesellschaft bedroht war.“⁶⁵ Indes zeigen forstgeschichtliche Untersuchungen, dass die unter dem Schlagwort der ›Holznot‹

⁶² Annette von Droste-Hülshoff, *Westfälische Schilderungen I*, hier zitiert nach Helmut J. Schneider (Hg.), *Deutsche Landschaften*, S. 484–492 (hier S. 487f.).

⁶³ Vgl. hierzu Kapitel VI.6.1.

⁶⁴ Helmut J. Schneider, *Erinnerte Natur*, S. XVI.

⁶⁵ Günter Bayerl, *Holznot – die Sicht der Umwelthistorie*, in: Albrecht Lehmann, Klaus Schriewer (Hg.), *Der Wald – ein deutscher Mythos? Perspektiven eines Kulturthemas*, Berlin 2000 (= Lebensformen. Veröffentlichungen des Instituts für Volkskunde der Universität Hamburg 16), S. 131–156 (hier S. 132). Einen Eindruck hiervon gibt die chronologische Literaturübersicht von Michael Glasmeier, *Silvanische Bibliographie*, in: Bernd Weyergraf (Hg.), *Waldungen. Die Deutschen und ihr Wald*, Berlin 1987 (= Akademie-Katalog 149), S. 313–321 (hier S. 313f.). Eine breite, hinsichtlich der Interessen ihrer Verfasser jeweils kritisch zu beurteilende Quellenbasis bieten neben den Forstordnungen die sogenannten „Holzsparschriften“, ein Literaturgenre, das in den 1790er Jahren eine quantitative wie qualitative ›Blüte‹ zeitigte, siehe hierzu Joachim Radkau, *Holzverknappung und Krisenbewußtsein im 18. Jahrhundert*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 9 (1983), Nr. 4, S. 513–543 (hier S. 519–522 und 530–532). „Concern about timber scarcity existed in complex relation with an intensifying sense of the non- or extra-economic values of trees. [...] [P]eople came to invest more in trees emotionally“, Laura Auricchio, Elizabeth Heckendorn Cook, Giulia Pacini, *Introduction: invaluable trees*, in: dies. (Hg.), *Invaluable Trees. Cultures of Nature, 1660–1830*, Oxford 2012 (= SVEC 2012/08), S. 1–19 (hier S. 2–4).

problematisierte „Waldressourcenknappheit“⁶⁶ sehr differenziert und regional-spezifisch bewertet werden muss und sich faktische, prognostizierte und inszenierte Dimensionen der Krise unterscheiden lassen. Publizistisch ausgebreitete Sorgen um die Zukunft des Waldes dienten nicht zuletzt dazu, politische und ökonomische Interessen der Grundbesitzer durchzusetzen, etwa durch Einschränkung alter Gewohnheitsrechte.⁶⁷ Jedenfalls aber lässt sich ab der zweiten Hälfte des 18. bis weit ins 19. Jahrhundert hinein auch außerhalb forstlicher Kreise ein anhaltendes Krisenbewusstsein in Bezug auf Wald feststellen.

Wie die oben zitierte Schilderung Droste-Hülshoffs nahelegt, war es zumindest in Deutschland bald weniger die Angst vor tatsächlicher Entwaldung oder akuter Holznot, als vielmehr die schmerzlich empfundene Veränderung des Landschaftsbildes durch die sich erfolgreich bewährende rationale Forstwirtschaft, welche dieses Krisenbewusstsein wach hielt. Hatte etwa der einflussreiche Forstwissenschaftler und -praktiker Wilhelm Pfeil 1816 noch die Kiefer, da sie in ihrer Anspruchslosigkeit den „größten Nutzen gewährt“, als „Krone aller unserer Holzarten“ gerühmt (und damit gegen die zwar schöne, aber unrentable Eiche ausgespielt⁶⁸), so musste er knapp zwei Jahrzehnte später die gravierenden Folgen der erfolgreichen Aufforstungen gewahren:

Das materielle Bedürfnis gestattet immer weniger, dem Sinne für das Schöne in der Waldwirtschaft Raum zu geben. Erst verschwinden die herrlichen alten großen Bäume, dann die einzelnen malerischen Baumgruppen, zuletzt verdrängt die einförmige, graue, todte Kiefer das freundliche, lebendige Laubholz. Dieselbe Erscheinung, die bei dem Wechsel

⁶⁶ Der Begriff „Waldressourcenknappheit“ verdeutlicht, dass die Problematik nicht nur die Verfügbarkeit des Produktes Holz, sondern auch die Konkurrenz zwischen Holzproduktion und anderen Nutzungsformen der begrenzt verfügbaren Waldfläche (etwa Waldweide, Waldfeldbau, Waldstreuung, Jagd) umfasst, siehe dazu Uwe Eduard Schmidt, *Holznot – die forstgeschichtliche Sicht*, in: Albrecht Lehmann, Klaus Schriewer (Hg.), *Der Wald – ein deutscher Mythos? Perspektiven eines Kulturthemas*, Berlin 2000 (= Lebensformen. Veröffentlichungen des Instituts für Volkskunde der Universität Hamburg 16), S. 117–130 (hier S. 117). Transportprobleme führten dazu, dass Holzversorgung und Preisentwicklung selbst in benachbarten Regionen stark divergieren konnten; ein überregionaler Brennholzhandel war kaum ausgeprägt, gerade die „holzfressenden“ Gewerbe bezogen ihr Brennmaterial großteils lokal über Holzberechtigungen und nicht über den Markt, Joachim Radkau, *Holzverknappung und Krisenbewusstsein*, S. 532–534. Zur Holznot siehe ferner Detlev Arens, *Der deutsche Wald*, Köln 2012, S. 238–241.

⁶⁷ Uwe Eduard Schmidt, *Holznot*, S. 120–122. Zechner bezeichnet den Holznot-Diskurs als „Gründungsmythos der deutschen Forstwissenschaft“, Johannes Zechner, *Der deutsche Wald. Eine Ideengeschichte zwischen Poesie und Ideologie 1800–1945*, Darmstadt 2016, S. 247. Radkau erkennt in den Holzkonflikten der Neuzeit ein „stabilisierendes Spannungsfeld“: „Holzknappheit konnte in einer ganzen Reihe unterschiedlicher Konflikte zum Thema werden, wobei nicht immer sicher ist, ob Knappheit diese Konflikte verursachte oder aus ihnen resultierte, wenn nicht gar als bloßer Vorwand diente“, Joachim Radkau, *Holzverknappung und Krisenbewusstsein*, S. 522.

⁶⁸ Zum Anbau der Eiche könne in Anbetracht ihrer hohen Bodenansprüche nur der „mit Konsequenz rathen, der zugleich erklärt, daß er lieber Eicheln als Brod und Semmeln ißt, daß er gern in den Zustand zurückkehren möchte, in welchem die alten Deutschen gefunden wurden, als ihr Land noch von Eichenwäldern bedeckt war, und als Bonifacius die erste Axt in dem geheiligten Eichenhaine der Druiden ertönen ließ.“, Wilhelm Pfeil, *Ueber die Ursachen des schlechten Zustandes der Forsten und die allein möglichen Mittel, ihn zu verbessern, mit besonderer Rücksicht auf die Preußischen Staaten*, Züllichau 1816, S. 206.

zwischen der Poesie des Jägerlebens und dem dumpfen Vegetieren in dem Fabrikgebäude stattfindet, wo der Mensch nur als ein Theil der Maschine betrachtet wird, kehrt überall wieder. Man kann das Beklagen [sic] aber nicht ändern!⁶⁹

Wie Günter Bayerl⁷⁰ darlegt, bedingten sich die insbesondere durch Einführung der Stallfütterung und Einschränkung der Waldweide bedingte Agrarrevolution und der Siegeszug der Forstwirtschaft im späten 18. und 19. Jahrhundert wechselseitig: Innovationen im Feldbau (Mechanisierung, verbesserte Züchtungen, Kartoffelanbau) steigerten den Ertrag von Ackerland und führten so dazu, dass Wald als Lieferant endosomatischer Energie (Mast, Weide, Waldstreu, Wildbret) zunehmend an Bedeutung einbüßte. Das wachsende Ertragsgefälle zwischen Acker und Wald ließ Urbarmachungen profitabler erscheinen und führte deshalb zu neuer Rodungstätigkeit; andererseits konnte Waldwirtschaft nun zunehmend autonom, ohne Rücksicht auf bäuerliche und unterbäuerliche Nutzungsinteressen betrieben werden, so dass das angestrebte Ziel nachhaltig-rationeller Holzproduktion in Reichweite rückte.⁷¹ Von traditionellen Nutzungen entlastet, fungierten Wälder ab dem 19. Jahrhundert primär als Wirtschaftsgut staatlicher oder privater Holzproduzenten. Die durch bäuerliche und unterbäuerliche Nutzungsformen bedingte Differenzierung in der Baumkultur (Niederwald, Plenterwald, Hutewald) ging im Zuge dieser Entwicklung weitgehend verloren.⁷²

Der Naturforscher Roßmäßler räumt 1863 lakonisch ein: „Wir wollen ehrlich sein. Die Forstwirtschaft ist der Poesie des Waldes nicht eben günstig.“⁷³ Als Anekdote schildert er, wie „ein greiser Forstmann, der schon eine Wandelung seines Revieres gesehen hat, mit theilnahmvollem Lächeln den Streifereien des Malers folgt, der vergeblich nach einem Plätzchen für seinen Feldstuhl späht, von wo aus er ein kunstgerechtes Waldbild sich gestalten sähe.“ Der Förster muss ihn enttäuschen: „Du kommst zu spät, an der Stelle Deines Waldes steht jetzt mein Forst.“⁷⁴

Der anklingenden Resignation zum Trotz lieferte gerade der empfundene Verlust an landschaftlicher Schönheit und Konstanz den Anlass, die schrumpfenden Reste ›schöner alter Wälder‹ (künstlerisch) zu würdigen und zu erhalten.⁷⁵ Wie zu Beginn

⁶⁹ [Wilhelm Pfeil], *Kiefernfaat und Kiefernplantation, mit besonderer Berücksichtigung des Kiefernbaues in den östlichen Provinzen Preußens*, in: *Kritische Blätter für Forst- und Jagdwissenschaft* 7 (1834), Heft 2, S. 71–174 (hier S. 73).

⁷⁰ Günter Bayerl, *Holznot*, S. 154f.

⁷¹ Angesichts wachsender Bevölkerung und entsprechend zunehmendem Bedarf an Agrarflächen stellt Pfeil die Frage: „Was ist natürlicher, als die Größe der Wälder zu vermindern und diese Verminderung durch Vermehrung der Production zu decken und unschädlich zu machen?“, [Wilhelm Pfeil], *Kiefernfaat und Kiefernplantation*, S. 72.

⁷² Joachim Radkau, *Holzverknappung und Krisenbewußtsein*, S. 516f.

⁷³ Emil Adolf Roßmäßler, *Der Wald*, S. 7.

⁷⁴ Ebenda; „Wald“ (theoretisch, ästhetisch) und „Forst“ (praktisch, ökonomisch) werden hier (S. 4) als konkurrierende Wahrnehmungsweisen desselben Naturausschnitts opponiert: „Jeder Forst ist zugleich auch ein Wald, aber nicht jeder Wald, und wäre er auch noch so groß, ein Forst. Die geregelte Pflege und Bewirtschaftung macht den Wald zum Forste.“

⁷⁵ „Die Empfindsamkeit machte sich häufig an Landschaftselementen fest, die zu dieser Zeit im Verschwinden begriffen waren. So wählen Maler der Romantik als Motiv immer wieder den Hudewald,

des Jahrhunderts die Wertschätzung für historische ›Baudenkmäler‹ just in dem Moment erwachte, als selbige durch die Auswirkungen der Revolution und Säkularisation akut bedroht waren, so schien es angesichts drastisch empfundener Veränderungen des Landschaftsbildes ethisch geboten, zumindest einzelne ›Naturdenkmäler‹⁷⁶ für die Nachwelt zu bewahren, nicht etwa aufgrund ihres absoluten Alters oder ökologischen Werts, sondern als autoritative Zeugen einer „Vorzeit“⁷⁷, in der Mensch und Natur noch eine symbiotische Einheit bildeten.

Neben den ökonomischen Haupt- und Nebennutzungen geriet zunehmend auch eine breite, als unermesslich wertvoll erachtete Vielfalt von ›Wohlfahrtswirkungen‹⁷⁸ des Waldes in den Fokus. Während sich einerseits die junge Disziplin der Forstmathematik anschickte, den materiellen Ertrag des Waldes immer präziser zu schätzen, entstand andererseits ein breites Bewusstsein für seinen unschätzbaren immateriellen Wert. Die „Lieblichkeitspflege der Waldungen“, wie sie Gottlob König schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert propagierte, war kein Selbstzweck, sondern sollte „sehr Vieles zur Gesittung und Veredlung der Bewohner bei[tragen],

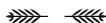
den die Forstwirtschaft durch Altersklassenwälder abzulösen versuchte. Die Romantik thematisiert diesen Verlust.“; Klaus Schriewer, *Natur und Bewusstsein*, S. 76. Vgl. auch Henry Makowski, Bernhard Buderath, *Die Natur dem Menschen untertan. Ökologie im Spiegel der Landschaftsmalerei*, München 1983, S. 126.

⁷⁶ Der Begriff ›Naturdenkmal‹ geht auf Alexander von Humboldt zurück und wurde vor allem durch Hugo Conwentz (*Die Gefährdung der Naturdenkmäler und Vorschläge zu ihrer Erhaltung*, 1904) popularisiert, vgl. hierzu Susanne Ude-Koeller, *Auf gebahnten Wegen*, S. 150f. König sieht im Naturdenkmalschutz, der Natur als „einzeln zu schützendes Projekt, das für das Ganze steht“ setzt, eine Folge der „parzellierte[n] Wahrnehmung“ der Landschaft, Gudrun M. König, *Ausgegrenzt und einverleibt*, S. 170.

⁷⁷ So fordert der ›forstliche Klassiker‹ Gottlob König im Jahr 1849: „Seltene, besonders große, herrliche Bäume und Bestände sollte man erhalten, so lange als möglich [...]. Vernichten wir vollends die letzten riesigen Überbleibsel der Vorzeit: so bleibt Nichts, was die Zukunft mahnen könnte an treuere Befolgung ewiger Naturgesetze; die leidige Selbstsucht hielt am Ende wohl noch die verkünsteltesten Zwerggestalten der neuen Wälder für etwas Rechtes.“; G[ottlob] König, *Die Waldpflege aus der Natur*, S. 302. Vgl. hierzu Friedemann Schmoll, *Erinnerung an die Natur. Die Geschichte des Naturschutzes im deutschen Kaiserreich*, Frankfurt am Main 2004 (= Geschichte des Natur- und Umweltschutzes 2), S. 93–96, Martin Greiffenhagen, *Das Dilemma des Konservatismus in Deutschland*, München 1971, S. 172f. und Ludwig Trepl, *Die Idee der Landschaft*, S. 172–174. Die (literarischen) Anfänge solcher „moralization of nature“ in der Epoche der Empfindsamkeit skizziert Helmut J. Schneider, *The Tree*, S. 95f. und ders., *Naturerfahrung und Idylle*, S. 304–311.

⁷⁸ Der Begriff wurde hauptsächlich durch Max Endres geprägt, der auch ausdrücklich die „ethische Bedeutung des so viel besungenen Waldes, seine belebende Einwirkung auf das Seelen- und Gemütsleben des Menschen, seine ästhetische Wirkung auf Natur- und Kunstsinn“ hervorhebt, Max Endres, *Handbuch der Forstpolitik mit besonderer Berücksichtigung der Gesetzgebung und Statistik*, Berlin 1905, hier S. 202. Auf die „allgemeine oder öffentliche Wohlfahrt“ wird aber bereits in früheren forstlichen Texten verwiesen. Die massiven Entwaldungen während der Französischen Revolution gaben ab etwa 1800 Anlass zu einer Reihe systematischer ›kulturhistorischer‹ Studien zur Bedeutung des Waldes für die ›Wohlfahrt‹ der Nationen und Kulturen in Geschichte und Gegenwart. Besonders im Zuge der Debatten zur Schutzwaldgesetzgebung wurde „der Begriff vom Holz auf den Wald ausgedehnt, je mehr man sich dessen allgemeiner Wirkungen bewußt wurde.“; Erich Hornsmann, *Allen hilft der Wald. Seine Wohlfahrtswirkungen*, München 1958, S. 9f. Lorenz von Liburnau (*Wald, Klima und Wasser*, 1878) stellt die „sanitären“ und klimatischen Einflüsse des Waldes auf die öffentliche Wohlfahrt „bewußt im Gegensatz zu den Haupt- und Nebennutzungen“ dar.

was auf die Forste wohlthätig zurückwirkt.“⁷⁹ Komplementäre Sichtweisen zusammenzuführen, formierte sich schließlich gegen Ende des Jahrhunderts die neue Disziplin der Forstästhetik als „Lehre von der Schönheit des Wirtschaftswaldes“⁸⁰ (Heinrich von Salisch).



Im drastisch empfundenen Wandel der Landschaft⁸¹, der wissenschaftlich-technischen ›Entzauberung‹ der Wälder, im Schwinden alter Baumbestände gewährte man Analogien für die beunruhigenden politischen und sozialen Umwälzungen der sogenannten ›Franzosenzeit‹ wie auch der anbrechenden industriellen Revolution. Das Bild des Waldes entwickelte sich spätestens im Verlauf des 19. Jahrhunderts zu einer eindringlich sprechenden Metapher für Verlust.⁸² Im Jahr 1806, welches das Ende des Heiligen Römischen Reiches besiegelte, schreibt Achim von Arnim in einem Nachwort zum ersten Band der Liedersammlung *Des Knaben Wunderhorn*:

⁷⁹ G[ottlob] König, *Die Waldpflege aus der Natur*, S. 300. Seine forstästhetischen Ansichten publizierte König zuvor unter dem Titel *Poesie des Waldbaues*, in: [Julius] von Pannewitz (Hg.), *Forstliches Cotta-Album*, Breslau 1844, S. 139–141.

⁸⁰ Heinrich von Salisch, *Forstästhetik*, Berlin ²1902 [¹1885], S. 1. Für den Forstbetrieb nahm damit Gestalt an, was Novalis fast hundert Jahre vorher an der Bergakademie Freiberg als ›nächste Stufe‹ vorschwebte: „Erwerbsbergbau – wissenschaftlicher, geognostischer Bergbau – Kann es auch einen schönen Bergbau geben?“, zitiert nach Gerhard Schulz, *Der Bergbau in Novalis' ›Heinrich von Ofterdingen‹*, in: *Der Anschnitt* 11 (1959), Nr. 2, S. 9–13 (hier S. 13).

⁸¹ An tiefgreifenden Gestaltungsmaßnahmen des 19. Jahrhunderts sind auch die vielerorts durchgeführten Meliorationen und Separationen (Flurbereinigungen) zu nennen, wie sie etwa Hoffmann von Fallersleben in seinem Gedicht *Die Verkoppelung* (1871) thematisiert.

⁸² Carl Gustav Carus diagnostiziert 1867, dass „der moderne Künstler mitten im Umschwunge einer vielbewegten Zeit“ seinem Verlustschmerz „in seiner Kunst einen Ausdruck zu geben“ versucht; symbolische Bildmotive wie das „Waldesdunkel mit durchbrechendem Himmelsblau“ seien „solche Klagelaute einer unbefriedigten Existenz“, Carl Gustav Carus, *Betrachtungen und Gedanken vor auserwählten Bildern der Dresdner Galerie*, Dresden [1867], S. 93. Arthur Brande macht in der Kompensation von ›Wald-Verlusterfahrungen‹ ein spezifisches schaffensbiographisches Moment bei Adalbert Stifter aus: „Das Bild des in jungfräulichem Schweigen harrenden Waldes wird [...] zu einer Metapher für Verlust, ähnlich wie bei Eichendorff, der gleichfalls angesichts der Rodungen der riesigen Wälder in seiner schlesischen Heimat, die er während seiner Kindheit und Jugend erlebte, zu einem ›Dichter des Verlustes‹ (W. Frühwald) wurde, indem er jene vergangene Welt in Literatur, Gedächtnis und Erinnerung verwandelte.“, Arthur Brande, *Stifters Hochwald am Plöckenstein. Eine vegetationskundliche und waldgeschichtliche Analyse*, in: Walter Hettche, Hubert Merkel (Hg.), *Waldbilder. Beiträge zum interdisziplinären Kolloquium „Da ist Wald und Wald“ (Adalbert Stifter)*, München 2000, S. 47–67 (hier S. 66). Entsprechende Wirkung entfaltet das Bild des Waldes auch im Zuge der ›Waldsterben-Debatte‹ in der Naturlyrik des späten 20. Jahrhunderts, in der „sich entweder diese Katastrophenszenarien prägnant verdichten oder aber das, was anscheinend nicht mehr zu retten ist, in seiner Schönheit wie Vergänglichkeit wenigstens noch konserviert wird“, Johannes John, *Vorwort*, in: Walter Hettche, Hubert Merkel (Hg.), *Waldbilder*, S. 7–14 (hier S. 13). So ist sich der Schriftsteller Jürgen Becker im Jahr 1984 sicher, „daß es die Metapher ›Wald‹ auch dann noch geben wird, wenn es den Wald nicht mehr gibt, vielleicht als Metapher für ›Verlust‹“, *Der Baum (Was der Wald für unsere Kultur bedeutet). Gespräch*, in: *Die Zeit*, 21. September 1984 (Nr. 39), S. 56, zitiert nach Klaus Lindemann, „Deutsch Panier, das rauschend wallt“ – *Der Wald in Eichendorffs patriotischen Gedichten im Kontext der Lyrik der Befreiungskriege*, in: Hans-Georg Pott (Hg.), *Eichendorff und die Spätromantik*, Paderborn ²1988, S. 91–131 (hier S. 130).

O mein Gott, wo sind die alten Bäume, unter denen wir noch gestern ruhten, die uralten Zeichen fester Grenzen, was ist damit geschehen, was geschieht? Fast vergessen sind sie schon unter dem Volke, schmerzlich stoßen wir uns an ihren Wurzeln. Ist der Scheitel hoher Berge nur einmal ganz abgeholzt, so treibt der Regen die Erde hinunter, es wächst da kein Holz wieder, daß Deutschland nicht so weit verwirthschaftet werde, sey unser Bemühen.⁸³

Wie ein über Jahrhunderte gewachsener Bergwald abgeholzt und „verwirthschaftet“ wird, so waren die „uralten Zeichen fester Grenzen“ spätestens durch den letzten Hauptschluss der Reichsdeputation (1803) zutiefst erschüttert. In beiden Fällen drohte völlige Erosion. Drastische Aktualität erhielt Arnims Bild durch den katastrophalen Bergsturz von Goldau, der im September 1806 europaweit für Schlagzeilen sorgte und breiteres Bewusstsein für die Schutzfunktion alpiner Bannwälder schaffte.⁸⁴ Bäume geben Halt. Metaphorische ›Bannwälder‹ scheint Arnim denn auch für das „Volkslied“ im Sinn zu haben, das er vor dem verderblichen „Wirbelwind des Neuen“⁸⁵ zu bewahren sucht. – Angesichts landschaftlicher, politischer, sozialer und kultureller Umwälzungen konnte der Wald im 19. Jahrhundert nicht nur im deutschsprachigen Gebiet „zur hinterwäldlerischen Barriere gegen den Wandel und die Gefahren der Industriewelt“⁸⁶ aufgebaut werden, als ein organisch gewachsener, widerständiger, fest verwurzelter Ankerplatz im rapiden Strom der Zeiten.

⁸³ Ludwig Achim von Arnim, *Von Volksliedern. An Herrn Kapellmeister Reichardt*, in: ders., Clemens Brentano (Hg.), *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*, [Bd. 1], Heidelberg 1806, S. 425–464 (hier S. 428).

⁸⁴ Bannlegungen mit dem ausdrücklichen Zweck des Wald- und damit Erosionsschutzes (und nicht etwa für die herrschaftliche Jagd) sind im Gebiet der Schweiz bereits für das 14. Jahrhundert belegt. Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurden „unter dem Eindruck der aufgebrachten öffentlichen Meinung“ in vielen Alpenanrainern Staaten „Schutzwaldgesetze“ erlassen, Erich Hornsmann, *Allen hilft der Wald*, S. 118 und S. 123. Hornsmann führt für das 19. Jahrhundert eine Reihe aufsehenerregender Naturkatastrophen an, die er mit dem infolge der Französischen Revolution „einsetzenden Waldraubbau“ assoziiert (S. 121f.).

⁸⁵ Ludwig Achim von Arnim, *Von Volksliedern*, S. 428.

⁸⁶ Ulrich Linse, *Der deutsche Wald als Kampfplatz*, S. 341. Zu eindringlicher Formulierung dieses Gefühls findet Karl Immermann im Schlusskapitel seiner *Epigonen* (1836): „Mit Sturmesschnelligkeit eilt die Gegenwart einem trocknen Mechanismus zu; wir können ihren Lauf nicht hemmen, sind aber nicht zu schelten, wenn wir für uns und die Unsrigen ein grünes Plätzchen abzäunen, und diese Insel so lange als möglich gegen den Sturz der vorbeirauschenden industriellen Wogen befestigen.“, Karl Immermann, *Die Epigonen. Dritter Theil*, in: ders., *Karl Immermann's Schriften*, Bd. 7, Düsseldorf 1836, S. 486. Die Autoren einer historischen Studie zum Thema Waldschutz und Schutzfunktionen des Waldes stellen hinsichtlich des öffentlichen und wissenschaftlichen Diskurses im Frankreich des 19. Jahrhunderts fest: „Peu à peu, le reboisement des montagnes va devenir la panacée universelle, réponse à tous les maux dont souffre la société.“, Guillaume Decocq u.a., *La Forêt salvatrice*, S. 19. Der von Katastrophenszenarien bestimmte Diskurs lasse sich in zwei Stränge aufdröseln, von denen einer die Rolle des (Berg-)Waldes „dans les équilibres naturels“, der andere die Relation von Wald und Gesellschaft („un leitmotiv des élites de l'administration forestière“) fokussiere; es handle sich somit um einen „discours ›écologique‹ avant la lettre“, ebenda, S. 20–41.

3. Stimmungskunst

3.1. Verzeitlichung

Wurden im Vorangehenden historische Voraussetzungen und Bedingungen skizziert, unter denen äußere Natur zum Gegenstand ästhetischer Betrachtung werden konnte, so soll nachfolgend in der gebotenen Kürze ein Überblick über einige Tendenzen theoretischer und poetologischer Reflexion sowie künstlerischer Verfahrensweisen gegeben werden, die in ihrer Gesamtheit die Grundlage dafür bildeten, dass bildliche, literarische und schließlich auch musikalische Walddarstellungen seit dem späten 18. Jahrhundert eine durchaus neuartige Qualität erreichen konnten. Die hierfür relevanten Entwicklungslinien knüpfen sich an die (eng miteinander verwandten) Schlagworte ›Stimmungskunst‹, ›Musikalisierung‹ und ›Bewegungslandschaft‹.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts äußerten sich zunächst in der Malerei, in der Folge dann auch in Dichtung und erzählender Prosa Bestrebungen zur ›Musikalisierung‹ der Landschaftsdarstellung. Wie der Musiker „die inneren Bewegungen des Gemüths durch analogische äussere zu begleiten und zu versinnlichen“ wisse, so könne auch der „Landschaftsmaler und Landschaftsdichter“ vermittels dieser Analogie vom „Bildner gemeiner Natur zum wahrhaften Seelenmaler“ werden und den „todte[n] Buchstabe[n] der Natur [...] zu einer lebendigen Geistersprache“⁸⁷ wecken. Diese Möglichkeit stellt Friedrich Schiller in einer programmatischen Besprechung (1794) der Gedichte Friedrich Matthisons in Aussicht. Durch Übertragung der Motorik der Affekte auf „analogische äussere [...] Bewegungen“ im dargestellten Naturraum sollte die Landschaftskunst – wie die Musik – zur Mitteilung subjektiver Empfindungen befähigt werden. Unaussprechliches sollte durch die „Buchstabe[n] der Natur“ ausgedrückt werden. Dieser Forderung nachzukommen, löste sich die Landschaftsdarstellung zunehmend vom bisher an sie gestellten Anspruch getreuer Naturnachahmung (›Mimesis‹) und suchte sich die paradigmatische ›Ungebundenheit‹ der Musik als formales Gestaltungsprinzip anzueignen. Entsprechend fasst etwa August Wilhelm Schlegel in seinen Berliner Vorlesungen des Winters 1801/1802 die Landschaftskunst als den „musikalischen Theil“⁸⁸ der Malerei auf.

⁸⁷ [Friedrich Schiller], „Zürich, b. Orell u. Comp.: Gedichte von Friedrich Matthison“, Rubrik ›Schöne Künste‹, in: Allgemeine Literatur-Zeitung 10 (1794), Nr. 298, Sp. 665–672; Nr. 299, Sp. 673–680 (hier Nr. 298, Sp. 607[recte: 670]–671).

⁸⁸ „Wenn die Mahlerey, je nachdem sie den Geist bey der ruhigen Betrachtung eines umgränzten Gegenstandes fixirt, oder das Gemüth zu unbestimmten Fantasieen anregt, und in eine unnennbare Sehnsucht verstrickt, sich entweder der Plastik oder der Musik annähert, so kann man die Landschaft ihren musikalischen Theil nennen.“, August Wilhelm von Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* [Berlin 1801–1804], in: Ernst Behler (Hg.), *August Wilhelm von Schlegel: Vorlesungen über Ästhetik I* [1798–1827], Paderborn 1989 (= Kritische Ausgabe der Vorlesungen 1), S. 179–781 (hier S. 338). Zum Stellenwert der Landschaftsmalerei bei Schlegel siehe Helmut Rehder, *Die Philosophie der unendlichen Landschaft. Ein Beitrag zur Geschichte der romantischen Weltanschauung*, Halle 1932, S. 73–79.

Begünstigt wurde der Transfer zwischen den ›Schwesterkünsten‹ durch eine Vielzahl terminologischer Entsprechungen, angefangen beim „ursprünglich in einen musikalischen Sinnzusammenhang“⁸⁹ gehörenden (und später dorthin „reimportiert[en]“⁹⁰) Begriff der ›Stimmung‹, über den (Farb-)›Ton‹, die (Klang-)›Farbe‹ und (Bild-)›Komposition‹ bis hin zur angestrebten ›Harmonie‹ des Ganzen.⁹¹

Gerade im Umfeld der Frühromantik mit ihrem Hang zur Überlagerung und Verschmelzung der Sinnesbereiche und Künste verdichteten sich die Assoziationen von Landschaft und Musik zu einem kohärenten „Textgewebe“ und erlangten „eine vorher unbekannte theoretische Dimension“⁹². In der Folge geriet die vormalis strikte Trennung der Ausdrucksmittel und kategoriale Unterscheidung⁹³ zwischen (simultan erfahrbarer) Raumkunst und (sukzessiv erfahrbarer) Zeitkunst zunehmend ins Wanken – womit bereits ein Hinweis zur Beantwortung der Frage gegeben ist, unter welchen Prämissen ein Naturraum (Wald) zum ästhetischen Gegenstand einer Zeitkunst (Musik) werden konnte. Den Bestrebungen nach ›Musikalisierung‹ der malerischen und sprachlichen Landschaftsdarstellung lässt sich – historisch nachgelagert – eine konfluierende Tendenz zur ›Verräumlichung‹ der Musik im 19. Jahrhundert gegenüberstellen, so dass sich gerade im Bereich der Naturdarstellung das generelle Bild einer wechselseitigen Annäherung von Malerei, Literatur und Musik zeichnen lässt.⁹⁴

⁸⁹ Friederike Reents, *Stimmungsästhetik. Realisierungen in Literatur und Theorie vom 17. bis ins 21. Jahrhundert*, Göttingen 2015, S. 13.

⁹⁰ Christoph Wald, *Wiederholung, Klangraum und Landschaft. Schuberts Instrumentalmusik 1822–1828*, Paderborn 2016, S. 189.

⁹¹ Hierzu Schlegel: „Die Einheit, welche er [der Landschaftsmaler] in sein Werk legt, kann aber keine andre seyn als eine musikalische, d.h. die Angemessenheit harmonischer und contrastirender Partien zur Hervorbringung einer Stimmung, oder einer Reihe von Eindrücken, bey denen [man] gern verweilt, und die das Gemüth in einem gewissen Schweben erhalten.“, Ernst Behler (Hg.), *August Wilhelm von Schlegel: Vorlesungen über Ästhetik I*, S. 339. Siehe zu den „frappante[n] Übereinstimmungen in der Begrifflichkeit“ auch Julia Cloot, *Geheime Texte. Jean Paul und die Musik*, Berlin 2001 (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 17/251), S. 152–161.

⁹² Elisabeth Décultot, *Das frühromantische Thema der ›musikalischen Landschaft‹ bei Philipp Otto Runge und Ludwig Tieck*, in: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 5 (1995), S. 213–234 (hier S. 213–215). Décultot wertet den Begriff der „musikalischen Landschaft“ als einen „Schlüsselbegriff der romantischen Ästhetik“ (S. 234).

⁹³ Hierfür stellvertretend: „So hat jeder Sinn seinen ihm eigenen Bereich. Der Bereich der Musik ist die Zeit, derjenige der Malerei der Raum.“, Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, hier zitiert nach der deutschen Übersetzung von Dorothea Gülke, Peter Gülke (Hg.), *Jean-Jacques Rousseau: Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften*, Wilhelmshaven 1984 (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 99), hier S. 148.

⁹⁴ Siehe hierzu die grundlegende Darstellung von Helga de la Motte-Haber, *Musik und bildende Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskulptur*, Laaber 1990, besonders S. 25–35, S. 117 und S. 133. Zur allgemeinen „Annäherung der Dimensionen von Raum und Zeit“ in der Kunst des 19. Jahrhunderts siehe Anno Mungen, ›BilderMusik‹. *Panoramen, Tableaux vivants und Lichtbilder als multimediale Darstellungsformen in Theater- und Musikaufführungen vom 19. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, Remscheid 2006 (= Filmstudien 45), besonders S. 31–34 und S. 166–168; zur „Musik als Raum- und Zeiterlebnis“ außerdem Heike Stumpf, „... wollet mir jetzt durch die phantastisch verschlungenen Kreuzgänge folgen!“. *Metaphorisches Sprechen in der Musikkritik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1996 (= Bonner Schriften zur Musikwissenschaft 2), S. 67–70. – Polemisch zugespitzt wird diese Tendenz 1871 von Wilhelm H. Riehl beschrieben: „Der modernste Künstler will vorab Farbe, Ton, Stimmung [...]. Vor schöner Zeichnung [...] fürchtet er sich, wie der modernste Musiker vor

„Die landschaftliche Natur“, stellt Schiller fest, „ist ein auf einmal gegebenes Ganze [sic] von Erscheinungen, und in dieser Hinsicht dem Mahler günstiger, sie ist aber dabey auch ein successiv gegebenes Ganze, weil sie in einem beständigen Wechsel ist, und begünstigt in sofern den Dichter.“⁹⁵ Der kulturgeschichtliche Zusammenhang zwischen der Erfahrung und Schilderung von Landschaft als etwas „in einem beständigen Wechsel“ begriffenes und der modernen Auffassung von Natur als (erd-)geschichtlich gewordene und sich andauernd wandelnde lässt sich unter dem weiten Oberbegriff der ›Verzeitlichung‹ erfassen.⁹⁶ Subsumieren lassen sich diesem Konzept diverse Phänomene, wie etwa die poetische ›Entdeckung‹ der je nach Tageszeit und Beleuchtung verschiedenen Stimmungswerte ein und desselben Naturausschnittes⁹⁷, aber auch die durch neue Formen der Mobilität (Postwagen, Eisenbahn) bedingte Verwandlung räumlicher Distanzen in zeitliche.⁹⁸ Unter dem Aspekt der ›Verzeitlichung‹ lässt sich schließlich auch die Entwicklung der Gartenkunst im 18. Jahrhundert fassen: Mit der Ablösung des ›französischen‹ Gartentyps, dessen ideale Gesamtanlage zur simultanen Erfassung auf den Blickpunkt des Regenten zentriert ist, durch den ›englischen‹ Landschaftsgarten, der aufgrund der Vielzahl an möglichen Aussichten, Blickachsen und mannigfaltigen Szenerien überhaupt nur sukzessiv, nämlich durch ein spazierendes Subjekt, als ›Ganzes‹ erfahren werden kann, wurde das Gartenerlebnis individualisiert und dynamisiert.⁹⁹ Das „landscape

schöner Melodie. Als höchstes Ideal erscheint ihm ein Bild, welches eigentlich gar nichts darstellt, aber dennoch eine Landschaft ist. In dem unbestimmten [...] Effekt der verschmolzenen oder contrastirenden ›Töne‹ sucht das moderne Auge die geheimste Poesie der Palette, wie das moderne Ohr vorab ›Farbe‹ in der Musik begehrt [...]. Farbe in der Musik, Ton im Bilde: Die Rollen sind vertauscht und die Aesthetik ist von der Bühne verschwunden.“, Wilhelm Heinrich Riehl, *Rheinlandschaft. (Gesprochen im ›Verein für wissenschaftliche Vorträge‹ zu Crefeld am 24. Oktober 1871.)*, in: ders., *Freie Vorträge. Erste Sammlung*, Stuttgart 1873, S. 57–91 (hier S. 88f.).

⁹⁵ [Friedrich Schiller], „Gedichte von Friedrich Matthison“, Nr. 299, Sp. 673.

⁹⁶ Heinz-Dieter Weber, *Die Verzeitlichung der Natur*, S. 100 und S. 113. Weber erkennt schon in manchen Gedichten Barthold Heinrich Brockes' ein „ästhetisches Wahrnehmen des Transitorischen“ in der Natur, wobei „das Vergängliche zum Medium ästhetischer Glückserfüllung wird“ (ebenda, S. 102). Die Verzeitlichung von Natur und Kultur im 18. Jahrhundert wurde zuerst von Arthur Lovejoy (*The Great Chain of Being*, 1936) beschrieben. In einem Aufsatz, der sich mit Interdependenzen zwischen lebensweltlichen und musikalischen Zeit- und Beschleunigungserfahrungen auseinandersetzt, gibt Frank Hentschel einen Überblick über Kritik an der Idee der Verzeitlichung, *Beethovens Eroica und die musikalische Temporalisierung im langen 18. Jahrhundert. Kritische Anmerkungen zu Forschungsstand und Methodik*, in: *Musiktheorie* 3 (2013), S. 247–275 (hier S. 260ff.).

⁹⁷ So werden etwa Sonnenaufgang und -untergang als sukzessives „Schauspiel“ musikalischer Anmutung geschildert, wie in folgendem Reisebrief aus den Alpen von Joseph Görres an seine Familie, Briefteil vom 3. Juli 1820: „Von Sekunde zu Sekunde, wie die Sonne mehr sich senkt, wechselt nun das Schauspiel, die Farben werden glänzender in der Mitte, die Lichter höher oben und die Schatten unten dunkelblauer; um den Grundbaß in der Tiefe spielen nun nach allen Seiten die bunten Töne harmonisch durcheinander, unten mit dem grünen Wasser, oben mit dem blauen Himmel sich verschmelzend, und sooft man auch das Schauspiel sieht, man freut sich immer wieder aufs neue an dem Bilde.“, zitiert nach Rudolf Walbinger (Hg.), *Reisebriefe deutscher Romantiker*, Berlin 1979, S. 354–359 (hier S. 355f.).

⁹⁸ Siehe hierzu Anno Mungen, ›*BilderMusik*‹, S. 51–53 und Helga de la Motte-Haber, *Musik und bildende Kunst*, S. 36.

⁹⁹ Vgl. Ludwig Trepl, *Die Idee der Landschaft*, S. 96f. Bei der Anlage von Landschaftsgärten sei darauf zu achten, dass „jeder Schritt [...] auf eine neue Lage, auf ein neues Gemälde“ führt, fordert C[hristian]

gardening“ etablierte sich als „visual art that incorporated a temporal dimension“.¹⁰⁰ Wandernd wurde Landschaft sukzessiv als ständig fließender Wechsel des bildhaften Gegenübers erlebt. Eine Blüte erlebte die Dynamisierung der äußeren Natur in den ›Bewegungslandschaften‹ der literarischen Romantik, die durch ziehende Wolken, changierende Beleuchtung, fliegende und singende Vögel, wankende Bäume und rauschende Bäche, nicht zuletzt aber durch die (wandernde) Fortbewegung des Protagonisten, aus dessen subjektiver Wahrnehmung heraus sie geschildert werden, in einen einzigen, kontinuierlichen Bewegungsstrom aufgelöst sind.¹⁰¹

3.2. Natur und Ich

[D]ie Landschaft als solche existiert nur
im Auge ihres Betrachters.

August Wilhelm Schlegel¹⁰²

Als „Einheit von Dinglich-Konkretem mit Bildhaftem“¹⁰³ setzt Landschaft immer ein betrachtendes Subjekt voraus: „Mit seinem Hinausgehen verändert die Natur ihr Gesicht“ (Ritter¹⁰⁴). Die geistesgeschichtliche Entwicklung zum Subjektivismus war für die ästhetische Wahrnehmung von Natur, verbunden mit der im Laufe des 18. Jahrhunderts sich vollziehenden Emanzipation der Landschaftsmalerei, von

C[ay] L[orenz] Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 2, Leipzig 1780, S. 7. Zum „Erlebnis des Nacheinander“ in Literatur und Gartenbau siehe auch Helmut J. Schneider, *Erinnerte Natur*, S. XI f. Wald schreibt, der durchwanderte Landschaftsgarten sei „gleichsam parataktisch erfahren“ worden und führt analoge Beispiele musikalischer Gartenmetaphern an, Christoph Wald, *Wiederholung, Klangraum und Landschaft*, S. 202–206. Da Wahrnehmung und „Deutung“ des Landschaftsgartens je nach Perspektive und Betrachter variieren, lässt sich die Veränderung der Gartenform als Wandlung „vom Emblematischen zum Expressiven“ auffassen, siehe dazu Ana-Stanca Tabarasi-Hoffmann, „Der größte plat de ménage, die Natur“. *Gärten als Schaugerichte und die Wandlung vom Emblematischen zum Expressiven*, in: Thomas Noll u.a. (Hg.), *Landschaft um 1800*, S. 124–152 (hier S. 124f.).

¹⁰⁰ Annette Richards, *The free fantasia and the musical picturesque*, Cambridge 2001, S. 92.

¹⁰¹ August Langen, *Verbale Dynamik in der dichterischen Landschaftsschilderung des 18. Jahrhunderts*, in: Alexander Ritter (Hg.), *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*, Darmstadt 1975 (= Wege der Forschung 418), S. 112–191 (hier S. 175–183). Vgl. auch Albrecht Koschorke, *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt a.M. 1990, S. 135–138.

¹⁰² August Wilhelm von Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, in: Ernst Behler (Hg.), *August Wilhelm von Schlegel: Vorlesungen über Ästhetik I*, S. 338.

¹⁰³ Dóra Drexler, *Landschaft und Landschaftswahrnehmung. Untersuchung des kulturhistorischen Bedeutungswandels von Landschaft* [...], [Weihenstephan 2010], S. 36.

¹⁰⁴ „Landschaft ist Natur, die im Anblick für einen fühlenden und empfindenden Betrachter ästhetisch gegenwärtig ist: [...] Was sonst das Genutzte oder als Ödland das Nutzlose ist und was über Jahrhunderte hin ungesehen und unbeachtet blieb oder das feindlich abweisende Fremde war, wird zum Großen, Erhabenen und Schönen: es wird ästhetisch zur Landschaft.“, Joachim Ritter, *Landschaft*, S. 18. Grundsätzlicher formuliert findet man diesen Gedanken bereits bei Diderot: „Une considération surtout qu'il ne faut point perdre de vue, c'est que si l'on bannit l'homme ou l'être pensant & contemplateur de dessus la surface de la terre; ce spectacle pathétique & sublime de la nature n'est plus qu'une scene triste & muette.“, [Denis Diderot], Lemma ›Encyclopédie‹, in: ders., Jean le Rond D'Alembert (Hg.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Bd. 5, Paris 1751, S. 641.

grundlegender Bedeutung.¹⁰⁵ Stellvertretend für das breite Spektrum zeitgenössischer Reflexion über diesen Zusammenhang kann folgender Gedanke aus einem Brief des Malers Philipp Otto Runge (1777–1810) an seinen Bruder stehen:

Wie selbst die Philosophen dahin kommen, daß man alles nur aus sich heraus imaginirt, so sehen wir oder sollen wir sehen in jeder Blume den lebendigen Geist, den der Mensch hineinlegt, und dadurch wird die Landschaft entstehen, denn alle Thiere und die Blumen sind nur halb da, sobald der Mensch nicht das Beste dabei thut; so dringt der Mensch seine eignen Gefühle den Gegenständen um sich her auf, und dadurch erlangt Alles Bedeutung und Sprache.¹⁰⁶

Ein Bild der Landschaft „aus sich heraus“ entwerfend, wird der Betrachter durch Naturkontemplation zur Selbstwahrnehmung geleitet: In der äußeren gewahrt er die Projektion seiner inneren Natur. Einem Postulat Rousseaus zufolge genießt der ›einsame Spaziergänger‹ in der freien Natur gar „nichts, das außer ihm selbst wäre, nichts als sich selbst und sein eigenes Sein“¹⁰⁷. „As a man is, so he sees“, formuliert 1799 der Poet und Maler William Blake: „The tree which moves some to tears of joy

¹⁰⁵ Eingehend widmet sich dieser Thematik die Monographie von Matthias Eberle, *Individuum und Gesellschaft*. Gesondert hingewiesen sei auf seine Ausführungen zum neuen, ›autonomisierten‹ Selbstverständnis des Künstlers (ebenda, S. 58–64). Die „Einheit“ neuzeitlicher Landschaftsdarstellung gründe nicht mehr auf „einem allegorisch vorgefertigten Konzept“, sondern auf „dem in die Umgebung blickenden Subjekt“ (S. 25). Zur romantischen Auffassung der Natur als Kulisse subjektiver Empfindungen siehe Lothar Pikulik, *Erzähltes Welttheater. Die Welt als Schauspiel in der Romantik*, Paderborn 2010, S. 101–111. Bezüglich der direkten Wirkung auf das „Gemüth“ des Subjekts, die der „leblosen Natur“ etwa in den Theorien Hirschfelds und Sulzers zugesprochen wird, siehe Thomas Noll, „Das fast allen Menschen beywohnende Wohlgefallen an schoenen Aussichten“. *Zur Theorie der Landschaftsmalerei um 1800*, in: ders. u.a. (Hg.), *Landschaft um 1800*, S. 27–59 (besonders S. 38–45). „Das Ich-Erlebnis öffnet sich der Landschaft, während deren Vokabeln – Baum und Berg, Strom und Abgrund – zu Metaphern des subjektiven Empfindens umgeprägt werden“, Werner Hofmann, *Zur Geschichte und Theorie der Landschaftsmalerei*, in: ders. (Hg.), *Caspar David Friedrich 1774–1840*, München 1981, S. 9–29 (hier S. 9). „Wenn es der einzelne betrachtende Mensch ist, der immer den zentralen Punkt einnimmt, dann versteht man auch, warum gleichzeitig mit Landschaften Porträts, also Darstellungen individueller Menschen entstehen.“, Ludwig Trepl, *Die Idee der Landschaft*, S. 37–39 (hier S. 39). Eine knappe Charakterisierung und Gegenüberstellung subjektivistischer und objektivistischer Landschaftsbegriffe unternehmen Thomas Kirchhoff, Ludwig Trepl, *Landschaft, Wildnis, Ökosystem*, S. 25–27.

¹⁰⁶ Brief von Philipp Otto an Daniel Runge vom 7. November 1802, zitiert nach [Daniel Runge (Hg.)], *Philipp Otto Runge: Hinterlassene Schriften*, Bd. 1, Hamburg 1840, S. 16. Entsprechend seien für die Landschaftsmalerei „grade in den neuern Zeiten“ die Bedingungen gegeben, dass „eine recht schöne Kunst wieder erstehen könnte“, wie Philipp Otto in einem Brief an Daniel vom 9. März 1802 äußert, ebenda, S. 14f.

¹⁰⁷ „De quoi jouit-on dans une pareille situation? De rien d'extérieur à soi, de rien sinon de soi-même & de sa propre existence; tant que cet état dure, on se suffit à soi-même, comme Dieu.“, Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, in: ders., *Les Confessions de J. J. Rousseau, suivies des Rêveries du promeneur solitaire*, Bd. 2, Geneve 1782, S. 151. Eine beispielhafte Landschaftsschilderung aus seiner *Nouvelle Héloïse*: „[J]e parcours à grands pas tous les environs, et trouve par tout dans les objets la même horreur qui regne au dedans de moi.“, Jean-Jacques Rousseau, *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*, Bd. 1, lettre 26, hier S. 152f.

is in the Eyes of others only a Green thing which stands in the way.“¹⁰⁸ Gleichfalls mit Blick auf den Wald postuliert Jean Paul in der *Unsichtbaren Loge*:

Denn man genießet an der Natur nicht was man sieht, (sonst genösse der Förster und der Dichter draußen einerlei), sondern was man ans Gesehene andichtet und das Gefühl für die Natur ist im Grunde die Phantasie für dieselbe.¹⁰⁹

Entgegen der rezeptiv-passiven Konnotation des Begriffs ›Landschaftswahrnehmung‹, handelt es sich eigentlich um ein aktives und konstruktives Verfahren, um schaffendes Schauen.¹¹⁰ Die Landschaft wird – um einen Ausdruck Fichtes zu gebrauchen – durch den Betrachter „hingesehen“¹¹¹.

Das „höchste Verhältniß der Kunst zur Natur“ sah Friedrich W. J. Schelling „dadurch erreicht, daß sie diese zum Medium macht, die Seele in ihr zu versichtbar“¹¹², wie auch noch Carl Gustav Carus die „Hauptaufgabe landschaftlicher Kunst“ als die „Darstellung einer gewissen Stimmung des Gemüthlebens (Sinn) durch die Nachbildung einer entsprechenden Stimmung des Naturlebens (Wahrheit)“¹¹³ definierte. Die äußere Natur wird so zum ›Seelen Spiegel‹ und Ausdruck des Unausprechlichen, als Signifikant einer Innenwelt und ›immanenter‹ Widerschein von Transzendenz. Die ästhetische Konstituierung von Landschaft impliziert deshalb

¹⁰⁸ William Blake an John Trusler, Brief vom 23. August 1799, in: Geoffrey Keynes (Hg.), *Poetry and prose of William Blake*, London 1961, Nr. 5, S. 834–836 (hier S. 835). Ähnlich pointiert hat Gustav Pfarrius diese fundamentale Abhängigkeit von subjektiver Stimmung in seinem Gedicht *Natur-Eindruck* behandelt, in: ders., *Die Waldlieder*, Köln 1853, S. 124f.

¹⁰⁹ Jean Paul, *Die unsichtbare Loge. Eine Lebensbeschreibung*, Bd. 2, Berlin 1822, S. 322. In der ersten Auflage (1793) steht „das Genie“ anstelle von „der Dichter“.

¹¹⁰ Zu Plotins Konzept der ›schaffenden Betrachtung‹ und seiner Rezeption bei Novalis siehe Lothar Pikulik, *Erzähltes Welttheater*, S. 107–111. Bohr spricht von „doppelte[r] Prägnanzbildung“, die einerseits in der „rahmenden Abgrenzung nach außen“, andererseits in der „Gestaltung nach innen“ bestehe, Jörn Bohr, *Über das Hinsehen und das Absehen von Landschaft*, S. 92; vgl. auch Gerhard Hard, „Dunstige Klarheit.“ *Zu Goethes Beschreibung der italienischen Landschaft*, in: *Die Erde* 100 (1969), Heft 2–4, S. 138–154 (hier S. 139) und Matthias Eberle, *Individuum und Gesellschaft*, S. 25f. Zum „reflektierte[n] Selbstgenuß“ in der Natur siehe ferner Bodo Lecke, *Das Stimmungsbild. Musikmetaphorik und Naturgefühl in der dichterischen Prosaskizze 1721–1780*, Göttingen 1967 (= Palaestra 247), S. 179.

¹¹¹ „[D]ie Sehe ist unmittelbar und durch sich selbst schöpferisches Leben: die Realität wird in der That hingesehen; hingesehe n, sage ich, ohne Anwendung irgend eines anderen Organs, als Realität hingesehen, nicht etwa als bloßes Bild, indem sie eben Realität ist für die andere objective Anschauungsform.“ Johann Gottlieb Fichte, *Das System der Sittenlehre. Vorgetragen von Ostern bis Michaelis 1812*, in: [Immanuel] H[ermann] Fichte (Hg.), *Johann Gottlieb Fichte's System der Sittenlehre, Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten und vermischte Aufsätze*, Bonn 1835 (= Nachgelassene Werke 3), S. 1–118 (hier S. 17). Zum Wandel des wahrnehmungsästhetischen Bildbegriffs im 18. und 19. Jahrhundert siehe Anno Mungen, ›BilderMusik‹, S. 38–41.

¹¹² Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur. Eine Rede zur Feier des 12ten Oktobers* [...], München 1807, S. 46. Zur Stellung der Landschaft in Schellings naturalistischem Idealismus vgl. auch Helmut Rehder, *Die Philosophie der unendlichen Landschaft*, S. 109–119.

¹¹³ Carl Gustav Carus, *Neun Briefe über Landschaftsmalerei, geschrieben in den Jahren 1815–1824*, Leipzig 1831, Brief 3, S. 41.

immer „einen Sprung von der Physik in die Metaphysik.“¹¹⁴ Wo das subjektiv Innere und die äußere Erscheinung sich berühren, da entstehen Bedeutung und Sprache. Die für die romantische Ästhetik typische Verschränkung von Natur und Kunst durch den Sprachbegriff animiert die äußere Natur zum dialogfähigen ›Du‹, dessen geheimnisvolle Reden zu dolmetschen Aufgabe des Künstlers ist.¹¹⁵ So lässt etwa Novalis in den *Lehrlingen zu Saïs* fragen:

Drückt nicht die ganze Natur so gut, wie das Gesicht, und die Geberden, der Puls und die Farben, den Zustand eines jeden der höheren, wunderbaren Wesen aus, die wir Menschen nennen? Wird nicht der Fels ein eigenthümliches Du, eben wenn ich ihn anrede? Und was bin ich anders, als der Strom, wenn ich wehmütig in seine Wellen hinabschaue, und die Gedanken in seinem Gleiten verliere?¹¹⁶

Solchem vorreflexiven „Sein einer noch ungeschiedenen Subjekt-Objekt-Einheit“ sucht sich die Romantik in der Landschaftserfahrung anzunähern.¹¹⁷ Der „ästhetisch, d.h. mit künstlerischen Augen betrachte[te]“ Naturgegenstand offenbart seine „Idee“ – so heißt es schließlich in Arthur Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung* (1819) – indem er „sich mir aufschließt und mich anspricht“¹¹⁸. Eben dieses wechselseitige, sympathetische ›Ansprechen‹ von innerer und äußerer Natur nährt die Sehnsucht, die empfundene ›Entfremdung‹ in der Landschaftserfahrung zumindest situativ, für einen glücklichen Augenblick, überwinden zu können. Wo der „Charakter einer Landschaft [...] mit dem innern Leben des Menschen“ in „Einklang“

¹¹⁴ Ruth Groh, Dieter Groh, *Von den schrecklichen zu den erhabenen Bergen*, S. 59. Vgl. hierzu Helmut Rehder, *Die Philosophie der unendlichen Landschaft*, S. 40f., Matthias Eberle, *Individuum und Gesellschaft*, S. 230f. und Helmut J. Schneider, *Naturerfahrung und Idylle*, S. 298f. Indem die Landschaft als Seelenspiegel eine „innerweltliche Transzendenz“ aufscheinen lässt, sieht Schneider in ihr „die romantische Anschauung vom Erlösungscharakter des Kunstwerks schon in der Aufklärung vorweggenommen.“ Jean Paul vergleicht den „Wechselspiegel“ von innerer und äußerer Natur mit der Transsubstantiation („Brotverwandlung in das Göttliche“), Jean Paul, *Vorschule der Aesthetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit*, Bd. 1, Wien 1815, S. 20. Humboldt spricht vom „geheimnißvollen Bande, welches das Sinnliche und Uebersinnliche verknüpft“: „Die Welt, die sich dem Menschen durch die Sinne offenbart, schmilzt, ihm selbst fast unbewußt, zusammen mit der Welt, welche er, inneren Anklängen folgend, als ein großes Wunderland, in seinem Busen aufbaut.“, Alexander von Humboldt, *Kosmos*, Bd. 1, S. 15f. Von in der Landschaft „aufgelöste[r] Transzendenz“ spricht Albrecht Koschorke, *Die Geschichte des Horizonts*, hier S. 58f. und S. 180f.

¹¹⁵ Jörg Zimmermann, *Zur Geschichte des ästhetischen Naturbegriffs*, S. 134–137 (hier S. 136). Siehe hierzu etwa Wackenroders Abhandlung über die göttliche Sprache der Natur und die menschliche Sprache der Kunst, [Wilhelm Heinrich Wackenroder], *Von zwey wunderbaren Sprachen, und deren geheimnißvoller Kraft*, in: [ders., Ludwig Tieck], *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Berlin 1797, S. 131–140. Zum romantischen Paradigma der Ich-Du-Beziehung zur Natur siehe Lothar Pikulik, *Erzähltes Welttheater*, S. 106f.

¹¹⁶ Novalis, *Die Lehrlinge zu Saïs*, in: Paul Kluckhohn, Richard Samuel (Hg.), *Novalis: Das dichterische Werk*, S. 100.

¹¹⁷ Thomas Kirchhoff, Ludwig Trepl, *Landschaft, Wildnis, Ökosystem*, S. 41f. Zur Thematik der „Verähnlichung“ und Wechselwirkung zwischen Mensch und Natur in den *Lehrlingen zu Saïs* siehe auch Dennis F. Mahoney, *Die Poetisierung der Natur bei Novalis*, S. 38–44.

¹¹⁸ Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Leipzig 1819, S. 302f.

steht, da kommt es zu „geheimnisvollem Verkehr“ (Humboldt¹¹⁹), da erschließt sich das innere Wesen der Natur zur vertrauten Teilhabe.

3.3. Einheit und Stimmung

In einer Landschaft – so formuliert es Johann Georg Sulzers *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1774) – machen „tausend verschiedene, unendlich durch einander gemischte Formen, ein Ganzes aus, darin sich alles so vereinigt, daß von der unbeschreiblichen Mannigfaltigkeit der Vorstellungen keine der andern widerspricht, obgleich jede ihren eigenen Geist hat.“¹²⁰

Wie ist solche Einheit zu bewerkstelligen? Wie kann ein Betrachter eine unendliche „Mannigfaltigkeit“ ästhetisch beherrschbar machen und zu einem Ganzen vereinigen; das heißt: Wie entsteht Landschaft? – Als Ausgangspunkt zur Beantwortung dieser Fragen mag die einschlägige Darstellung dienen, die Alexander von Humboldt in seinem fünfbändigen Lebenswerk *Kosmos* (1845–1862) ausbreitet. Mit diesem kolossalen „Entwurf einer physischen Weltbeschreibung“ will er dem „Vorurtheile“ entgegentreten, „als müßte nothwendig wissenschaftliche Erkenntniß das Gefühl erkälten, die schaffende Bildkraft der Phantasie ertöden und so den Naturgenuß stören.“¹²¹ Es sei dazu nötig, die „Natur als ein durch innere Kräfte bewegtes und belebtes Ganze [sic]“ aufzufassen, „in der Mannigfaltigkeit die Einheit zu erkennen“ und „den rohen Stoff empirischer Anschauung gleichsam durch Ideen zu beherrschen.“¹²² Zur empirischen Beobachtung müsse deshalb die emotionale Vermittlung von Natur, „wie sie sich im Inneren des Menschen abspiegelt“¹²³, treten. Diese Bedingung hatte Humboldt schon 1810 in einem Brief an Goethe ausgesprochen: „Die Natur muß gefühlt werden; wer nur sieht und abstrahiert, [...] wird die Natur zu beschreiben glauben, ihr selbst aber ewig fremd sein“¹²⁴. Gegenüber der naturwissenschaftlichen „Zergliederung“ der Welt zeichne sich die landschaftliche Wahrnehmung dadurch aus, dass die „Naturerscheinungen gleichzeitig vor die Seele treten, daß eine Fülle von Ideen und Gefühlen gleichzeitig erregt werde.“ Die „Gemüthsstimmung“ des Betrachters lege den Natureindrücken eine subjektive „Einheit des Empfundnen, des Nicht-Entfalteten“ bei, so dass sie ›auf einen Blick‹ als harmonisches Ganzes erfasst werden.¹²⁵

¹¹⁹ Alexander von Humboldt, *Ueber die Wasserfälle des Orinoco, bei Atures und Maypures*, in: ders., *Ansichten der Natur mit wissenschaftlichen Erläuterungen*, Bd. 1, Tübingen 1808, S. 281–330 (hier S. 283f.).

¹²⁰ Lemma ›Landschaft. (Zeichnende Künste.)‹, in: Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 2, Leipzig 1774, S. 653–676 (hier S. 653).

¹²¹ Alexander von Humboldt, *Kosmos*, Bd. 1, S. 21. Zur historischen Einordnung von Humboldts Vorhaben siehe Heinz-Dieter Weber, *Die Verzeitlichung der Natur*, S. 128.

¹²² Alexander von Humboldt, *Kosmos*, Bd. 1, S. VI und 6.

¹²³ Ebenda, Bd. 2, S. 4.

¹²⁴ Alexander von Humboldt an Johann Wolfgang von Goethe, Brief vom 3. Januar 1810, in: Ludwig Geiger (Hg.), *Goethes Briefwechsel mit Wilhelm und Alexander v. Humboldt*, Berlin 1909, S. 305.

¹²⁵ Alexander von Humboldt, *Kosmos*, Bd. 1, S. 9f.

Ohne eine verbindliche Stimmung wären die disparaten Einzeldinge der Umwelt nicht als Landschaft wahrzunehmen, weshalb Ludwig Trepl sie als „die wesentliche Eigenschaft der Landschaft“ definiert.¹²⁶ Jedes einzelne ›Landschaftselement‹ trägt mit seiner Wirkung zu dieser Stimmung bei, wie es umgekehrt von ihr durchdrungen ist. Dieser Schlüsselbedeutung entsprechend, begreift der Kulturphilosoph Georg Simmel die Begriffe ›Einheit‹ und ›Stimmung‹ als „nur nachträgliche Zerlegungen eines und desselben seelischen Aktes.“¹²⁷ Der vieldeutige und schwer fassliche Begriff der ›Stimmung‹ umspannt dabei nicht nur eine ›bestimmte‹ (und ›bestimmende‹) subjektive Gemütsverfassung des Betrachters, als seine emotionale Stellungnahme zu den Erlebnisgehalten des Betrachteten, sondern vor allem das Zurücktreten einzelner Bestandteile vor einem „irgendwie gestimmten Gesamteindruck“¹²⁸.

Die wahrgenommene Natur bildet nicht von sich aus eine „Eindruckseinheit“, sondern muss erst in einem geistigen Prozess dazu geformt werden. Simmel beschreibt, wie sich mit der ästhetischen Betrachtung der Objektwelt das erforderliche „Instrument zur Vereinheitlichung der empirisch gewonnenen Sinneseindrücke“ gebildet habe, welches für Übereinstimmung der wahrgenommenen Teile mit dem Subjekt sorgt, „indem es sie nach Maßgabe von Stimmung, Gefühl und Wissen ordnet.“¹²⁹ Einige wesentliche Eigenschaften und Operationen dieses Instruments werden im Folgenden knapp anhand der verschiedenen Kunstgattungen skizziert. Dass dabei vielfach terminologische Entsprechungen und analoge Verfahrensweisen aufscheinen, weist auf gemeinsame geistige Voraussetzungen hin. Simmels Annahme, dass man sich der komplexen „Formel, die die Landschaft als solche erzeugt“, am ehesten über die „Landschaft als malerisches Kunstwerk“¹³⁰ annähern könne, begründet sich in der historischen Herausbildung des Begriffs, die deshalb zunächst kurz referiert wird.

¹²⁶ „Die Stimmung vor allem ist es, was all den verschiedenen Dingen um uns herum Einheit gibt; es ist die ganze Landschaft, die diese eine Stimmung hat, und nichts sonst scheint es zu geben, was man gleichermaßen einleuchtend eine Eigenschaft der ganzen Landschaft, die um einen ist, nennen könnte.“, Ludwig Trepl, *Die Idee der Landschaft*, S. 22 und 41.

¹²⁷ Georg Simmel, *Philosophie der Landschaft* [1913], in: Gert Gröning, Ulfert Herlyn (Hg.), *Landschaftswahrnehmung und Landschaftserfahrung. Texte zur Konstitution und Rezeption von Natur als Landschaft*, München 1990 (= Arbeiten zur sozialwissenschaftlich orientierten Freiraumplanung 10), S. 67–79 (hier S. 75–77).

¹²⁸ Jörn Bohr, *Über das Hinsehen und das Absehen von Landschaft*, S. 92. Zur großen „Bedeutungsvielfalt und daraus resultierenden Vagheit“ des deutschen Wortes ›Stimmung‹ siehe Friederike Reents, *Stimmungsästhetik*, S. 13–16, Julia Cloot, *Geheime Texte*, S. 159–161 und Hilmar Frank, Eckhard Lobsien, Lemma ›Landschaft‹, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch*, Bd. 3, Stuttgart 2001, S. 617–664.

¹²⁹ Georg Simmel, *Philosophie der Landschaft*, S. 71. „So hinterlegt das Subjekt seinen Sinneseindrücken gleichsam seine eigene Natur und ergänzt so das aus sich heraus, was dem Ausschnitt notwendig fehlt: Die ganze Natur.“, Matthias Eberle, *Individuum und Gesellschaft*, S. 37f.

¹³⁰ Georg Simmel, *Philosophie der Landschaft*, S. 71.

3.4. Zum ästhetischen Landschaftsbegriff

In der deutschen Sprache erlangte der Begriff ›Landschaft‹ seine ästhetische Bedeutung – neben der viel älteren topographischen – gegen Ende des 15. Jahrhunderts, und zwar zunächst als Fachbegriff der bildenden Kunst: ›Landschaft‹ bezeichnet in diesem Sinne (wie auch die etwa zeitgleich auftretenden Entsprechungen ›landscape‹, ›paysage‹ und ›paesaggio‹) die malerische Darstellung eines ›schönen‹ Naturausschnittes. Der terminus technicus ging im 18. Jahrhundert als Bezeichnung für ein „ästhetisch und emotional aufgefaßtes Naturbild“ in den bildungs- und umgangssprachlichen Gebrauch über und wird bis heute vorwiegend in diesem Sinne verwendet.¹³¹ Sowohl die (alltägliche) Wahrnehmung der Natur als auch ihre literarische Beschreibung wurden durch die visuelle Syntax der Landschaftsmalerei nachhaltig geprägt. Landschaft wird ›wie gemalt‹ gesehen und geschildert. So spricht etwa Goethe von seiner „Gewohnheit von Jugend auf die Landschaft als Bild zu sehen“¹³². Der Blick auf die Landschaft ist am Kunstprodukt geschult, das im

¹³¹ Gerhard Hard, *Die ›Landschaft‹ der Sprache und die ›Landschaft‹ der Geographen. Semantische und forschungslogische Studien zu einigen zentralen Denkfiguren in der deutschen geographischen Literatur*, Bonn 1970 (= Colloquium Geographicum 11), hier S. 22 und S. 28–34; zum Begriff ›Landschaft‹ siehe ferner Rainer Gruenter, *Landschaft. Bemerkungen zur Wort- und Bedeutungsgeschichte (1953)*, in: Alexander Ritter (Hg.), *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*, Darmstadt 1975 (= Wege der Forschung 418), S. 192–207. Gruenter verortet den Eingang der „Landschaftsvokabel“ in den allgemeinen Sprachgebrauch im 16. und 17. Jahrhundert (S. 198); seine Untersuchung umfasst die deutsche, italienische, französische, niederländische und englische Wortgeschichte; siehe weiterhin Dóra Drexler, *Landschaft und Landschaftswahrnehmung*, S. 12–38. Die ›Aufsplitterung‹ des älteren Landschaftsbegriffs, der die Einheit von Land, Bewohnern und Verwaltung umschloss, ist detaillierter nachgezeichnet bei Matthias Eberle, *Individuum und Gesellschaft*, S. 15–32. Eberle referiert auch die Etymologie des Wortes ›Land‹: anders als etwa das lateinische ›terra‹, das dem ›Meer‹ opponiert ist, habe ›Land‹ ursprünglich den Gegensatz zum unkultivierten ›Wald‹ gebildet (S. 15f.). Korpusbasierte Ansätze zu einer Wortgeschichte von ›Landschaft‹ und einen Literaturüberblick bietet Dominik Brückner, *Bemerkungen zum semantischen Wandel von ›Landschaft‹ seit dem 18. Jahrhundert*, in: Thomas Kirchhoff, Ludwig Trepl (Hg.), *Vieldeutige Natur*, S. 69–86. Seine Auswertung des ›Freiburger Klassikerkorpus‹ (ca. 1750–1865) ergibt „sieben recht eindeutig voneinander zu scheidende Bedeutungen“ von ›Landschaft‹; die mit Abstand häufigsten sind „bildliche Landschaftsdarstellung“ (30%) und „Aufassungsgestalt der außerstädtischen Umwelt“ (60%). Siehe zum Landschaftsbegriff ferner Petra Raymond, *Von der Landschaft im Kopf*, S. 7–11 und Thomas Kirchhoff, Ludwig Trepl, *Landschaft, Wildnis, Ökosystem*, S. 19–22. Die idealtypische Begriffsbestimmung lautet hier (S. 21): „Eine von der Natur allein oder von Natur und Menschenhand geformte Gegend ist eine Landschaft, wenn sie ein empfindender Betrachter ästhetisch als harmonische, individuelle, konkrete Ganzheit sieht, die ihn umgibt.“

¹³² Johann Wolfgang von Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, Bd. 4, Stuttgart 1833 (= Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand 48), S. 133. „Mein Auge war noch nicht geübt, die Natur wie ein Gemälde zu betrachten“, erinnert sich Salomon Gessner in autobiographischer Rückschau; erst durch das Studium der bildenden Kunst werde es „so gewöhnt [...], in der Natur das zu bemerken, was malerisch schön ist, dass kein Spaziergang zu jeder Jahrs- und Tageszeit [...] ohne Nutzen ist.“, Salomon Gessner, *Briefueber die Landschaftsmalerey an Herrn Fuesslin*, in: ders., *Salomon Gessners Schriften*, Bd. 1, Zürich 1777, S. 165–194 (hier S. 171f. und S. 189). Auch Goethe musste sich diese Fähigkeit erst aneignen, „denn welcher Sinn, welches Talent, welche Uebung gehört nicht dazu, eine weite und breite Landschaft als Bild zu begreifen!“, Johann Wolfgang von Goethe, *Aus meinem Leben*, Bd. 2, S. 19. Vgl. hierzu Gerhard Hard, „Dunstige Klarheit“, S. 138–154 und Annette Richards, *The free fantasia*, S. 73f. Der Landschaftsmaler „lehrt uns sehen“, lässt August Wilhelm Schlegel einen Gesprächsteilnehmer in *Die Gemälde (1799)* äußern, siehe hierzu Thomas Noll, *Zur Theorie der Landschaftsmalerei um 1800*, S. 27. Beispielhaft dokumentiert ist dieser ›Lerneffekt‹ in Franz Grillparzers

Modell zeigt, „was uns auch in der Natur zu interessieren hat, in Hinsicht auf welche Bedürfnisse wir also auch die Natur in unserer Wahrnehmung umbilden.“¹³³ Die künstlerische Form ist in der ästhetisch wahrgenommenen Natur bereits „embryonal“ veranlagt, weshalb Simmel die Landschaft als „Kunstwerk in statu nascendi“ bezeichnet.¹³⁴ So verstanden ist jeder erblickte Naturausschnitt ein potentieller ›Vorwurf‹ zu einem auszuführenden Landschaftsbild: Die gesehenen Naturdinge werden aktiv Bildebenen zugeordnet, in raumlogischen Zusammenhang gebracht, perspektivisch zum ›Ganzen‹ komponiert und durch einen ›Rahmen‹ gefasst.¹³⁵

3.5. Die Landschaft der Maler

Damit Natur zur Landschaft wird, muss also ein betrachtendes Subjekt die wahrgenommenen Einzelheiten zur harmonischen Einheit fügen, in der die Natur als Ganzes aufscheint. Deshalb sucht der Landschaftsmaler die Darstellung der unterschiedlichen Naturgegenstände dem verbindenden Prinzip einer Stimmung unterzuordnen. Geistige Voraussetzung ist die „Erkenntnis des gleichmässigen Verwobenseins aller Dinge im Raume“¹³⁶: Alle Teile eines Naturausschnittes erlangen, indem sie „aus individuell-einheitlicher Wertung“ auf ein betrachtendes Subjekt bezogen werden, eine „unbedingte Gleichartigkeit“¹³⁷. Dazu bedient sich die Landschaftsmalerei einer kohärent in die Tiefe zurückweichenden Linearperspektive

Reisetagebuch: Nachdem er mehrere Tage in der Dresdener Gemäldegalerie verbracht hatte, beschloss er am 2. September 1826 „nach Tharandt zu fahren, um doch etwas von der gerühmten schönen Natur um Dresden zu genießen. Einige Götterstunden verbleibt! Die Gegend ist paradiesisch, die Aussicht von den Ruinen über allen Begriff. Ich weiß nicht, war es die Gewohnheit der letzten Tage, in Galerien heimisch zu sein, oder liegt es im Eigentümlichen der hiesigen Natur, daß jede einzelne Aussicht sich mir so sehr als ein Gemälde darstellte. Ich habe das wohl nie in so hohem Grade erfahren“, Rudolf Walbiner (Hg.), *Franz Grillparzer: Reisetagebücher*, Berlin [1971], hier S. 110.

¹³³ Eckhard Lobsien, *Landschaft als Zeichen. Zur Semiotik des Schönen, Erhabenen und Pittoresken*, in: Manfred Smuda (Hg.), *Landschaft*, Frankfurt am Main 1986 (= suhrkamp taschenbuch materialien 2069), S. 159–177 (hier S. 160). Siehe hierzu auch Utz Jeggle, *Landschaft*, S. 18–20, sowie Antonia Dinnebier, *Der Blick auf die schöne Landschaft – Naturaneignung oder Schöpfungsakt?*, in: Ludwig Fischer (Hg.), *Projektionsfläche Natur. Zum Zusammenhang von Naturbildern und gesellschaftlichen Verhältnissen*, Hamburg 2004 (= Veröffentlichungen des Forschungsprojekts ›Natur im Konflikt. Naturschutz, Naturbegriff und Küstenbilder‹), S. 61–76 (hier S. 63f. und S. 69–73), und Petra Raymond, *Von der Landschaft im Kopf*, S. 29–32, S. 93f. und S. 131f. Touristen der Goethezeit berichten von ihren Reisen in die Schweiz „[f]ast wie von einem Gang durch eine Ausstellung von Landschaftsgemälden“, ebenda, S. 138.

¹³⁴ Georg Simmel, *Philosophie der Landschaft*, S. 74.

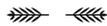
¹³⁵ Ein anschauliches Beispiel für diesen Vorgang ist Heinrich von Kleists Beschreibung der Aussicht auf das sächsische Schloss Lichtenstein, an dem er im Herbst 1800 auf der Reise von Dresden nach Würzburg vorbeikommt: „Wir sahen von einem hohen Berge herab, rechts und links dunkle Tannen, ganz wie ein gewählter Vordergrund; zwischen durch eine Gegend, ganz wie ein geschloßnes Gemälde.“ Brief an Wilhelmine von Zenge vom 4.–5. September 1800, in: Roland Reuß, Peter Staengle (Hg.), *Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe*, Bd. IV/1: *Briefe 1*, Basel 1996. Nr. 18, S. 260.

¹³⁶ Kurt Gerstenberg, *Die ideale Landschaftsmalerei. Ihre Begründung und Vollendung in Rom*, Halle 1923, S. 20.

¹³⁷ Matthias Eberle, *Individuum und Gesellschaft*, S. 88–94 (hier S. 88).

und der geschichteten Anordnung des Raums in Vorder-, Mittel- und Hintergrund.¹³⁸ Insbesondere trägt eine global-homogene, durch Atmosphäre und Entfernung modifizierte Beleuchtung (›Luftperspektive‹) dazu bei, Kontinuität zwischen den Einzelobjekten herzustellen.¹³⁹ Durch sie wird alles „in die lieblichste Harmonie vereinigt, und in jeden gefälligen Ton gestimmt“, wie es in Sulzers *Theorie der Schönen Künste* heißt: „Auf das einfallende Licht kommt in diesem Stück fast alles an. [...] Wichtiger ist hier, als in allen andern Gattungen der beste Ton, und die vollkommenste Harmonie der Farben.“¹⁴⁰ Im ›Ton‹ äußert sich das bestimmende Primat des Verbindenden über das Abgrenzende (›Zeichnung‹, Kontur). In der Landschaftskunst – so Schelling in seiner *Philosophie der Kunst* (1802) – wird „das Licht selbst als solches zum Gegenstand“, da es „die Einheit einer Stimmung [...] in uns hervorbringt.“¹⁴¹

Das Bestreben nach einheitlicher Stimmung erklärt die Vorliebe der Landschaftsmaler für Nebel und Mondschein: „Beide mildern die Eigenwertigkeit der Lokalfarben ab und sorgen für ein farbiges Unisono, einen einheitlichen mittleren Farbklang, der sich wie ein zarter Schleier über das Bild legt und so jene ›schwebende‹ Stimmung hervorruft, die die Gedanken schweifen läßt und zum Träumen veranlaßt.“¹⁴² Eberhard Roters charakterisiert deshalb Nebel und Mondschein als die „hauptsächlichen Bindemittel der romantischen Landschaft“. Eine ganz ähnliche Bedeutung und Wirkung kommt der laubgebrochenen Dämmerbeleuchtung im Waldesinneren (›Waldesgrün‹ oder ›Waldstimmung‹) zu.



Der Protagonist in Ludwig Tiecks Künstlerroman *Franz Sternbald's Wanderungen* (1798), ein deutscher Student der Malerei, gelangt im Gespräch mit einem landschaftsmalenden Einsiedel, den er in einer künstlerischen Krise um Rat ersucht, zu der kritischen Einsicht:

[W]as soll ich mit allen Zweigen und Blättern? mit dieser genauen Kopie der Gräser und Blumen? Nicht diese Pflanzen, nicht die Berge will

¹³⁸ Indem sie in der Tiefe durch den Horizont begrenzt wird, ohne aber mit diesem zu enden, ist die (gemalte) Landschaft „in ihren Tendenzen zugleich total und partikular“, Albrecht Koschorke, *Die Geschichte des Horizonts*, S. 49–75 (hier S. 50). Als „in sich geschlossene Anschauung“ ist sie „verflochten in ein unendlich weiter Erstrecktes“, Georg Simmel, *Philosophie der Landschaft*, S. 68f. Vgl. hierzu Helmut Rehder, *Die Philosophie der unendlichen Landschaft*, S. 52f.

¹³⁹ Joseph Leo Koerner, *Caspar David Friedrich. Landschaft und Subjekt*, München 1998 (= Bild und Text: Epochen der deutschen Kunst 3), S. 111f. und S. 116. Zum kunsthistorisch relevanten Schlagwort ›Raumdurst‹ siehe Rainer Gruenter, *Landschaft*, S. 200–202. Zum semantischen System des perspektivischen Sehens vgl. auch Jörn Bohr, *Über das Hinsehen und das Absehen von Landschaft*, S. 93.

¹⁴⁰ Lemma ›Landschaft. (Zeichnende Künste.)‹, in: Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, S. 653 und S. 656f.

¹⁴¹ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Philosophie der Kunst*, in: Karl Friedrich August Schelling (Hg.), *Friedrich Wilhelm Joseph von Schellings sämtliche Werke. Erste Abtheilung*, Bd. 5, Stuttgart 1859, S. 544 und 546. Das nachgelassene Manuskript wurde „[e]rstmals vorgetragen zu Jena im Winter 1802 bis 1803, wiederholt 1804 und 1805 in Würzburg.“ Zu Schellings „Lichtmetaphysik“ vgl. auch Helmut Rehder, *Die Philosophie der unendlichen Landschaft*, S. 115–117.

¹⁴² Eberhard Roters, *Jenseits von Arkadien. Die romantische Landschaft*, Köln 1995, S. 27–47 (hier S. 30).

ich abschreiben, sondern mein Gemüth, meine Stimmung, die mich gerade in diesem Momente regiert, diese will ich mir selber festhalten, und den übrigen Verständigen mittheilen.¹⁴³

Tieck selbst hatte, als er im Frühsommer 1793 gemeinsam mit Wackenroder die Fränkische Schweiz bereiste, die Erfahrung gemacht, dass die „ganze Natur [...] dem Menschen, wenn er poetisch gestimmt ist, nur ein Spiegel“ sei, „worin er nichts als sich selbst wiederfindet.“¹⁴⁴ Durch Tieck und gleichgesinnte Zeitgenossen wurde, in der Malerei wie in der Poesie (und schließlich auch in der Musik), der Weg zu einer Landschaftskunst bereitet, „die sich nicht mehr als Träger eines mimetisch abzubildenden Inhalts, sondern [...] als eine autonome, in letzter Konsequenz ungegenständliche Bewegung“¹⁴⁵ verstand. Um sie zum Ausdruck subjektiver Stimmungen zu befähigen, wollten die Frühromantiker gerade das, was klassizistische Kunsttheoretiker wie Carl Ludwig Fernow als Defizit der Musik gegenüber der Malerei erachteten, nämlich ihre ungegenständliche Abstraktheit und konturlose ›Farbigkeit‹¹⁴⁶, als erstrebenswerte Qualität in die Landschaftsmalerei „hineinlocken“ (Tieck¹⁴⁷). Musik sollte in diesem Sinne nicht nur zeichenhaft im Bild thematisiert

¹⁴³ Ludwig Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen. Eine altdeutsche Geschichte*, Bd. 2, Berlin 1798, S. 125. Vgl. hierzu den Brief von Philipp Otto Runge an Tieck, in welchem er die Aufgabe der Landschaftsmalerei darin erkennt, „daß die Menschen in allen Blumen und Gewächsen, und in allen Naturerscheinungen, sich und ihre Eigenschaften und Leidenschaften sähen“, zitiert und kommentiert bei Julia Cloot, *Geheime Texte*, S. 155.

¹⁴⁴ Ludwig Tieck an August Ferdinand Bernhardt, Brief von Ende Juni 1793, zitiert nach Rudolf Walbinder (Hg.), *Reisebriefe deutscher Romantiker*, S. 35–55 (hier S. 40f.).

¹⁴⁵ Albrecht Koschorke, *Die Geschichte des Horizonts*, S. 136 und Elisabeth Décultot, *Das frühromantische Thema der ›musikalischen Landschaft‹*, S. 221–231.

¹⁴⁶ „Man pflegt gern die Landschaftsmalerei der Musik zu vergleichen, und diese Vergleichung hat ihren Grund in der Aehnlichkeit der Wirkungen, welche Farben und Töne, sowohl einzeln auf die Empfindung, als im harmonischen Verein aufs Gefühl, hervorbringen.“ Allerdings verlange die Malerei „anschauliche Bestimmtheit und einen charakteristischen Ausdruck“, wogegen „die Tonkunst durch ihr mannigfaltiges Spiel der Töne blos Empfindungen, und nur mittelst dieser, auf eine sehr unbestimmte Weise, Anschauungen und Ideen wecken“ könne, Carl Ludwig Fernow, *Vorrede*, in: ders., *Römische Studien*, Bd. 2, Zürich 1806, S. V–XVI (hier S. VI f.). Darüber, dass sich die ›musikalische‹ Qualität eines malerischen Kunstwerks primär in seiner Beleuchtung und Farbigkeit und nicht in der Kontur oder Zeichnung niederschlage, dass folglich „der Farbgebung die größte Bedeutung in der Erzeugung eines musikähnlichen Eindrucks zukommt, sind sich die Theoretiker der Malerei seit Hagedorn einig.“ Julia Cloot, *Geheime Texte*, S. 158. So wird etwa in Tiecks *Phantasmus* die Malerei Correggios mit der Musik Pergolesis verglichen: „und wie dieser mit Licht und Schatten spielt [...], eben so sinnig nimmt Pergolese die hohen und tiefen Töne als Licht und Schatten“, Ludwig Tieck, *Phantasmus*, Bd. 2, S. 438. Wie der Musiker, so muss nach Sulzers *Theorie der Schönen Künste* auch der Maler einen der auszudrückenden Empfindung angemessenen ›Ton‹ treffen, „[d]enn wie in der Musik eine Tonart von der andern sich ebenfalls durch etwas Sittliches oder Leidenschaftliches unterscheidet, [...] so ist es auch in der Farbenmischung“, Lemma ›Ton. (Mahlerey)‹, in: Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, hier S. 1161. Zum Begriff ›Ton‹, der zwischen Musik, Malerei und Rhetorik vermittelt, siehe weiter Julia Cloot, *Geheime Texte*, S. 157–159. „In der Bezeichnung des einheitsstiftenden Moments im Kunstwerk sind die Begriffe Empfindung und Ton synonym“ (S. 157).

¹⁴⁷ „O, mein Freund, wenn Ihr doch diese wunderliche Musik, die der Himmel heute dichtet, in Eure Mahlerei hineinlocken könntet! Aber Euch fehlen Farben, und Bedeutung im gewöhnlichen Sinne ist leider eine Bedingung Eurer Kunst.“, Ludwig Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*, Bd. 2, S. 172. Zur „Musikalisierung der Malerei“ bei Runge und Moritz von Schwind siehe Helga de la Motte-Haber, *Musik und bildende Kunst*, S. 124–133.

werden (etwa durch musizierende Staffage oder Abbildung von Instrumenten), sondern wurde zum strukturellen Vorbild und paradigmatischen Muster der Landschaftsdarstellung erklärt, die sich damit von „Bedeutung im gewöhnlichen Sinne“¹⁴⁸ emanzipieren sollte.

So versucht denn etwa der Protagonist aus Tiecks *Sternbald* in einer Traumepisode, die „in einem dunkeln Walde“ erklingende „Musik des Mondscheins“ und den Klang der „liebliche[n] Orgel der Natur“ mit Farben festzuhalten – „ja es gelang ihm sogar, und er konnte nicht begreifen wie es kam, die Töne der Nachtigall in sein Gemälde hineinzubringen.“¹⁴⁹ Unter dem Primat harmonisierender Stimmung verschmelzen alle subjektiven Wahrnehmungen zu einem einzigen, musikalischen Gesamteindruck.

3.6. Bewegungslandschaft und ›Seelenpiegel‹

Wenngleich mit bedeutender Verzögerung, wurden die in der Malerei entwickelten Verfahren, Natur zum Landschaftsbild zu gestalten, auch auf ihre sprachliche Beschreibung übertragen und dort nutzbar gemacht. Solange kein poetisches Bedürfnis auftrat, die spezifische Individualität einer Landschaft auszusagen, konnte man sich gemäß der kanonischen Formel ›ut pictura poesis‹ mit der Bezeichnung eines Schauplatzes durch deskriptives Anführen einer Anzahl von (oftmals topischen) Merkmalen desselben begnügen.¹⁵⁰

Da es der sprachlichen Schilderung aufgrund ihres transitorischen Charakters verwehrt ist, Naturgegenstände simultan als „Eindruckseinheit“ (Simmel) darzustellen, muss die Summe der Einzelheiten notwendig sukzessiv aufgezählt werden. Die Gesamtheit des Bildeindrucks zerfällt in parataktische Reihungen.¹⁵¹ Die klassische Problematisierung dieser Differenz entwarf Gotthold Ephraim Lessing in seinen Ausführungen zu *Laokoon* (1766): „Was das Auge mit einmal übersiehet“, könne der Dichter nur „langsam nach und nach“ aufzählen, „und oft geschieht es, daß wir bey dem letzten Zuge den ersten schon wiederum vergessen haben.“¹⁵² So kritisiert

¹⁴⁸ Ebenda (Tieck-Zitat in vorheriger Fußnote).

¹⁴⁹ Ludwig Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*, Bd. 1, S. 170–173.

¹⁵⁰ Heinz-Dieter Weber, *Die Verzeitlichung der Natur*, S. 98f. und Albrecht Koschorke, *Die Geschichte des Horizonts*, S. 94f. Koschorke spricht vom geschichtlichen „Eindruck einer Phasenverschiebung zwischen Malerei und Dichtung“. Als Resultat einer historischen Entwicklung „vom Typischen zum Individuellen“ wird Landschaft beschrieben bei Antonia Dinnebie, *Der Blick auf die schöne Landschaft*, S. 61–63; vgl. auch Ludwig Trepl, *Die Idee der Landschaft*, S. 59.

¹⁵¹ „Die Parataxe ist die adäquate syntaktische Wiedergabe eines Landschaftsbildes, das aus austauschbaren, unverbunden nebeneinanderstehenden, nur durch den Duktus der ordnenden Beobachtung zusammengefügteten Teilen besteht.“, Albrecht Koschorke, *Die Geschichte des Horizonts*, S. 121. Die frühen Ansätze, landschaftlichen Raum in Sprache zu übertragen, bezeichnet Koschorke (ebenda, S. 119) als „Buchstaberversuche“. Ferner weist er darauf hin, dass die vermeintliche Simultaneität der Überschau auch in der Malerei „nur eine, wenn auch konstitutive, Fiktion“ sei, da „ein Blickfeld erst durch das Nachtasten markanter Linien mit dem Auge“ entstehe, ebenda, S. 136.

¹⁵² Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon: oder über die Grenzen der Malhrey und Poesie*, Bd. 1, Berlin 1766, S. 167.

Lessing die ›poetische Malerei‹ seines Zeitgenossen Albrecht von Haller, „weil das Coexistirende des Körpers mit dem Consecutiven der Rede dabey in Collision kömmt, und indem jenes in dieses aufgelöset wird, uns die Zergliederung des Ganzen in seine Theile zwar erleichtert, aber die endliche Wiederzusammensetzung dieser Theile in das Ganze ungemein schwer, und nicht selten unmöglich gemacht wird.“¹⁵³

Gruenter kommt in seiner Studie zur Bedeutungsgeschichte von ›Landschaft‹ zu dem Ergebnis, dass „[ü]ber das Wort [...] auch die Sache aus der Malerei in die Dichtung eingedrungen“ sei: Kurz gesagt wurzle die „dichterische *Landschaft*sschilderung“ in der „literarischen Entdeckung des *Landschaftsgemäldes*.“¹⁵⁴ ›Rahmenschau‹, Perspektivik und Stimmung prägen zunehmend auch die Formgebung des dichterischen Landschaftsbildes, das nicht mehr als parataktische Aufzählung objektiver Bestandteile, sondern aus dem ganzheitlichen Eindruck subjektiver Anschauung heraus gestaltet ist. Lessings Forderung entsprechend muss wie in der Malerei, so eben auch in der Dichtung „das höhere Licht [...] auf alle [Theile] gleich vertheilet scheinen“, damit zur poetischen Einheit wird, „was in der Natur mit eins gesehen wird.“¹⁵⁵

Die einzelnen Naturdinge werden dazu (quasi zentralperspektivisch) in ihrer Beziehung zu einem Protagonisten aufgefasst, dessen subjektive Stimmung der gesamten Schilderung den verbindlichen, „eigenen einzigen Ton der Empfindung“¹⁵⁶ angibt. Nach Jean Pauls *Vorschule der Aesthetik* würde „der poetischen Landschaft, welche nur Einzelnes nach Einzelnem aufbreitet, [...] das steigende Ganze völlig mangeln und jede Einzelheit unbegleitet und nackt da stehen, wenn nicht ein inneres poetisches Ganzes der Empfindung das äußere erstattete, und so jedem kleinen Zuge seine Mitgewalt anwies und gäbe.“¹⁵⁷ Sein treffender Vergleich: „jedes Laubblatt wird eine Welt, aber doch will der Fehl-Dichter uns durch eine Laubholzwaldung durchzerren.“ Die empfundene Schönheit eines Waldes als Gesamteindruck lässt sich eben nicht angemessen durch aufzählende Beschreibung von Einzelheiten schildern. Um diese Aufgabe zu lösen, müsse die Landschaftsschilderung „mehr musikalisch“¹⁵⁸ aufgefasst werden. Wie die Musik sei dann auch die „[p]oetische

¹⁵³ Ebenda, S. 172. Siehe hierzu Julia Cloot, *Geheime Texte*, S. 106–112.

¹⁵⁴ Rainer Gruenter, *Landschaft*, S. 200–207 (hier S. 204). Der für die Literatur des 18. Jahrhunderts kennzeichnende „Aufgang beherrschbarer Mannigfaltigkeit im ästhetischen Bild“ beruhe wesentlich auf diesem Übertragungsvorgang, konstatiert Helmut J. Schneider, *Naturerfahrung und Idylle*, S. 303. Vgl. Bernd Kortländer, *Die Landschaft in der Literatur des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts*, in: Alfred Hartlieb von Wallthor, Heinz Quirin (Hg.), ›Landschaft‹ als interdisziplinäres Forschungsproblem. Vorträge und Diskussionen des Kolloquiums am 7./8. November 1975 in Münster, Münster 1977 (= Veröffentlichungen des Provinzialinstituts für westfälische Landes- und Volksforschung [...] Reihe 1 Heft 21), S. 36–44 (hier S. 37–39) und Albrecht Koschorke, *Die Geschichte des Horizonts*, S. 94–96.

¹⁵⁵ Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon*, Bd. 1, S. 169f.

¹⁵⁶ Jean Paul, *Vorschule der Aesthetik*, Bd. 2, § 80, S. 59–64 (hier S. 60).

¹⁵⁷ Ebenda, S. 61.

¹⁵⁸ Ebenda. Als positive Beispiele angeführt werden hierfür die Landschaften von Jacobi, Herder, Heinse und Tieck, vor allem aber die in Goethes *Werther* (ebenda, S. 61f.). Für einen Vergleich von Schillers und Jean Pauls Ansatz siehe Bernd Kortländer, *Die Landschaft in der Literatur*, S. 39f.

Landschaftsmahlerey“ zur Äußerung von Innerem, zum Ausdruck des Unaussprechlichen in der Lage.¹⁵⁹

Wie in der gemalten Landschaft, so begründet sich auch in der sprachlich geschilderten diese Qualität des ›Musikalischen‹ vor allem in Dynamik und transitiver Fluidität der Farben.¹⁶⁰ In Jean Pauls eigenen, wesentlich durch Bewegung geprägten Landschaftsbeschreibungen lässt sich beobachten, wie das empirisch-anschauliche, definierte Bild der Naturgegenstände nur als „Ausgangspunkt und Absprung“ genutzt wird, um dann „desto wirksamer ihre Festigkeit aufzulösen“ und sie „in Fluß zu bringen“¹⁶¹. Idealtypisch beschreiben lässt sich die Entwicklung des Bewegungselements in der Landschaftsdichtung vom 18. Jahrhundert bis zu Jean Paul als Übergang von Abfolgen statischer Einzelbilder („Bilderjagd“¹⁶²) hin zur dynamisch fließenden „Bewegungslandschaft“, in der Raum und Zeit nicht mehr kategorisch unterschieden sind.¹⁶³ Verschleiert durch romantisierende Distanz, in der Unterscheidungen und Konturen verschwimmen, können die Dimensionen fließend ineinander übergehen, wie etwa in Eichendorffs frühem Romanfragment *Marien Sehnsucht*: „Die Ströme lösen sich in der Ferne zum Gesang auf.“¹⁶⁴ Verschränkt sind

¹⁵⁹ „Es gibt Gefühle der Menschenbrust, welche unaussprechlich bleiben, bis man die ganze körperliche Nachbarschaft der Natur, worin sie wie Düfte entstanden, als Wörter zu ihrer Beschreibung gebraucht [...]“, Jean Paul, *Vorschule der Aesthetik*, Bd. 2, S. 61. Vermittelt durch den Stimmungsbegriff, stehen bei Jean Paul „Landschaftsszenarien für Ich-Dispositionen“, Gerhart Baumann, *Jean Paul. Zum Verstehensprozeß der Dichtung* (= Kleine Vandenhoeck-Reihe 264), Göttingen 1967, S. 37. Die geschilderten „Naturgegenstände werden als zeichenhafte Manifestationen der Seelenregungen aufgefaßt“, Julia Clout, *Geheime Texte*, S. 151. Wesentliche Etappen und Beiträge (Haller, Geßner, Klopstock, Rousseau, Sterne, Goethe) in der Herausbildung dieser subjektiv-empfindsamen Landschaftsbeschreibung referiert Petra Raymond, *Von der Landschaft im Kopf*, S. 12–29.

¹⁶⁰ Koschorke spricht in Bezug auf Jean Pauls Landschaftspoetik von einem „unbegrenzte[n] und widerstandslose[n] Fluidum der Sprachbewegung“ und einem „Medium der schwerelosen Übergänglichkeit zwischen den Dingen“, Albrecht Koschorke, *Die Geschichte des Horizonts*, S. 136f.

¹⁶¹ Wolfdietrich Rasch, *Die Erzählweise Jean Pauls. Metaphernspiele und dissonante Strukturen*, München 1961, S. 33. Eine treffende Charakterisierung dieser ›musikalischen‹ Eigenschaft gelang dem Komponisten Ferdinand von Hiller: „Der einzige Dichter, der durch lange Naturalmalereien zu ganz eigentümlichen Wirkungen gelangte, scheint mir Jean Paul zu sein. Man erhält zwar durchaus keine Anschauung von dem, was er zu zeichnen versucht – aber es klingt wie Musik, eben so unbestimmt und eben so stimmungsvoll.“, Ferdinand Hiller, *Streifzüge eines Musikers*, in: ders., *Künstlerleben*, Köln 1880, S. 225–266 (hier S. 230).

¹⁶² Helmut J. Schneider, *Erinnerte Natur*, S. XI. Schneider gebraucht den Begriff in Bezug auf Brockes' Dichtung. Goethe, der den Begriff durch Kleist kennenlernte, nutzte seine nähere Umgebung als „Revier“ zur „Bilderjagd“, „um poetisches Wildpret darin aufzusuchen“, Johann Wolfgang von Goethe, *Aus meinem Leben*, Bd. 2, S. 100.

¹⁶³ August Langen, *Verbale Dynamik*, S. 121f.; der „Typus der Bewegungslandschaft im sprachlichen Sinne ist zweifellos am ausgeprägtesten bei Jean Paul“, ebenda, S. 176. Zur Bewegung in seinen Landschaften siehe Julia Clout, *Geheime Texte*, S. 177–187.

¹⁶⁴ Joseph von Eichendorff, *Roman: Marien Sehnsucht*, in: Ansgar Hillach (Hg.), *Joseph von Eichendorff: Werke*, Bd. 4: *Nachlese der Gedichte, erzählerische und dramatische Fragmente, Tagebücher 1798–1815*, München 1980, hier S. 99. „[T]he creative transformation of music into painting, or the comparison between them, hinges on the experience of distance that dissolves space into time and vice versa“, Berthold Hoeckner, *Schumann and Romantic Distance*, in: *Journal of the American Musicological Society* 50 (1997), Nr. 1, S. 55–132 (hier S. 95). „Die Ferne ist überhaupt der Ort, oder besser das Medium, in dem sich Übergänge der verschiedensten Art vollziehen.“, Heinz Hillmann, *Bildlichkeit der deutschen Romantik*, Frankfurt am Main 1971, S. 316. Für eine Interpretation der Eichendorffschen Landschaften als „körperlose[] Gebilde aus reiner Bewegung“ siehe Richard Alewyn, *Eine Landschaft*

räumliche Statik und zeitliche Dynamik in repetitiv kreisenden oder pendelnden Bewegungen – etwa der typisch „Eichendorffsche[n] Formel“¹⁶⁵ des ›hin und her‹ – die sich in der Literatursprache der Romantik als probates Mittel poetischer Raumkonstitution etablierten und schließlich auch in die musikalischen Realisationen der Landschaftsthematik hineinwirkten (Stichwort ›Waldweben‹¹⁶⁶).

Wie der Germanist August Langen anhand einer eingehenden Quellenanalyse zeigt, wurzelt die dabei verwendete „Bewegungssprache der Landschaftsdichtung“ im eigentümlichen Vokabular und Sprachgebrauch pietistischer Mystik. Mit der Entfaltung des Subjektivismus habe sich in der Literatur des 18. Jahrhunderts ein „Durchseeltwerden der Landschaft“ vollzogen, welches er als dreistufigen Prozess darstellt:

Auf der ersten, noch rein religiös gebundenen des Pietismus wird die Seele des Individuums entdeckt; ihre Beziehungen zu Gott sind das Urerlebnis. Auf der zweiten Stufe sind diese Beziehungen verweltlicht: an Stelle des Verhältnisses von Mensch zu Gott tritt das von Mensch zu Mensch. Dieser Stand ist im wesentlichen in der Empfindsamkeit erreicht. Endlich tritt die Entwicklung in ihre dritte und letzte Stufe: die Natur wird durch die Seele, für die Seele erobert. Aus dem Verhältnis Mensch zu Mensch wird die Beziehung Mensch–Natur. Die Landschaft wird subjektiv, wird durchseelt, Stimme und Echo des Menschenherzens. Wie einst die Seele und der Gott, so stehen sich nun Mensch und Landschaft einander gegenüber wie geöffnete Spiegel, wie einander rufende und antwortende Abgründe, ja, in einer neuen, weltlichen Unio mystica verschmelzen Mensch und Natur ineinander. Auch diese letzte Entwicklung setzt [...] in der Empfindsamkeit ein, sie ist im Sturm und Drang vollendet und wird in der Romantik weitergeführt.¹⁶⁷

Sprachgeschichtlich impliziert dieser Säkularisierungsprozess die Übertragung mystischen Wortschatzes, insbesondere der zahlreich und stilprägend „zur Schilderung des Seelenlebens“ verwendeten Bewegungsverbene, auf die Beschreibung

Eichendorffs, in: Paul Stöcklein (Hg.), *Eichendorff heute. Stimmen der Forschung mit einer Bibliographie*, Darmstadt 1966, S. 19–43.

¹⁶⁵ Alexander von Bormann, *Natura loquitur. Naturpoesie und emblematische Formel bei Joseph von Eichendorff*, Tübingen 1968 (= Studien zur deutschen Literatur 12), S. 258. „Alle diese Bewegungen [...] kommen gleichsam nicht von der Stelle, sie können zwar enden, aber [...] nicht, weil ein in ihnen intendiertes Ziel erreicht wäre. Sie hören vielmehr bloß auf, um dann in ähnlichen Zusammenhängen erneut zu beginnen. Besonders deutlich wird diese Form der Bewegung am Kreisen, das zwar als Ganzes situiert werden kann, aber in sich selbst weder Anfang noch Ende hat.“, Fred Lönker, *Nachwort*, in: Ursula Regener, ders. (Hg.), *Joseph von Eichendorff: Das Marmorbild*, Stuttgart 2008, S. 67–80 (hier S. 69). In ähnlicher Weise drücken auch die von Jean Paul bevorzugten Verben jeweils ein „In-sich-Schwingen“ aus und evozieren Raum, „gerade, weil ihnen die eindeutige Bewegungsrichtung fehlt“, Julia Clout, *Geheime Texte*, S. 185.

¹⁶⁶ Siehe hierzu Kapitel IX.

¹⁶⁷ August Langen, *Verbale Dynamik*, S. 118f. Wie die aufeinander gerichteten Spiegel sind auch die „rufende[n] und antwortende[n] Abgründe“ (nach Psalm 41,8: „abyssus abyssum invocat“) Sinnbilder mystischen Gottesbezugs (ebenda, S. 113f.). Langens Studie erschien zuerst in der Zeitschrift für deutsche Philologie 70 (1948/49), S. 249–313.