

Carina Jung

Die pittoreske Landschaft in der europäischen Literatur der Romantik

Chateaubriand - Eichendorff - Manzoni

Bonn University Press



V&R

V&R Academic

Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst

Band 11

Herausgegeben von
Uwe Baumann,
Michael Bernsen und
Paul Geyer

Carina Jung

Die pittoreske Landschaft in der europäischen Literatur der Romantik

Chateaubriand – Eichendorff – Manzoni

V&R unipress

Bonn University Press

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.

ISSN 2198-610X

ISBN 978-3-8470-0659-6

Weitere Ausgaben und Online-Angebote sind erhältlich unter: www.v-r.de

**Veröffentlichungen der Bonn University Press
erscheinen im Verlag V&R unipress GmbH.**

© 2017, V&R unipress GmbH, Robert-Bosch-Breite 6, D-37079 Göttingen / www.v-r.de
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen
schriftlichen Einwilligung des Verlages.
Printed in Germany.

Titelbild: Andreas Achenbach: »Blick vom Rolandsbogen auf das Siebengebirge«, 1834,
Öl auf Leinwand, Quelle: Sammlung RheinRomantik Bonn, Sammlungsnummer: 22.

Meinen Eltern

Inhalt

Danksagung	9
1 Einleitung	11
2 Das Pittoreske	19
2.1 Begriffsgeschichte und Forschungsstand	19
2.2 Der pittoreske englische Landschaftsgarten	31
2.2.1 Die neue Wahrnehmung von Natur im Landschaftsgarten . .	31
2.2.2 Die Theoretiker des Pittoresken	37
2.2.2.1 William Gilpins Forderung nach einem neuen Umgang mit Natur	37
2.2.2.2 Uvedale Price und die ästhetische Kategorie des Pittoresken	53
2.2.2.3 Das Pittoreske in Richard Payne Knights Assoziationstheorie	66
2.2.3 Zusammenfassung	76
3 Pittoreske Landschaftsdarstellungen in der europäischen Literatur der Romantik	81
3.1 François-René de Chateaubriands Reiseberichte	81
3.1.1 Forschungsstand: Chateaubriand, Meister der romantischen Landschaftsdarstellung	81
3.1.2 Techniken und Funktionsweisen der Korrespondenzlandschaft in <i>René, Atala</i> und der <i>Nuit</i> <i>américaine</i>	91
3.1.3 Die Landschaften der <i>voyages</i>	109
3.1.3.1 Die malerische Landschaft der <i>tableaux de la nature</i> .	115
3.1.3.2 Die pittoreske Struktur der Tableaus	133
3.1.4 Zusammenfassung	149

3.2 Joseph von Eichendorffs Jugendroman <i>Ahnung und Gegenwart</i> . . .	153
3.2.1 Forschungsstand: symbolische Landschaften und ihr schlafendes Lied	153
3.2.2 Verlockungen: ein anti-idyllischer Roman	166
3.2.3 Jagd und Trieb in der entfesselten Natur	182
3.2.4 Ästhetik der Vielfalt	204
3.2.5 Zusammenfassung	221
3.3 Alessandro Manzonis Geschichtsroman <i>I Promessi Sposi</i>	224
3.3.1 Forschungsstand: die <i>Promessi Sposi</i> als Anti-Idylle und neue Ansätze der Interpretation	224
3.3.2 Die <i>Promessi Sposi</i> und die Modelle romantischer Landschaftsdarstellung	234
3.3.3 Das große Landschaftstableau des Romans: »Quel ramo del lago di Como...«	253
3.3.3.1 Das Pittoreske im Eingangstableau von <i>Fermo e Lucia</i> und den <i>Promessi Sposi</i>	255
3.3.3.2 Das Pittoreske und der historiographische Anspruch der <i>Promessi Sposi</i>	269
3.3.4 Zusammenfassung	288
 4 Schlussbetrachtung	 295
 5 Bibliographie	 303

Danksagung

Die vorliegende Arbeit wurde im Sommersemester 2016 von der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn als Dissertation angenommen. Auf dem Weg ihrer Entstehung haben mich einige Menschen begleitet, denen ich für ihre Unterstützung danken möchte.

Mein Dank gebührt zunächst meinem Doktorvater Professor Dr. Michael Bernsen, nicht nur für seinen wertvollen und verlässlichen Rat und sein Vertrauen in meine Arbeit, sondern auch für die Förderung, die er mir seit dem Studium zuteil werden lassen hat, und für alles, was ich seitdem von ihm lernen konnte.

Meinen aufrichtigen Dank möchte ich auch an meinen Zweitbetreuer Professor Dr. Michel Delon richten, der die Begeisterung für mein Thema geteilt und meine Erkenntnisse durch seine zahlreichen Anregungen bereichert hat. Für sein Interesse an meiner Arbeit und seine Bereitschaft, an meiner Prüfung in Bonn teilzunehmen, spreche ich überdies Professor Dr. Patrizio Collini meinen herzlichen Dank aus. Professor Dr. Mechthild Albert danke ich für Ihr Einverständnis, den Vorsitz zu übernehmen, und dafür, gleichermaßen dazu beigetragen zu haben, dass mir dieser Tag in sehr positiver Erinnerung geblieben ist.

Für die interessanten Gespräche und den konstruktiven Austausch in inhaltlichen Fragen und darüber hinaus danke ich meinen Kollegen am Lehrstuhl sowie den Doktoranden und Mitgliedern des Graduiertenkollegs der Universitäten Bonn, Paris-Sorbonne und Florenz, in dessen Rahmen diese Arbeit entstanden ist und durch das mir viele wertvolle Erfahrungen ermöglicht wurden.

Meinen herzlichen Dank möchte ich zudem meiner ›Lektorin‹ Lieselotte Wenz aussprechen für ihre aufmerksame Durchsicht der gesamten Arbeit, ihr Interesse und ihre Hilfsbereitschaft auf allen Etappen meines bisherigen Weges, die mir sehr viel bedeutet.

Mein besonderer Dank gilt schließlich meiner Familie und meinen Freunden, die auf ganz verschiedene Weise zum Erfolg dieser Arbeit beigetragen haben, darunter Constanze, Julian und Sara, auf die ich mich immer verlassen konnte.

Vor allem danke ich meinen Eltern für ihre großzügige, uneingeschränkte Unterstützung, ihren Rückhalt und ihr offenes Ohr. Alexander gilt abschließend mein aufrichtiger Dank für seinen liebevollen Beistand während dieses Projekts und für alles andere, womit er mein Leben bereichert.

Bonn, August 2016

1 Einleitung

Das Interesse an pittoresken Landschaften entwickelt sich zunächst in England gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Pittoreske Gartenanlagen können als Höhepunkt der Entwicklung des englischen Landschaftsgartens gelten, was sich in der europaweiten Begeisterung und regen Nachahmung des neuen Ideals widerspiegelt.¹ Die intensive und schnelle Rezeption lässt erkennen, dass in der Ästhetik des Pittoresken ein Verständnis von Natur und Mensch zum Ausdruck kommt, das auf außergewöhnliche Weise dem Geist der Epoche entspricht. Sie lässt dadurch grundlegende Rückschlüsse im Hinblick auf Fragen der Wahrnehmung, der Subjektivität und des Weltverständnisses an der Schwelle zur europäischen Moderne zu.

Die Landschaft als Untersuchungsgegenstand der Geisteswissenschaften weckt solcherlei Überlegungen bereits von sich aus, da sie überhaupt erst durch die Möglichkeit der ästhetischen Erfahrung und Distanznahme von der Natur entsteht. Bei aller Widersprüchlichkeit, die dem Landschaftsbegriff sogar innerhalb einzelner Disziplinen anhaftet,² lässt sich ein Konsens darin ausmachen, dass Landschaft als ästhetisch vergegenwärtigte Natur ein Produkt des Menschen ist und damit immer auf diesen verweist: »Zum Sehen von Natur als Landschaft gehört korrelativ ein Subjekt, das Natur in einem konstitutiven Akt des Sehens zur Landschaft macht.«³ Damit ist zugleich die wichtigste Vorbedingung der Landschaftserfahrung benannt, nämlich die Fähigkeit des Menschen, sich von der Natur abzugrenzen, aus ihr ›herauszutreten‹ und ein Be-

1 Zur außergewöhnlichen Verbreitung des pittoresken Landschaftsgartens, der um 1800 das bevorzugte Gartenmodell in ganz Europa – von Stockholm im Norden bis Neapel im Süden – darstellte, vgl. John Dixon Hunt, *The Picturesque Garden in Europe*, London, Thames & Hudson, 2002, bes. S. 8.

2 Die Definitionsschwierigkeit des Begriffs ergibt sich bereits aus der Interdisziplinarität des Themas. Zur Debatte, ob das Phänomen in den Geisteswissenschaften ausschließlich als ästhetisches zu betrachten ist, vgl. stellvertretend Rainer Piepmeier »Das Ende der ästhetischen Kategorie ›Landschaft‹«, in: *Westfälische Forschungen* 30 (1980), S. 8–46.

3 Ebd., S. 15.

wusstsein für die eigene Wahrnehmung zu entwickeln: »Die ästhetische Landschaft [...] ist das Ergebnis eines Gegenübertretens, eines Gegenüberstehens.«⁴ Aus ihrer Abhängigkeit vom betrachtenden Subjekt ergeben sich dabei gleichzeitig die historische und die kulturspezifische Dimension der Landschaft: »Die sinnliche, die ästhetische Wahrnehmung von Natur erfolgt nicht unmittelbar, sondern präformiert durch Vorstellungen, Symbolisierungen, kulturelle Muster.«⁵ Die Erfahrung der Landschaft unterliegt damit Faktoren wie dem Geschmack, der Mode und vor allem dem jeweiligen theologischen, philosophischen und wissenschaftlichen Verständnis der Natur. »Natur [ist] immer nur zu Bedingungen vorgegebener oder erlernter Wahrnehmungsmuster zugänglich.«⁶ Die Landschaft präsentiert sich daher als eine Art Vermittlungsinstanz, mit deren Hilfe die Natur für den Menschen erfahrbar wird: »Eine Landschaft zu sehen bedeutet, sich ein Stück sichtbarer Welt zum virtuellen ästhetischen Bild [...] zurecht-zu-sehen.«⁷ Ihr Wesen liegt somit aber auch immer darin, auf diese Vorbedingungen ihrer Entstehung zu verweisen und sie zu reflektieren.

Dies gilt in besonderem Maß, wenn die Landschaft zum Gegenstand künstlerischer oder literarischer Darstellung wird. Der erste Fall geht bereits mit der Entstehung des Begriffs einher: *Landschaft* bzw. *paesaggio* oder *paysage* bezeichnet ursprünglich keineswegs den real vorgefundenen Naturausschnitt, sondern das Landschaftsgemälde.⁸ Die neue Gattung entsteht an der Schwelle zur Neuzeit und geht mit der Erfindung der Zentralperspektive einher, durch die

4 Matthias Eberle / Adrian von Buttlar, »Landschaft und Landschaftsgarten«, in: Werner Busch / Peter Schmoock (Hrsg.), *Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen*, Weinheim / Berlin, Quadriga, 1987, S. 390–418, hier S. 391. Schon Schiller schlussfolgert in dieser Weise über die Möglichkeit der ästhetischen Erfahrung der Natur durch den Menschen: »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.« (»Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen«, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 5: *Erzählungen, theoretische Schriften*, hrsg. von Peter-André Alt / Albert Meier / Wolfgang Riedel, München, Hanser Verlag, 2004, S. 570–669, hier S. 651, 25. Brief)

5 Groh, Ruth und Dieter, »Kulturelle Muster und ästhetische Naturerfahrung«, in: Jörg Zimmermann (Hrsg.), *Ästhetik und Naturerfahrung* (Exempla aethetica. 1), Stuttgart / Bad Cannstatt, Frommann Holzboog, 1994, S. 27–41, hier S. 27.

6 Eckhard Lobsien, *Landschaft in Texten. Zu Geschichte und Phänomenologie der literarischen Beschreibung* (Studien zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft. 23), Stuttgart, Metzler, 1981, S. 4.

7 Manfred Schmeling / Monika Schmitz-Emans, »Einleitung«, in: ders. / dies. (Hrsg.), *Das Paradigma der Landschaft in Moderne und Postmoderne. (Post-) Modernist Terrains: Landscapes – Settings – Spaces* (Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft. 34), Würzburg, Königshausen und Neumann, 2007, S. 21–36, hier S. 22.

8 Vgl. hierzu Walburga Hülk, »Paesaggio« in der italienischen Literatur der Renaissance und der Jahrhundertwende«, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 22 (1998), S. 137–149.

das betrachtende Subjekt erstmals zum Zentrum der Welt wird.⁹ Demgegenüber setzt die literarische Landschaftsdarstellung interessanterweise erst bedeutend später ein. Auch wenn in der Forschung kontrovers diskutiert wird, ob sich in Petrarcas berühmtem Mont Ventoux-Brief (1336) bereits Anklänge einer ästhetischen Naturwahrnehmung finden lassen,¹⁰ steht außer Frage, dass die literarische Landschaftsdarstellung noch bis ins 17. Jahrhundert überwiegend rhetorisch und topisch gestaltet ist.¹¹ Während in solchen Fällen die Malerei noch als Vorbild dient, emanzipiert sich die literarische Landschaft im 18. Jahrhundert mit der Entwicklung neuer Beschreibungsverfahren aus dem Wettstreit mit dieser. Ist für die ästhetische Wahrnehmung von Natur als Landschaft allgemein bereits eine Distanz zum Gegenstand notwendig, so gilt dies in besonderem Maß für die poetische Landschaft: »[...] the rise of the literary landscape is inseparable from the rise of modern self, and, specifically, the rise of ›Man‹.«¹² Gegenüber der Landschaft der Malerei zeichnet sich die moderne literarische Landschaft somit durch ihren hohen Reflexionsgehalt aus:

Der wesentliche Unterschied zwischen der gemalten und der poetischen Landschaft liegt [...] vor allem darin, dass in dem sprachlichen Gegenstandsentwurf ungleich mehr von den Bedingungen möglicher Gegenstandserfahrung erkennbar wird.¹³

-
- 9 Vgl. hierzu Barbara Eschenburg, *Landschaft in der deutschen Malerei. Vom späten Mittelalter bis heute*, München, Beck, 1987, S. 7f.
- 10 Die Diskussion wurde angestoßen von Joachim Ritters Aufsatz »Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft«, in: ders., *Subjektivität. Sechs Aufsätze* (Bibliothek Suhrkamp. 379), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, S. 141–163. Der 1963 erstmals veröffentlichte Beitrag ist vor allem aufgrund seiner Rückführung der Landschaftserfahrung auf die Herausbildung moderner Subjektivität bedeutsam. Die These, Petrarcas Brief stelle das erste Zeugnis literarischer Landschaftsdarstellung dar, hat jedoch für Kritik gesorgt. Vgl. zur weiteren Forschungsdebatte Karlheinz Stierle, *Petrarcas Landschaften. Zur Geschichte ästhetischer Landschaftserfahrung* (Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln. 29), Krefeld, Scherpe, 1979; Bernhard König, »Petrarcas Landschaften«, in: *Romanische Forschungen* 92 (1980), S. 251–282; Groh, Ruth und Dieter, »Petrarca und der Mont Ventoux«, in: *Merkur* 46 (1992), S. 290–307. Die gesamte Debatte wird ausführlich dargelegt von Birgit Ulmer; vgl. *Die Entdeckung der Landschaft in der italienischen Literatur an der Schwelle zur Moderne* (Dialoghi / Dialogues. Literatur und Kultur Italiens und Frankreichs. 15), Frankfurt am Main u. a., Peter Lang, 2010, S. 34ff.
- 11 Vgl. Rainer Gruenter, »Landschaft. Bemerkungen zur Wort- und Bedeutungsgeschichte«, in: *Germanisch-romanische Monatsschrift* 34 (1953), S. 110–120, hier S. 120; Albrecht Koschorke, *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990, S. 94ff.
- 12 Jeremy Adler, »Time, Self, Divinity: The Landscape of Ideas from Petrarch to Goethe«, in: Heinke Wunderlich (Hrsg.), *›Landschaft‹ und Landschaften im achtzehnten Jahrhundert* (Beiträge zur Geschichte der Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts. 13), Heidelberg, Carl Winter, 1995, S. 25–50, hier S. 35.
- 13 Lobsien, *Landschaft in Texten*, S. 76.

So liegt es in der Natur der literarischen Landschaft, weniger ein bestimmtes Landschaftserlebnis zu simulieren, als vielmehr im Medium der Sprache die Bedingungen zu reflektieren, unter denen sich der Prozess der ästhetischen Erfahrung vollzieht. In dem Moment, da sich die Literatur von der Nachahmungs- zur Schöpfungsästhetik wandelt, avanciert die literarische Landschaft zu einem besonderen Explorationsfeld für die Frage nach dem Verhältnis des Menschen zur Natur und den Möglichkeiten und Grenzen seiner Wahrnehmung:

Ist Landschaft nämlich eine besondere Rezeptionsform von Natur, eine spezifische Weise, die Welt zu lesen, dann erfolgt in der literarischen Präsentation einer solchen Lektüre eine Lesbarmachung zweiter Stufe, die die erste keineswegs maßstabsgetreu abzubilden braucht. Die Rezeption von Natur als Landschaft und die Rezeption dieser Rezeption im System literarischer Gattungen und Normen sind zwei Prozesse, die auch gegenläufig denkbar sind.¹⁴

Im Hinblick auf die Reflexion der Wahrnehmungsbedingungen kann zudem die pittoreske Landschaft selbst eine Sonderstellung unter den verschiedenen Landschaftsmodellen für sich beanspruchen. Als spezielle Form des englischen Landschaftsgartens resultiert sie aus dem Bedürfnis, das »Erleben der eigenen Subjektivität«¹⁵, das die Landschaftserfahrung ermöglicht, in die Kunstwelt des Gartens hineinzuholen. Im Gegensatz zum klassizistischen Barockgarten, dem Vorgänger des Landschaftsgartens, repräsentiert die frei zugängliche Parklandschaft aufklärerisches, liberales Gedankengut und ein neues Interesse an der Individualität und Subjektivität des Betrachters. Ihre Natürlichkeit und ihr Abwechslungsreichtum sind ganz darauf ausgelegt, das Wahrnehmungs- und Vorstellungsvermögen des Spaziergängers zu reizen und ihm ein besonders intensives ästhetisches Erlebnis zu bieten. Diese »Befreiung des Blicks« gipfelt in der Theorie des Pittoresken, die den Park von jeglichem Verstehenshorizont befreit und das Interesse von inhaltlichen auf formale – der Malerei zugeschriebene¹⁶ – Aspekte verlagert. Verschlungene Wegenetze, raue, unregelmäßige Formen und Materialien, abrupte Wechsel und ständig neue Ansichten sorgen in der pittoresken Landschaft dafür, dem Betrachter die gewohnte Gesamtschau vorzuenthalten und stattdessen seine Neugierde wachzuhalten. In dieser erkennen die Theoretiker des Pittoresken eine Grundeigenschaft des Menschen, die durch die Kunst stimuliert werden muss. Der »Garten der Frei-

14 Ebd., S. 21f.

15 Wolfgang Kehn, »Ästhetische Landschaftserfahrung und Landschaftsgestaltung in der Spätaufklärung: Der Beitrag von Christian Cay Lorenz Hirschfelds Gartentheorie«, in: Wunderlich (Hrsg.), »Landschaft und Landschaften im achtzehnten Jahrhundert«, S. 1–23, hier S. 12.

16 Der Begriff bedeutet gemäß seiner Etymologie zunächst »bildhaft«, »wie in einem Gemälde« oder »in der Weise der Malerei«.

heit«¹⁷ bietet dem Betrachter uneingeschränkte ästhetische Erfahrungsmöglichkeiten, konfrontiert ihn aber gleichzeitig mit der Begrenztheit seiner perceptiven Fähigkeiten: »Die pittoreske Landschaft [...] führt von sich aus keine Idee von Natur mit sich, sie treibt zunächst die ästhetische Erfahrung zur Reflexion auf das subjektive Wahrnehmungsvermögen weiter.«¹⁸ Unterliegt dem Phänomen der Landschaft immer schon das kritische Bewusstsein für die eigene Wahrnehmung und damit ein Moment der Entfremdung,¹⁹ so avanciert dieser Aspekt im Fall des Pittoresken zum eigentlichen Thema der Landschaft. Die Kombination der beiden Empfindungen der Freiheit auf der einen und der Verunsicherung auf der anderen Seite verleiht dem Pittoresken seine charakteristische dichotome Struktur. Übersetzt in die Kunstform des Gartens, der sich in allen Epochen als mustergültiges Modell des jeweiligen Weltentwurfs und seiner epistemologischen Bedingungen verstehen lässt,²⁰ gewinnen diese Überlegungen ihre besondere Kontur und Anschaulichkeit.

Mit Blick auf die intensive Ausbreitung des pittoresken Landschaftsgartens und seine Bedeutung für die europäische Kulturgeschichte soll hier nun die These aufgestellt werden, dass die in der Ästhetik formulierte Anthropologie einen hohen repräsentativen Wert für die Identität des modernen europäischen Subjekts besitzt. In seiner *Phänomenologie des Geistes* (1807) beschreibt Hegel diese Identität als eine zerrissene, die sich zwar die Freiheit erkämpft hat (und damit zu sich selbst gefunden hat), dafür aber den Preis der unwiderruflichen Entfremdung von der Natur und der Welt zahlen muss.²¹ In dieser »Macht der

17 Eberle / von Buttlar, »Landschaft und Landschaftsgarten«, S. 408.

18 Lobsien, *Landschaft in Texten*, S. 56.

19 Vgl. hierzu Schmeling / Schmitz-Emans: »[D]as menschliche Betrachter-Ich wird nur deshalb zum Zentrum der Welt, weil diese kein absolutes Zentrum mehr hat. Die Ordnung der Landschaft erscheint als Ersatz dafür, dass es keine absolute Ordnung der Dinge mehr gibt.« (*Das Paradigma der Landschaft*, S. 23, »Einleitung«) Vgl. außerdem ihre These: »Landschaft« ist immer schon ein »sentimentalisches« Konzept im Sinne Friedrich Schillers gewesen.« (Ebd., S. 25)

20 Vgl. hierzu z. B. Ulrich Gaier, »Garten als inszenierte Natur«, in: Heinz-Dieter Weber (Hrsg.), *Vom Wandel des neuzeitlichen Naturbegriffs* (Konstanzer Bibliothek. 13), Konstanz, Universitäts-Verlag, 1989, S. 133–158; außerdem Michael Bernsen, »Metamorphosen der Natur: Die Epistemologie des Gartens in der italienischen Literatur der Neuzeit«, in: Peter Kuon / Barbara Marx (Hrsg.), *Metamorphosen / Metamorfosi*, Frankfurt am Main u. a., Peter Lang, 2005, S. 71–88.

21 Vgl. hierzu z. B. Hegels Darstellung des »sich entfremdeten Geistes«: »Indem das reine Ich selbst sich außer sich und zerrissen anschaut, ist in dieser Zerrissenheit zugleich alles, was Kontinuität und Allgemeinheit hat, was Gesetz, gut und recht heißt, auseinander und zu Grunde gegangen; alles Gleiche ist aufgelöst, [...] das reine Ich selbst ist absolut zersetzt.« *Phänomenologie des Geistes*, hrsg. von Johannes Hoffmeister, Hamburg, Meiner, 1952, S. 368. Vgl. weiterführend Joachim Ritters Interpretation von Hegels Subjektivitätsbegriff in »Subjektivität und industrielle Gesellschaft. Zu Hegels Theorie der Subjektivität«, in: ders., *Subjektivität*, S. 11–35; *Hegel und die französische Revolution* (Arbeitsgemeinschaft für

Differenz und Entzweiung«²² zeigen sich zugleich die Überlegenheit und die Krisenhaftigkeit der modernen Gesellschaft. Die Möglichkeiten der Verwirklichung der neuen Freiheit, die Hegel als zentrale Aufgabe seiner Epoche sieht, werden in den großen Werken der europäischen Kulturgeschichte bereits seit Beginn der Neuzeit ausgelotet.²³ Als solches kann auch der pittoreske Landschaftsgarten gelten. Entstanden in eben jenem Zeitraum, in dem Hegel die ›Emanzipation des Geistes‹ vervollkommen sieht, inszeniert er als erstes Landschaftsmodell eine komplexe, dynamische, in ständigem Wandel begriffene Welt, von deren neuen Erfahrungsmöglichkeiten der Betrachter profitieren kann, wenn er die Unsicherheit seines neuen Standpunkts zu überwinden weiß.

In dieser Arbeit soll nun untersucht werden, wie sich der von der Ästhetik des Pittoresken vorgetragene Entwurf des Menschen in dem besonderen Medium der literarischen Landschaftsdarstellung niederschlägt. Zugrunde liegt dabei die genannte These, dass die pittoreske Landschaft als ein in hohem Maße anschauliches und aussagekräftiges Modell der europäischen Identität verstanden werden kann, das nicht zufällig an der Schwelle zur Moderne den Kontinent erobert. Den Gegenstand der Analyse konstituieren Werke von François-René de Chateaubriand, Joseph von Eichendorff und Alessandro Manzoni. In ihnen finden sich drei Autoren der europäischen Romantik, die sich die pittoreske Ästhetik in besonderer Weise zu eigen machen, was teilweise sogar über die Landschaftsdarstellung hinaus gehen und die Grundzüge des gesamten Werks ergreifen kann. Die Arbeit zieht folglich eine vertiefte Betrachtung der drei Autoren vor, statt durch eine breitere Textauswahl und eine leitmotivische Untersuchung des Pittoresken eine quantitativ stabilere Aussage im Hinblick auf die Frage nach der europäischen Identität treffen zu wollen. Dennoch können die drei Autoren zum literarischen ›Höhenkamm‹ gezählt werden, in dem Europa seine anthropologischen Leitbilder reflektiert.²⁴ Darüber hinaus ermöglicht die Untersuchung, auf diese Weise grundlegende neue Einsichten in die besprochenen Werke zu gewinnen. Die Landschaft präsentiert sich dabei als beson-

Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen: Geisteswissenschaften. 63), Köln u. a., Westdeutscher Verlag, 1957.

22 Ritter, »Subjektivität und industrielle Gesellschaft«, S. 26.

23 In seiner *Ästhetik* bezeichnet Hegel Hamlet als die erste Inkarnation des modernen zerrissenen Bewusstseins. Ihm folgen Don Juan, l'Avare, Faust, Werther, Jacopo Ortis, René und Manfred. (Vgl. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, 2 Bde., hrsg. von Rüdiger Bubner, Stuttgart, Reclam, 1971, Bd. 2, Dritter Teil, »Die Poesie«, S. 341–353) Zu den modernen Subjektentwürfen der europäischen Kulturgeschichte vgl. weiterführend Paul Geyer, *Die Entdeckung des modernen Subjekts. Anthropologie von Descartes bis Rousseau*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007.

24 Vgl. hierzu Paul Geyer, »Literaturgeschichte als Gründungsmythos einer Europäischen Kulturgeschichte der Zukunft«, in: Anja Ernst / Paul Geyer (Hrsg.), *Die Romantik. Ein Gründungsmythos der europäischen Moderne* (Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst. 3), Göttingen, V&R unipress, 2010, S. 35–54, hier S. 45ff.

derer Schlüssel für die Interpretation, da sich hier das jeweilige Programm des Autors in konzentrierter, paradigmatischer Form veranschaulicht findet.²⁵ In Eichendorffs und Chateaubriands Gesamtwerk nimmt die Landschaftsthematik einen breiten Raum ein und ist daher in der Forschung zu den beiden Autoren stark repräsentiert. Es wurde jedoch bisher nie ein Bezug zur englischen Theorie des Pittoresken hergestellt, wodurch weitere, fundamentale Bedeutungsschichten der Werke erschlossen werden können. So zeigt sich, dass Chateaubriand in seinen Reiseberichten, die neben einem kurzen Blick auf *Atala* (1801) und *René* (1802) im Vordergrund der Untersuchung stehen werden, das Paradigma der romantischen Korrespondenzlandschaft überwindet und die übliche Lesart damit relativiert werden muss. Insbesondere der *Voyage en Amérique* (1827) präsentiert sich als Erprobungsraum neuer Darstellungsverfahren. In Eichendorffs Fall konzentriert sich die Analyse auf seinen ersten Roman *Ahnung und Gegenwart* (1815), der zwar das Jugendwerk des Autors darstellt, dabei aber bereits alle wichtigen Entwicklungen der gesamten Schaffensphase antizipiert und daher hier im Fokus stehen kann. Die Innovationskraft dieses als typisch romantisch gelesenen Romans zeigt sich besonders im Rekurs auf die Ästhetik des Pittoresken, der er sich in verschiedener Hinsicht bedient. Dies gilt ebenso für Manzoni's Roman *I Promessi Sposi* (1827), der den letzten Teil der Untersuchung konstituiert. Hier bietet die Tatsache, dass mit *Fermo e Lucia* (1823) und der endgültigen 1842-Fassung insgesamt drei verschiedene Versionen des Romans vorliegen, die Möglichkeit, durch einen Vergleich der Landschaftsszenen neue Einsichten in den komplexen Roman zu erlangen. In dem berühmten Eingangstableau des Werkes stellt Manzoni bereits die Weichen für das gesamte Handlungsgeschehen und präsentiert damit gleichzeitig die Grundpfeiler seiner Geschichts- und Weltvorstellung. Die Ästhetik des Pittoresken kann hier sogar Aufschluss über sein Selbstverständnis als Historiker geben, das er in seinem großen Romanprojekt in einzigartiger Weise entwirft.

So können die in den literarischen Landschaften entworfenen Inszenierungen des Betrachters ein breites Spektrum füllen, das von einer neuen Wertschätzung der modernen, dynamischen Welt bis hin zur Darstellung des völligen Autonomieverlusts des Individuums reichen kann. Im Folgenden wird die Ästhetik des Pittoresken zunächst ausführlich dargestellt. Eine solche detaillierte Besprechung der betreffenden englischen Schriften ist bisher in der Forschung nicht unternommen worden. So kann durch die Darstellung der Theorien von William Gilpin, Uvedale Price und Richard Payne Knight der wahrnehmungs- und erkenntniskritische Kern der Ästhetik dargelegt werden, der in der For-

25 Hier ergeben sich aus der Wahl der Gattung Prosa zudem weitere Möglichkeiten für die Interpretation, wie z. B. die Analogisierung der Ästhetik des Pittoresken und der Landschaft als Zeichensystem mit den verschiedenen Ebenen eines Erzähltextes.

schung zumeist hinter einem abweichenden Verständnis des Begriffs *pittoresk* in den Hintergrund geraten muss bzw. gar keine Beachtung findet.

2 Das Pittoreske

2.1 Begriffsgeschichte und Forschungsstand

Der englische Begriff *picturesque* bedeutet gemäß seiner Etymologie zunächst einmal »bildhaft«, »in der Weise der Malerei« oder »wie in einem Gemälde«. ²⁶ Er stammt ursprünglich aus dem Italienischen und wurde nach heutigem Kenntnisstand von Giorgio Vasari in seinem 1550 erschienenen Werk *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* zum ersten Mal verwendet. ²⁷ Mit der Bezeichnung »alla pittoresca« bewertet er einen bestimmten Zeichenstil, bei dem durch Hell-Dunkel-Effekte und die Verwischung der Konturen die besondere »malerische« Wirkung erzielt wird. ²⁸ Ab dem späten 17. Jahrhundert breitet der Begriff sich dann von Italien ausgehend auch in den anderen europäischen Sprachen aus, wie es mit zahlreichen Fachausdrücken aus dem Bereich der Malerei geschieht, für die Italien in dieser Zeit noch immer Vorbildcharakter besitzt. *Pittoresk* – oder *pittoresque* im

26 *The Oxford Dictionary of English Etymology* gibt zum Begriff *picturesque* an: »such as would make an effective or striking picture«, »to express in the style of a picture«, »in the style of a painter«. (Hrsg. von C. T. Onions, Oxford, Clarendon Press, 1966, S. 678)

27 Weitere Verwendung fand der italienische Begriff auch in den während der 1660er Jahre erschienenen kunsttheoretischen Schriften des venezianischen Malers Marco Boschini, die in der Forschung als ausschlaggebend für die weitere Verbreitung des Begriffs angeführt werden. Vgl. hierzu Philip Sohm, *Pittoresco. Marco Boschini, his critics, and their critiques of painterly brushwork in seventeenth- and eighteenth-century Italy* (Cambridge Studies in the History of Art), New York u. a., Cambridge University Press, 1991, »Introduction«; außerdem Götz Pochat, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln, DuMont, 1986, S. 390.

28 Vgl. Vasari: »[...] altri, di chiaro e scuro, si conducono su fogli tinti, che fanno un mezzo, e la penna fa il lineamento, cioè il dintorno o profilo, e l'inchiostro poi con un poco d'acqua fa una tinta dolce che lo vela ed ombra; di poi, con un pennello sottile intinto nella biacca stemperata con la gomma si lumeggia il disegno: e questo modo è molto alla pittoresca, e mostra più l'ordine del colorito.« (*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino*, hrsg. von Gaetano Milanesi, Florenz, Sansoni, 1878, Bd. 1, S. 175)

Französischen – dient dabei in der Regel zunächst weiterhin zur Beschreibung bestimmter Malweisen.²⁹ So benutzt ihn der englische Kunsthistoriker William Aglionby 1685 zur Beschreibung eines freien, skizzenhaften Stils: »This the Italians call working A la pittoresk, that is boldly.«³⁰ Und auch der niederländische Maler Gerard de Lairese verwendet ihn in ähnlicher Weise, wenn er in seinem 1707 erschienenen *Groot Schilderboek* zwischen dem ›hohen‹, klassizistischen Stil und dem ›niederem‹, noch unkonventionellen ›malerischen‹ Stil der neuen Landschaftsmalerei unterscheidet.³¹ Mit der neuen Stilrichtung des Rokoko und dem Gefallen am Unregelmäßigen, Asymmetrischen kann die freie, spielerische Malweise in Frankreich ab 1730 sogar zum »genre pittoresque« avancieren, das den »goût nouveau« repräsentiert.³² Bis weit ins 18. Jahrhundert konkurriert nun der neue Geschmack mit dem klassischen Schönheitsideal: »L'âme aime la symétrie, mais elle aime aussi les contrastes«, wie Montesquieu in seinem 1757 erschienenen *Essai sur le goût* erklärt.³³ Der *Essai* stellt ein aussagekräftiges Zeugnis für die neue Vorliebe einer Ästhetik der Vielfalt und der Kontraste dar, die für die Sinne interessanter ist als die klassischen Ideale der Symmetrie und der Geschlossenheit, die eher den Verstand ansprechen (»la

29 Wil Munsters korrigiert den Forschungsstand zur Übernahme des Begriffs ins Französische, indem er die erste Verwendung auf 1658 datiert: In seinen Versen an »Monsieur Mignart, le plus grand peintre de notre siècle« beschreibt Scarron das Leben des Malers als »vivre à la pittoresque«, womit der Autor bewusst auf den italienischen Originalausdruck *alla pittoresca* anspielt. Der Begriff ist jedoch zu dieser Zeit noch nicht im französischen Sprachgebrauch geläufig. Er etabliert sich erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts, z. B. mit Roger de Piles *Cours de peinture par principes* von 1708. Vgl. Munsters, *La poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830* (Histoire des idées et critique littéraire. 297), Genève, Droz, 1991, S. 26.

30 *Painting Illustrated in Three Dialogues... Together with the Lives of the Most Eminent Painters...*, zitiert bei Walter J. Hipple Jr., *The Beautiful, the Sublime & the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*, Carbondale, The Southern Illinois University Press, 1957, S. 185.

31 Vgl. zur Gattung der Landschaftsmalerei und ihrem neuartigen, ›malerischen‹ Stil Eschenburg, *Landschaft in der deutschen Malerei*, S. 95 ff. Eschenburg legt dar, dass mit dem ›Malerischen‹ »sämtliche Oberflächenercheinungen der Erde zu fassen [waren]. Bei dieser Betrachtungsweise ging es weniger um die Bedeutungszusammenhänge der Dinge als vielmehr um den Augenreiz, dem alle Dinge gleich sind, sofern sie nur die gewünschten Empfindungen im Betrachter auslösen. Die zentralen Begriffe sind Interessantheit, Mannigfaltigkeit und Abwechslung.« (S. 95)

32 Vgl. Pochat, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie*, S. 362. Der Begriff *pittoresk* wurde zu Beginn des 18. Jahrhunderts allgemein häufig im Zusammenhang mit den Eigenschaften frei, skizzenhaft, originell oder rau zur Beschreibung der Malweise verwendet. Vgl. hierzu auch Johannes Dobai: »Diese Begriffe wurzelten in der Literatur- und Kunstlehre der Renaissance und teils auch in der Antike, ihre Verschmelzung begann aber erst im 17. Jahrhundert. [...] Die meisten Kunstkenner der Barockzeit waren der Ansicht, dass sich das Genie des Künstlers in seinen rauen, malerischen Skizzen am offensten zeige.« (*Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*, Bd. 1: 1700–1750, Bern, Benteli, 1974, S. 551)

33 Montesquieu, *Œuvres complètes* (L'Intégrale), hrsg. von Daniel Oster, Paris, Éditions du Seuil, 1964, S. 847.

raison [...] fait que la symétrie plaît à l'âme«³⁴). Der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts viel besprochene Reiz des *Je ne sais quoi* verdeutlicht den Geschmackswandel besonders eingängig. Vor allem Marivaux stellt mit seiner berühmten Allegorie zweier Gärten eine Theorie dieses neuen Ideals bereit: Gegenüber dem schönen Garten kann der des *Je ne sais quoi* den Betrachter durch seine ständigen Überraschungen langanhaltend faszinieren, ein Potenzial, das Marivaux allen Künsten und vor allem der Sprache zuspricht.³⁵ Im Laufe des Jahrhunderts etabliert sich so eine Ästhetik des Interessanten, die mit der späteren ästhetischen Kategorie des Pittoresken eng verknüpft ist.³⁶ Die Entwicklungen gehen hier vor allem von Frankreich und England aus, wo es im Rahmen des Empirismus und des Sensualismus zu interessanten wechselseitigen Einflüssen kommt.³⁷ Im Zusammenhang mit diesen neuen ästhetischen Idealen, die alle Formen künstlerischer Gestaltung durchdringen, lässt sich dann auch eine Übertragung des Begriffs *pittoresk* auf andere Bereiche außerhalb der Kunsttheorie beobachten, wobei die Grundbedeutung »in der Weise der Malerei« gewahrt bleibt. In der Literatur und Rhetorik wird der Begriff schon in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts zur Beschreibung eines lebhaften, abwechslungsreichen und anschaulichen Stils benutzt.³⁸ Diese literaturtheoretische Verwendung des Begriffs ist vor allem in Frankreich von zentraler Bedeutung, wo sich mit dem Aufkommen der deskriptiven Poesie auch eine eigene *poésie pittoresque* entwickelt, wie Wil Munsters in seiner ausführlichen Untersuchung *La poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830* zeigt. Vor dem Hintergrund der gegenseitigen Durchdringung von Malerei und Dichtung gemäß Horaz' Formel *ut pictura poesis* entwickeln sich die Stilbezeichnungen

34 Ebd.

35 Vgl. Marivaux, *Journaux et Œuvres diverses*, hrsg. von Frédéric Deloffre / Michel Gilot, Paris, Garnier, 1988, S. 346–351. Die Auslösung von Überraschungen und die Reizung der Neugierde werden später im Landschaftsgarten zu zentralen Anliegen. Vgl. dazu unten, Kap. 2.2.1 und Kap. 2.2.2.1.

36 Im Zusammenhang mit der Theorie des Interessanten sind vor allem Diderots Kunstbetrachtungen und Reflexionen über die ästhetische Wahrnehmung bedeutsam. Vgl. hierzu Karlheinz Stierle, *Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff* (Bild und Text), München, Wilhelm Fink, 1997, Kapitel »Ästhetik des Interessanten. Dargestellte Bilderfahrung in Diderots *Salons*«.

37 Michel Delon bündelt die entsprechenden ästhetischen, anthropologischen und philosophischen Neuerungen unter dem Begriff der *Energie*. Vgl. seine wichtige Studie *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770–1820)* (Littératures Modernes), Paris, PUF, 1988. Zu den Einflüssen Englands auf den französischen *goût nouveau* im Verlauf des 18. Jahrhunderts vgl. z. B. Jean Ehrard, »Nature et jardins dans la pensée française du 18^e siècle«, in: *Dix-huitième siècle* 45 (2013), S. 365–377.

38 Alexander Pope gebraucht z. B. den Begriff in dieser Weise schon in den Anmerkungen zu seiner 1717 veröffentlichten Übersetzung von Homers *Ilias*. Vgl. Hippel, *The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque*, S. 185.

descriptif und *pittoresque* zu Schlagwörtern der Literaturtheorie und -kritik.³⁹ Während sie zeitweise (wie *décrire/description* und *peindre/peinture*) sogar synonym verwendet werden, zeichnet sich der pittoreske Stil in der Regel dadurch aus, die Natur im Hinblick auf ihr Potenzial für die Imaginationskraft darzustellen.⁴⁰

Die entscheidenden Impulse zur weiteren Entwicklung des Begriffs gehen in dieser Zeit jedoch von England aus und resultieren aus seiner Anbindung an die Theorie der Landschaftsgestaltung. Das Phänomen des Landschaftsparks entsteht in England zu Beginn des 18. Jahrhunderts und die Diskussion über die jeweiligen Gestaltungsmaßnahmen, die in Form von Gartentraktaten geführt wird, stellt einen zentralen Bestandteil des intellektuellen Lebens dar.⁴¹ *Pittoresk* dient nun in diesem Umfeld dazu, bestimmte Landschaftsarrangements zu beschreiben, die besonders reizvoll erscheinen und dem Betrachter ästhetisches *amusement* bieten.⁴² Als Maßstab zur Beurteilung und Diskussion solcher Szenen dienten die großen barock-klassizistischen Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts, Nicolas Poussin, sein Schwager Gaspard Dughet, Claude Lorrain, Salvator Rosa und einige holländische Maler dieser Epoche, wie zum Beispiel Jacob van Ruisdael. Die jungen Adligen, die im Rahmen ihrer *Grand Tour* ab dem Ende des 17. Jahrhunderts nach Italien kommen, können hier sowohl die berühmten Landschaftsgemälde als auch die bevorzugten Motive der Künstler, allen voran die römische *campagna*, besichtigen.⁴³ In England entwickelt sich daraufhin ein regelrechter Kult um die betreffenden Landschaftsgemälde, der die Entwicklung des Landschaftsparks entscheidend beeinflusst: Das größte Vergnügen empfindet der Spaziergänger im Landschaftspark nun durch die Entdeckung *pittoresker* Szenen, das heißt durch Landschaftsausschnitte, die an

39 Vgl. hierzu Munsters, *La poétique du pittoresque*, S. 153ff.

40 Vgl. ebd., S. 168ff. Delon spricht von einem »passage d'une linguistique de la clarté à une linguistique de l'expression, d'une esthétique de l'imitation à une esthétique de la création«, der sich im 18. Jahrhundert vollzieht, vgl. *L'idée d'énergie en tournant des Lumières*, S. 58ff. und S. 131ff.

41 Die Diskussion wurde hauptsächlich von gebildeten Kunstkennern, den sogenannten *dillettanti* geführt. Sir Francis Dashwood gründete in den 1730er Jahren die *Society of Dilettanti*, in der unter zahlreichen vermögenden Kunstliebhabern auch Uvedale Price und Richard Payne Knight Mitglieder waren. Vgl. dazu auch Dobai, *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik*, S. 801f.

42 Vgl. zu dieser neuen Verwendung des Begriffs in England vor allem Christopher Hussey, *The Picturesque. Studies in a Point of View*, London / Edinburgh, Frank Cass & Co.,²1967 (¹1927), S. 32ff. Laut Hussey haben vor allem die Dichter James Thomson (*The Seasons*) und John Dyer (*Grongar Hill*) mit ihren literarischen Landschaftsdarstellungen die Wandlung des Begriffs vorangetrieben.

43 Zur Rezeption der italienischen Malerei in England und deren Auswirkung auf den Begriffsgebrauch vgl. Elizabeth W. Manwaring, *Italian Landscape in Eighteenth Century England*, London, Frank Cass & Co., 1965 (¹1925), S. 167ff.

die klassischen Arrangements der Gemälde erinnern und mit ihnen verglichen werden können. »Comparing objects and tracing resemblances« hatte Joseph Addison schon 1712 in seiner bedeutenden Schrift *The Pleasures of the Imagination* als eines der wertvollen *secondary pleasures* beschrieben.⁴⁴ Während der Begriff als Entlehnung aus dem Italienischen also bisher überwiegend zur Bezeichnung eines bestimmten, der Malerei eigenen Stils verwendet wurde, erlangt das englische *picturesque* durch die Gartentheorie seine Grundbedeutung »effektivvoll im Sinne eines Bildeindrucks«, »wie in einem Gemälde«.

Durch die Reiseliteratur, die im 18. Jahrhundert ein florierendes Genre und ein »Diskussionsforum für moderne (Landschafts-) Ästhetik«⁴⁵ darstellt, breitet sich der neue englische Geschmack auch in andere Länder aus und lässt die Faszination für pittoreske, malerische Landschaften in weiten Teilen Europas zum Kultphänomen werden. Das neue Landschaftsideal wird jedoch nicht nur in Form der Parkgestaltung aufgegriffen, sondern auch in der unberührten Natur aufgespürt: »Precipices, mountains, torrents, wolves, numblings, Salvator Rosa!«, wie Horace Walpole 1739 bei seiner Alpenüberquerung auf dem Weg nach Italien ausrief.⁴⁶ In Frankreich entstehen ab Mitte des Jahrhunderts zahlreiche *Voyages pittoresques*, Reiseberichte, in denen die Autoren von besonders malerischen Routen, Landschaften, Ruinen oder Gärten berichten,⁴⁷ und in England entwickelt sich aus den Frühformen des Tourismus der Typ des *picturesque tourist*.⁴⁸ Durch die Reisebewegung und die Aufwertung der heimischen, englischen Kulturlandschaft verbreitet sich der Begriff nun in weiten Teilen der Gesellschaft und wird zum Modewort. Gegen Ende des Jahrhunderts gelangt die Bewegung auf ihren Höhepunkt, wozu vor allem die Reiseberichte des Vikars William Gilpin beitragen, die als Handbuch veröffentlicht werden und in den 1780er Jahren ganzen Scharen von Touristen als Anleitung zum »richtigen« Reisen dienen. Mit Gilpins 1792 veröffentlichtem Werk *Three Essays*:

44 Die Schrift erschien zunächst in Form einzelner Artikel in der Zeitschrift *The Spectator*. Ein Ausschnitt des hier relevanten Artikels findet sich in Malcolm Andrews Anthologie *The Picturesque. Literary Sources and Documents*, die alle wichtigen Texte und Theorien um die Ästhetik des Pittoresken umfasst und teilweise erstmals zugänglich macht. (3 Bde., Mountfield, Helm Information, 1994, hier Bd. 1, S. 65f.)

45 Erdmut Jost, *Landschaftsblick und Landschaftsbild. Wahrnehmung und Ästhetik im Reisebericht 1780–1820* (Litterae. 122), Freiburg im Breisgau / Berlin, Rombach, 2005, S. 89.

46 *The Letters of Horace Walpole, Earl of Oxford*, 8 Bde., hrsg. von Peter Cunningham, London, Richard Bentley, 1923, Bd. 1, S. 26.

47 Vgl. hierzu Munsters, *La poétique du pittoresque*, S. 203ff. Der Verfasser dieses Genres zeigt sich laut Munsters »toujours attentif aux détails pittoresques des hommes, des paysages et des architectures qui font couleur locale.« Kennzeichnend ist »l'emploi fréquent du mot »pittoresque« lui-même pour désigner la chose en ses formes les plus variées.« (Ebd., S. 204)

48 Vgl. zu diesem neuen Typ des Reisenden Malcolm Andrews, *The Search for the Picturesque. Landscape Aesthetics and Tourism in Britain (1760–1800)*, Aldershot, Scolar Press, 1989, bes. S. 3ff. und S. 67ff.

on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape: to which is added a Poem, on Landscape Painting beginnt die intensivste Phase der Auseinandersetzung mit dem Pittoresken und seine Theoretisierung. Gilpin und die beiden Gutsbesitzer Uvedale Price und Richard Payne Knight, die als die drei führenden Theoretiker des Pittoresken gelten, lösen den Begriff in ihren Schriften aus seiner engen Bindung an die Landschaftsmalerei und das Malerische im Allgemeinen. Über einen bestimmten Modus der Naturwahrnehmung und des Umgangs mit Landschaft, den vor allem Gilpin noch fordert, entwickelt sich das Pittoreske durch Price und Payne Knight zu einer speziellen, neuen Form der Landschaftsgartengestaltung und zur eigenen ästhetischen Kategorie. Durch die rahmengebende Thematik des Landschaftsgartens, die in dieser Form nur in England existiert, gewinnt der Begriff hier seine entscheidende wahrnehmungs- und erkenntniskritische Bedeutung. Die Theorien von Gilpin, Price und Payne Knight verleihen ihm eine besondere Tiefendimension im Hinblick auf Fragen der (Natur-) Wahrnehmung, der Welterfahrung und der Erkenntnismöglichkeiten.⁴⁹ Dieses besondere Potenzial des Pittoresken wird durch die Vielfalt an unterschiedlichen Bedeutungsnuancen, möglichen Gebrauchsweisen und Kontexten, denen sich der Begriff *pittoresk* in anderen Ländern beugen muss, eher verdunkelt. Besonders für Italien lässt sich konstatieren, dass eine theoretische Diskussion um das neue Landschaftsideal weitgehend ausbleibt. Grund hierfür ist die Sonderstellung der italienischen Romantik, die hinter anderen europäischen Nationalliteraturen deutlich zurückbleibt.⁵⁰ Auch außerhalb Italiens lässt sich jedoch an den jeweiligen Verwendungsweisen des Begriffs beobachten, dass die Loslösung von der Konnotation des Malerischen und seine Öffnung für erkenntniskritische Implikationen nie mit der gleichen Konsequenz vollzogen wurde, wie sie die englischen Theoretiker des Pittoresken durchsetzen.⁵¹ Auf diese These und die notwendige Unterscheidung zwischen

49 In Deutschland bestimmt die erkenntnistheoretische Funktion des Kunstwerks (das heißt z. B. das Theorem der Vieldeutigkeit oder der Relativität des Betrachterstandpunkts) ebenfalls die ästhetische Debatte des späten 18. Jahrhunderts. (Vgl. hierzu Bernd Brune-meier, *Vieldeutigkeit und Rätselhaftigkeit. Die semantische Qualität und Kommunikativitätsfunktion des Kunstwerks in der Poetik und Ästhetik der Goethezeit* (Bochumer Arbeiten zur Sprach- und Literaturwissenschaft. 13), Amsterdam, Grüner, 1983) Da die Gartentheorie aber noch hinter dem englischen Vorbild zurückbleibt – Hirschfelds *Gartentheorie* wird dies in Kap. 2.2 exemplarisch veranschaulichen –, beeinflussen Erkenntnistheorie und Landschaftsästhetik sich hier nicht in ähnlich produktiver Weise, wie es in England der Fall ist.

50 Entsprechend existiert in Italien nur ein größerer pittoresker Landschaftsgarten, die Parkanlage des Schlosses von Caserta in der Nähe von Neapel. Auch die literarische Auseinandersetzung mit der pittoresken Landschaft erfolgt weniger intensiv als in anderen Ländern. Neben Manzoni sind vor allem Ugo Foscolos *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802) zu nennen, die die neue Landschaftsästhetik aufgreifen.

51 Vgl. hierzu z. B. Munsters, der innerhalb seiner ausgiebigen Analyse des Begriffs des Pittoresken in Frankreich konstatiert: »Tout le long du XIX^e siècle, «pittoresque» garda cette

zwei verschiedenen Bedeutungsschichten wird im Lauf unserer Untersuchungen noch des Öfteren zurückzukommen sein.

Schon im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts zeigt sich, dass die englische Theorie des Pittoresken keine langfristige Wirkung innerhalb der Geschichte der Ästhetik entfalten kann und sich die besonders von Price geforderte eigenständige ästhetische Kategorie nicht etabliert.⁵² Zum einen lässt sich beobachten, dass *pittoresk* weiterhin als Stilbezeichnung innerhalb der Kunst und der Dichtungslehre verwendet wird. Der Begriff beschreibt dann einen lebendigen, verspielten, phantasievollen Stil, der dem klassischen Abbilddiskurs entgegensteht und das neue Ideal des Romantischen repräsentiert.⁵³ So gebraucht August Wilhelm Schlegel den Begriff in seinen *Berliner Vorlesungen* von 1801/1802 als Kampfbegriff gegen die klassische Dichtkunst, die er als ›architektonisch‹ und ›plastisch‹ bezeichnet.⁵⁴ Und auch in Frankreich setzen sich die Romantiker in ihren theoretischen Schriften mit dem Begriff auseinander und fassen darunter all die Facetten der Wirklichkeit, die das klassische Schönheitsideal aus der Literatur und Kunst ferngehalten hatte.⁵⁵ Diese *poésie pittoresque* erlebt im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts in Frankreich ihre Blütezeit und gipfelt in Werken wie Hugos *Les Orientales*.⁵⁶ Dient der Begriff dagegen zur Klassifizierung bestimmter Landschaften, lässt sich zum anderen in den folgenden Jahrzehnten eine fortschreitende Banalisierung des Begriffs beobachten, die im Grunde bis heute fortwirkt. Einen Höhepunkt findet diese Entwicklung in der Genremalerei des 19. Jahrhunderts, wenn Gemälde von beschaulichen Motiven, reicher Farbigkeit und ungeordnet wirkender Vielfalt als *pittoresk* bezeichnet werden. Diese Entwicklung gilt auch für England, wo die Ideen des *picturesque movement* allein in der Werbung der Tourismusbranche für besonders malerische Landschafts-

signification première de ›relatif à la peinture‹ / ›propre au peintre‹.« (*La poétique du pittoresque*, S. 32)

52 Das Pittoreske findet sich heute in keinem der wichtigen Lexika der Philosophie (z. B. *The Cambridge Dictionary of Philosophy*, *The Oxford Dictionary of Philosophy*, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*) und konnte sich in dieser Disziplin nie neben dem Schönen und dem Erhabenen behaupten.

53 Die beiden Begriffe *pittoresk* und *romantisch* wurden schon im 18. Jahrhundert zeitweise synonym verwendet, da sich auch *romantisch* zunächst auf Landschaften bezog. Letzteres erhielt jedoch schon bald eine Tiefendimension und implizierte sodann ein besonderes Wahrnehmungserlebnis des Individuums im Angesicht der Landschaft. Vgl. hierzu Michel Delon, »*Romantique*: sur l'apparition du mot en français«, in: Ernst / Geyer (Hrsg.), *Die Romantik*, S. 99–109. Vgl. außerdem Raymond Immerwahr, »Romantic‹ and its Cognates in England, Germany, and France before 1790«, in: Hans Eichner (Hrsg.), *Romantic‹ and its Cognates. The European History of a Word*, Manchester, University Press, 1972, S. 17–97, bes. S. 41ff.

54 Vgl. hierzu Pochat, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie*, S. 494.

55 In dieser Weise thematisiert ihn vor allem Hugo in seinem berühmten *Préface de Cromwell*. Vgl. dazu Munsters, *La poétique du pittoresque*, S. 192ff.

56 Vgl. ebd., S. 203f.

ansichten bis heute fortwirken.⁵⁷ So ist von Gilpins, Prices und Payne Knights Theorie des Pittoresken im heutigen Sprachgebrauch nichts übrig geblieben, vielmehr finden sich in der Begriffsverwendung sogar Anklänge ans Kitschige, Nostalgische.⁵⁸

Die Vielschichtigkeit des Begriffs spiegelt sich schließlich auch in der Forschungsliteratur wider. Es lässt sich beobachten, dass das Pittoreske im engeren Sinn, so wie es in der englischen Theorie Ende des 18. Jahrhunderts entworfen wurde, fast ausschließlich Gegenstand kunsthistorischer Untersuchungen geworden ist.⁵⁹ Im Bereich der Literaturwissenschaft lässt sich die Auseinandersetzung mit den zentralen englischen Schriften weitgehend auf die Anglistik eingrenzen. Hier sind einige Arbeiten entstanden, die sich gezielt mit Gilpins, Prices und Payne Knights Konzeptionen des Begriffs befassen und die wahrnehmungs- und erkenntniskritische Dimension des Pittoresken thematisieren.⁶⁰ In den anderen Philologien zeigt sich dagegen, dass das Pittoreske eher im

57 Vgl. hierzu Andrews, *The Search for the Picturesque*, S. vii.

58 Zur Problematik des Begriffs im heutigen Sprachgebrauch vgl. auch Carl Paul Barbier: »Far from being incisive, ›picturesque‹ may mean today anything from vivid, colourful, striking, to curious, quaint, odd, even charming and old-fashioned. It can variously be applied to a face, to the coloured jerseys of a rugby scrum, or to a row of half-timbered cottages; and being a graphic adjective, should call up a definite visual image. Rarely does it summon more than a sketchy vignette, unless supplementary information be given, when the adjective itself becomes almost superfluous, at most only predisposing one to visualize the object.« (William Gilpin. *His drawings, teaching, and theory of the Picturesque*, Oxford, University Press, 1963, S. i) Vgl. außerdem John Dixon Hunt: »The term ›picturesque‹ is indeed a capacious label, including more ideas than just an appeal to painting: the same landscapes were and continue to this day to be called ›English‹, ›modern‹, ›rococo‹, ›natural‹, even ›informal‹. (*The Picturesque Garden in Europe*, S. 8)

59 Neben den zahlreichen Arbeiten aus dem Bereich der Landschaftsarchitektur ist hier vor allem die 2006 erschienene Monographie von Kerstin Walter zu nennen: *Das Pittoreske. Die Theorie des englischen Landschaftsgartens als Baustein zum Verständnis von Kunst der Gegenwart* (Benrather Schriften. Bibliothek zur Schlossarchitektur des 18. Jahrhunderts und zur Europäischen Gartenkunst. 2), Düsseldorf, Wernersche Verlagsgesellschaft. Walter legt darin die englische Theorie des Pittoresken ausführlich dar und macht ihre kulturkritischen, rezeptionsästhetischen und kunsttheoretischen Implikationen für die Interpretation zeitgenössischer Kunst fruchtbar. Die wahrnehmungskritischen Schriften zum Pittoresken stellen, so ihr Fazit, einen Schlüssel für das Verständnis aktueller Werke dar.

60 Elisabeth Manwaring untersucht bereits in ihrer 1925 erschienenen Studie *Italian Landscape in Eighteenth Century England* pittoreske Landschaftsdarstellungen in englischen Romanen des 18. Jahrhunderts, arbeitet dabei aber noch mit der älteren Bedeutung von *pittoresk*, die sich auf die italienische Barockmalerei bezieht. (Vgl. das Kapitel »The Landscape Arts and the Picturesque in the Novel of the Eighteenth Century«, S. 201 ff.) Alan Liu legt einen interessanten Ansatz vor, indem er das Pittoreske vor dem Hintergrund der machtpolitischen Dimension des Landschaftsgartens liest und in seinen literarischen Gestaltungen Ausdrücke eines »arrested desire« erkennt. Als Beispiel dient ihm Wordsworths *An Evening Walk*. (Wordsworth. *The Sense of History*, Stanford, University Press, 1989, S. 62 ff.) Darüber hinaus sind vor allem die Arbeiten von Eckhard Lobsien zu nennen. Sie werden im Folgenden noch vorgestellt.

Hinblick auf seine Grundbedeutung des Malerischen und als Ausdruck einer neuen, romantischen (Natur-) Empfindsamkeit das Interesse auf sich zieht. Hier lässt sich zwischen Ansätzen unterscheiden, die entweder die Entwicklung der Landschaftsästhetik im 18. Jahrhundert und ihren literarischen Niederschlag thematisieren,⁶¹ oder das Pittoreske als ästhetisches und poetologisches Prinzip in den verschiedenen Künsten untersuchen.⁶²

Der Beginn der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der englischen Theorie des Pittoresken lässt sich auf die Studie *The Picturesque. Studies in a Point of View* (1927) des Architekturkritikers und Journalisten Christopher Hussey zurückführen. Sie sorgt dafür, dass das Pittoreske, das im 19. Jahrhundert weitgehend in Vergessenheit geraten war, erstmals Gegenstand der kunsthistorischen Forschung wird. Hussey vertritt in seiner Untersuchung die These, dass das Pittoreske erstmals für die Anerkennung der Rolle der Imagination im Wahrnehmungsprozess gesorgt und damit sowohl der Romantik als auch modernen Denkweisen und rezeptionsästhetischen Fragen im Allgemeinen den Weg bereitet hat:

It occurred at the point when an art shifted its appeal from the reason to the imagination. [...] Thus the picturesque interregnum between classic and romantic art was necessary in order to enable the imagination to form the habit of feeling through the eyes.⁶³

In den folgenden Jahrzehnten entstehen dann verschiedene Arbeiten, die sich intensiv mit den englischen Schriften auseinandersetzen und das Pittoreske als eigenständiges ästhetisches Prinzip ins Visier nehmen. Hier sind vor allem die Untersuchungen von Nikolaus Pevsner und Walter J. Hippel Jr. hervorzuheben. Pevsner leistet mit seinen zahlreichen, in den 40er Jahren verfassten Artikeln den wichtigsten Forschungsbeitrag zum Pittoresken im Bereich der Architektur.⁶⁴ Er

61 Vgl. hierzu vor allem Sophie Le Ménahèze, *L'Invention du Jardin Romantique en France 1761–1808*, Neuilly-sur-Seine, Spiralithe, 2001; außerdem Massimo Venturi Ferriolo, *Giardini e paesaggio dei romantici* (Kecos. 9), Milano, Guerini, 1998, bes. S. 50 ff.

62 Als besonders wertvoll präsentiert sich hier die 1991 erschienene Untersuchung von Wil Munsters *La poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830*, die die verschiedenen Bedeutungsstationen des französischen Begriffs *pittoresque* nachzeichnet und dabei alle relevanten poetologischen und programmatischen Schriften bespricht. Die Arbeit spiegelt die Bedeutsamkeit des pittoresken Stils in Frankreich. Hier sei außerdem auf den interessanten Ansatz von Annette Richards verwiesen, die das Pittoreske als Stilprinzip in der Musik untersucht: *The Free Fantasia and the Musical Picturesque* (New Perspectives in Music History and Criticism), Cambridge, University Press, 2001.

63 Hussey, *The Picturesque*, S. 4.

64 Unter den neueren Arbeiten aus dem Bereich der Architektur, die sich gezielt mit den englischen Schriften auseinandersetzen und ihren Wert für gegenwärtige Theorien herausstellen, vgl. Sidney K. Robinson, *Inquiry into the Picturesque*, Chicago, The University of Chicago Press, 1991; J. Mordaunt Crook, *The Dilemma of Style. Architectural Ideas from the Picturesque to the Post-Modern*, London / Chicago, University of Chicago Press, 1987.

beschreibt das Pittoreske als »Schönheitsideal der Irregularität und der Phantasie«⁶⁵, das den einflussreichsten englischen Beitrag zur europäischen Kunstgeschichte darstellt. Diese Bedeutsamkeit des Pittoresken stellt auch Hipple in seiner Untersuchung *The Beautiful, the Sublime & the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory* (1957) heraus, jedoch aus der Perspektive der philosophischen Ästhetik. Er bespricht darin alle relevanten Autoren und Schriften des 18. Jahrhunderts, die sich mit den Ästhetiken des Schönen, Erhabenen und Pittoresken auseinandersetzen. Dabei beleuchtet er sowohl das Potenzial als auch die letztendlichen Schwierigkeiten des Pittoresken, sich als eigenständige ästhetische Kategorie durchzusetzen.⁶⁶

Ab den 1960er Jahren lassen sich daraufhin im angloamerikanischen Raum einzelne Ansätze beobachten, die zwischen zwei verschiedenen Konzeptionen des Pittoresken unterscheiden. In Abgrenzung zu der weiteren, an der Malerei orientierten Bedeutung des Begriffs extrapolieren diese Untersuchungen aus Gilpins, Prices und Payne Knights Schriften eine engere Definition des Begriffs, die die wahrnehmungskritischen Aspekte der Ästhetik in den Vordergrund stellt. Der Literaturwissenschaftler Martin Price weist in seinem 1965 erschienenen Aufsatz »The Picturesque Moment« erstmals daraufhin, dass es sich im Fall besonders malerischer, angenehm zu betrachtender Bildkompositionen nur um »the picturesque [...] taken in its most fundamental sense« handelt.⁶⁷ Die

65 Nikolaus Pevsner, *Architektur und Design. Von der Romantik zur Sachlichkeit* (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts), München, Prestel, 1971, S. 15. Der Sammelband umfasst zahlreiche Artikel, die Pevsner in den 40er Jahren in der Zeitschrift *Architectural Review* veröffentlicht hat. So auch den wichtigen Beitrag »The Genesis of the Picturesque« (1944), der in der deutschen Übersetzung unter dem Titel »Von der Entstehung des Malerischen als Kunstprinzip« ebenfalls darin enthalten ist. Vgl. außerdem sein Buch *The Englishness of English Art. An Expanded and Annotated Version of the Reith Lectures Broadcast in October and November 1955* (London, Architectural Press, 1956), in dem er die Bedeutung des pittoresken Landschaftsgartens für die europäische Kunstgeschichte herausstellt. (Vgl. bes. S. 163 ff.)

66 Hipples Ansatz ermöglicht, die Frage der Abgrenzung zwischen den drei Kategorien und ihre entscheidenden Unterschiede zu beleuchten. Zum Pittoresken vgl. bes. *The Beautiful, the Sublime & the Picturesque*, S. 185 ff.

67 Martin Price, »The Picturesque Moment«, in: Frederick W. Hilles / Harold Bloom (Hrsg.), *From Sensibility to Romanticism. Essays Presented to Frederick A. Pottle*, New York, Oxford University Press, 1965, S. 259–292, hier S. 266. Vgl. ebd.: »Its standard is that of pictorial composition rather than the features of ruggedness and abrupt transitions that were to be abstracted from it. There is the typical picturesque preference for the composed view from a low point to a spectacular but sprawling vista, and there is the picturesque celebration of clouds.« Zur Unterscheidung der beiden Bedeutungen vgl. auch die Arbeiten des amerikanischen Landschaftsarchitekten John Dixon Hunt, der der Entwicklung des Pittoresken ein »movement from a learned and universally translatable picturesque to one much more hospitable to the language of forms and to the vague, the local, the sentimental, and the subjective« zugrunde legt. (*Gardens and the Picturesque. Studies in the History of Landscape Architecture*, Cambridge Massachusetts / London, MIT Press, 1997, S. 128) Vgl. auch bereits

tiefergehende Konzeption des Pittoresken erläutert er demgegenüber mit den Begriffen *structure* und *texture* des *New Criticism* und vergleicht die pittoreske Landschaft mit einem poetischen Text, in dem der inhaltliche Zusammenhang von einer verwirrend komplexen Oberfläche verdeckt wird. Der Betrachter der Landschaft ist »trapped in a dazzling play of perspective [...], haunted by the difficulties of ›reading‹ the structure and identifying the interpenetrating spaces.«⁶⁸ An diesen neuen Ansatz knüpft dann 1981 Eckhard Lobsien an, der mit seiner Monographie *Landschaft in Texten. Zu Geschichte und Phänomenologie der literarischen Beschreibung* einen bedeutenden Forschungsbeitrag sowohl im Hinblick auf die Theorie des Pittoresken als auch für den Bereich der literarischen Landschaftsdarstellung leistet. Lobsien zeigt am Beispiel amerikanischer Lyrik und Prosa des 18. und 19. Jahrhunderts, dass literarische Landschaften kein konkretes Landschaftserlebnis simulieren wollen, sondern vielmehr im Medium der Sprache die Bedingungen reflektieren, unter denen der ästhetische Gegenstand der Landschaft überhaupt erfahrbar wird. Das Pittoreske erweist sich in diesem Zusammenhang als ein Sonderfall der Landschaftserfahrung, da es durch seine erhöhte Komplexität bereits von sich aus eine »Reflexion auf die Bedingungen von Bedeutungskonstitutionen und deren Ersetzbarkeit« darstellt.⁶⁹ In seinem 1986 erschienenen Aufsatz »Landschaft als Zeichen. Zur Semiotik des Schönen, Erhabenen und Pittoresken« konzipiert Lobsien die drei Landschaftstypen vor dem Hintergrund der empiristischen Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts als Zeichensysteme. Der sinnlich erfahrene Gegenstand ›Landschaft‹ setzt beim Betrachter bestimmte Assoziationsvorgänge und Verknüpfungen der Ideen in Gang, aus denen sich das ästhetische Urteil ›schön‹, ›erhaben‹ oder ›pittoresk‹ ergibt. Letzteres trifft dabei jedoch gerade auf solche Kunstgegenstände zu, die durch eine Vielzahl an Reibungspunkten den Wahrnehmungsprozess erschweren und den Betrachter so daran hindern, das Wahrgenommene zu interpretieren und Bedeutungen abzuleiten.⁷⁰ Lobsien stellt damit erstmals systematisch den wahrnehmungskritischen Kern der Theorie des Pittoresken heraus und macht damit auf ihren eigentlichen Wert aufmerksam. Ist die pittoreske Landschaft zudem Gegenstand literarischer Darstellung, lassen sich hier besonders vielversprechende Interpretationsmöglichkeiten ansetzen.

In den letzten Jahrzehnten lässt sich abschließend beobachten, dass das Pit-

sein erstes Werk zur Landschaftsästhetik des 18. Jahrhunderts: *The Figure in the Landscape: Poetry, Painting, and Gardening during the Eighteenth Century*, Baltimore / London, The Johns Hopkins University Press, 1976, bes. S. 192 ff.

68 Martin Price, »The Picturesque Moment«, S. 262.

69 Lobsien, *Landschaft in Texten*, S. 54.

70 Vgl. Lobsien, »Landschaft als Zeichen. Zur Semiotik des Schönen, Erhabenen und Pittoresken«, in: Manfred Smuda (Hrsg.), *Landschaft* (Suhrkamp-Taschenbuch. 2069), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, S. 159–177, hier S. 160 ff.

toreske in ganz verschiedenen Disziplinen und vor dem Hintergrund unterschiedlichster Forschungsinteressen thematisiert wird. Malcolm Andrews leistet mit seinem 1989 erschienenen Standardwerk *The Search for the Picturesque. Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760–1800* einen erheblichen Beitrag zur kulturwissenschaftlichen Erforschung des *picturesque movement* und untersucht seine Auswirkungen auf die Entwicklung des Tourismus.⁷¹ Stephen Copley und Peter Garside wählen mit ihrem Band *The Politics of the Picturesque. Literature, landscape and aesthetics since 1770* (1994) einen interdisziplinären Ansatz und nähern sich dem Pittoresken durch sozialhistorisch ausgerichtete Einzeluntersuchungen, die die Vielfältigkeit des Themas widerspiegeln.⁷² Ebenso zeigt sich, dass das Pittoreske immer wieder im Hinblick auf seine europäische Dimension zum Forschungsgegenstand wird. So behandelt John Dixon Hunt in seinem neuesten Werk *The Picturesque Garden in Europe* (2002) die Rezeption des pittoresken Landschaftsgartens in den anderen Ländern Europas und knüpft damit an Pevsners These von der Bedeutsamkeit des Pittoresken für die europäische Kunstgeschichte an.⁷³

Im Folgenden soll das Pittoreske im Hinblick auf seine wahrnehmungs- und erkenntniskritischen Implikationen untersucht werden. Eine derartige ausführliche Darstellung der zentralen Schriften ist in der Forschung bisher ausgeblieben, obwohl hierin der größte Mehrwert der Ästhetik für weiterführende Betrachtungen liegt, wie auch Lobsien festhält:

Die gesamte Diskussion um ›picturesque‹, wie sie ab etwa 1780 in England mit großer Intensität geführt wurde, läßt sich am zweckmäßigsten unter dem Aspekt einer hermeneutischen Schwellenhebung betrachten, also der Ausbildung eines gesteigerten Bewußtseins für die Voraussetzungen von Bedeutungskonstitutionen und deren Substituierbarkeit.⁷⁴

71 Andrews legt mit *The Picturesque. Literary Sources & Documents* (1994) außerdem eine neue umfassende Zusammenstellung aller wichtigen Texte zum Pittoresken vor, die die Kontroverse um das neue Ideal ab den 1790er Jahren vollständig abbildet.

72 Das Spektrum der Beiträge umfasst u. a. pittoreske Mode, die pittoreske Reisebewegung, die Auswirkungen des Pittoresken auf die Landwirtschaft und die pittoreske Ästhetik in der Stadtplanung. Vgl. Stephen Copley / Peter Garside (Hrsg.), *The Politics of the Picturesque. Literature, landscape and aesthetics since 1770*, Cambridge, University Press, 1994. Auch Andrews weist im Vorwort seiner Textsammlung auf die diffuse Verbreitung des Themas hin: »The term is peculiarly complex. In recent years it has been inordinately problematised: the Picturesque has been gendered, politicized, deconstructed, rehistoricized and so on. Every single ›-ism‹ has preyed upon it.« (*The Picturesque*, Bd. 1, S. 4)

73 Pevsner weist hierauf erstmals in den 50er Jahren hin, vgl. *The Englishness of English Art*, S. 163ff. In seiner Studie *The Picturesque Garden and its influence outside the British Isles* (Washington, Trustees for Harvard University, 1974) setzt er diesen Ansatz weiter fort.

74 Lobsien, *Landschaft in Texten*, S. 50.

Auf diese Weise wird auch zu sehen sein, inwiefern in dem neuen Landschaftsideal nicht nur Entwicklungen gipfeln, die sich bereits im Verlauf des gesamten Jahrhunderts Bahn gebrochen haben, sondern sich hierin gleichzeitig ein Umbruch manifestiert, der für die geistesgeschichtlichen Entwicklungen bis heute bedeutsam ist.

2.2 Der pittoreske englische Landschaftsgarten

2.2.1 Die neue Wahrnehmung von Natur im Landschaftsgarten

Die Erprobung neuer Wahrnehmungsweisen bestimmt im 18. Jahrhundert von England ausgehend die Gestaltung von Landschaftsgärten in weiten Teilen Europas. Durch die Einwirkungen des Sensualismus und des Empirismus entwickelt sich die Gartentheorie zum Medium und Diskussionsforum für wahrnehmungstheoretische Überlegungen. Viele Gestaltungsmaßnahmen, die ab den 1790er Jahren in die Theorie des Pittoresken einfließen, werden bereits im Lauf des Jahrhunderts entwickelt und vorbereitet, so dass sich ein kurzer Blick auf die entsprechenden Neuerungen anbietet, bevor im Folgenden die zentralen Schriften der Theoretiker des Pittoresken untersucht werden.⁷⁵

Indem schon die ersten Landschaftsparks sozusagen als dreidimensionale Umsetzung der barocken Landschaftsgemälde konzipiert werden, verändern sie die Rolle des Betrachters entscheidend. Bereits die Anlagen William Kents (1685–1748), der als erster großer englischer Landschaftsarchitekt gilt, stellen Abfolgen einzelner Landschaftsszenen dar, die an die Gemälde der großen Maler erinnern sollen. Die Konsequenzen dieses Einflusses der Landschaftsmalerei, den Alexander Pope auf die prägnante Formel »All gardening is landscape painting«⁷⁶ bringt, sind dabei weitreichender, als auf den ersten Blick erkennbar ist. Zum einen wird durch die Verarbeitung der Szenen im Landschaftspark ein ›bildhaftes‹ Sehen gefordert, das wie oben dargelegt den Be-

75 Zur Entwicklung und Theorie des englischen Landschaftsgartens im Allgemeinen vgl. die folgenden Standardwerke: H. F. Clark, *The English Landscape Garden*, Gloucester, Pleiades, 1948; Miles Hadfield, *The English Landscape Garden*, Aylesbury, Shire Publications, 1977; Adrian von Buttlar, *Der Landschaftsgarten. Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik*, Köln, DuMont, 1989; Valentin Hammerschmidt / Joachim Wilke, *Die Entdeckung der Landschaft. Englische Gärten des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1990; John Dixon Hunt und Peter Willis bieten eine umfangreiche Zusammenstellung aller wichtigen Texte und Theorien: *The Genius of the Place. The English Landscape Garden 1620–1820*, London, Elek, 1979.

76 Joseph Spence, *Anecdotes, Observations, and Characters of Books and Men. Collected from Conversation*, 2 Bde., Oxford, Clarendon Press, 1966, Bd. 1, S. 252. Zum *ut pictura hortus*-Ideal vgl. auch Hunt, *Gardens and the Picturesque*, S. 105ff.