JOACHIM RITTER

LANDSCHAFT

ZUR FUNKTION DES ÄSTHETISCHEN IN DER MODERNEN GESELLSCHAFT

SCHRIFTEN DER GESELLSCHAFT
ZUR FÖRDERUNG DER WESTFÄLISCHEN
WILHELMS-UNIVERSITÄT ZU MÜNSTER
HEFT 54

LANDSCHAFT

ZUR FUNKTION DES ÄSTHETISCHEN IN DER MODERNEN GESELLSCHAFT

VON

JOACHIM RITTER

VERLAG ASCHENDORFF
MÜNSTER WESTF. 1963

Rede bei der
feierlichen Übernahme des Rektoramtes
am 16. November 1962

Aschendorffsche Buchdruckerei, Münster Westf., 1963

I.

Am 26. April 1335 bricht *Petrarca,* nur von seinem Bruder begleitet, auf, um den Mont Ventoux zu besteigen, den er seit seiner Kindheit in Avignon und Carpentras immer wieder vor Augen gehabt hatte[1]. Mit dieser Bergbesteigung gehört Petrarca zu den Italienern, die (wie *Jakob Burckhardt* sagt) zuerst in einem vom „Forschen und Wissen" unterschiedenen „besonderen Sinne" der Natur nahetraten und als die „frühesten unter den Modernen ... die Gestalt der Landschaft als etwas mehr oder weniger Schönes wahrgenommen und genossen haben"[2]. Der Bericht, den Petrarca unmittelbar nach dem Abstieg in „bäuerlicher Herberge" schrieb, zeigt zugleich, daß es für ihn selbst ein neues, bis dahin nicht erprobtes und am Ende undeutbares Unternehmen war, einen Berg zu besteigen — „einzig getrieben von der Begierde, die ungewöhnliche Höhe eines Ortes in unmittelbarer Anschauung kennenzulernen"[3]. Tags zuvor hatte Petrarca bei *Livius* vom Mazedonierkönig Philipp gelesen, der den thessalischen Haimon bestieg, weil er dem „Berichte Glauben schenkte", man könne von seinem Gipfel zwei Meere zugleich, das Adriatische und das Schwarze, erblicken[4]. Das gibt Petrarca allererst den Entschluß frei, den bereits lange unbestimmt gehegten Plan[5] auszuführen: „Was bei einem greisen Könige nicht getadelt" werde, könne man einem „Jüngling ohne Teilnahme am öffentlichen Leben" wohl nachsehen[6].

Dann nach dem Aufbruch wird ihm das Ungewöhnliche und Neue seines Unternehmens noch einmal bewußt: er sieht, daß es auch dem ländlich an den Hängen des Berges wohnenden Volke durchaus fremd und unheimlich ist: „Einen sehr alten Hirten trafen wir, der sich mit vielen Worten bemühte, uns von der Besteigung abzubringen. Er selber habe zwar vor fünfzig Jahren im Ansturme jugendlichen Feuers ebenfalls den Berg bis zu seinem Gipfel erstiegen; doch habe er damals nichts als Reue, Erschöpfung und einen zerrissenen Leib und Rock heimgebracht. Man habe denn auch weder vor noch nach jener Zeit wieder davon gehört, daß irgend jemand Ähnliches gewagt habe“ [7].

Als Petrarca später nach vergeblichen Versuchen, einen leichteren Aufstieg zu finden, erschöpft wie entmutigt ausruht, sucht er im „Aufflug des Gedankens vom Körperlichen zum Unkörperlichen“ das Unternommene durch den Vergleich mit der Erhebung zum seligen Leben zu deuten und zu rechtfertigen, das auch „auf einer Höhe liegt, zu welcher, wie es heißt, der Weg steil hinaufführt“. Da die „Bewegungen des Geistes im Unsichtbaren und Verborgenen wie die Bewegungen des Körpers sind, die offen zu Tage liegen“, könne man den Mont Ventoux mit dem Gipfel vergleichen, der „das Ziel aller und des Weges Ende“ sei, dem „unsere Pilgerfahrt zugeordnet ist“. Was er so „heute bei der Besteigung dieses Berges erleide, widerfahre ihm selber und vielen in gleicher Weise auch in der Erhebung zum seligen Leben“ [8]. Doch dann zeigt sich, daß die Zuwendung zur Natur als Landschaft, die Petrarca in großem Aufbruch erprobt, sich einer Deutung im Sinne der Petrarca in der Vermittlung durch *Augustinus* vertrauten philo-

sophischen und theologischen Erhebung zur Anschauung des Ganzen widersetzt. Sie führt aus ihrem Zusammenhang heraus.

Als Petrarca schließlich auf dem Gipfel steht und — vom ungewohnten Hauch der Luft und vom freien Rundblick betroffen — einem „Betäubten“ gleicht[9] und sich jetzt im Angesicht der Natur ringsum, wiederum im Sinne Augustins, dem eigenen Sein und Leben, die „Bekenntnisse“, die er stets bei sich hatte, beliebig aufschlagend[10], zuwendet, kommt es zur Wende. Er liest: „Die Menschen gehen hin und sehen staunend die Gipfel der Berge und die Fluten des Meeres ohne Grenzen, die weit dahin fließenden Ströme, den Saum des Ozeans und die Kreisbahnen der Gestirne, aber sie haben so nicht acht ihrer selbst“[11].

Petrarca ist wie geschlagen. Ihm geht auf, daß die Besteigung des Berges, die er doch unternommen hatte, um sich im genießenden Anblick der großen Natur ringsum liebend Gott zu vergegenwärtigen, von Augustinus als „Vergessen des Selbst“ verworfen wird. Er bittet seinen Bruder, der „weiter zu hören begierig ist“, ihm „nicht lästig zu fallen“. Er schließt das Buch, nun im Zorn über sich selber, weil er noch „Irdisches bewundere“. Selbst die „Philosophen der Heiden hätten ihn lehren können, daß nichts außer der Seele der Bewunderung würdig“ sei[12]. So vermag Petrarca das im Aufschwung der Seele Begonnene und Erfahrene nicht zu halten. Er hat jetzt, wie er berichtet, „genug von dem Berge gesehen“ und wendet absteigend das „innere Auge“ allein noch dem eigenen Inneren zu. Der Mont Ventoux, der ihn so mächtig in seinen Bann gezogen hatte, verliert allen Glanz. Er wirkt jetzt auf den Zurückblickenden wie eine

„Höhe, die kaum eine Elle im Vergleich zu der Höhe hat, welche die Betrachtung des Menschen zu erreichen vermag“ [13].

Die ungemeine und allgemeine Bedeutung, die diesem Bericht Petrarcas zukommt, liegt in der Reflexion auf die Motive seiner Bergbesteigung. In ihr wird der geistige Zusammenhang faßbar, aus dem einerseits geschichtlich die Zuwendung zur Natur als Landschaft hervorgeht und aus dem sie zugleich — in einer Wende, die diesem fremd bleibt — hinausführt. Alle Begriffe und Vorstellungen, mit denen Petrarca sein Unternehmen zu deuten und sich begreiflich zu machen sucht: Aufstieg der Seele vom Körperlichen zum Unkörperlichen in der Zuwendung des Selbst zu Gott, freie Betrachtung der Natur als innerliche Bewegung der Seele, die auf das „selige Leben“ gerichtet ist, gehören — in das Neuplatonische und Christliche umgesetzt — in die Tradition der von Anbeginn mit der Philosophie identischen θεωρία τοῦ κόσμου[14]. Die Zuwendung zur Natur als Landschaft setzt sie geschichtlich und sachlich voraus. „Kosmos“ ist „Weltordnung“. Wenn für „Kosmos“ wie bei den frühen und ersten Philosophen und dann bei *Aristoteles* und in seiner Nachfolge in der spätantiken hellenistischen Philosophie als der ursprünglichere Begriff „φύσις“ „Natur“ steht, ist immer — als Gegenstand der Theorie — die „ganze Natur“ gemeint, die allem von Natur Seienden zu Grunde liegt und in ihm gegenwärtig ist[15]. Daher hat philosophisch die Betrachtung (θεωρία) der Natur die Bedeutung, daß sich in ihr der Geist dem alles umgreifenden „Ganzen“ und „Göttlichen“ zuwendet. Nur so ist verständlich, warum Aristoteles die ionischen Naturphilosophen „Physiologen“ und

zugleich „Theologen“ nennt: Als diejenigen, die „von der Natur reden“, sind sie auch diejenigen, die „sich um das Göttliche sammeln“. θεωρία bedeutet anschauende Betrachtung. Aber das Wort meint mehr als ein beliebiges und unbestimmtes Betrachten von etwas. „Theorie“ gehört in die Sphäre des Festes und des festlichen Spieles zu Ehren der Götter und meint so genau: Anschauen, das dem Gotte zugewendet ist und so an ihm Teil gibt. In diesem Sinne hat Aristoteles den Begriff der Theorie aufgenommen und auf die Philosophie übertragen; Philosophie ist „theoretische“ Wissenschaft; sie kann so ihrerseits „theologisch“ genannt werden[16].

Später wird diese Übertragung wie so vieles dem *Pythagoras* zugeschrieben; er soll, befragt, was Philosophie sei, dies geantwortet haben: es würden alle Menschen von Natur in die Weltordnung als in ein Fest des Gottes hineingeboren; während aber die Einen bei diesem Feste sind, um sich zu vergnügen und andere Waren feilbietend Geschäfte machen, seien die Philosophen diejenigen, die sich anschauend der Weltordnung zuwenden und so in ihrer „Theorie“ den Sinn des göttlichen Festes erfüllten[17]. Diese Festbedeutung der Theorie bleibt dann über Jahrhunderte hin bewußt. *Philon*, der Alexandriner, sagt, daß für die „Jünger der Weisheit“ fern vom Getriebe des Marktes der „ganze Kreislauf des Jahres ein einziges Fest“ bilde[18]. Wer der Betrachtung lebt (so heißt es bei *Bernhard von Clairvaux*), wird „nicht irgendwo, sondern im Tempel“ angetroffen[19]. Für Augustinus wie für die Platoniker ist das Schöne aller Dinge und der „ganzen Weltzeit“ die „Stimme“, mit welcher alles, was ist, „Gott bekennt und preist“. Daher folgt der Mensch, der sich betrachtend der Welt

und ganzen Natur zuwendet, dem Ruf dieser Stimme. Er wiederholt in seiner Theorie den Preis, in dem das Seiende Gott bekennt[20].

Mit dem Begriff der Theorie wird so zugleich die Philosophie gegen die Sphäre des praktischen Handelns abgegrenzt. Während „Wissenschaft" (ἐπιστήμη) sonst und ehe sie zur „theoretischen Wissenschaft" als Philosophie wird, zu den „Künsten" (τέχναι) als das sie tragende Wissen gehört und so im Dienste der Bedürfnisbefriedigung und der „Notwendigkeit" steht, ist Philosophie als theoretische Wissenschaft „freie" Erkenntnis; mit ihr geht der Mensch aus dem Bereich der Praxis und ihrer Zwecke heraus; er „überschreitet", „transzendiert" ihn, um sich zur Anschauung des Ganzen zu erheben[21]. Augustinus hat dieses „Hinausgehen" im neuplatonischen Sinn der Erhebung zur Unsichtbarkeit Gottes dann auch als Wende vom „uti", der gebrauchenden Nutzung, zum „frui" als der genießenden Betrachtung bestimmt[22].

So sind die Begriffe, mit denen Petrarca das von ihm Begonnene zu deuten sucht, Begriffe der „Theorie" im Sinne der von Griechenland herkommenden Philosophie: er geht aus seinem gewohnten Dasein heraus; er „transzendiert" es. Er ersteigt, alle praktischen Zwecke hinter sich lassend, den Berg, um auf dem Gipfel, getrieben allein von dem Verlangen zu schauen[23], in freier Betrachtung und Theorie an der ganzen Natur und an Gott teilzuhaben. Er besteigt den Berg frei „um seiner selbst willen und um den Blick von seinem Gipfel zu genießen"[24]. Er begründet dies aus dem geistigen Zusammenhang der „Theorie". Das hat allgemeine Bedeutung. Für das ästhetische Verhältnis zur Natur als

Landschaft bleiben dann die von Petrarca aufgenommenen Bestimmungen der philosophischen Theorie-Tradition konstitutiv. Das gibt der Ersteigung des Mont Ventoux epochale Bedeutung. Natur als Landschaft ist Frucht und Erzeugnis des theoretischen Geistes.

Wie es bereits die Begegnung Petrarcas mit dem alten Hirten zeigt, ist Landschaft dem in der Natur wohnenden ländlichen Volk fremd und ohne Beziehung zu ihm[25]. Berge sind Ort des Wetters oder sie sind Göttersitze: vom böotischen Helikon steigen die Musen in Nebel und Nacht herab, um *Hesiodos*, den an seinen Hängen die Herde Hütenden, zum Dichter zu weihen[26]. Natur ist für den ländlich Wohnenden immer die heimatliche, je in das werkende Dasein einbezogene Natur: der Wald ist das Holz, die Erde der Acker, die Wasser der Fischgrund[27]. 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: „Wenn das liebe Tal um mich dampft (so heißt es im „Werther") und die hohe Sonne an der Oberfläche der undurchdringlichen Finsternis meines Waldes ruht" und „wenn's dann um meine Augen dämmert und die Welt um mich her und der Himmel ganz in meiner Seele ruhn", dann fühle (ich) „die Gegenwart des Allmächtigen, der uns nach seinem Bilde schuf, das Wehen des Alliebenden, der uns in ewiger Wonne schwebend trägt und erhält". *Carus*, Arzt, Maler und

Schellingschüler, hat in seinen „Briefen über Landschaftsmalerei“ (1815—1824) die Natur als Landschaft ausdrücklich und bewußt in Begriffen bestimmt, die als diese zur Tradition der philosophischen Theorie gehören. Was als Landschaft gegenwärtig ist, wird von ihm das „ewig waltende Leben der Schöpfung“, das „absolut Höchste, welches ihr (sc. der Natur) Urquell ist“, das „Große und Naturganze“, „einwohnendes Gesetz“, „Walten der ewigen Gesetzmäßigkeit“, „Urkraft und Seele der Welt“ genannt. Daher wird für Carus der Himmel als „Inbegriff von Luft und Licht“ und so als das „eigentliche Bild des Unendlichen“ zum „unerläßlichsten und herrlichsten Teil der Landschaft“ überhaupt[28]. Himmel ist in der Tradition der philosophischen Theorie immer die Sichtbarkeit des Kosmos als „Weltordnung“ und seine scheinende Gegenwart. Alles, was „Himmel“ dann in der Geschichte des Geistes bis zu *Kants* Verbindung des „gestirnten Himmels über mir“ und des „moralischen Gesetzes in mir“ bedeutet, lebt aus dieser alten Identität von Kosmos und Himmel[29]: „Wann aber werde ich den Sternenhimmel malen — jenes Bild, das mich immer beschäftigt?“, so fragt *van Gogh* in einem Brief an *E. Bernard*[30]. Da treibt im Verlangen nach solchem Malen das, was von je Gegenstand der Theorie ist.

Die Beispiele und Belege, die sich für den inneren Zusammenhang von Landschaft und philosophischer Theorie der ganzen Natur anbieten, sind zahllos. Sie bestätigen, daß in Petrarcas Deutung der eigenen Bergbesteigung das für die Natur als Landschaft in ihrer Geschichte konstitutive Prinzip wie in einer geistigen Vorwegnahme zur Sprache kommt. Ihre Entdeckung

entspringt aus dem Zusammenhang der Theorie-Tradition. Die freie Betrachtung der ganzen Natur — über die Jahrhunderte hin von Griechenland her allein Sache des philosophischen Begriffs — erhält in der Zuwendung des Geistes zur Natur als Landschaft eine neue Gestalt und Form.

Aber zugleich scheitert Petrarca mit dem Versuch, die Ersteigung des Mont Ventoux in die Tradition der Theorie einzuordnen. Er endet damit, daß Petrarca das von ihm Begonnene verneinen und als nichtiges Bewundern des Irdischen verwerfen muß[31]. Was bedeutet das? Es wäre durchaus falsch zu meinen, daß die sinnfällige Natur für die philosophische Theorie, auch in ihrer neuplatonischen und christlichen Spätform, nur das Wesenlose sei, welches der sich zum Unkörperlichen wendende Begriff außer sich hat. Das Sinnfällige behält hier immer die elementare positive Bedeutung, daß in ihm das Seiende gegenwärtig und das in ihm Scheinende ist. Es weckt daher den Geist; es ruft ihn zur Betrachtung des Ganzen und Göttlichen[32]. Aber das Entscheidende ist, daß für die philosophische Theorie über alle Unterschiede der Schulen hinweg das im Sinnfälligen scheinende Ganze nicht auch in diesem Sinnfälligen begriffen und als Sinnfälliges vergegenwärtigt werden kann. Die Weltordnung, das Göttliche, das Sein, die ganze Natur treten allererst in ihrer Wahrheit mit dem vernünftigen Begriff der Philosophie und den ihr zugeordneten freien theoretischen Wissenschaften hervor. Die philosophische Theorie ist hier in einem sehr genauen Sinne das Element, auf welches das Ganze verwiesen bleibt, um als es selbst hervortreten und für den Geist gegenwärtig sein zu können[33]. Darin ist es begründet, warum man bei

den Griechen (wie *Schiller* sagt) befremdlicherweise „so wenige Spuren von dem sentimentalischen Interesse" findet, „mit welchem wir Neuere an Naturszenen ... hangen können" [34]. Dies „befremdliche" Fehlen der Natur als Landschaft ist sachlich begründet: auf dem Boden der philosophischen Theorie gibt es keinen Grund für den Geist, ein besonderes, von der begrifflichen Erkenntnis unterschiedenes Organ für die Vergegenwärtigung und Anschauung der sichtbaren Natur ringsum auszubilden. Der Himmel über dem Haus und die Erde, die es trägt, werden bereits in den Begriffen gewußt und ausgesagt, in welchen die Theorie das Ganze begreift. Sie schließt so alles Sinnfällige und auch das Schöne in der Gewalt, die ergreift, in sich ein. Das vor Augen Stehende als die den Menschen umgreifende sichtbare Natur bleibt daher gewissermaßen ohne Virulenz. Sie fordert kein Hinausgehen zu ihr. Sie wird bereits gewußt und gegenwärtig gehalten in der Theorie der Philosophie, die ihren Ort in den Schulen, in der Zelle des Klosters und im Grunde der Seele hat. Was die Stimme der Natur sagt, wird „innen" und nicht „draußen" vernommen [35]. Was bedeutet es dann, daß mit der Bergbesteigung Petrarcas — für ihn selbst am Ende unbegreiflich — die Geschichte beginnt, in welcher die Natur als Landschaft neben die in der Philosophie und Wissenschaft begriffene Natur tritt? Was zwingt den Geist dazu, auf dem Boden der Neuzeit ein Organ für die Theorie der „ganzen" Natur als des „Göttlichen" auszubilden, mit dem diese als Landschaft nicht im Begriff, sondern im ästhetischen Gefühl, nicht in der Wissenschaft, sondern in Dichtung und Kunst, nicht im transcensus des Begriffs, sondern in ihm als dem genießenden

Hinausgehen in die Natur vergegenwärtigt wird? Warum wird die betrachtende „Bewunderung der Gipfel der Berge, der ungeheuren Fluten des Meeres, der weit dahin fließenden Ströme, der Kreisbahnen der Gestirne", die Petrarca am Ende im Sinne der Philosophie Augustins als „Vergessen des Selbst" verwerfen muß, zum Element einer neuen, bis dahin unbekannten Form der „Theorie"? Was heißt es, daß schließlich die ästhetische Auffassung der Natur als Landschaft nicht weniger universal wird, wie es ihr Begriff als Objekt der Wissenschaften ist?

II.

Landschaft ist Natur, die im Anblick für einen fühlenden und empfindenden Betrachter ästhetisch gegenwärtig ist: Nicht die Felder vor der Stadt, der Strom als „Grenze", „Handelsweg" und „Problem für Brückenbauer" [36], nicht die Gebirge und die Steppen der Hirten und Karawanen (oder der Ölsucher) sind als solche schon „Landschaft". Sie werden dies erst, wenn sich der Mensch ihnen ohne praktischen Zweck in „freier" genießender Anschauung zuwendet, um als er selbst in der Natur zu sein. Mit seinem Hinausgehen verändert die Natur ihr Gesicht. 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 [37]. In einem Reisebericht über Grindelwald von 1765/67 wird allein von den Gefahren erzählt, welchen hier der Reisende durch „Abgründe" und „überhangende Felsmauern" ausgesetzt sei; man höre das „Geschrei der Geier und anderer Raubvögel", das „den Schauer dieser wilden Einöden vermehrt", über denen die „fürchterliche Majestät der Schneegebirge" steht. Von der gleichen Alpenwelt kann es in der Sprache ästhetischer Zuwendung zur Natur heißen: „Man muß selbst da oben gestanden haben, wenn man sich einen Begriff von all der Großartigkeit und Pracht machen will, und dann wird man diese

Stunde zu den schönsten und unvergeßlichsten seines Lebens zählen ..., zu jenen Stunden, wo man dem Weltgeiste sich näher fühlt“ [38].

Mit diesem schwebenden, an die Zuwendung des empfindenden Betrachters gebundenen und ohne ästhetische Vermittlung verlöschenden Sein bleibt Landschaft einerseits Abkömmling der philosophischen Theorie in dem genauen Sinne, daß sie Gegenwart der ganzen Natur ist. Wir gehen so in die Landschaft hinaus, um in der „freien“, aus der Nutzung herausgelösten Natur als der Natur selbst zu sein. Daran hat *Alexander v. Humboldt* angeknüpft [39]. Er hat — wohl zuletzt — die ästhetische Entdeckung und Vergegenwärtigung der Natur als Landschaft im Zusammenhang der auf den „Kosmos“ gerichteten „Theorie“ begriffen. Sein „Entwurf einer physischen Weltbeschreibung“ sei (wie es in der Vorrede von 1844 heißt) aus dem „Bestreben“ als „Hauptantrieb“ hervorgegangen, „die Erscheinungen der körperlichen Dinge in ihrem allgemeinen Zusammenhange, die Natur als ein durch innere Kräfte bewegtes und belebtes Ganzes aufzufassen“, um so ein allgemeines „Naturgemälde“ als Übersicht über die Erscheinungen im Kosmos „von den fernsten Nebelflecken und kreisenden Doppelsternen des Weltraumes zu den tellurischen Erscheinungen“ in einer „Geschichte der Weltanschauung, d. h. der allmählichen Auffassung des Begriffs von dem Zusammenwirken der Kräfte in einem Naturganzen“, zu geben. Doch diese denkende Betrachtung der Natur als „Einheit in der Vielheit“ und als „Inbegriff der Naturdinge und Naturkräfte“ und „lebendiges Ganzes“ ist nicht mehr selbstverständlich. Humboldt wendet sich ihr im Angesicht der Gefahr zu, daß der Geist mit der schnellen

Ausbreitung der physischen Forschung der „Masse der Einzelheiten“ unterliegen könne[40]. Er soll daher noch einmal an die „erhabene Bestimmung des Menschen“ erinnert werden, den „Geist der Natur zu ergreifen, welcher unter der Decke der Erscheinungen verhüllt liegt“, um so die Natur als Ganzes zu begreifen und „den rohen Stoff empirischer Anschauung gleichsam durch Ideen zu beherrschen“.

Aber dieses Begreifen setzt voraus, daß als ihr Organ neben die entdeckenden Wissenschaften und die „Thätigkeit der kombinierenden Vernunft“ gleichrangig als „Anregungsmittel“ zu solcher „Weltanschauung“ der „Genuß“ getreten ist, welchen der „Anblick der Natur ... unabhängig von der Einsicht in das Wirken der Kräfte“ gewährt[41]. Mit ihm durchdringe uns im „Gefühl der freien Natur“ ein „Ahnen ihres Bestehens nach ewigen Gesetzen“. Während in der Tradition der philosophischen Theorie bis in die Epoche der Wende zur Neuzeit hinein der vernünftige Begriff allein und als solcher die ganze Natur als Kosmos zu vergegenwärtigen vermag, ist für Alexander v. Humboldt das, was er in unmittelbarer Anknüpfung an die θεωρία τοῦ κόσμου „Weltanschauung“[42] nennt, nunmehr auf die ästhetische Vermittlung verwiesen. Die Anschauung des Ganzen setzt voraus, daß zu dem „Kreis der Objekte“, wie sie „von der Phantasie entblößt der reinen Objektivität wissenschaftlicher Naturbeschreibung“ angehören, die „innere Welt“ hinzutritt, die dem „Reflex des durch die äußeren Sinne empfangenen Bildes auf das Gefühl und die dichterisch gestimmte Einbildungskraft“ entspringt. Die ästhetische Natur als Landschaft hat so im Gegenspiel gegen die dem metaphysischen Begriff entzogene Objektwelt der

Naturwissenschaft die Funktion übernommen, in „anschaulichen", aus der Innerlichkeit entspringenden Bildern das Naturganze und den „harmonischen Einklang im Kosmos" zu vermitteln und ästhetisch für den Menschen gegenwärtig zu halten: „Um die Natur in ihrer ganzen Größe zu schildern", darf man daher „nicht bei den äußeren Erscheinungen allein verweilen"; ... die Natur muß auch dargestellt werden, „wie sie sich im Inneren der Menschen abspiegelt, wie sie durch diesen Reflex bald das Nebelland physischer Mythen mit anmutigen Gestalten füllt, bald den edlen Keim darstellender Kunsttätigkeit entfaltet".

Hiermit spricht Alexander v. Humboldt großartig wie tiefsinnig das Allgemeine aus: 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. *Descartes* und *Jan v. Goyen* werden im gleichen Jahre 1596 geboren. Die kantische Philosophie der Natur *Newtons* hat die Dichtung neben sich, die da, „wo jetzt, wie unsere Weisen sagen, seelenlos ein Feuerball sich dreht", die vom Göttlichen belebte Natur als das in der jetzigen Wirklichkeit Untergegangene im Gesange aussagt[43]. Sieht man auf die Reflexion, in der Dichter und Maler sich ihr Tun wie ihre Aufgabe zu deuten suchen, dann zeigt sich, daß diese Gleichzeitigkeit wissenschaftlicher Objektivierung und ästhetischer Vergegenwärtigung im Verhältnis zur Natur nicht zufällig ist. Der ästhetische Sinn wird von einer Macht er-

griffen, die ihn zum Organ ihrer Darstellung macht, weil sie ohne ihn ungesagt und ungesehen bleiben muß. *Cézanne* spricht gelegentlich (im Blick auf *Tintoretto*) von der „kosmischen Besessenheit, die uns verzehrt". Malend verliere er sich als „optisches Werkzeug" in einer Bewegung an die Natur, in welcher sie ihrerseits sein „eigenes Ich okkupiert", um sich als ein an sich Entschwindendes durch dieses zu manifestieren: „Ich will mich an die Natur verlieren, mit ihr wie sie keimen, die eigensinnigen Töne der Felsen haben, die vernünftige Hartnäckigkeit des Gebirges, die Flüssigkeit der Luft, die Wärme der Sonne. Vor uns ist ein großes Wesen von Licht und Liebe, das ungewisse Weltall, das Zögern der Dinge. Ich werde ihr Olymp sein, ich werde ihr Gott sein. Das himmlische Ideal wird in mir erstehen. Die Farben, sehen Sie, sind das sichtbare Fleisch der Ideen und Gottes, das Durchscheinen des Mysteriums ... ihr Perlmutterlächeln belebt von neuem das tote Antlitz der entschwundenen Welt" [44]. Malend zeichnet *van Gogh* auf, was ihm die Natur sagt: „Ich sehe, daß die Natur zu mir gesprochen, daß sie mir etwas gesagt hat, was ich in Schnellschrift aufgeschrieben habe. In meiner Schnellschrift mögen Worte sein, die nicht zu entziffern sind — Fehler oder Lücken, doch etwas ist geblieben von dem, was der Wald oder der Strand oder die Figur gesagt haben" [45]. „Die belebten, die erlebten, die uns mitwissenden Dinge", so schreibt *Rilke* in einem Briefe vom 13. 11. 1925, „gehen zur Neige und können nicht mehr ersetzt werden. Wir sind vielleicht die letzten, die solche Dinge noch gekannt haben. Auf uns ruht die Verantwortung, ... ihr Andenken zu erhalten ..." [46]. Im Element des Empfindens und der ästhetischen Pro-

duktion bezeugen Dichtung und Bild, was ohne ihre Vermittlung entgleitet und entschwindet. Was damit ästhetisch geschieht, hat daher nicht in der in sich verschlossenen Subjektivität, sondern in der Notwendigkeit den Grund, ein sonst nicht mehr Gesagtes und Gesehenes zum Scheinen zu bringen, es zu vergegenwärtigen.
In einer Kontinuität, die erstaunlich ist, wird diese Notwendigkeit ästhetischer Vermittlung in der Geschichte der ästhetischen Theorie mit dem Aufkommen der neuen Wissenschaft und ihrer Verdinglichung und Objektivierung der Natur in Verbindung gebracht und aus ihr begründet. *Baumgarten,* mit dessen „Ästhetica" 1750 überhaupt zuerst in der strengen Form eines Schulsystems eine auf Empfinden gegründete Philosophie der schönen Künste in die Geschichte tritt, hält zwar daran fest, daß diese durchaus dem vernünftigen Begriff der Wissenschaft untergeordnet seien. Aber zugleich werden sie von ihm als „gewichtiger Teil menschlichen Erkennens" anerkannt, dem sich der Philosoph — Mensch unter Menschen — nicht wohl entfremden dürfe[47]. Die schöne Kunst habe ihre eigene Wahrheit, die Wahrheit im Element des sinnlichen Empfindens und Fühlens und so „ästhetische Wahrheit" (veritas aesthetica) sei[48]. Ihr Recht wie ihre Notwendigkeit wird von Baumgarten begründet; die logische und metaphysische Wahrheit (veritas logica) sei zwar jenseits der ästhetischen Ebene allein der Vernunft zugänglich, doch schließe sie zugleich die „Abstraktion" von allem Sinnfälligen so ein, wie eine Marmorkugel die Fortnahme des ihre Form frei gebenden Steines fordere[49]. Was in den vernünftigen Begriff logischer Wahrheit nicht eingeht, wird daher von den schönen Künsten empfin-

dend erkannt und zu „ästhetischer Wahrheit“ erhoben. Ästhetische Kunst und logische Wissenschaft stehen so für Baumgarten im Verhältnis der Ergänzung zueinander. Was dies meint, wird von ihm in einem wenig beachteten Paragraphen der „Aesthetik“ durch den Hinweis auf die Natur erläutert, in welcher der Hirte mit seinen Gefährten lebt. Bereits *Descartes* hatte die „kleine Sonne“ der sinnlichen Anschauung von der „großen Sonne“ der Astronomie unterschieden[50]. Das nimmt Baumgarten auf, um die Funktion ästhetischer Wahrheit zu erläutern: Der Lauf der Sonne durch die Sternbilder im fortgehenden Jahre, den der Hirte, zu seinen Gefährten und seiner Geliebten sprechend, vor Augen hat, komme nicht in den Begriffen vor, in denen ihn der Astronom als Physiker und Mathematiker denkt[51]. Wo die ganze Natur, die als Himmel und Erde zu unserem Dasein gehört, nicht mehr als diese im Begriff der Wissenschaft ausgesagt werden kann, bringt der empfindende Sinn ästhetisch und poetisch das Bild und das Wort hervor, in denen sie sich in ihrer Zugehörigkeit zu unserem Dasein darstellen und ihre Wahrheit geltend machen kann. *Kant* hat dies zur großen Form des in seinem Grunde erhellten philosophischen Gedankens erhoben. Nachdem die Wissenschaft von der Natur dadurch zu sicherem Gange gekommen ist, daß sie sich darauf beschränkt, ihre Erscheinungen allein im Felde möglicher Erfahrung zu „buchstabieren“, übernimmt es die ästhetische Einbildungskraft, die Natur in ihrer „Totalität“ und als „Darstellung der Idee des Übersinnlichen“, die wir nicht mehr „im Begriffe von Welten“ erkennen können, ästhetisch im Anblick des gestirnten Himmels, „bloß wie man ihn sieht“, oder des

Ozeans „bloß nach dem, was der Augenschein zeigt", für das Gemüt gegenwärtig zu halten[52].
Im gleichen Sinne wird für *Carus* die in allem gegenwärtige Natur und „ewig fortwirkende Weltschöpfung" da, wo die „zerlegende Wissenschaft" zur Herrschaft gekommen ist, auf das ästhetische Fühlen und auf die „freie Pro- und Reproduktion des Kunstgenius"[53] verwiesen: Es sei, „als wäre der unendliche Reichtum der Natur in einer Sprache geschrieben, welche jetzt der Mensch nur dadurch erlernen könnte, daß er „durch den Vorgang eines verwandten Geistes einen Teil dieser Worte in seine Muttersprache übersetzt erhält"[54].
So wird die Notwendigkeit ästhetischer vermittelter Wahrheit aus dem Verhältnis zur „kopernikanischen", aus dem Zusammenhang des Daseins und seiner Anschauung gelösten „objektiven" Natur der Naturwissenschaft begründet. Was in der Wissenschaft ungesagt bleiben muß, ist die Gegenwart der „ganzen Natur" als der Himmel und die Erde, die zum Erdenleben des Menschen als seine sinnlich anschauliche Naturwelt gehören. Daher hat Carus die Landschaftskunst „Erdlebenbildkunst" genannt[55]. Landschaft ist die ganze Natur, sofern sie als „ptolemeische" Welt zum Dasein des Menschen gehört. Sie bedarf da der ästhetischen Aussage und Darstellung, wo die „kopernikanische" Natur diese nicht in sich begreift und außer sich hat. Wo der Himmel und die Erde des menschlichen Daseins nicht mehr in der Wissenschaft wie auf dem Boden der alten Welt im Begriff der Philosophie gewußt und gesagt werden, übernehmen es Dichtung und Kunst, sie ästhetisch als Landschaft zu vermitteln.

III.

Wir sind — fast notwendigerweise bei der unübersehbaren Vielfalt und dem Reichtum der ästhetischen Welt in sich — daran gewöhnt, Dichtung und Kunst für sich und getrennt vom Anderen zu begreifen. Wo aber gefragt wird, was es heißt, daß zur modernen Welt Natur als Landschaft gehört und warum Dichtung und Kunst die an sich in der Wissenschaft begriffene Natur ästhetisch wiederholen, wird man genötigt, die Isolierung des Ästhetischen hinter sich zu lassen und die Natur als Landschaft aus dem Verhältnis zu begreifen, in dem sie zur Gesellschaft und ihrer durch die Wissenschaft vermittelten „objektiven" Natur steht.

Es bleibt denkwürdig, daß *Schiller* dies in der Sturmzeit der französischen Revolution 1795 in einer Dichtung getan hat. Sie trägt — *Rousseau*, dem „promeneur solitaire" zu Ehren — den Titel: „Der Spaziergang" [56]. In ihr begegnen zunächst in großer Zusammenfassung alle die Elemente, die konstitutiv für die Natur als Landschaft sind: der Wanderer, der hinausgeht und „endlich entflohn des Zimmers Gefängnis und dem engen Gespräch" sich „freudig" zu der Natur rettet und — in der Beziehung auf ihn — die ganze Natur, die sich „dem frei Empfangenden" im Anblick der „ruhigen Bläue des Himmels", des „braunen Gebirges", des „grünenden Waldes" öffnet. Der Berg wird als die erste und immer wiederkehrende Verkörperung der Land-

schaft genannt, auf dessen Gipfel die „Welt“ „endlos“ als „Äther“ und „unabsehbar“ dem Blick des Wanderers gegenwärtig ist. Es wird schließlich gesagt, daß der Wanderer — Subjekt der Landschaft — dem „glücklichen Volke der Gefilde“ und seiner es „nachbarlich umruhenden“ Natur entfremdet ist. Sie wird erst für den Hinausgehenden zur Landschaft, die so zu der Stadt gehört, die sich „aus dem felsigten Kern türmend hebt“.

Es kann zunächst so aussehen, als habe Schiller nur die Trennung von Stadt und Land und im Verhältnis zu ihr die Landschaft als idyllische, ästhetische Verklärung ländlichen Wohnens vor Augen[57]. Doch das Weitere zeigt, daß dem nicht so ist. Während nämlich das ländliche Dasein unter einem „eng“ genannten „Gesetz“ steht, wird die Stadt von Schiller als der Ort gepriesen, an dem „im Kampfe der eifernden Kräfte“ die Freiheit zu dem „Bunde“ erwächst, in dem, belebt von einem Geiste und einem Gefühl, „der Mensch an den Menschen näher gerückt ist“. Schiller spricht zugleich aus, daß die notwendige und unaufhebbare Bedingung der mit der Stadt gesetzten Freiheit des Menschen die Verwandlung der „umruhenden“ Natur des ländlichen Daseins in die genutzte Natur als Objekt menschlicher Herrschaft ist. Wo Stadt ist, da „entbrennt, des Eigentums froh, das freie Gewerbe“; „zischend fliegt in den Baum die Axt“; aus dem „Felsbruch wiegt sich der Stein, vom Hebel beflügelt“, in der „Gebirge Schlucht taucht sich der Bergmann hinab“. Zur Stadt als Ort menschlicher Freiheit gehören unter dem Hammer der „Stahl“, die „Spindel“, das „webende Schiff“, „auf der Reede der Pilot“, die „Flotten“, die Ausfuhr „heimischen Fleißes“, die „Gaben der Ferne“, die „Märkte“ in „seltsamer

Sprachen Gewirr", der die Früchte der Erde handelnde Kaufmann. Es wird weiter gesagt, daß die Stadt in Gewerbe, Arbeit und in den „Künsten der Lust" den „Weisen" voraussetzt, der forschend „den schaffenden Geist" beschleicht, „der Stoffe Gewalt, der Magneten Hassen und Lieben" prüft und „durch die Lüfte dem Klange, durch den Äther dem Strahl" folgt, um in „des Zufalls grausendem Wunder" das „vertraute Gesetz" zu suchen und so in dessen Erkenntnis Natur zum Objekte des Menschen zu machen. Daher schließt Freiheit für Schiller in Wissenschaft und Gewerbefleiß, die ihre Bedingung sind, die Entzweiung des Menschen mit der ihn ursprünglich umruhenden Natur ein. Die „heilige" Natur wird zur „verlorenen" Natur. Freiheit fordert deren objektive Verdinglichung; sie hat so in ihrem Grunde die Natur des Erdenlebens außer sich: Wo in der Stadt die Freiheit Existenz erhält, da werden des „Waldes Faunen" verstoßen; der Anblick der Natur wird dem Menschen geraubt; „die beharrlichen Sterne erlöschen" [58]. Gleichwohl preist die Dichtung die Stadt: Sie hat im Verlust der umruhenden Natur und im Erlöschen ihrer beharrlichen Sterne den Menschen als Menschen zum Freien gemacht; mit ihr „zerrinnen vor dem wundernden Blick die Nebel / Und die Gebilde der Nacht weichen dem tagenden Licht / Seine Fesseln zerbricht der Mensch / Der Beglückte".

Die Verdinglichung der Natur zum Objekt und so die Trennung des Menschen von der ihn ursprünglich umruhenden Natur wird daher von Schiller nicht als Verfall und als Verlust eines im Ursprung noch heilen Daseins genommen. Verlust der umruhenden Natur ist vielmehr Bedingung der Freiheit. In den etwa gleich-

zeitigen „Briefen zur ästhetischen Erziehung“ (1793/4) heißt es: „So lange der Mensch in seinem ersten physischen Zustand die Sinnenwelt bloß leidend aufnimmt, ist er noch völlig eins mit derselben“. Aber zur Freiheit gehört, daß er aus diesem Einssein heraustritt; sie schließt ein, daß er nicht mehr „Sklave der Natur“ ist, sondern sie als ihr Gesetzgeber und Subjekt für sich zum Objekt gemacht hat: „Aus einem Sklaven der Natur wird der Mensch ... ihr Gesetzgeber. Was ihm Objekt ist, hat keine Gewalt mehr über ihn; denn um ein Objekt zu sein, muß es diese erfahren haben“ [59].

So kommt Freiheit als Freiheit für den Menschen mit der Stadt und mit der Wissenschaft und Arbeit der modernen Gesellschaft zur Existenz, weil er sich mit ihr endgültig aus der Macht der Natur befreit und sie als Objekt seiner Herrschaft und Nutzung unterwirft. Daher kann es für Schiller keine Rückkehr in die ursprüngliche Einheit mit der Natur geben. Die Emanzipation aus ihr ist die Bedingung, an die Freiheit notwendig gebunden bleibt [60].

Erst aus diesem Zusammenhang, in dem für Schiller Freiheit und objektive Verdinglichung der Natur unlöslich miteinander verknüpft sind, läßt sich die Deutung der Landschaft begreifen, die Schiller in seiner Dichtung gibt. Wo die Entzweiung der Gesellschaft und ihrer „objektiven“ Natur von der „umruhenden“ Natur die Bedingung der Freiheit ist, da hat die ästhetische Einholung und Vergegenwärtigung der Natur als Landschaft die positive Funktion, den Zusammenhang des Menschen mit der umruhenden Natur offen zu halten und ihm Sprache und Sichtbarkeit zu verleihen; er muß ohne ästhetische Vermittlung in der Objektwelt der Ge-

sellschaft notwendig ungesagt bleiben. Die Landschaft gehört so geschichtlich und sachlich als die sichtbare Natur des ptolemeischen Erdenlebens zur Entzweiungsstruktur der modernen Gesellschaft. Die große Bewegung des Geistes, in welcher der ästhetische Sinn die Aufgabe der „Theorie" übernimmt, um die ohne ihn notwendig entgleitende „ganze Natur" als Landschaft gegenwärtig zu halten, hat daher nichts mit bloßem Spiel und mit illusionärer Flucht oder dem (tödlichen) Traum zu tun, in den Ursprung als in eine noch heile Welt zurückzugehen. Sie ist das Gegenwärtige. Schiller begreift die ästhetische Kunst als das Organ, das der Geist auf dem Boden der Gesellschaft ausbildet, um das, was die Gesellschaft in der für sie notwendigen Verdinglichung der Welt zu ihrem Objekt außer sich setzen muß, dem Menschen zurückzugeben und für ihn einzuholen. Die zum Erdenleben des Menschen gehörige Natur als Himmel und Erde wird ästhetisch in der Form der Landschaft zum Inhalt der Freiheit, deren Existenz die Gesellschaft und ihre Herrschaft über die zum Objekt gemachte und unterworfene Natur zur Voraussetzung hat.

Der Naturgenuß und die ästhetische Zuwendung zur Natur setzen so die Freiheit und die gesellschaftliche Herrschaft über die Natur voraus. Wo Natur zu der Gewalt wird, die ihre Ketten zerbricht und den Menschen, den schutzlos Gewordenen, fortreißt, da waltet im Furchtbaren der Schrecken, der blind ist. 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[61]. *Hegel* hat in diesem Sinne allgemein gesagt, daß mit

der Ausbildung der modernen Welt und ihrer Freiheit allererst die schöne Kunst zur „wahrhaften Kunst" werden kann. Sie läßt mit ihr die Sphäre hinter sich, in der sie als „flüchtiges Spiel" nur dazu dient, „unsere Umgebung zu verzieren, dem Äußeren der Lebensverhältnisse Gefälligkeit zu geben und durch Schmuck andere Gegenstände herauszuheben". Sie erhebt sich in freier Selbständigkeit zur Wahrheit. Sie erhält erst ihre „höchste Aufgabe", indem sie in den „gemeinschaftlichen Kreis mit der Religion und Philosophie" tritt, um so ästhetisch das „Göttliche und die tiefsten Interessen des Menschen und die umfassendsten Wahrheiten des Geistes auszusprechen" [62].

Wir sind gegenwärtig dem Druck einer Philosophie ausgesetzt, die die moderne Zivilisation als „totale Vernutzung der Erde" und „Entmenschlichung des Menschen" verwirft. Wir sind zugleich dem Druck einer Soziologie ausgesetzt, die die Zivilisation allein als die artifizielle Wirklichkeit rationeller Institutionen begreift, in denen der Mensch fortschreitend seinem eigenen Sein und der ihm aus seiner geschichtlichen Herkunft zugehörenden Welt entfremdet werden soll.

Demgegenüber hat die geschichtliche Zusammengehörigkeit der objektiven Natur der Gesellschaft mit der Natur als ästhetischer vermittelter Landschaft allgemeine Bedeutung. An ihr zeigt sich, daß die gleiche Gesellschaft und Zivilisation, die dem Menschen in der Verdinglichung der Natur die Freiheit bringt, zugleich den Geist dazu treibt, Organe auszubilden, die den Reichtum des Menschseins lebendig gegenwärtig halten, dem die Gesellschaft ohne sie weder Wirklichkeit noch Ausdruck zu geben vermag.

Man kann sich so nicht auf die eine oder auf die andere Seite schlagen. Wo der bedrängte Mensch dabei ist, das Vertrauen zu seiner gegenwärtigen Wirklichkeit zu verlieren und in Ideologien und Weltanschauungen Halt sucht, die nicht in dieser gründen, hat die Philosophie die Aufgabe, die Einheit der sich äußerlich entgegensetzenden Mächte und so die unserer Welt an sich einwohnende Vernunft zu begreifen. Sie macht so nüchtern das geltend, was stärker und reicher als alles schweifende Vorstellen und Meinen ist.

ANMERKUNGEN

Anmerkungen

[1] Brief an Diogini da Borgo San Sepolcro i. Familiarum Rerum Libri IV, 1 Ed. Naz. d. op. di Fr. Petrarca X (Le Familiari ed. p. c. di Vitt. Rossi t. I) Firenze 1933, 153—161, jetzt leicht in deutscher Übersetzung zugänglich in „Petrarca, Dichtungen, Briefe, Schriften" ausgew. u. eingel. v. H. W. Eppelsheimer (Fischer-Bücherei) 1956, 80 ff.
Petrarca's Vater läßt sich, aus der Vaterstadt vertrieben, nach langem Wanderleben in Avignon nieder. P. verbringt mit seiner Mutter und mit seinem Lehrer da Prato die Kinderzeit in dem nahe gelegenen Carpentras und kehrt nach Studienjahren in Montpellier nach Avignon zurück. Zum biographischen Zusammenhang vgl. H. W. Eppelsheimer P. Frankfurt 1934, 1 ff; U. Bosco F. P. Bari 1961, 273 ff. Vgl. a. a. O. 153, 1: Altissimum regionis huius montem, quem non immerito Ventosum vocant, hodierno die ascendi ... ab infantia enim his in locis ... versatus sum; mons autem hic late undique conspectus fere semper in oculis est.

[2] Vgl. J. Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien 4. Abschn. Gesamtausgabe hg. v. W. Kaegi Bd. 5, 211 f.. Bereits A. v. Humboldt weist auf Petrarcas Besteigung des Mont Ventoux hin, s. Kosmos II, A. I S. 84, 47. Vgl. ferner A. Mühlhauser, Die Landschaftsschilderung in Briefen der italienischen Frührenaissance (Abh. z. mittl. u. n. Gesch. hg. von v. Below Bd. 56) Berlin 1914, 3 ff.; Kenneth Clark, Landscape into Art [1949] 1961, 23 f.

[3] a. a. O. 160, 35: hospitiolum rusticum; 153, 1: sola videndi insignem loci altitudinem cupiditate ductus.

[4] a. a. O. 153, 2: apud Livium forte ille michi locus occurrerat, ubi Philippus Macedonum rex — is qui cum populo Romano bellum gessit — Hemum montem thessalicum conscendit, e cuius vertice duo maria videri: Adriaticum et Euxinum fame crediderat cf. Livius XL, 21 seq. Nach dem auf Polybios zurückgehenden Bericht soll Philipp V. 181 a. C. diese Expedition in der Absicht unternommen haben, einen „strategischen Überblick vom Pontos bis zur Adria gewinnen zu können". Hierzu u. zum Berg Haimos (oder Haimon) vgl. Oberkummer i. Pauly-Wissowa RE. 14.

Hlbbd. 2221—2226. P. versteht das Unternehmen Philipps unmittelbar im Sinne des eigenen Vorhabens; dabei zeigt sich, wie bei ihm das Bedürfnis des „Erkundens" eine dann auch in der eigenen Reflexion zurücktretende Rolle spielt: Wenn für ihn „montis illius experientia" so leicht wie beim Mont Ventoux sei, so würde er es nicht lange im Ungewissen lassen, ob man in der Tat von ihm diesen Überblick haben kann (was Livius für unmöglich hält).

[5] a. a. O. 153, 1: multis iter hoc annis in animo fuerat.

[6] a. a. O. 153, 3: excusabile visum est in juvene privato quod in rege sene non carpitur.

[7] a. a. O. 154, 7.

[8] a. a. O. 155, 9—156, 15: a corporeis ad incorporea volucri cogitatione transiliens ... equidem vita, quam beatam dicimus, celso loco sita est ... arcta, ut aiunt, ad illam ducit via (cf. Matth. 7, 14) ... quod corporis motus in aperto sunt, animorum vero invisibiles et occulti ... in summo finis est omnium et viae terminus, ad quem peregrinatio nostra disponitur ... quod totiens hodie in ascensu montis huius expertus es, id scito et tibi accidere et multis accedentibus ad beatam vitam.

[9] a. a. O. 157, 17.

[10] a. a. O. 158, 26: Confessionum Augustini librum quem habeo semper in manibus.

[11] „Et eunt homines mirari alta montium et ingentes fluctus maris et latissimos lapsus fluminum et Oceani ambitum et gyros siderum et relinquunt se ipsos nec mirantur ..." Conf. X, 8. 15. Die Sätze stehen bei Augustinus im Zusammenhang der Lehre von der memoria. Das Selbst und sein erinnerndes Gedächtnis seien im Vergleich zur „äußeren" Natur das Größere, sofern Berg, Meer, Strom und Gestirn, die ich sehe, und der Ozean, von dem ich nur durch Hörensagen weiß (credidi), innerlich im Gedächtnis in der gleichen gewaltigen Ausdehnung ohne sinnliche Vermittlung gegenwärtig zu sein vermögen, in welcher ich sie „außen" zu sehen vermag. Die Sätze haben also bei Augustinus nichts mit Naturgenuß und Naturbetrachtung zu tun; sie machen den ontologischen Vorrang des Unkörperlichen über das Körperliche und sinnlich vermittelte Außenweltliche geltend. Petrarca dagegen liest die Stelle allein im Blick auf seinen Versuch, die Bergbesteigung als Form des Aufstiegs der Seele zum Gipfel seligen Lebens zu deuten. Er wird für ihn durch die Confessiones in Frage gestellt. Die Zuwendung zur Natur als Landschaft läßt

sich nicht in die innerliche Bewegung des Selbst aufheben und als Form der Erhebung begreifen, in welcher die Seele innerlich zu Gott vom Körperlichen zum Unkörperlichen aufsteigt.

12 a. a. O. 159, 28: jampridem ab ipsis gentium philosophis discere debuissem nihil praeter animum esse mirabile.

13 a. a. O. 160, 33.

14 Hierzu und zum Begriff der „Theorie" (θεωρία, ἐπιστήμη θεωρητική) vgl. J. Ritter, Die Lehre vom Ursprung und Sinn der Theorie bei Aristoteles, Arb.gem. für Forschung Schriftenreihe Geisteswiss. Bd. I, 32 ff. Dort auch die Belege für das Folgende.

15 z. B. Aristoteles Met. I, 3 983 b 8—17.

16 z. B. Met. 1026 a 19.

17 Cicero Tusc. V, 8 f.

18 Nom. II 44 p. 279 M.

19 Tract. de Jesu 29, III 867 C: Invenitur ... contemplator non in quolibet loco, sed in templo.

20 Ennarr. i. Ps. 148, 15: omnium pulchritudo quodam modo vox eorum est confitentium Deum cf. Ep. 138, 5: universi saeculi pulchritudo ... velut magnum carmen cuiusdam ineffabilis modulatoris. Conf. V, 1; X, 6 XI, 4.

21 Aristoteles Met. I, 2 982 b 24 seq.: δι' οὐδεμίαν αὐτὴν ζητοῦμεν χρείαν ἑτέραν ... οὕτω καὶ αὕτη μόνη ἐλευθέρα οὖσα τῶν ἐπιστημῶν. cf. De Mundo 1 391 a 1 seq.: θεῖόν τι ... φιλοσοφία ἔδοξεν εἶναι ... μόνη διαραμένη πρὸς τὴν τῶν ὅλων θέαν.

22 De Doctr. Christ. I, 4; es gilt grundsätzlich: utendum est hoc mundo, non fruendum cf. De Div. Quaest. LXXXIII, 30; De Civ. Dei XI, 25.

23 Das „sola videndi cupiditate ductus" bei Petrarca (153, 1) entspricht unmittelbar der „Liebe zum Sehen ohne jeden Bezug auf Nutzen" (ἡ τῶν αἰσθήσεων ἀγάπησις ..., χωρὶς τῆς χρείας), mit der Aristoteles Met. I, 1 980 a 22 die Zugehörigkeit der Theorie zum Menschsein begründet.

24 K. Clark a. a. O. p. 23.

25 Die Nichtidentität der Natur als Landschaft mit der Natur des ländlichen Daseins wird in der Geschichte der Landschaft und ihrer Deutung immer wieder einmal geltend gemacht. So P. Cézanne in einem Gespräch mit J. Gasquet (in J. Gasquet, Cèzanne, Paris 1926 P. II, Ce qu'il m'a dit p. 145; deutsch unter d. Titel: P. Cézanne, Über die Kunst. Gespräche mit J. Gasquet,

übers. v. E. Glaser, hg. v. W. Hess, Hamburg 1957, 20 f.): „Bei den Landleuten habe ich manchmal gezweifelt, ob sie wissen, was eine Landschaft, was ein Baum ist ... Der Bauer, der auf dem Markt seine Kartoffeln verkaufen will, hat niemals den Saint Victoire gesehen ... Sie wissen, was da gesät ist, hier, da am Wege entlang, wie morgen das Wetter sein wird, ob Saint Victoire seinen Hut hat oder nicht, ... aber daß die Bäume grün sind, und daß dies Grün ein Baum ist, daß diese Erde rot ist, und daß dies rote Geröll Hügel sind, ich glaube wirklich, daß die meisten es nicht fühlen, daß sie es nicht wissen außerhalb ihres unbewußten Gefühls für das Nützliche".
M. J. Friedländer (Essays über Landschaftsmalerei, Den Haag 1947, 12) weist im gleichen Sinne darauf hin, daß „die Menschheit weit entfernt von dem Zeitalter war, in dem sie ausschließlich von Viehzucht, Jagd und Landbau gelebt hatte, als ihr Blick auf Erde und Himmel seelische Regungen weckte und die Lust, diese Regungen bildlich zu bannen", während der Bauer das Land kenne, das er bearbeitet, von der Landschaft aber „kaum berührt" werde. Die „genießende Schau" könne nicht aufkommen, wo „Not und Nutzen vorwalten".

26 Hesiod Theogonie 1 seq.; 22 seq.; 30 seq.

27 Vom werkenden ländlichen Dasein ausgehend, hat M. Heidegger die ihm zugehörige (vorästhetische wie vortheoretische) „ursprüngliche" Gegebenheit des von Natur Seienden als „Zuhandenheit" gegen die Reduktion von Gegebenheit überhaupt auf Perzeption gestellt. Vgl. Sein und Zeit, Halle 1927, § 15. J. Trier macht im gleichen Sinne die Herkunft der Namen von natürlichen Dingen aus der Werkgebundenheit geltend: „Viele natürliche Dinge dieser Welt werden benannt nach menschlichen Bedürfnissen, Nöten, Wünschen und Nutzungen. Sie bieten sich dar als eingebettet und verschlungen in die Not- und Werkwelt. Geistig sind sie gehandhabte Bestandteile des menschlichen Tätigkeitsraumes. Es dauert lange, bis sie daraus entlassen werden. Und auch wenn sie daraus entlassen sind, tragen sie in ihren Benennungen, etymologisch durchschaubar, die Spuren ihrer alten Werkgebundenheit an sich. Neuere etymologische Forschung hat es sich zum Grundsatz gemacht, den wortgebenden Menschen sich nicht als einen vorzustellen, der die Dinge betrachtet, sondern als einen, der mit ihnen wirkend, hoffend, sorgend umgeht" (Versuch über Flußnamen, Arb.gem. f. Forschung Geisteswiss. Bd. 15, Köln Opladen 1960, 6 f.) Die Einsicht, daß das Gegebene zuerst in die an die Werkwelt gebundene Natur eingelassen ist,

macht erst die Frage möglich und sinnvoll, was der nicht praktisch vermittelten und so „freien" theoretischen und ästhetischen Zuwendung zur Natur zu Grunde liegt und was sie als Phänomen des Geistes hervortreibt.

28 Neun Briefe über Landschaftsmalerei geschrieben in den Jahren 1815—1824 hg. u. m. e. Nachwort begl. v. K. Gerstenberg, Dresden o. J., 36, 48, 50, 24, 44. Die Natur, die „als solche notwendig und durchaus schön" sei, werde als schön „umso mehr erkannt ..., je mehr die Göttlichkeit ihres Wesens sich offenbart" (52). Wie „Himmel" sind „Luft" (πνεῦμα), „Äther", „Licht" (vgl. H. Blumenberg, Licht als Metapher i. Stud. Gen. 10, 1957, 432 ff.) nicht anders als die von Carus aufgenommenen philosophischen Begriffe spekulativer und theologischer Herkunft, auch wenn sie in der Kunsthistorie wesentlich nur als Elemente der Sichtbarkeit und Darstellung genommen werden. Aus dieser Herkunft lebt ihre ästhetische Bedeutung. Das Aufkommen der Landschaft stellt so vor die Frage, was es heißt, daß das urspünglich allein durch den Begriff der Theorie Vermittelte nunmehr nach ästhetischer Vergegenwärtigung verlangt.
Selbst die ästhetische Beachtung der kleinen, gewöhnlichen und unscheinbaren Dinge (Stilleben) kann so aus dem Zusammenhang des metaphysischen Himmels leben. Vgl. die Verse, die Goethe einer Mappe von Zeichnungen für Merck beigibt: „Gott geb' Dir Lieb' zu dem Pantoffel / Ehr' gib jeder krippligen Kartoffel / Erkenne jedes Dings Gestalt / Sein Leid und Freud, Ruh und Gewalt / Und fühle, wie die ganze Welt / Der große Himmel zusammenhält." Ladendorf macht (Geographie, Kartographie und neuere Kunst i. Wallraf-Richartz-Jahrbuch 24, 1962, 384) auf die Bedeutung des Turmes aufmerksam, der „eine universalgeschichtliche Schicht, eine Qualität mehr" habe, als ihm allgemein zugebilligt werde. Er sei wie das Mal „groß", nicht nur soweit man ihn sieht, sondern auch, soweit man von ihm sehen und herrschen kann. Auch der Turm als Ort des Sehens gehört, wenigstens mittelbar, in den Zusammenhang der metaphysischen Tradition. „Spekulation" kommt nicht von speculum (Spiegel) her, sondern von „speculatio": Ausspähen, Auskundschaften und von „speculator": Kundschafter (vgl. Spiegelturm, in Münster noch als Straßenname). Daher kann Nicolaus von Cues die cognitio speculativa der docta ignorantia ausdrücklich als Turmerkenntnis von dem diskursiven Erkennen unterscheiden, in dem der Mensch wie ein Jagdhund den Spuren über den Acker hin folgt, den er vom hohen Turm des Spekulativen auf einmal und als Ganzes

zugleich erblickt: „... attenderem doctam ignorantiam sic aliquem ad visum elevare quasi alta turris. «Videt enim ibi constitutus id quod discursu vario vestigialiter quaeritur per in agro vagantem ...» (Apol. doct. ign., ed. Klibansky 1932, p. 16: 1 seq.), cf. uti venaticus canis utitur in vestigiis ... discursu sibi indito" (ib. 14: 25 seq.).
1895 schreibt Fritz Overbeck zum Worpsweder Himmel: „Was hülfen uns unsere Strohhütten, Birkenwege und Moorkanäle, wenn wir diesen Himmel nicht hätten, welcher alles, selbst das Unbedeutendste adelt, ihm einen unsagbaren Reiz verleiht" (mitgeteilt v. F. Overbeck (dem Sohne des Malers) i. Stud. Gen. 3. 1950, 206). Die fortwirkende Mächtigkeit der metaphysischen Tradition im Felde des Ästhetischen und die Umsetzung ihrer Begriffe in eine ästhetisch vermittelte Gegenwart schließen die Bewegung ein, in welcher das, was ästhetisch die Gegenwart des metaphysischen und theologischen Gegenstandes vermittelt, dann auch im dialektischen Umschlag zur Sichtbarkeit seiner Abwesenheit werden kann. Baudelaire spricht in „Paysage" von den Himmeln, die von der Ewigkeit träumen lassen: „Coucher auprès du ciel comme les astrologues ... Je verrai ... les grands ciels, qui font rêver d'éternité." In „Irréparable" wird gefragt: „Peut-on illuminer un ciel bourbeux et noir?" Hierzu gehört: „L'Irréparable ... attaque ainsi que le termite par la base le bâtiment".

29 Kritik der praktischen Vernunft WW Akademie V, 161. Kant kommt in der Kritik der Urteilskraft auf das Verhältnis von Himmel und Sittengesetz zurück. Es schließe eine „Ähnlichkeit" der moralischen Stimmung im Gemüt zum Gefühl für das Erhabene der Natur und so eine ästhetische Vermittlung ein (vgl. a. a. O. 266 ff.). Wo die „Idee", das „Übersinnliche", die „absolute Totalität" nicht mehr dem vernünftigen Begriff der philosophischen Theorie zugänglich sind und wo wir diese nach der Einschränkung des wissenschaftlichen Begriffs auf mögliche Erfahrung „nicht bestimmen und erkennen", sondern nur noch „denken" können, hat ihre Vergegenwärtigung das ästhetische Fühlen übernommen. Daher können auch Natur als „Darstellung derselben" und Welt als Weltordnung in ihrem Verhältnis zum Sittengesetz allein noch im sinnfälligen „Anblick des bestirnten Himmels" als „erhaben" ästhetisch vergegenwärtigt werden. Kants ästhetische Theorie ist so in einem epochalen Sinne die Bestätigung der Herkunft der Natur als Landschaft aus der Tradition der philosophischen Theorie. Mit Kant erreicht die Geschichte der Landschaft die Stufe, auf welcher die Darstellung

des „Übersinnlichen“ der Natur dem Vernunftbegriff entzogen ist; ihre „Contemplation“ hat sich daher in die ästhetische Betrachtung transformiert. Diesen Übergang vom spekulativen zum ästhetischen Weltbegriff hat jetzt O. Marquard in seiner grundsätzlichen Bedeutung dargestellt vgl. Kant und die Wende zur Ästhetik i. Zs. f. philos. Forschung 16, 1962, 243 ff., 363 ff.

30 Briefe deutsche Ausg. bes. v. M. Mauthner Berlin o. J., 53.

31 Es bleibt merkwürdig, daß dies Scheitern von J. Burckhardt in seiner Darstellung nicht beachtet wird. Das hat zur Folge gehabt, daß die Doppelheit von Kontinuität und Abbruch im Verhältnis der ästhetischen Landschaft zur philosophischen Theorie der Natur nicht beachtet worden ist, obwohl sie für ihre Entdeckung seit Petrarca entscheidend wird.

32 Platon Pol. VII, 523 a seq.; Theait. 155 d; Plotinos Enn. I, 3, 2, 3 seq. (Zeilenzählung von Bréhier): χωρὶς δὲ ὧν ἀδυνατεῖ καταμαθεῖν, πληττόμενος δὲ ὑπὸ τῶν ἐν ὄψει καλῶν.

33 Im Neuplatonismus wie bei Augustinus erhält das die Form, daß der Geist das Sinnfällige hinter sich läßt und zum Geist als zum Unsichtbaren aufsteigt cf. Plotinos Enn. I, 3, 2, 12 seq.: ἀναβαίνειν ἐπὶ νοῦν, ἐπὶ τὸ ὄν; V, 9, 3, 25 seq.: ἀναβήσεται ἐπὶ νοῦν ποιητὴν ὄντως καὶ δημιουργόν.
Bei Augustinus heißt es formelhaft im Anschluß an Rom. 1, 20: invisibilia Dei per ea quae facta sunt intellecta conspicere. De Doctr. Christ. I, 4 legt dies aus: hoc est, ut de corporalibus temporalibusque rebus aeterna et spiritualia capiamus.

34 Über naive und sentimentalische Dichtung WW Saek. Ausg. 12, 179 vgl. hierzu A. v. Humboldt, Kosmos II, 6 f.

35 Im Zusammenhang der Unterscheidung von uti und frui wird von Augustinus in einem Vergleich der „Pilgerschaft“ des Menschen mit einer Reise in das „Vaterland des seligen Lebens“ auch die Freude an den „amoenitates itineris“ als Verstrickung durch eine „verkehrte“ Süße und als Entfremdung von dem Vaterland, „cuius suavitates facerent beatos“, verworfen. Cf. De Doctr. Christ. I, 4.

36 T. S. Eliot, The Dry Salvages 3 ff.

37 G. Simmel (Philosophie der Landschaft in Brücke und Tür hg. v. M. Landmann, Stuttgart 1957, 141 ff.) geht ebenfalls davon aus, daß Landschaft in einem „eigentümlichen geistigen Prozeß erst erzeugt“ werde (141), in welchem unser Bewußtsein ein „neues Ganzes, Einheitliches“ setze, über die Elemente hinweg und an ihre „Sonderbedeutung“ nicht gebunden. Kennzeichnend für

Landschaft sei so, daß mit ihr ein individuell begrenzter „Ausschnitt“ aus der Natur „seinerseits als Einheit“ betrachtet und so durch „Grenzen“ bestimmt werde. Mit ihr werde je ein Teil aus einem Ganzen zum „selbständigen Ganzen“ (143). Diese Individualität ist in der Tat nicht nur für das Landschaftsbild, sondern auch für die Landschaften konstitutiv, die jeweils in die gesellschaftliche Lebenswelt hineingenommen werden. Die Landschaft Petrarcas ist der Mont Ventoux, die Rousseaus der Bieler See, die Cézannes der Saint Victoire usf.; die Geschichte der Landschaft ist die Bewegung, in der nacheinander bestimmte Bereiche der Erde ästhetisch entdeckt und sichtbar gemacht werden, so wie die Kunstgeschichte typologisch von klassischen, idealen, herozischen, romantischen Landschaften spricht. Man kann so alle zur gegenwärtigen Welt gehörigen Landschaften selbst noch in ihrer Umformung zur Reiselandschaft historisch durch diejenigen kennzeichnen, die sie ästhetisch entdeckten und ihr durch das Bild das ihr je eigentümliche Aussehen verliehen. Das der individuellen Vielfalt von Landschaften vorausliegende Problem bleibt, was es heißt, daß Landschaften mit der Neuzeit als eine bis dahin unbekannte Form der Vergegenwärtigung von Natur im Element des Ästhetischen hervorgebracht werden. H. Lützeler (Vom Wesen der Landschaftsmalerei i. Stud. Gen. 5, 1950, 211) weist nachdrücklich darauf hin, daß „die künstlerische Begegnung des Menschen mit der Natur“ ... in Wahrheit alles andere als „natürlich“ sei und daß „unsere innere Nähe zur Landschaftsmalerei“ uns „deren eigentümliche Problematik“ gerade verdecke. Sie liegt geschichtlich wie sachlich darin, daß in das praktische und geistig durch die „Theorie“ gesetzte Verhältnis des Menschen zur Natur ihre Vergegenwärtigung dann durch die individuelle Eigentümlichkeit eines „Ausschnittes aus der Natur“ als Landschaft einbricht. Das kann nicht aus der jeweiligen Individualität der Landschaften, sondern allein aus dem Grunde begriffen werden, der dem Geist die Bildung der ästhetischen Kategorie abfordert und Bildkunst wie Dichtung die Funktion zumutet, die „ganze Natur“ zu vergegenwärtigen. Das hat weder das Mittelalter noch die alte Welt gekannt. Simmel scheint in der Betonung der Individualität der Landschaft diese Funktion zunächst beiseite zu setzen: Die Landschaft werde durch „Grenzen“ bestimmt, die „für das darunter in anderer Schicht wohnende Gefühl des Göttlichen, Einen, des Naturganzen nicht bestehen“. Gleichwohl wird auch von ihm gesagt, daß zur Landschaft die Präsenz der ganzen Natur gehöre. Die jeweilige Land-

schaft werde von dieser „umspült"; sie sei bei aller Verselbständigung von dem „dunkelen Wissen um diesen unendlichen Zusammenhang durchgeistet". Die ganze Natur werde so zu der „jeweiligen Individualität einer Landschaft" „umgebaut" (142). Sie sei in ihr immer im Element der die Einheit der Landschaft begründenden „Stimmung" gegenwärtig (149 f.).

38 Christian Cay Lorenz Hirschfeld (1765/1767); Ch. Aeby (1865) zit. nach Berner Oberland, Merian 15, 7, 1962, 74 f., 77 f.

39 A. v. Humboldt, Kosmos. Entwurf einer physischen Erdbeschreibung 2 Bde. Stuttgart o. J. Vgl. zum Folgenden I, VII f., I, X f., I, 5 ff., II, 4 ff., II, 67. Landschaft ist in der für sie konstitutiven Beziehung auf den aus der Innerlichkeit der Subjektivität hervorgehenden „Naturgenuß, der aus Ideen entspringt" (I, 11; vgl. II, 47: „geheimnisvolle Analogie zwischen den Gemütsbewegungen und den Erscheinungen der Sinnenwelt") für v. Humboldt ebenfalls durch ihren „individuellen Charakter", so im „Zusammenfließen der Umrisse von Wolken, Meer und Küsten", „Schönheit der Pflanzenformen und ihrer Gruppierungen" (I, 6) und durch die „Naturphysiognomie" gekennzeichnet, welche, „jedem Himmelsstriche" ausschließlich zukommend, im „dunklen Gefühl eines lokalen Naturcharakters ... den Totaleindruck einer Gegend" bestimmt (II, 66). Das wird dann für die Geographie wichtig. Während die ältere Geographie noch nahezu gänzlich von dieser Humboldtschen Bestimmung abhängig bleibt und sowohl vom physiognomischen Charakter der Landschaft wie von der für sie konstitutiven Beziehung auf den Betrachter und seinen Standort in einer „physiognomischen Landschaftsbetrachtung" ausgeht (so noch Friedrich Ratzel, Über Naturschilderung, 1904), wird Landschaft im wissenschaftlichen geographischen Sinn später aus dem Zusammenhang des „Subjektiven" und des „Ästhetischen" gelöst und ihr physiognomischer Begriff methodisch durch eine „möglichst wertfreie naturwissenschaftliche Definition" ersetzt. Unter „geographischer Landschaft" wird so ein „Teil der Erdoberfläche" verstanden, „der nach seinem äußeren Bilde und dem Zusammenwirken seiner Erscheinungen sowie den inneren und äußeren Lagebeziehungen eine Raumeinheit von bestimmtem Charakter bildet und der an geographischen natürlichen Grenzen in Landschaften von anderem Charakter übergeht" (C. Troll in der für den geographischen Begriff der Landschaft und seine Entwicklung grundlegenden Abhandlung: Die geographische Landschaft und ihre Erforschung i. Stud. Gen. 3, 1950, 165. Nicht weniger wichtig ist die im gleichen Heft des Stud. Gen. erschie-

nene Arbeit von H. Lehmann, Die Physiognomie der Landschaft S. 182 ff.). Mit dieser Definition soll nach Troll die möglichst eindeutige Abgrenzung einer „geographischen" oder „natürlichen" Landschaft von „Ländern" gesichert werden, sofern diese „politisch oder verwaltungsmäßig umgrenzte, zum Teil historische Territorien oder von bestimmten Völkern bewohnte Gebiete" sind (a. a. O. S. 165). Diese Abgrenzung wird notwendig, weil „Landschaft" in einer älteren Bedeutung des Wortes bis heute ohne Zusammenhang mit ihrem ästhetischen Begriff politische Landstände, so z. B. in Westfalen und Friesland, bezeichnet, und in Preußen die seit der Mitte des 18. Jahrhunderts entstehenden örtlich begrenzten landwirtschaftlichen Kreditvereine v. a. der Gutsbesitzer „Landschaften" hießen. Die Unterscheidung von Landschaft und Land in der Geographie schließt ein, daß ihr Landschaftsbegriff durch die Vermittlung v. Humboldts aus der ästhetischen Sphäre herkommt und in der Auseinandersetzung mit ihr gebildet wird.

H. Ladendorf (a. a. O. S. 381) weist auf den Zusammenhang von Kunst und Kartographie hin. Er bestehe seit alters. Dem äußeren Tatbestand, daß häufig „Kartograph und Künstler identisch" sind, entspreche geistig, daß diese Beziehung von Kunst und Geographie im Bereich der „Kosmologie als eines zeitlich überzeitlichen Weltverständnisses" gründe.

40 v. Humboldt spricht (a. a. O. I, 15) von den „Besorgnissen über den Verlust eines freien Naturgenusses unter dem Einfluß denkender Betrachtung oder wissenschaftlicher Erkenntnis".

41 Das wird im Sinne von Kant begründet vgl. a. a. O. I, 45: „Die Vielheit der Erscheinungen des Kosmos in der Einheit des Gedankens, in der Form eines rein rationalen Zusammenhanges zu umfassen, kann meiner Einsicht nach bei dem jetzigen Zustande unseres empirischen Wissens nicht erlangt werden" vgl. I, 47: „wenn uns so ... auch das Ganze unerreichbar ist".

42 vgl. I, 43 und I, 52 f. Anm. 3.

43 Schiller, Die Götter Griechenlands.

44 J. Gasquet a. a. O. in der deutschen Übersetzung von Glaser hg. v. W. Hess, Hamburg 1957, 27 f. Vgl. ferner Gasquet a. a. O. II, 135: La délicatesse de notre atmosphère tient à la délicatesse de notre esprit ... la couleur est le lieu où notre cerveau et l'univers se rencontrent.

45 Brief von 1882 Nr. 228 i. d. Zählung der Gesammelten Briefe, hg. v. Johanna van Gogh-Banger, Amsterdam-Antwerpen 1952-54.

[46] R. M. Rilke, Briefe hg. v. Rilke-Archiv in Weimar Bd. II (Wiesbaden 1950), 483. Franz Marc in einem Brief v. 8. 4. 1915 (Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen, Berlin 1920, 48): Ich habe auch gar nie das Verlangen z. B. die Tiere zu malen, wie ich sie ansehe, sondern wie sie sind (wie sie selbst die Welt ansehen und ihr Sein fühlen). A. a. O. S. 124: Jedes Ding auf der Welt hat seine Formen, seine Formel, die nicht wir erfinden, die wir nicht mit unseren plumpen Händen abtasten können, sondern die wir intuitiv in dem Grade fassen, als wir künstlerisch begabt sind ... Wir Künstler alle, weshalb suchten wir ewig die metamorphen Formen? die Dinge, wie sie wirklich sind, hinter dem Schein?
Paul Klee, Schöpferische Konfession Berlin 1920: Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.

[47] Aesthetica § 6: philosophus est homo inter homines neque bene tantam humanae cognitionis partem alienam a se putat.

[48] a. a. O. § 423.

[49] a. a. O. § 560: Quid enim est abstractio, si jactura non est?

[50] Meditationes de Prima Philosophia III, 39—40 WW. Adam-Tannéry VII, 39.

[51] Aesthetica § 429: veritas logica ... non nisi per intellectum cogitata ... supra horizontem aestheticum constituta ... Eclipsin annularem anni praeterlapsi cogita tecum, astronomus non physicus solum, sed et mathematicus, aut cum astronomis; eandem autem cogita, pastor, vel sodalibus vel tuae Neaerae: ohe ! quot vera cogitasti prius, nunc omnino praetermittenda.

[52] Kritik d. Urteilskraft I, 2 Allgemeine Anmerkung ... WW Akad. V, 266 ff. vgl. hierzu oben A. 29. v. Mieses (Ernst Mach und die empiristische Wissenschaftsauffassung [Einheitswiss. hg. v. Neurath H. 7] s'Gravenhage 1938, 3 f.) nennt es die Grundlage der modernen Lebensauffassung, daß es „zweierlei Welten gibt, die eine, die unsere Sinne wahrnehmen ... und dahinter die wahre wirkliche Welt, in die nur der Scharfblick des Gelehrten hineinleuchtet".

[53] Neun Briefe über Landschaftsmalerei S. 16.

[54] a. a. O. S. 53. Die ästhetische Entdeckung der Landschaft wird so von Carus auch als Heilmittel gegen die „Künstlichkeit unserer sozialen Denkweisen" und überhaupt gegen die „künstliche Natur" verstanden. Vgl. Carus, Psyche, ausg. u. eingel. v. L. Klages, Jena 1926, 238 f.: „Wer auf diese Dinge genauer Achtung gibt, wird sich dann leicht überzeugen, daß jenes erst in unserer Zeit

hervorgetretene Bestreben, sich zeitweise wie zu einer Art von Naturadoration hinauszustürzen in Wälder und Berge, in Täler und auf Felsen, wirklich gleichsam eine Art von Instinkt ist, um sich ein Heilmittel zu suchen gegen die Krankheit des künstlichen Lebens und die Einwirkung desselben auf geistige Entwickelung". Carus spricht hier zwar die Sprache der romantischen Distanzierung von der modernen „künstlichen" Welt, doch schließt das, was er sagt, das Allgemeine ein: die Entzweiung zwischen der „objektiven" Natur, die Wissenschaft und gesellschaftliche Praxis setzen, und der Natur als Lebenswelt. Zu dieser Entzweiung gehört in der modernen Gesellschaft die Bewegung des Naturschutzes. Die ursprüngliche und freie Natur soll gegen die Einbeziehung in die objektive Natur der Nutzung geschützt werden. Sie wird durch Gesetz dem Prozeß ihrer nutzenden Objektivierung entzogen.

55 Carus a. a. O. S. 100.

56 Schiller WW Saek. Ausg. I, 131 ff. vgl. I, 318 ff.

57 E. Bloch weist (Tübinger Einführung in die Philosophie I, 1963, 63 f.) auf die Verwandtschaft der „Wanderung" mit dem „Geschichtlichen sowohl in der rückwärts erblickten wie vor allem nach vorwärts mitgemachten Abfolge und Reihe" hin; er nennt Schillers „Spaziergang" ein „schönes Zeugnis" für diesen Zusammenhang. Schiller lasse hier „geschichtlich genau und blickreich" den Weg in die Landschaft zugleich in die Geschichte führen, die „diese Gegenstände gebildet und umgebildet" habe. Das trifft einerseits in der Verknüpfung des Ästhetischen und Historischen ein hier wesentliches Element, läßt aber zugleich offen, wie sie sich in dieser Verknüpfung zueinander verhalten. Die Natur, in deren Anblick sich der Wanderer rettet, ist zunächst das durch Pfade und „länderverbindende Straßen" zusammengefaßte „Gefilde" ländlichen Wohnens, wie es sich — dem Anblick vertraut — in „geregelten" Feldern, Wäldern, „munteren" Dörfern, in Hütte und Herden darstellt. Zugleich aber ist diese Gefildenatur geschichtlich die an sich vergehende und im Verhältnis zum Wanderer bereits vergangene Welt eines ursprünglicheren Lebens, das „noch" in die Natur nachbarlich mit ihr wohnend — im hesiodischen Kreislauf der Ernten und des Tagwerks eingelassen ist. Ausdrücklich wird dieser Vergangenheitscharakter der Gefildenatur geltend gemacht; es wird gesagt, daß das n o c h nachbarlich mit der Natur wohnende „glückliche Volk der Gefilde" „n o c h n i c h t zur Freiheit erwachet" sei. In diesem geschichtlichen Vergangensein des Gefildes gründet

seine ästhetische Funktion, doch so, daß das Geschichtliche keine Selbständigkeit im Verhältnis zum Ästhetischen hat; es bildet nur das Element seiner Vermittlung. Der den Anblick der Gefildenatur suchende und sich in ihn rettende Wanderer ist seinerseits geschichtlich über sie hinaus; sie hat für ihn allein noch in ihrem Anblick als Landschaft Bedeutung; das schließt ein, daß das sich dem Anblick öffnende „Liebliche" dem Wanderer real fremd bleibt; für ihn kann sich unmittelbar auch „ein fremder Geist schnell über die fremdere Flur verbreiten". In ihrer „Fremdheit" hat die Gefildelandschaft ästhetisch daher überhaupt nicht die Bedeutung, daß sie etwa zur Rückkehr in sie ruft oder den Gedanken, ein an sich Vergangenes wiederherzustellen provoziert. Sie ist vielmehr in dem genauen Sinne „ästhetisch", daß an ihr und als sie die Natur selbst (die Schiller hier die „heilige Natur" nennt) im Element des sinnfälligen Scheinens für das in diesem sich findende Gefühl gegenwärtig zu sein vermag. Einzig in dieser ästhetischen Vermittlung der „Natur selbst" wird die Gefildenatur in ihrem geschichtlichen Sein als Landschaft zum Inhalt dichterischer Aussage, ohne daß dabei ihr Vergangensein als solches thematisch wird. Das Geschichtliche im ästhetischen Verhältnis zur Gefildenatur als Landschaft ist daher hier nicht deren geschichtliche Verfassung, sondern allein die Entfremdung des Wanderers von der zum Erdenleben des Menschen gehörigen ganzen Natur, die ihn dazu treibt, in der Gefildenatur diese als die für ihn „verlorene Natur" zu suchen. Das Ästhetische der Landschaft ist so in seinem Grunde das Scheinen der an sich verlorenen ganzen Natur. Daher hat ihre jeweilige individuelle und physiognomische Bestimmtheit nur die Funktion, daß die Natur selbst an ihr im Element des Anblicks erscheint, gesagt und sichtbar gemacht werden kann. Schiller bringt dies in der Dichtung mit einer Genauigkeit zur Sprache, die bewunderungswürdig ist: Die ganze Natur biete sich darin dem Anblick dar, daß die Felder „friedlich" das ländliche Dach „umruhn", die Rebe sich „traulich" an dem niedrigen Fenster emporrankt und der Baum „umarmend" den Zweig um die Hütte schlingt. Damit wird — in die Form ästhetischer poetischer Vergegenwärtigung übersetzt — der alte philosophische Begriff der ganzen Natur aufgenommen, in welchem sie als das alles „Umgreifende" und so in allem Gegenwärtige gedacht wird.

Für die ästhetische Konstituierung von Landschaft bleibt daher sowohl ihre jeweilige bestimmte Gestalt wie ihre geschichtliche Eigenart durchaus sekundär. Darin ist es begründet, daß die

ästhetischen Landschaften, in sich ohne Halt und einander verdrängend und ablösend, geschichtlich in der Bewegung stehen, in welcher der ästhetische Sinn die Natur selbst als das je Ungesehene und Ungesagte fortgehend in immer anderen Landschaften zum Scheinen zu bringen sucht. Auch dies wird in Schillers Dichtung ausgesprochen. Im Fortgang der Wanderung wird die Vergegenwärtigung der ganzen Natur an Stelle der Gefildelandschaft von der „freien Natur" übernommen, wo im Wilden und Öden der „rohe Basalt" ist und „im einsamen Luftraum" nur der Adler noch „die Welt an das Gewölke" knüpft. Während der „Gärten und Hecken vertraute Begleitung" und mit ihnen „jegliche Spur menschlicher Hände" zurückbleiben, bietet sich jetzt dem Wanderer im Anblick der freien und wilden Natur die Natur selbst als „immer dieselbe" ästhetisch dar; sie nährt so — gegen die Besonderheit gleichgültig — überall und in allen Sphären des von Natur Seienden an „gleicher Brust" die „vielfach wechselnden Alter"; sie vereint über „dasselbe Blau" und das „nämliche Grün" die „nahen und fernen Geschlechter".

Damit hat Schiller nicht nur den Prozeß in die Dichtung aufgenommen, in dem der ästhetische Sinn — die Natur suchend — über die bewohnte Gefildenatur hinaus in die freie, von menschlicher Hand unberührte Natur fortgetrieben wird; er hat dazu begriffen, daß der Grund dieser fortgehenden Bewegung das Verlangen ist, die Natur als sie selbst da ästhetisch zu vergegenwärtigen, wo das gegenwärtige Dasein ihr entfremdet ist und die Entfremdung ästhetisch aufzuheben sucht.

Diese inhaltliche Funktion des Ästhetischen macht begreiflich, warum mit der gesellschaftlichen Aneignung der durch Bildkunst und Dichtung erschlossenen Landschaften zwar einerseits die Lebenswelt der Gesellschaft um die Dimension eines freien, genießenden Verhältnisses zur Natur erweitert wird, zugleich aber die dann vertraut gewordenen und eingebürgerten Landschaften aus der Sphäre ästhetischer Repräsentation heraustreten müssen. Ihre Sichtbarkeit, ihr Aussehen wie ihre sprachliche Darstellung bleiben auch nach ihrer gesellschaftlichen Aneignung fest auf die Form fixiert, in welcher sie einmal ästhetisch entdeckt wurden. Das schließt aber zugleich ein, daß ihre fortbestehende, ursprünglich ästhetisch vermittelte Gegebenheit nicht mehr das Ungesagte und Ungesehene der Natur selbst zum Scheinen zu bringen vermag. Noch in der Reise- und Touristenlandschaft lebt nachklingend ihre ursprüngliche ästhetische Funktion nach. Die Sprache, in der sie angepriesen wird, gewinnt die Kraft der

Werbung aus der euphorischen Potenz des Hinausgehens, des freien genießenden Anschauens wie des Glücks und des Beisichselbstseins in einer „romantischen“ und „malerischen“ Landschaft. Sie borgt so ihren Glanz von der Substanz der ursprünglich ästhetischen Repräsentation. In die Sphäre der „Erholung“ (das Wechselspiel von Erholung und Glück des Beisichselbstseins im Felde der schönen Künste hat Aristoteles Polit 8, 3 1337 b 22 seq. zum Element der Theorie der Musik gemacht) und „Freizeit“ übersetzt, werden die ursprünglich ästhetischen Begriffe und Orte der Landschaft wie Berg und Gefilde zum Element, in dem Landschaft sich jetzt als Erholungslandschaft darstellen kann. Ihre Zeit wird in Annoncen als „good time“ angeboten: „What's your idea of a good time? — If you enjoy picknicking on a mountain top, exploring quiet side-roads to picturesque fishing villages, strolling among scenes of colonial history or just dreaming under an appel-tree“. Das für die Landschaft ästhetisch konstitutive „Schauen“ kann etwa in dieser Form wiederkehren: „Highways bring the finest landscape within easy reach of your camera“.

In solchem Fortbestehen verlieren notwendig die angeeigneten Landschaften jede ästhetische Funktion, gerade weil sie noch erkennbar die Zeichen ihrer ästhetischen Herkunft tragen. Sie werden daher zum Gegenspieler, gegen den sich die ästhetische Landschaft — die erworbene Vertrautheit mit der Natur negierend — durchsetzen muß. So hat Rilke 1902 im Bruch mit der „kurzsichtigen Wahrscheinlichkeit des Romantikers, der verschönt, indem er schaut“, die Funktion der Landschaft als Vergegenwärtigung der f r e m d e n Natur verstanden („Von der Landschaft“ und „Worpswede“ (Einleitung) Ausgew. WW. hg. v. Rilke-Archiv Bd. II, 221 ff.; 227 ff.). Die Voraussetzung, die den Weg in die Landschaft erst öffnet, sei in der Trennung von der heimischen Natur die Wende, sich „der Welt so weit zu entwöhnen, um sie nicht länger mit dem voreingenommenen Auge des Einheimischen zu sehen, der alles auf sich selbst und seine Bedürfnisse anwendet“ (225). Wer die „Geschichte der Landschaft“ schreibt, befände sich daher „zunächst hilflos preisgegeben dem Fremden“ (228). Während unsere Väter noch in die Wälder wanderten und Berge und Burgen brauchten, „um sich zu finden“, könnten wir zwar noch die Schlösser und Schluchten verstehen, bei deren Anblick sie wuchsen, aber zugleich sei es so, daß wir uns dabei „wie in etwas altmodischen Zimmern“ fühlen, „in denen man sich keine Zukunft denken kann“ (242):

wir kommen mit ihrem Anblick nicht weiter. Daher erhält für Rilke das ästhetische Verhältnis zur Natur als Landschaft den Sinn, daß gerade die Vertrautheit der heimischen Natur aufgehoben und diese als die fremde Natur gesehen wird, deren Leben nicht unser ist und die an uns nicht teilnimmt: „Denn gestehen wir es nur: Die Landschaft ist ein Fremdes für uns und man ist furchtbar allein unter Bäumen, die blühen und unter Bächen, die vorübergehen. Allein mit einem toten Menschen ist man lange nicht so preisgegeben wie allein mit Bäumen. Denn ... geheimnisvoller noch ist ein Leben, das nicht unser Leben ist, das nicht an uns teilnimmt und gleichsam ohne uns zu sehen, seine Feste feiert, denen wir ... wie Gäste, die eine andere Sprache sprechen, zusehen" (228 f.). Während sich die ältere Landschaftskunst an die Gefildenatur hielt, um im Element ihrer Vertrautheit die umruhende ganze Natur zu vergegenwärtigen, hat für Rilke Landschaftskunst es seit Théodore Rousseau, Millet und mit den Worpswedern jetzt übernommen, die Vertrautheit aufzuheben und den Menschen in die fremde Natur zurück- und hineinzunehmen. So hat der Weg der Maler nach Worpswede nichts mit Rückkehr zur Natur oder mit einer Einbürgerung in die Welt der Moorbauern zu tun. Vielmehr sei zu sagen, „daß sie nicht unter ihnen leben, sondern ihnen gleichsam gegenüberstehen, wie sie den Bäumen gegenüberstehen und allen den Dingen, die, umflutet von der feuchten, tonigen Luft, wachsen und sich bewegen". Sie seien von fernher dorthin gekommen, um (wie es nun unmittelbar im Gegenzug gegen jede Form der Vertrautheit mit der Natur heißt) die Menschen dort, „die nicht ihresgleichen sind, in die Landschaft hineinzudrücken" und so alles, Menschen wie Dinge, in einem Atem zu sehen und „im stillen Nebeneinander als Erscheinungen derselben Atmosphäre und als Träger von Farben, die sie leuchten macht, zu empfinden". Damit holen die Maler mit ihrer Kunst, wie Rilke sagt, „aus der Tiefe dieses Lebens eine Wahrheit heraus"; sie bringen ästhetisch in das Dasein der Zeit die in der Nutzung vergessene und in der Vertrautheit verdeckte fremde Natur als „Wahrheit" ein (247). Rilkes Bemerkungen zur Landschaft lassen beispielhaft erkennen, warum „Fremdheit" zur Kategorie der ästhetischen Vergegenwärtigung der Natur werden muß, nachdem einmal Landschaften — aus ihrer ursprünglichen ästhetischen Funktion entlassen — in die Welt der Gesellschaft eingegangen sind. Die Möglichkeiten Natur in ihrer Fremdheit zu vergegenwärtigen, sind zum Thema nachromantischer Kunst geworden.

Was äußerlich als bloße Negation der klassischen und romantischen Landschaft erscheinen kann, hat in Wahrheit die Aufgabe übernommen, da, wo Landschaften zum Lebenselement der Gesellschaft geworden sind, im Verhältnis zur Natur die Funktion des Ästhetischen zu erfüllen, die zuerst mit der Entdeckung der Natur als Landschaft in die Geschichte getreten ist.

58 Vgl. o. A. 28 die Bemerkungen zu Baudelaire's Himmel. Im Erlöschen der beharrlichen Sterne kommt einmal der Verlust der Möglichkeit wie in einem Zeichen zur Sprache, den „Himmel" im Begriff der Weltordnung zu wissen und damit zugleich der Grund, der im Verhältnis zur Natur als der jetzt „verlorenen Natur" die ästhetische Kompensation fordert. Es kennzeichnet sodann in der Zugehörigkeit zur ästhetischen und poetischen Präsenz des Himmels, „wie man ihn sieht", die Instabilität des ästhetischen Verhältnisses, das nicht aus der Bewegung des subjektiven Fühlens herausgelöst werden kann und so im jähen Umschlag dem Erlöschen ausgesetzt bleibt. Zum „Glanz des Schönen" gehört die „Wehmut" (A. Neumayer), zur romantischen Poesie der ihr einwohnende, die Zerrissenheit der romantischen Subjektivität hervortreibende Widerspruch der Prosa (F. Schlegel, E. Th. A. Hoffmann). Brentano nennt daher die unmittelbare Naturbewunderung „einen sehr verdächtigen Zustand" (vgl. Sus. Herms, Cl. Br. und die Landschaft der Romantik. Würzburger Diss. 1932, 11 ff.). Schopenhauer spricht aus, daß die ästhetische Versöhnung und „Erlösung" nur die Wirklichkeit eines vorübergehenden Augenblicks zu haben vermag.

59 Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. 25. Brief WW Saek. Ausg. 12, 100.

60 Die „objektive" Gegebenheit der Natur ist wie die Existenz der Freiheit ihrerseits geschichtlich. Sie setzt in sich den geschichtlichen Prozeß voraus, in welchem sich der Mensch aus der Macht der Natur über ihn befreit und sie — damit seine Freiheit zur Existenz bringend — zu seinem Objekt macht. Hegel wendet sich daher in unmittelbarer Anknüpfung an Schiller gegen „diejenige sogenannte Philosophie, welche den unmittelbar einzelnen Dingen, dem Unpersönlichen Realität im Sinne von Selbständigkeit und wahrhaftem Für- und Insichseyn zuschreibt". Sie werde „von dem Verhalten des freien Willens gegen diese Dinge unmittelbar widerlegt": „Wenn für das Anschauen und Vorstellen die sogenannten Außendinge den Schein der Selbständigkeit haben, so ist dagegen der freie Wille, der Idealismus, die Wahrheit solcher Wirklichkeit" Grundl. d. Philosophie d. Rechts § 44.

Daher bleibt jede Vorstellung von einem glücklichen Naturstande des Menschen und einer Rückkehr zu ihm, wie Hegel sagt, eine „unwahre Meinung": „Die Vorstellung, als ob der Mensch in einem sogenannten Naturzustande, worin er nur sogenannte einfache Naturbedürfnisse hätte und für ihre Befriedigung nur Mittel gebrauchte, wie eine zufällige Natur sie ihm gewährte, in Rücksicht auf die Bedürfnisse in Freiheit lebte, ist noch ohne Rücksicht des Moments der Befreiung, die in der Arbeit liegt" vgl. a. a. O. § 194.

61 Während in der ästhetischen Vergegenwärtigung der Natur als Landschaft durch Bildkunst und Dichtung auch verborgen bleiben kann, daß ihr freies Spiel der Anschauung nicht zeitlos ist, sondern seine geschichtliche Möglichkeit und Bedingung in der durch Arbeit vermittelten Unterwerfung der Natur als Dasein von Freiheit hat, tritt dieser Zusammenhang in der Sphäre der Landschaft selbst da deutlich als sie bestimmendes Element hervor, wo an der Stelle der Malerei die „Gartenkunst" (art of gardening) es übernimmt, Natur in ästhetischer Vermittlung als Landschaft darzustellen. Was damit vor allem im England des 18. Jahrhunderts in großer Form geschieht, läßt sich zunächst als der Einbruch des ästhetischen Naturverhältnisses in die alte vorästhetische Welt des Gartens und der Gartenkunst verstehen. H. F. Clark hat in seinem bedeutenden wie grundlegenden Buch über den englischen Garten (The English Landscape-Garden, London 1948) gezeigt, daß die großen Parks, die damals wie Chiswick, Castle Howard oder Woburn Farm geschaffen werden, unmittelbar unter dem Einfluß von Claude Lorrain, Poussin und Constable stehen und so als „a composition obeying the rules of the painters" gelten müssen (37 ff.). Noch im 19. Jahrhundert nennt Fürst Pückler-Muskau (für ihn sei auf die Studie nachdrücklich hingewiesen, in der K. G. Just jetzt Pücklers „Leben und Werk" dargestellt hat und den Zusammenhang überhaupt erst wieder zugänglich macht, in den bei ihm Schriftstellerei und die Gartenkunst zueinander gehören, deren Werk in Muskau und Branitz die Zeitgenossen als „schöne großartige Dichtung mit smaragdenen Lettern" in den Boden geschrieben ansahen. Vgl. Hermann von Pückler-Muskau, Leben und Werk, Würzburg 1962) den Park „ein Grundstück, das (in der Zuordnung zum wohnlichen Besitztum) einem „aufzustellenden Naturgemälde" gewidmet sei und so den „Charakter der freien Natur und Landschaft" haben soll (in: Andeutungen über Landschaftsgärtnerei, 1834, Nachdruck 1933, 47, jetzt im Auszug abgedr. bei

F. G. Jünger, Gärten im Abend- und Morgenland, München und Eßlingen 1960, 172). Das ist bereits festgewordenes Deutungsprinzip. Während die Gartenkunst (so heißt es bei Schiller; vgl. „Über den Gartenkalender auf das Jahr 1795", WW. Saek. Ausg. 16, 271—279, jetzt auch bei Jünger a. a. O. S. 159 f.) sich lange Zeit der „Baukunst" anschloß und so „die lebendige Vegetation unter das steife Joch mathematischer Formen beugte, wodurch der Architekt die leblose schwere Masse beherrscht", empfinge mit den jetzt „allgemein beliebten ästhetischen Gärten" der „Gartengeschmack" das Gesetz „von der Einbildungskraft allein". Er sei so „poetisch" geworden; man habe damit „die Gartenkunst in die Malerei hinübergeführt". Dem entspricht, daß in die Gartenkunst alle die Begriffe eingehen, die wie die freie Betrachtung der Natur selbst, genießendes Verweilen im Glück des Beisichselbstseins bei ihrem Anblick usf. aus der Tradition der philosophischen Theorie herkommend das ästhetische Naturverhältnis von Anbeginn bestimmen. So nennt Henry Home in den „Elements of Criticism" (zuerst 1760, dann Basel 1795; eine deutsche von J. N. Meinhard besorgte Übersetzung erscheint 1790 in Leipzig) die art of gardening „Lieblingskunst" des Zeitalters. Ihr Werk als „fine art" sei nicht der „kitchen garden", sondern der aus der Nutzung herausgelöste „pleasure garden" (III, 204): Sie habe so die Bestimmung, „gewisse angenehme Empfindungen und Gefühle" (III, 205: certain agreeable emotions and feelings; 206: emotions of grandeur, of sweetness, of gaiety, of melancholy) dadurch zu wecken, daß sie den Raum des Wohnens in Prospekten, Durch- und Fernblicken und im Anblick von Bäumen, Flüssen, Wasserfällen, grünen von Pflanzen belebten Flächen und Anhöhen kompositorisch in die Natur als „Landschaft" (landscape) öffne. So biete sie dem im Parke Wandelnden Natur „in einem einzigen Anblick zusammengefaßt" (III, 216: comprehended in a single view) dar. Der Landschaftsgarten selbst sei so „an imitation of nature or rather *nature itself* ornamented (III, 215) ... representation of what really exists in nature (ib.) ... exhibition of what beautiful is in nature" (III, 217). Durchaus im Sinne der ins Ästhetische transformierten Theorie hat so für Home der Landschaftsgarten als Darstellung der „Natur selbst" im Verhältnis zum Empfinden und Fühlen die Funktion (wie es in einer deistisch gemilderten Sprache heißt), „die Güte der Gottheit und den reichen Vorrat, den sie für unsere Glückseligkeit bereit hält" (III, 227), zu vergegenwärtigen und damit die Seele zum Nachdenken und Betrachten und so in

„a habit of humanity and benevolence" zu bringen (227). (Vgl. hierzu auch bereits Addison in Spectator Nr. 477 v. 6. 9. 1712, jetzt ins Deutsche von C. Mayer-Clason übersetzt, abgedr. in Jünger a. a. O., 150 f.).

Die Bewegung, in die Garten und Gartenkunst mit dem Einbruch des Ästhetischen hineingerissen werden, läßt sich damit in genauer Entsprechung zur malerischen und dichtenden Entdeckung der Landschaft als Öffnen des Wohnens in den ästhetischen Anblick der Natur begreifen, während Garten und Park ehedem und noch in ihrer französischen Form die Natur in einen umhegten und gegen die freie Natur abgegrenzten Bezirk einbeziehen und in ihn einformen. Zeichen dieser in ihrer Wirkung radikalen Veränderung ist es, daß entgegen dem ursprünglichen sprachlichen Sinn von Garten und Park der ästhetische Landschaftsgarten bewußt und ausdrücklich durch den Fortfall oder das Verstecken des Umgrenzenden, des Zaunes, der Mauern, Verschwinden der den Blick verstellenden Gartenkulissen etc. in der zeitgenössischen Literatur gekennzeichnet werden kann. So wird in einer Schilderung der Anlagen von Wörlitz aus dem Ende des 18. Jahrhunderts hervorgehoben, daß der Park „weder durch eine Mauer noch durch eine Verzäunung eingeschlossen sei"; seine Grenzen würden so „teils natürlich durch den See bezeichnet, teils durch Kanäle, Wälle, Alleen, Hecken versteckt, teils auch unbestimmt gelassen", so daß ein Fremder die den Garten umgebenden Triften, Äcker, Wälder und Wiesen dazu rechne (abgedr. bei Jünger a. a. O. S. 151); Jünger kann daher Entgrenzung geradezu das „Grundgesetz" des englischen Parks nennen; er strebe eine einheitliche Komposition mit der Landschaft an; daher werde alles verneint, was ihn gegen sie „abhebt, konturiert, begrenzt": „Mauern, Gitter und Zäune verschwinden" (a. a. O. S. 39). Bereits Fürst Pückler hat im gleichen Sinne den Park in seiner Bestimmung, den „Charakter der freien Natur und Landschaft" zu haben, als ein vom Garten „sehr wesentlich abweichendes Ganzes" genannt: während der Park eine „zusammengezogene idealisierte Natur" sei, bleibe der Garten nur „eine ausgedehntere Wohnung" (a. a. O. 48, 52, bei Jünger a. a. O. S. 174).

Das Neue und qualitativ Andere des Landschaftsgartens aber in der Einheit der ästhetischen Vermittlung der Natur liegt darin, daß mit ihm die Natur durch den verändernden und gestaltenden Eingriff des Menschen zur Landschaft geformt und so dazu gebracht wird, selbst ihre ästhetische Präsentation zu vermitteln.

In diesem Sinne nennt Home Landschaft „nature itself ornamented". Was so als freie und gar als wilde Natur dem Anblick sich als Landschaft darstellt, ist von der Gartenkunst zur Landschaft gestaltete Natur. Berühmtes Zeugnis hierfür ist in Rousseau's „Nouvelle Héloise" der Brief, in dem Saint-Preux den Garten Julies beschreibt: obwohl er nirgends „die geringste Spur von Kultur" in seiner Natürlichkeit erkennen lasse, könnte doch was er ist, nur durch „Fleiß und Kultur" geworden sein. Die ästhetische Absicht ist es, die Natur selbst und ihre „rührenden Reize", die sie den Menschen entzieht und auf einsamen Berggipfeln, im Waldesgrund und auf einsamen Inseln entfaltet, den Menschen, die sie lieben, nahezubringen, aber diese Absicht schließt ein, daß man sie als „Garten" darstellen und so „große Sorge" tragen muß, den Fleiß, der sie geschaffen, „auszulöschen". Die Natur als Landschaft ist im Schein des freien Soseins — „nicht ohne etwas Täuschung" — Natur, der Gewalt angetan ist, um sie zu zwingen, Darstellung ihrer selbst zu sein (La Nouv. Héloise IV, L. 11). Fürst Pückler fordert wie Rousseau für den Park als Darstellung der freien Natur und Landschaft, daß in ihr „die Hand des Menschen wenig sichtbar" sein solle. Die Anlage eines Parks sei so zwar „wohl Natur", aber sie müsse zugleich auch als „zum Gebrauch und zum Vergnügen des Menschen eingerichtete Natur" gelten. Bei ihm gehört daher zur Landschaft — in seinen Briefen immer wieder zu Worte kommend — das Pathos der Arbeit, die vonnöten ist, die ästhetisch freie Repräsentation der Natur überhaupt erst zu schaffen. Die Vorarbeiten werden „ungeheuer" genannt; der Park in Branitz, der, „wo er fertig ist, nur eine üppige Gegend" zeige, sei zugleich (wie es in einem Brief vom 8. 4. 1868 [vgl. Just a. a. O. S. 37] heißt) eine „von mir geschaffene Gegend" mit ziemlich hohen Hügelketten und „mit tausenden schöner, schon dreißig bis achtzig Fuß hoch gepflanzter Bäume, mühsam oft von weit herantransportiert". Gelegentlich wird beklagt, daß das Werk die Grenze habe, daß es sich „mit dem Pflanzen nicht erzwingen ließe" und daß man „Wachstum den Bäumen und Sträuchern leider nicht geben" könne.

Damit wird die Zugehörigkeit der ästhetischen Landschaft zu der die Freiheit setzenden, auf Arbeit verwiesenen Objektivierung der Natur faßbar. Die zur Gartenkunst gehörige „gestaltete" Landschaft kann in diesem Sinne als die Ergänzung der in ihrer Nutzung verschwindenden Natur durch das nicht weniger künstliche Werk verstanden werden, mit dem sie dazu

gebracht wird, sich als freie Natur darstellend, im Horizont der Gesellschaft zu bleiben. Lucius Burckhardt hat in einer schönen Abhandlung zu „Natur und Garten im Klassizismus" (Der Monat 15, Nr. 117, Juni 1963, S. 43 ff.) gegen die ästhetische Vergegenwärtigung der Natur im romantischen Naturverhältnis, die „eine Natur sucht vor dem Sündenfall", die „Landschaft als Gegenstand der Gestaltung" gesetzt und dafür auf das 18. Jahrhundert verwiesen, das die „Landschaftsgestaltung als vornehmsten Ausdruck ihrer Kunst wählte" (a. a. O. S. 44). In der Tat mag hier ein Schlüssel zum Verständnis der von der Gesellschaft assimilierten und damit aus ihrer ästhetischen Funktion herausgelösten Landschaften liegen. Sie können die Bestimmung haben, daß in einer dialektischen Aufhebung der die Landschaft einst konstituierenden Entgrenzung des Wohnens und so in einer Wiederkehr des Gartens die zur Landschaft gestaltete Natur zum Raum des durch die Gesellschaft gesetzten Wohnens wird. Jedenfalls ist dies die Meinung Burckhardts: „Die totale Besiedelung und Ausbeutung — oder andernorts die Nicht-Bewirtschaftung — des Bodens hebt den Gegensatz von Natur und Garten auf. So wird zur Notwendigkeit, was zu Beginn des Industriezeitalters ein Vergnügen großer Herren war: die Gestaltung der Landschaft" (a. a. O. S. 52). G. F. Jünger nennt es einen „schönen Gedanken", daß „die Landschaft selbst zum Garten wird" (a. a. O. S. 50).

[62] Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik I WW Glockner 12, 26 f.