

Zur Entstehung der Landschaft in der europäischen Literatur und ihrer „Entdeckung“ in Japan

(Robert F. Wittkamp)

Landschaft ist Natur, die im
Anblick für einen fühlenden
und empfindenden Betrachter
ästhetisch gegenwärtig ist.
(Joachim Ritter)

„Landschaft ist Natur“, heißt es hier. „Landschaft ist nicht dasselbe wie Natur“, heißt es dort. Diese beiden zu Demonstrationszwecken aus Kontext und Satzgefüge gerissenen Feststellungen zeigen eindrucksvoll die um 180 Grad gefächerte Palette der Referenzen, mit denen der Begriff belegt ist. Beide derselben Aufsatzsammlung¹ entnommen und sich auf den ersten Blick widersprechenden Satzfragmente erweisen sich jedoch bei genauerer Betrachtung als Polkappen, die eine Bedeutungsvielfalt umschließen und dadurch ein Ganzes bilden. Dieses an anderer Stelle als „integrale Vorstellung“ bezeichnete Konglomerat², dessen Begrifflichkeit je nach Diskurs eine andere Ausrichtung erfährt, einigt jedoch ein „integrierender Kerngedanke“, der – wie Werner Flach darlegt – ein philosophischer mit „fundamentalästhetischer Bedeutungsbelastung“ (S. 16) sein muß, wobei der Ursprung bzw. die Faßbarmachung dieses Kerngedankens, der vereinfacht in dem Verhältnis des Subjekts und der es umgebenden [Ende S. 94] Natur zusammenfaßbar ist, in der Philosophie und Ästhetik Kants zu suchen sei. Schon Joachim Ritter weist in seinem für die Auseinandersetzung mit der Landschaft grundlegenden Aufsatz auf den inneren Zusammenhang von Landschaft und philosophischer Theorie hin, deren Beginn er wiederum in der berühmten Bergbesteigung des Petrarca ausfindig macht – bzw. wie er (S. 150) schreibt: „[mit der] die Geschichte beginnt, in welcher die Natur als Landschaft neben die in der Philosophie und Wissenschaft begriffene Natur tritt.“ Getrieben von der Begierde, die ungewöhnliche Höhe dieses Flecks Erde zu schauen, besteigt Petrarca im Jahr 1336 den Mont Ventoux, um dann auf dem Höhepunkt seiner Euphorie die stets bei sich tragenden *Bekenntnisse* des Augustinus an einer beliebigen Stelle aufschlagend in großen inneren Zwist zu geraten, als er folgende Passage liest: „Die Menschen gehen

¹ Vgl. Manfred SMUDA (S. 8) sowie Peter FINKE S. 268 (s.u.).

² Vgl. Werner FLACH „Landschaft. Fundamente der Landschaftsvorstellung“ in SMUDA S. 11–28 (Zitat S. 11–12); zur näheren Auseinandersetzung mit dem modernen Landschaftsbegriff sei auch auf den Beitrag von Peter Finke „Landschaftserfahrung und Landschaftserhaltung“ in SMUDA 266–98 (besonders S. 267–71 „Der Landschaftsbegriff“) verwiesen.

hin und sehen staunend die Gipfel der Berge und die Fluten des Meeres ohne Grenzen, die weit dahinfließenden Ströme, den Saum des Ozeans und die Kreisbahnen der Gestirne, aber sie haben so nicht acht ihrer selbst.“ Zwar hat die Forschung seit den 70er Jahren deutlich gemacht, daß es sich bei der Bergbeschreibung um eine literarische Komposition bzw. um eine Allegorie im Sinne eines Aufstiegs als der mühsame Weg des Glaubens zu Gott handelt,³ und neueste Ergebnisse sehen in der religiösen Allegorisierung zudem eine politische eingeschrieben. Dennoch läßt sich die „tendentiell neuzeitliche Naturerfahrung dieser Bergbeschreibung nicht neutralisieren“, und Petrarca wird zum „Entdecker der Landschaft“ (H.J. Schneider).⁴ Zusammengefaßt können wir also als grobe Eckpunkte für das Herauskristallisieren des philosophischen Kerngedankens der Landschaft diese beiden Namen nennen.

In der vorliegenden Übersicht geht es jedoch weniger um den philosophischen Kerngedanken, sondern um den Versuch, einen Diskurs verstärkt zu betrachten und etwas Licht auf die Landschaft in der Lite- [Ende S. 95] ratur zu werfen, wobei vorausgeschickt werden muß, daß die von Flach angesprochene „befriedigende Übersicht über den Beitrag der Künste und der Künstler zur Formierung des Landschaftsbegriffes“⁵ auch weiterhin noch zu leisten ist. Der Kerngedanke, der dies ja nur aus philosophischer Sicht ist, im jeweiligen Diskurs jedoch eher als Kernbegriff – eben jener Landschaftsbegriff – zu verstehen ist, läßt sich also seit dem 18. Jahrhundert faßbar machen (hierin ist sich die Fachwelt einig), besitzt jedoch eine lange Vorgeschichte, die über die Renaissance hinaus in die Antike zurückgeht.

In unserem Zusammenhang sollen an den Landschaftsbegriff zunächst zwei Fragen gestellt werden: Wann tauchen Beschreibungen von Naturphänomenen, also Landschaft „i.w.S.“, auf? und ab wann ist eine Reflexion bzw. eine theoretische Behandlung der Landschaft erkennbar? Zwei Aspekte werden hierbei für das im folgenden Ausgeführte vorausgesetzt: Landschaftsdarstellung in geschriebenen Texten und in der Malerei bilden getreu dem Dictum *ut pictura poesis* (Horaz) eine nicht zu trennende Einheit. Diese Verschränkung leitet sich nicht nur aus der inhaltlichen Identität der Motive (wie z.B. Arkadien, s.u.) und kunsttheoretischen, philosophischen bzw. ästhetischen Behandlungsweisen her, sondern von Anfang an beeinflussen und beleben sich

³ In diesem Zusammenhang seien die allegorischen Landschaften des späten 15. Jahrhunderts, beispielsweise die *Allegoria sacra* (um 1480) von Giovanni Bellini oder *Die Grabberereitung Christi* (um 1505) von Vittore Carpaccio genannt; vgl. SCHNEIDER S. 31–35.

⁴ Vgl. hierzu Übersetzung und Kommentar von BUSCH S. 59–63 (Zitate S. 62) sowie Helmut J. SCHNEIDER S. IX.

⁵ Vgl. FLACH S. 26, Anmerkung 13.

Dichtung und Malerei gegenseitig.⁶ Diesen Umstand verdeutlicht u.a. die Tatsache, daß die Geschichte der Landschaftsmalerei häufig mit der Dichtung des Vergils (s.u.) angesetzt wird.⁷ Auch willkürlich herausgegriffene Belege wie die zwar didaktischen, aber nichts desto weniger literarischen Bildbeschreibungen des Philostratos (um 200 n.Chr.) oder Pietro Aretinos Brief an Tizian (1544, s.u.) demonstrieren diesen Umstand. Bekannt ist beispielsweise auch die Affinität des schweizerischen Schriftstellers Gottfried Keller (1819–90) zur Landschaftsmalerei, im *Grünen Heinrich* zum Thema gemacht: „Die Landschaftsmalerei, [Ende S. 96] die ich im Sinne habe, ist nicht sowohl, was Ihr hiemit darunter versteht, Herr Vetter! als etwas ganz anderes!“ „Nun, und das wäre?“ „Sie besteht nicht darin, daß man merkwürdige und berühmte Orte aufsucht und nachmacht, sondern darin, daß man die stille Herrlichkeit und Schönheit der Natur betrachtet und abzubilden sucht, manchmal eine ganze Aussicht, wie diesen See mit den Wäldern und Bergen, manchmal einen einzigen Baum, ja nur ein Stücklein Wasser und Himmel.“⁸ *Der grüne Heinrich* ist durchsetzt von Äußerungen zum Wesen der Landschaftsmalerei, und auch Friedrich Schiller (1759–1805) partizipiert nicht nur an der theoretischen Formung der Landschaftsästhetik (s.u.), sondern z.B. auch sein bekanntes Gedicht *Der Spaziergang* (1795) ist bereits früh mit der Landschaftsmalerei von Joseph Anton Koch in Verbindung gebracht worden.⁹ Nicht vergessen werden dürfen auch Goethes Lebenslangen Auseinandersetzungen mit der Malerei. Dies zeigt sich beispielsweise in dem Gedicht *Amor als Landschaftsmaler* (1787), das in „seiner Lebendigkeit den unmittelbaren Italieneindruck reflektiert und [...] eine Reaktion auf das praktisch bei Hackert in Neapel im Februar/März 1787 Erlernte darstellt und zudem Goethes eigene, im Laufe des Jahres 1787 unternommenen Zeichenversuche im Landschaftlichen bedenkt.“¹⁰ Diese wenigen Beispiele mögen zur Verdeutlichung genügen.

Ebenfalls in Erinnerung zu behalten ist, daß die Antike und das Mittelalter Landschaft „i.e.S.“, d.h. in dem Sinn, wie es der Landschaftsdiskurs der Ästhetik darzustellen bemüht ist, wissenschaftlicher Meinung nach nicht kannten. In der europäischen

⁶ Hierbei darf auch die Gartenkunst nicht vergessen werden, denn „das Verhältnis zwischen der ikonischen oder sprachlichen Repräsentation, dem morphologisch gegebenen Ausschnitt der Erdoberfläche und der Vorstellung des Kunstschaffenden oder des Betrachters ist [komplex]“; vgl. Alexander Métraux „Ansichten der Natur und *Aisthesis*. Einige kritische Bemerkungen zum Landschaftsbegriff“ in SMUDA S. 215–237 (Zitat S. 217–218).

⁷ Vgl. Norbert SCHNEIDER: *Die Geschichte der Landschaftsmalerei* oder Werner BUSCH: *Landschaftsmalerei*.

⁸ *Der grüne Heinrich*, DBS S. 25743–4 (vgl. Keller-SW Bd. 4, S. 186).

⁹ Vgl. BUSCH S. 230.

¹⁰ Vgl. BUSCH S. 216.

Auseinandersetzung werden nur im Ästhetischen Landschaften zu Landschaften wie G. Simmel bereits früh resümiert: „ [...] daß Landschaften mit der Neuzeit als eine bis dahin unbekannte Form der Vergegenwärtigung von Natur im Element des Ästhetischen hervor gebracht werden.“¹¹ [Ende S. 97] Der Begriff Landschaft ist immer auch philosophisch bzw. ästhetisch belegt. Daher ist auch die Kritik verständlich, daß Landschaft für die Antike und das Mittelalter keine Gültigkeit besitzt.¹²

Beide hier in Erinnerung gerufenen Aspekte stellen keine neuen Erkenntnisse dar, erweisen sich jedoch für die Landschaft in der Literatur als konsequenzenreich und verdienen nochmalige Betonung.

Die Anfänge der Darstellung bestimmter Naturphänomene dürften so alt wie die Geschichte der Menschheit selbst sein. Ein Besuch in z.B. den französischen Höhlen von Périgord oder Lascaux läßt schnell Vorstellungen aufkommen von um ein Feuer beisammensitzenden Gruppen, die sich ihr draußen Erlebtes erzählen, während ein, zwei Höhlenkammer weiter ein – im wahrsten Sinne des Wortes – Naturtalent Jagdszenen mit Schleuderspeeren bewaffneten Menschen und wilden Tieren an die Wände malt, wodurch der Hintergrund, die nackte, aber durchaus nicht eintönige Felswand, einen hohen Grad an Abstraktion erhält. Die engste Verbindung von Bild und Wort dürften wohl die Anfänge der chinesischen Schrift zeigen, deren einfachsten Schriftzeichen als Piktogramme reine Abbildungen der Natur darstellen. Mit Landschaft im modernen Sinn hat das alles jedoch noch wenig zu tun.

Die Anfänge der europäischen Kunst der Landschaft sind aber spätestens in der Poesie der Griechen auszumachen, in der die Natur, die immer eine (von Menschen oder Göttern) bewohnte ist, stets am Göttlichen teilnimmt.¹³ Busch (S. 37) faßt die Problematik folgendermaßen zusammen: „Natur in Antike und Mittelalter ist nicht nur göttlich beseelt zu denken, vielmehr ist jeder Gegenstand für sich ein göttliches Zeichen des kosmischen Zusammenhanges. Die Herauslösung eines Teilbereiches als ästhetisch gestaltete Landschaft wäre dem genannten Zeitraum als sinnlos erschienen. Dafür gab es Orte in [Ende S. 98] der Natur, für die bestimmte Gottheiten Zuständigkeit besaßen oder die der Sinfälligkeit der allumfassenden göttlichen Ordnung Ausdruck gaben. In diesem Sinn ist neuzeitliche Landschaft nicht mikrokosmischer Verweis auf den Makrokosmos, sondern Ausschnitt aus dem Makrokosmos, der für das Ganze steht,

¹¹ Zitiert aus RITTER 1974: 178.

¹² Vgl. BUSCH S. 40 und mit einer generellen Kritik an der Verwendung des Landschaftsbegriffs für die Zeit vor der Renaissance: Renate FECHNER (1986): *Natur als Landschaft. Zur Entstehung der ästhetischen Landschaft*. Frankfurt a.M., Bern, New York.

¹³ Hiermit setzt sich CURTIUS (S. 191–195) näher auseinander.

allerdings nach vom Subjekt verfügbarer Ordnung.“

Deutlichere Konturen nehmen die Naturelemente bei Vergil an¹⁴, der vor allem durch seine Dichtungen *Bucolia* (42–39 v.Chr.) und *Georgica* (37–29 v.Chr.) die europäische Kunst bis in die Moderne leitete. Bereits im vielzitierten Anfang der ersten Ekloge¹⁵ der *Bucolia*, in der sich Vergil an den Hirtenidyllen des Syrakusaners Theokrits (1. Hälfte 3. Jh. v.Chr.) orientiert, läßt er den in den Krieg ziehenden Meliboeus alle wichtigen Landschaftselemente aufzählen: „unterm Dach breitästiger Buche“, „an vertrauten Flüssen und zwischen heiligen Quellen“, „schattige Kühle“, „blühende Weide“, „goldene Bienen“ etc. Diese Elemente sind allerdings nicht mehr als bloße Versatzstücke bzw. wie bereits bei Homer oder Hesiod Aufzählungen aus einem „Naturkatalog, der nicht etwa die genannten Dinge an einem Ort versammelt denkt, vielmehr durchaus nicht Zusammengehöriges oder jahreszeitlich Geschiedenes nennt.“¹⁶

Bis ins Hochmittelalter hinein bleibt die Darstellung von Landschaft im wesentlichen auch auf derartige kürzelhafte Andeutungen beschränkt, und was Schneider (S. 15) für die Malerei konstatiert, können wir gewiß auch für die Literatur geltend machen: „Von Landschaftsmalerei im Sinne der Wiedergabe eines Naturausschnitts mit einem erkennbaren ästhetischen Interesse an Details von Flora und einem bestimmten Raumtyp konstituierenden geomorphologischen Strukturen [...] läßt sich erst für die Zeit seit dem späten Mittelalter sprechen.“ Es bleibt jedoch noch genauer zu untersuchen, ob hierfür philosophische Fragen respektive eventuelle Brüche in der geisteswis- [Ende S. 99] senschaftlichen Konstellation verantwortlich sind, oder es sich einfach so verhält, wie Curtius sein bekanntes Kapitel „Die Ideallandschaft“ in *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* beginnt: „Die Naturschilderungen des Mittelalter wollen nicht die Wirklichkeit wiedergeben.“¹⁷ (Hervorhebung von mir, R.F.W.) Denn zumindest was die Malerei betrifft war man dazu sehr wohl in der Lage, was beispielsweise das Gemälde „*Frühlingslandschaft*“ der *Carmina Burana* aus dem frühen 13. Jahrhundert belegt. Wir finden die typischen versatzstückhaften Darstellungstechniken wie „volutenförmige, kreisrunde Gebilde von fast ornamentaler Beschaffenheit“, und „bei einigen [Bäumen] ist die Laubkrone durch das Pars pro toto eines ins Riesenhafte

¹⁴ Daher beginnt Busch seine Geschichte der Landschaftsmalerei, die für die Literaturwissenschaft ebenfalls von großem Wert ist, auch mit Vergil; zu Vergil vgl. auch CURTIUS 195–198.

¹⁵ Das griechische Wort *ecloga* bedeutet „ausgewähltes Stück“, wird aber später zum Gattungsnamen für die Hirtendichtung (bzw. steht für „Sängerwettstreit“). Nach CURTIUS (S. 195) fehle demjenigen ein Schlüssel zur literarischen Tradition Europas, der die erste Ekloge nicht im Kopf habe.

¹⁶ Vgl. BUSCH S. 38.

¹⁷ Vgl. CURTIUS 189; Ähnliches vermutet auch Schiller in der Rezension *Über Matthissons Gedichte* (s.u.).

vergrößerten Blattes wiedergegeben.“ Einige Bildelemente jedoch vermochte der Künstler sehr wirklichkeitsgetreu wiederzugeben, wie einen kauernenden Hasen, zahlreiche Vogelarten oder Pferd und Löwe.¹⁸ Es ist übrigens ebenfalls Curtius, der die Überleitung von der romanischen Kunst zur Literatur dieser Zeit unternimmt.

Bereits in der zweiten Ekloge belegt Vergil seine Bühne mit einem Namen: Sizilien, und etwas später noch konkreter, indem er an die „Hirten Arkadiens“ appelliert. Damit festigt er nicht nur den bereits bei Theokrit angelegten Typus der Schäfer- oder Hirtendichtung (Pastorale), sondern legt auch den Namen der Ideallandschaft (bzw. idealen Landschaftsmalerei) fest, die sich neben dem biblischen Paradies bzw. des Gartens Eden als eine Stätte sündenloses Glücks zum meistverfolgten utopischen Modell entwickeln sollte: Arkadien. Beide Ideallandschaften sind stark emotional besetzt; in ihnen äußern sich Hoffnungen, Sehnsüchte und Wünsche.

Die Pastorale¹⁹, die nicht viel mit dem wirklichen Leben der Schäfer zu tun hat, bzw. die Ideallandschaft der Spätantike und des Mittelalters kennt im Grunde genommen nur zwei Typen, den Hain (oder den [Ende S. 100] Mischwald) und den Lustort (locus amoenus). Darauf weist Robert Ernst Curtius in „Die Ideallandschaft“ hin. Es ist sein besonderes Verdienst, innerhalb der Dichtung und Dichtungslehre die topische und damit vor allem auch die rhetorische Dimensionen der antiken und mittelalterlichen Landschaft herausgearbeitet zu haben.²⁰ Curtius (S. 201–202) demonstriert an einem Gedicht des Tiberianus aus constantinischer Zeit überzeugend, daß es sich nicht um eine „impressionistische“ Landschaft, sondern um „strenge Strukturierung“ und (mit dem „Farbenprunk der Spätantike“ ausgemalte) Topik²¹ handelt, die die einzelnen Naturphänomene in einen zahlenmystischen Zusammenhang stellt, wobei die Naturphänomene selbst – wiederum einer Zahlenmystik folgend – auf sechs beschränkt bleiben: Vogel, Hain, Windhauch, Schatten, Strom und Blume. Diese Zahl der „Landschaftsreize“ wird dann im Mittelalter noch durch Einbeziehung der Früchte auf sieben erhöht. Durch Hinweise auf die seit 1070 aufblühende lateinische Dichtung, die sich seit 1170 häufenden Poetiken, die Epik des ausgehenden 12. Jahrhunderts und einige konkrete Namen sichert Curtius (S. 202–203) den locus amoenus historisch

¹⁸ Vgl. SCHNEIDER S. 15.

¹⁹ Zur Funktion von locus amoenus und Pastorale, seiner Entwicklung und Bedeutung vgl. CURTIUS S. 193–195 und 200–207.

²⁰ „Die Rhetorik trägt das Bild des Idealmenschen. Sie bestimmt aber auch für Jahrtausende die Ideallandschaft der Poesie.“ (CURTIUS, S. 189) Allerdings bleibt sein Topikbegriff, den er in Kapitel 5 entwirft und auf den auch die Topik der Landschaft basiert (s.u.), nicht frei von Kritik; vgl. SCHNEIDER S. 198.

²¹ Hiermit beschäftigt sich Curtius in Kapitel 5 („Topik“) in Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter.

genügend ab.

In der Malerei war es besonders die venizianische des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts, die das Thema Arkadien bzw. den pastoralen Motivkreis aufgriff: Giorgione, Tizian, Giovanni Bellini und Andrea Previtali. In der Literatur fand es Eingang über den griechischen Roman (Longos) in den der Renaissance. Hier war es vor allem Jacobo Sannazaro mit seinem Hirtenroman *Arcadia* (ca. 1480/85, erschienen aber erst 1504), dem für die Literatur, aber auch für die Malerei „eine lange Wirkungsgeschichte beschieden war.“²² Sollte dies zutreffen, demonstriert dieses Beispiel einmal mehr die Verschränkung der Landschaft in Literatur und bildlicher Darstellung.

Ab dem 16. Jahrhundert verlor zwar der locus amoenus seine Rolle als [Ende S. 101] Hauptmotiv aller Naturschilderungen²³; die Pastorale selbst aber wurde ab Mitte des 16. Jahrhunderts beispielsweise in der Form des populären Schäferromans oder des Schäferdramas zu einer beliebten Gattung, die es erlaubte, sich durch eine Art Rollenspiel in das idealisierte Hirtendasein hineinzusetzen. Hierbei sollen auch einige Namen – diesmal aus der englischen Literatur – nicht unerwähnt bleiben. Zu nennen wären die Dichtung von Edmund Spenser (ca. 1552–99; 1579: *The Shepheardes Calender*), John Milton (1608–74; 1637: *Lycidas*), Alexander Pope (1688–1744; 1709: *Hirtengedichte*), deren Hinterfragung durch Parodien wie *A Pastoral Dialog* (1729) von Jonathan Swift (1667–1754) bis hin zur ironischen Brechung bei William Wordsworth (1770–1850; 1800: *Michael: A Pastoral Poem*).

In seinem u.a. durch eine Auseinandersetzung mit J.J. Rousseau²⁴ geprägten Tadel an der Idylle, der „poetische[n] Darstellung unschuldiger und glücklicher Menschheit“ (Schiller), besonders jedoch bei der Besprechung der (sentimentalischen) Schäferdichtung (bzw. „Hirtenwelt“)²⁵ ist es übrigens Schiller, der den Abschied von Arkadien proklamiert: „Er [d.h. der wahre Idyllendichter] mache sich die Aufgabe einer Idylle, welche jene Hirtenunschuld auch in Subjekten der Kultur und unter allen Bedingungen des rüstigsten feurigsten Lebens, des ausgebreitetsten Denkens, der raffiniertesten Kunst, der höchsten gesellschaftlichen Verfeinerung ausführt, welche, mit einem Wort, den Menschen, der nun einmal nicht mehr nach Arkadien zurückkam, bis

²² Vgl. SCHNEIDER S. 10.

²³ Vgl. CURTIUS S. 200.

²⁴ Auf diese Auseinandersetzung macht Sieghild Bogumil in ihrem Aufsatz „Landschaften im Spannungsverhältnis zwischen Ästhetik und Natur“ aufmerksam (s.u.).

²⁵ Vgl.: „Idylle“, in: SCHILLER: *Über naive und sentimentalische Dichtung*, DBS S. 41420 (vgl. Schiller-SW Bd. 5, S. 744).

nach *Elysium* führt.“²⁶

Landschaftsdarstellungen bleiben natürlich nicht nur auf den locus amoenus und andere (rhetorische) Topoi wie z.B. das Tempetal beschränkt.²⁷ Als Begriff und damit als Beleg für reflexive bzw. theoretische Behandlung innerhalb der Kunstgeschichte bzw. -theorie kann spätestens die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts ausgemacht [Ende S. 102] werden, in der sich der Begriff der Landschaft zur Bezeichnung einer Gattung der Malerei durchsetzt. Der Maler Albrecht Dürer (1471–1528) erwähnt in seinem *Tagebuch der Reise in die Niederlande* (1521) einen „landschafft mahler“ und ist vielleicht der Erste, der somit von Landschaftsmalern spricht. In dem Gedicht *Turmblick* des Meistersingers Hans Sachs (1494–1576) wiederum erahnen wir bereits den aus der Natur herausgelösten subjektiven bzw. ästhetischen Genuß²⁸ späterer Landschaften: „[...] nach dem wir auff den thurm / beyde gelassen wurn / auff dem wir beide sahen / die landschafft ferr und nahen [...]“²⁹

Aber nicht nur das Wort „Landschaft“, sondern auch Landschaften, die nun wie bereits erwähnt ihren topischen bzw. rhetorischen Charakter – aber auch ihre religiösen Implikationen (Allegorie) – abzulegen beginnen, tauchen mit dem Anfang der Neuzeit in der Literatur auf. Bereits erwähnt wurde der Brief von Aretino aus dem Jahr 1544, der in literarischer Sprache offenbar eine venezianische Stadtansicht des Malers Vittore Carpaccio (um 1494) beschreibt, die sich bis zu Bemerkungen über den Himmel und die Wolken erstrecken; der Himmel, besonders aber die Physiognomie der Wolken spielen in der Ästhetik der Landschaft eine besondere Rolle.³⁰ Betont werden muß, daß es sich nicht um ein privates Dokument handelt, sondern die Briefe waren von Aretino (1492–1556) selbst zur Veröffentlichung vorgesehen, und verschiedene Bände

²⁶ *Über naive und sentimentalische Dichtung*, DBS S. 41428 (vgl. Schiller-SW Bd. 5, S. 750).

²⁷ Hier sei nochmals an die Ausführungen von Curtius verwiesen; zum Tempetal siehe auch Busch S. 39–40.

²⁸ Der Begriff „Genuß“ wurde hier gewählt, um auf ein weiteres Problem der Landschaftsästhetik aufmerksam zu machen. Es stellt sich nämlich die Frage, ob die Ästhetik der Landschaft unbedingt nur aus der „genießenden Schau“ her erfahren werden kann, die wiederum „Not und Nutzen“ diametral entgegengesetzt wird (vgl. Ritter S. 174). Antworten könnte vielleicht der hier angerissene komparatistische Ansatz bringen, dem jedoch an dieser Stelle nicht weiter nachgegangen werden kann. Neben die genießende Schau könnte beispielsweise eine durch Leidensdruck bedingte „meditative“ Schau gestellt werden, deren Wurzeln in ostasiatischen Traditionen verankert sind; vgl. auch FLACH S. 17: „Die Natur ist [...] etwas, das in Zuwendung des Subjekts mit Vergnügen aufgenommen wird [...]“.

²⁹ Zu Sachs und Dürer sowie dem voranstehenden Zitat siehe BUSCH S. 74–77, wo sich auch weitere Quellen des Landschaftsbegriffs aus dem 16. Jahrhundert finden.

³⁰ Vgl. RITTER S. 147–148 und Anmerkung 28, 29, S. 176; auch Uchida geht an mehreren Stellen seiner Studie auf die Bedeutung von Himmel und Wolken und ihrer Rolle bei der Entdeckung der Landschaft ein; vgl. besonders das Kapitel „Die Entdeckung der Wolkenlandschaften bei Ruskin“ in *Fūkei no hakken*, S. 62–67.

erschienen noch zu Lebzeiten.³¹ Diese und andere frühe Quellen sind zwar per se dem kunsttheoretischen Diskurs zuzuordnen, von der Literatur jedoch, wie sich beispielsweise in der Auseinandersetzung Schillers mit Lessing noch zeigen wird, sind sie genau so wenig zu trennen, wie die Malerei selbst.

Angefangen bei dem ersten in deutscher Sprache überlieferten Fernblick über die oberrheinische Ebene im Roman *Simplicissimus* (1696)³² [Ende S. 103] verselbständigen sich Landschaften schließlich auch zum Gegenstand der Dichtung, was vielleicht nichts besser belegt, als schließlich das Gedicht *Die Alpen* (1729) von Albrecht von Haller (1708–77), einem schweizer Arzt, Naturforscher und Dichter. Es ist die ästhetische Entdeckung der Alpen vermittelt der Kategorie des Erhabenen, besonders jedoch Ausdruck des Gedankens der Freiheit, und prägt das 18. Jahrhundert entscheidend mit. Es ist aber auch genau die Hallersche „Schilderungssucht“³³, die Gotthold Ephraim Lessing (1729–81) dazu veranlaßt, der Natur das Recht abzusprechen, in der Gestalt der ästhetischen Landschaft zur literarischen Ausdrucksform des Menschen zu werden, und sie in seiner Schrift *Laokoon* (1766), in der er eine systematische Erfassung und Differenzierung künstlerischer Ausdrucksformen innerhalb ihrer Grenzen versucht, mit einem Redeverbot zu belegen. Denn „die Zeitfolge ist das Gebiete des Dichters, so wie der Raum das Gebiete des Malers.“³⁴ Wie Sieghild Bogumil in ihrem Aufsatz „Landschaft im Spannungsverhältnis zwischen Ästhetik und Natur“ aufdeckt, begründet Lessing sein Redeverbot nicht nur sprachtheoretisch, erkenntnistheoretisch und poetologisch, sondern auch inhaltlich (S. 156). Die Verbindung von Poesie und Landschaft scheint – zumindest für die theoretische Auseinandersetzung, die jedoch, wie diese Episode vielleicht auch zeigt, nicht unbedingt konform mit der Praxis gehen muß – verloren. Bogumil weist in ihren Ausführungen weiterhin nach, daß Schiller, der sich nebenbei bemerkt seit Anfang der 1790er Jahre intensiv mit den Gedanken Kants auseinandersetzte³⁵, in seiner Rezension *Über Matthissons Gedichte* (1794) Bezug zu Lessing nimmt³⁶, und die Landschaft

³¹ Vgl. BUSCH S. 85–89.

³² Vgl. Helmut J. SCHNEIDER S. IX.

³³ *Laokoon*, DBS S. 31515 (vgl. Lessing-W Bd. 6, S. 114).

³⁴ *Laokoon*, DBS S. 31516 (vgl. Lessing-W Bd. 6, S. 116)

³⁵ Vgl. BUSCH S. 230.

³⁶ Zu Schillers *Über Matthissons Gedichte* und zu den folgenden Ausführungen vgl. den die philosophische Struktur dieser Rezension aufdeckenden Aufsatz von Sieghild BOGUMIL sowie den Nachvollzug Schillers Gedankengänge von BUSCH (S. 227-32; hier auch die Zitate). Allerdings ist Busch der Aufsatz von Bogumil offenbar nicht bekannt, da er nicht auf die dort geschilderte Problematik eingeht und daher auch nicht die Bedeutung der Schiller'schen Rezension in seiner vollen Breite erkennt. Bogumils Aufsatz berührt philosophische Fragestellungen und nimmt in die Problematik auch J.J. Rousseau mit auf, wie der Untertitel zeigt: „Schillers Rückgewinnung der

wieder der Poesie übergibt bzw. wie er es nennt: „die unbeseelte Natur für sich selbst zur Heldin der Schilderung“³⁷ macht. Für Schiller liegt der große Stil „nur in der Wegwerfung des Zufälligen und in dem reinen Ausdruck des Notwendigen“ (S. 228), „[a]ber die landschaftliche Natur zeigt uns diese strenge Notwendigkeit nicht in allen ihren Teilen, und bei dem tiefsten Studium derselben wird noch immer sehr viel Willkürliches übrig bleiben, was den Künstler und Dichter in einem niederen Grade von Vollkommenheit gefangen hält. Die Notwendigkeit, die der echte Künstler an ihr vermißt und die ihn doch allein befriedigt, liegt nur innerhalb der menschlichen Natur, und daher wird er nicht ruhen, bis er seinen Gegenstand in dieses Reich der höchsten Schönheit hinübergespielt hat“ (S. 229). Das dem Dichter hierfür zur Verfügung stehende Mittel nennt Schiller die symbolische Operation: „Es gibt zweierlei Wege, auf denen die unbeseelte Natur ein Symbol der menschlichen werden kann: entweder als Darstellung von Empfindungen oder als Darstellung von Ideen“ (S. 229). Bogumil (S. 161) faßt die symbolischen Regeln im engeren Sinn, die Schiller im zweiten Teil der Rezension erörtert, im „Konzept der Dynamisierung der unbeseelten Natur durch ihre Anthromorphisierung“ zusammen, oder, um es noch einfacher zu sagen: durch die symbolische Operation wird die Landschaft in menschliche Natur verwandelt.

Hier weiter darzustellen, welche Dimensionen in den nun auch poetologisch legitimierten Landschaften der Literatur seit dem 18. Jahrhundert – von den Topographien der Innerlichkeit der Romantik über den praktische Verwertbarkeit bringenden und das Verschwinden der Natur beklagenden Realismus bis zur postmodern abgeklärten Kunst des Wegsehens oder Augenschließens der Nähe und kulturzynischer Verzerrung der Ferne – verborgen liegen, kann nicht Aufgabe dieses Aufsatzes sein; dies geschah bereits ausführlich an anderer Stelle.³⁸ Ein deutschsprachiger Denker und Dichter darf aber in einer Darstellung wie der vorliegenden nicht unzitiert bleiben,

Landschaft für die Poesie in seiner Auseinandersetzung mit Lessing und Rousseau.“ Das ist von daher erwähnenswert, da sie der ästhetischen Landschaft Schillers das Landschaftsbild Rousseaus als ein natürliches gegenüberstellt (S. 155). Diese Ausführungen hier nachzuvollziehen würde jedoch den zur Verfügung stehenden Rahmen bei weitem überschreiten; daher nehmen wir auch keinen weiteren Bezug auf Bogumil und beschränken uns auf Aussagen der Rezension.

³⁷ Zitiert nach BUSCH S. 227 (alle Seitenangaben ebenfalls nach Busch).

³⁸ Siehe beispielsweise Richard Alewyns bekannten Aufsatz „Eine Landschaft Eichendorffs“; als Quellensammlung sei auf *Deutsche Landschaft* von Helmut J. SCHNEIDER, besonders aber auf die einen Überblick verschaffende Einleitung verwiesen. Da Landschaftsdarstellungen eng mit der Reiseliteratur verbunden sind, muß für weitergehende Forschungen der diesbezügliche Diskurs mitberücksichtigt werden; als zusammenfassenden Überblick sei hier auf den von Anne FUCHS und Thomas HARDEN 1995 herausgegebenen Sammelband *Reisen im Diskurs. Modelle der literarischen Fremderfahrung von den Pilgerberichten bis zur Postmoderne* (Heidelberg: C. Winter) verwiesen.

nämlich Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832). Das gilt sowohl für das Arkadien-[Ende S. 105] Motiv („Zur Laube wandeln sich die Thronen, Arkadisch frei sei unser Glück!“)³⁹, als auch für die wichtige Rolle Goethes bei der Entdeckung der Landschaft im Sinne der hier verfolgten Ästhetik. Auf japanischer Seite ist es besonders das Verdienst des Max Weber-Forschers und -Übersetzers Uchida Yoshiaki, in seiner Monographie „Die Entdeckung der Landschaft“ (*Fûkei no hakken*, s.u.) an mehreren Stellen darauf hinzuweisen – hierzu zitiert er ausführlich Passagen aus den *Leiden des jungen Werthers*.⁴⁰ So sind es denn auch „die Landschaft uns vor Augen bringenden Lieder[n] Goethes“ (Schopenhauer)⁴¹, bei denen wir eine innere Zerissenheit erkennen, die durch ein Hingezogenwerden zu antiken und mittelalterlichen Traditionen (deutlich erkennbar am Arkadien-Motiv) und gleichzeitig zur modernen Landschaft als ästhetische Erfahrung.⁴² Ist es das nicht auch, was er uns mit seinen berühmten „Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust“⁴³ sagen möchte?

Alles bisher Gesagte wollen wir daher mit einigen aussagekräftigen Beispielen aus Goethes Werk ausklingen lassen:

„Und nun ging ich heraus und sah die herrliche weite / Landschaft, die sich vor uns in fruchtbaren Hügeln / umherschlingt“⁴⁴

„Wie aber einmal Knospen und Blüten kommen, dann wird man ungeduldig, bis das volle Laub hervortritt, bis die Landschaft sich verkörpert und der Baum sich als eine Gestalt uns entgegendrängt.“⁴⁵

„Alles störende Kleinliche war ringsumher entfernt, alles Gute der Landschaft, was die Natur, was die Zeit daran getan hatte, trat reinlich hervor und fiel ins Auge“⁴⁶

„[...] denn welcher Sinn, welches Talent, welche Übung gehört nicht dazu, eine weite und breite Landschaft als Bild zu begreifen!“⁴⁷

„Der malerische Blick gesellte sich zu dem dichterischen, die schöne ländliche, durch

³⁹ *Faust. Eine Tragödie*, DBS S. 10178 (vgl. Goethe-HA Bd. 3, S. 288).

⁴⁰ Auch Helmut J. SCHNEIDER (S. XII) bestätigt die Schlüsselposition des *Werthers* für die literarische Entdeckung der Landschaft bzw. sieht in diesem Roman „die Geburtsstunde einer im eigentlichen Sinne literarischen Landschaft“.

⁴¹ *Die Welt als Wille und Vorstellung*, DBS S. 44081 (vgl. Schopenhauer-ZA Bd. 4, S. 450).

⁴² Ähnliches läßt sich bei dem Haiku-Dichter Matsuo Bashō erkennen; vgl. Wittkamp 2001: 37; das Thema der inneren Zerissenheit Bashōs wird in meinem Aufsatz *Hyōhaku – das stete Getriebenwerden. Versuch einer Mentalitätsgeschichte* (voraussichtlich 2002 in *Hōrin*, Ekō-Haus, Düsseldorf) näher behandelt. [mittlerweile erschienen als „Hyōhaku – das stete Getriebenwerden. Beitrag zu einer Mentalitätsgeschichte des Mittelalters“ in NOAG 173–174, 2003]

⁴³ *Faust. Eine Tragödie*, DBS S. 9770 (vgl. Goethe-HA Bd. 3, S. 41).

⁴⁴ *Hermann und Dorothea*, DBS S. 8931 (vgl. Goethe-HA Bd. 3, S. 605)

⁴⁵ *Die Wahlverwandschaften*, DBS S. 12000 (vgl. Goethe-HA Bd. 6, S. 426–427)

⁴⁶ *Die Wahlverwandschaften*, DBS S. 12003 (vgl. Goethe-HA Bd. 6, S. 428)

⁴⁷ *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, DBS S. 12639 (vgl. Goethe-HA Bd. 9, S. 226)

den freundlichen Fluß belebte Landschaft vermehrte meine Neigung zur Einsamkeit und begünstigte meine stillen nach allen [Ende S. 106] Seiten hin sich ausbreitenden Betrachtungen.“⁴⁸

Sind die bisherigen Ausführungen im Vergleich zu den sich nun anschließenden unverhältnismäßig lang ausgefallen, liegt das zum einen an den bis dato nicht genügend vorangetriebenen Studien des Verfassers, zum anderen jedoch auch an der Tatsache, daß der moderne japanische Landschaftsdiskurs – besonders dort, wo es um die geisteswissenschaftlichen bzw. epistemologischen Voraussetzungen der Landschaft geht – auf den oben dargestellten Entwicklungsprozeß rekurriert. Ein kurzer Blick auf drei repräsentative Studien verdeutlicht das: „*Die Entdeckung der Landschaft*“ (*Fūkei no hakken*; so ist das zentrale Kapitel des u.a. auch ins Deutsche übersetzten Buchs *Ursprünge der modernen japanischen Literatur* (*Nihon kindai bungaku no kigen*, 1980) von Karatani Kōjin, aber auch die bereits erwähnte Monographie von Uchida Yoshiaki aus dem Jahr 2001 betitelt) sowie die wohl als Grundlagenwerk zu bezeichnende „*Einführung in die Lehre von der Landschaft*“ (*Fūkeigaku nyūmon*; 1982) von Nakamura Yoshio.

Für Karatani, dessen Anliegen in der Aufdeckung der Ursprünge der modernen, nicht jedoch in der Geschichte der japanischen Literatur selbst liegt, formiert sich die Geschichte der modernen japanischen Literatur innerhalb dieser Entdeckung der Landschaft. Die wiederum ist eine Erkenntniskonstellation, die erst unter westlichem Einfluß möglich wurde; erst durch diesen kam es zur notwendigen „Umkehrung“ (*tentō*). Mit Karatani wurde sich bereits an anderer Stelle auseinandergesetzt⁴⁹, und die Ausführungen brauchen hier nicht wiederholt zu werden. Was für ihn die Umkehrung in der Erkenntniskonstellation ist, sieht Uchida jedoch in der „modernen Seele“ (S. 78, 91 etc., wobei er den deutschen Ausdruck benutzt), deren Entwicklung er anschaulich anhand für die Entdeckung der Landschaft wichtiger [Ende S. 107] Namen wie John Ruskin (1819–1900), Max Weber (1864–1920) oder Goethe darstellt. In den Kapiteln zu Charles Darwin (1809–1882) und Alexander von Humboldt (1769–1859) gelingt es Uchida, die Trennung des Menschen von der Natur – einer für die Landschaft wichtigen Voraussetzung – und die damit verbundene sich neben der naturwissenschaftlichen herauskristallisierende ästhetische Weltsicht⁵⁰ eindrucksvoll nachzuvollziehen.

⁴⁸ *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, DBS S. 13145 (vgl. Goethe-HA Bd. 10, S. 541)

⁴⁹ Vgl. WITTKAMP 1998.

⁵⁰ D.h. mit einem von Forschen und Wissen unterschiedenen besonderen Sinn der Natur nahetreten; vgl.: Ritter S. 141 und vertiefend S. 154: „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

Während Humboldt um eine Vereinigung bemüht ist, wird deutlich, wie Darwins anfänglich ästhetische Empfindsamkeit dem nüchternen naturwissenschaftlichen Forscherblick weicht.

Sowohl Karatani als auch Uchida betonen die Rolle der modernen japanischen Landschaftsmalerei (die Uchida ebenfalls sehr anschaulich darstellt, was das Buch schon deswegen empfehlenswert macht). Karatani hebt die Realismusbewegung der 1880er Jahre hervor, sieht den „Bruch“ aber erst in dem Roman *Wasureenu hitobito* („Unvergeßliche Menschen“, 1889) von Kunikida Doppo (1871–1908) eindeutig vollzogen, d.h. erst jetzt wird die Landschaft zur Landschaft als Erkenntniskonstellation, und erst jetzt vollzieht sich die enge Verknüpfung der Landschaft mit einem „einsamen inneren Zustand“. ⁵¹ Uchida wiederum betont neben der Rolle Kojima Usuis (1873–1948) und der Geschichte des japanischen Alpinismus die durch die europäische Landschaftsmalerei beeinflussten Werke wie *Nihon fūkeiron* („Theorie der japanischen Landschaft“) von Shiga Shigetaka (1863–1927) oder *Chiri gakkō* („Wissenschaftliche Betrachtungen zur Geologie“) von Uchimura Kanzō (1861–1930). Karatani und Uchida beziehen sich – wenn auch unter Nennung z.T. verschiedener Namen und Ereignisse – eindeutig auf dieselben Ereignisse zum Ende des 19. Jahrhundert und betonen wiederholt, daß ohne die Rezeption europäischer Geistesgeschichte eine Entdeckung der Landschaft nicht stattgefunden hätte. ⁵² Nakamura berücksichtigt zwar indigene Entwicklungen und geht auch [Ende S. 108] auf die Herleitung des japanischen Landschaftsbegriffs ein. ⁵³ Durch die einleitende Voranstellung europäischer Landschaftsmodelle und deren Repräsentanten wie Wordsworth gibt er jedoch seiner Studie eine prägnante Ausrichtung. Sein Hauptanliegen ist allerdings nicht in kunsttheoretischen, philosophischen bzw. ästhetischen Fragestellungen zu suchen, sondern gilt den psychischen, physischen und physikalischen Prozessen bei der Wahrnehmung von Landschaft bzw. bei der Bildbetrachtung, sowie den menschlichen Gestaltungsprozessen der Umwelt, wobei sich in den genannten eher praktisch orientierten Aspekten die Einschätzung als Grundlagenwerk durchaus als gerechtfertigt erweist.

wissenschaftlicher Objektivierung und ästhetischer Vergegenwärtigung im Verhältnis zur Natur nicht zufällig ist.“

⁵¹ Vgl. WITTKAMP 1998 S. 182.

⁵² Zu UCHIDA vgl. S. 68, 74, 77, 89 etc.

⁵³ Vgl. NAKAMURA S. 68-73 sowie UCHIDA (S. 5–10), der den Landschaftsbegriff zwar in seiner Bedeutungsvielfalt und in Abgrenzung zu sinnverwandten bzw. quasisynonymen Begriffen wie *keikan* oder *kōkan* diskutiert, die geistesgeschichtliche Herleitung jedoch auf Europa beschränkt. Mit dem Begriff *fūkei* und seinem Verhältnis zu „Klima“ (*fūdo*) im Sinne Watsujis beschäftigt sich in japanischer Sprache auch BERQUE (Beruku); vgl. besonders S. 66–84.

Mögen die genannten Titel alle ihren eigenen Wert besitzen, bergen sie doch die Gefahr, die Sicht auf die eigene Kultur vor der Meiji-Zeit zu versperren – oder zumindest zu trüben. Es gilt noch genauer zu untersuchen, ob sich nicht unabhängig von einer philosophischen Theorie im Sinn des Aristoteles – bzw. die von Petrarca aufgenommenen für das ästhetische Verhältnis zur Natur konstitutiven Bestimmungen der philosophischen Theorie-Tradition und deren spätere Bestätigung (der Herkunft der Natur als Landschaft aus der Tradition der philosophischen Theorie) durch Kant⁵⁴ – im ostasiatischen Raum eine *andere* Landschaftsauffassung entwickelte, der durch die Kulturerneuerungen der Meiji-Zeit eine starke Eindämmung widerfuhr. Besonders in unserem Zusammenhang, dem Diskurs der Malerei und der Literatur, gilt es, die Applizierbarkeit des europäischen Landschaftsbegriff auf die vor-meiji-zeitliche Literatur zu prüfen, und umgekehrt anhand ostasiatischer Traditionen und Reflexionen europäische Ästhetik bzw. Poetologie zu verifizieren bzw. relativieren. Denn daß *etwas* passierte, daß es einen Unterschied zwischen den beispielsweise „versatzstückhaften“ und stark kodierten bzw. konnotierten „Landschaften“ im [Ende S. 109] *Kokin wakashū* (905) und den Naturbetrachtungen in Kunikidas *Musashino* (1901) gibt, ist nur unschwer zu übersehen. Notwendig bleibt jedoch eine eindeutigere Begriffsbestimmung. Es dürfte z.B. nicht möglich sein, die „moderne Seele“ (Uchida) oder den „Bruch in der Erkenntniskonstellation“ (Karatani) an demselben Begriff – eben *fūkei* – auszumachen, dem auch die von Watanabe und Kawamura herausgegebene speziell auf die Literatur ausgerichtete Studie „*Die bedichtete Landschaft*“ (*Utawareta fūkei*; 2000) vom *Man'yōshū* bis in die Anfänge der japanischen Moderne nachgeht, *ohne* einleitend oder klärend darüber reflektiert zu haben.

Ein Blick in die nach Themen geordnete Bibliographie bei Nakamura macht deutlich, daß hier zwar die eingangs genannten „integralen Vorstellungen“ bzw. verschiedene Diskurse berücksichtigt werden, der „integrierende Kerngedanke“ jedoch nicht. Theoretisierende Auseinandersetzungen damit scheint es offenbar erst seit der Meiji-Zeit zu geben, was nicht zuletzt das Werk *Fūdo* (1935) der Philosophen Watsuji Tetsurō (1889–1960) belegt. Diese im Grunde genommen nur dem philosophisch geschulten Leser mitteilbaren Ausführungen können hier nicht nachvollzogen werden – das ist ebenfalls an anderer Stelle bereits ausführlich geschehen.⁵⁵

⁵⁴ Vgl. RITTER S. 144–148 und Anmerkung 29, S. 177. Die Tradition der philosophischen Theorie darzustellen, kann neben der „Beschreibung [des] Qualitätssprunges von der Naturbegeisterung zur gleichzeitigen Erfahrung ihrer Fremdheit als Voraussetzung ästhetischer Landschaftserfahrung“ als zentrales Thema von Ritters „klassischem Aufsatz“ (Busch) genannt werden; vgl. BUSCH S. 232.

⁵⁵ Siehe hierzu besonders die Arbeiten von Augustin Berque; mit *Fūdo* setzt sich auch Hans-Peter LIEDERBACH auseinander: „Zur Entstehungsgeschichte von Watsuji Tetsurōs *Fūdo*“.

Weiterhin darf nicht der Gedanke aufkommen, daß in der klassischen japanischen Literatur eine Reflexion über die literarische Darstellung natürlicher Phänomene nicht stattgefunden hätte. Nakamura weist beispielsweise auf die „Landschaftstheorie“ (*fūkeiron*) von Kūkai (774-835), dem japanischen Begründer der buddhistischen Shingon-Schule, in dessen Schrift *Shōryōshū* hin⁵⁶, und gibt Beispiele aus dem *Genji monogatari* (Anfang 11. Jh.) von Murasaki Shikibu und dem *Makura no sōshi* (um 1000) der Hofdame Sei Shōnagon. Auch die immer wieder zitierten Worte Ki no Tsurayukis aus dem japanischen Vorwort zur [Ende S. 110] ersten kaiserlichen Gedichtsanthologie *Kokin wakashū* (905), das als erste japanische Poetologie genannt werden kann, demonstrieren die frühe reflektive Auseinandersetzung mit Naturphänomenen in der Literatur und erinnern sogar an Schillers symbolische Operation: „Das Yamato-Gedicht hat das menschliche Herz zur Wurzel und tausende von Worten als Blätter. In dieser Welt [...] besteht die Poesie darin, das, was das Herz empfindet, durch Dinge auszudrücken, die man sieht und hört.“⁵⁷ Nebenbei bemerkt sei, daß auch Inoue Shōichi in seiner Besprechung zu Uchidas „Entdeckung der Landschaft“ fragt, warum man in früheren Zeiten nicht in der Lage gewesen sein sollte, Landschaften ästhetisch zu erkennen, bloß weil man es nicht Wert fand, sie zu beschreiben.⁵⁸

Japanische Arbeiten zur Begrifflichkeit und Wortgeschichte des die Natur wiedergebenden Wortschatzes (*fūkei hyōgen*) existieren ebenfalls in großer Menge⁵⁹, aber Fragen, ob und ab wann beispielsweise die Natur „für sich selbst zur Heldin der Schilderung“ (Schiller⁶⁰) wird, ob „Natur als Landschaft Frucht und Erzeugnis des theoretischen Geistes“ (Ritter) oder nur als ästhetischer Genuß erfahrbar ist, scheinen mit Blick in den Westen tatsächlich erst in jüngerer Zeit gestellt worden zu sein.

Beenden wir unsere Darstellung mit einer kurzen Betrachtung eines *waka*-Gedichts von Yamabe no Akahito (frühe Nara-Zeit) aus dem *Man'yōshū*, der ältesten japanischen Gedichtssammlung:

Tago no urayu uchi idete mireba masshiro ni so Fuji no takamine ni yuki wa furikeru

⁵⁶ Vgl. besonders S. 174-93, wo ebenfalls deutlich wird, daß Kūkai nicht den Begriff *fūkei* verwendet.

⁵⁷ Übersetzt von Oscar BENL S. 17-8.

⁵⁸ In: *Nihon keizai shinbun* (Nikkei), 10. Juli 2001.

⁵⁹ Vgl. die zusammenfassende Übersicht von Watanabe Yasuaki in dem Kapitel „Fūkei hyōgen kenkyū no yukue“ in WATANABE/KAWAMURA S. 267-83.

⁶⁰ Vgl. hierzu auch Busch in Anmerkung 4, S. 232.

(Ich trete hinaus und schaue: / die Bucht von Tago / schneeweiß – am hohen Gipfel des Fuji fällt Schnee; Arbeitsübersetzung) [Ende S. 111]

Wie soll man dieses Gedicht lesen? Die Versatzstücke der europäischen Antike versagen hier – es sei denn, das ganze Gedicht ist eines. Da Ki no Tsurayuki die Dichtung zu Angelegenheit des Herzens (*kokoro*) macht, und andererseits Akahito später zu einem der 36 Dichtergenien (*sanjūrokkasen*) auserkoren wurde, liegt nahe, daß dieses Gedicht mehr als die Summe seiner Einzelteile ist. „Landschaft wird [...] 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,“ schreibt Joachim Ritter (S. 147). Wenn das eine Voraussetzung für den ästhetischen Genuß von Landschaft ist, so ist sie hier erfüllt („*idete mireba*“). Ritter (S. 144) macht aber auch deutlich, daß das Hinaustreten in die Natur zugleich ein Heraustreten bedeutet; jene Trennung von der Natur, da nur die Distanznahme ästhetische – und naturwissenschaftliche – Betrachtung ermöglicht. Unterscheidet sich dieses Getrenntsein des Menschen von der Natur von jenem, daß im gesteigerten Naturinteresse des *Man'yōshū* zu registrieren ist, dessen auslösendes Moment in der Formung der städtischen Gesellschaft vermutet wird?⁶¹ Ritter (S. 150) argumentiert, daß Landschaft Natur sei, die im Anblick für einen fühlenden und empfindenden Betrachter ästhetisch Gegenwärtig sei. Fühlende und empfindende Betrachter dürften ostasiatische Traditionen genügend hervorgebracht haben, auch wenn es nur die eigenen Traditionen und der Begriff bzw. das Signifikat (Karatani) oder das *ki* (Suzuki Sadami) einer Landschaft⁶² waren, die empfunden wurden.

Ein wenig provokativ haben wir hier versucht, Momente europäischer Ästhetik einzubringen. Die japanische Literaturwissenschaft nennt diesen Typ von Dichtung *jokei* (Landschaftsdarstellungen⁶³). Darunter werden Gedichte verstanden, die sich in ihrer Wortwahl nahezu ausschließlich auf Naturphänomene beschränken und in denen grund- [Ende S. 112] sätzlich keine emotionalen Äußerungen vorkommen, wobei i. Ggs.

⁶¹ Vgl. Suzuki HIDEO (s.u.) S. 12-3.

⁶² Vgl. WITTKAMP 2001, S. 192. Diese Problematik sei hier nur als Anregung genannt. Ein Vergleich zur europäischen Ästhetik könnte interessante Ergebnisse bringen, wie folgendes Zitat von Lessing belegt: „Der Maler, der nach der Beschreibung eines Thomsons eine schöne Landschaft darstellt, hat mehr getan, als der sie gerade von der Natur kopieret. Dieser siehet sein Urbild vor sich; jener muß erst seine Einbildungskraft so anstrengen, bis er es vor sich zu sehen glaubet. Dieser macht aus lebhaften sinnlichen Eindrücken etwas Schönes; jener aus schwanken und schwachen Vorstellungen willkürlicher Zeichen.“ Aus: *Laokoon*, DBS, S. 31476 (vgl. Lessing-W Bd. 6, S. 86).

⁶³ Vgl. hierzu den Aufsatz von Suzuki Hideo „Waka no busshō to fūkei“ in WATANABE/KAWAMURA S. 1-25.

zu den *eibutsu*-Gedichten die große Landschaft (oftmals sogar die Überlandschau) geschildert wird. Das Gedicht darf nicht von dem vorangehenden *chōka* (Langgedicht) getrennt werden, daß die *kami*-Gottheiten und die Pracht und Legitimität des Reiches preist. In klaren Worten strukturiert das *waka* die Landschaft in einen verschwommenen, unklaren Vordergrund und plaziert vor der Folie eines blauen Himmel und grünblauen Meeres den schneeweißen Fujisan in die Mitte des Bildes. Durch diese perspektivische Inszenierung wird die strenge räumliche Ordnung betont uns steht damit für Ordnung und gefestigte Strukturen im eigenen Reich. Somit ist auch in Japan klar, daß hier nicht die Natur wiedergegeben wird, „so wie sie ist.“⁶⁴ Karaki Junzō vermutet, daß in der *Man'yōshū*-Dichtung stets ein weiterer Text eingeschrieben ist, sei es eine Besinnung auf die Geschichte oder ein Lob des Reiches.⁶⁵ Somit würde das *waka* die allegorischen Landschaften des ausgehenden (europäischen) Mittelalters antizipieren.

Können die Überlegungen zu „*fūkei*“ und zu diesem Gedicht hier nur angerissen werden, mögen sie vielleicht doch andeuten, daß ein vertiefender Vergleich von Landschaften, ihrer geistesgeschichtlichen Konzepten und literarischen Behandlungsweisen, die Möglichkeit eines umfassenderen – vielleicht auch freieren – Landschaftsbegriffs näherbringt.

Literaturverzeichnis

- Alewyn, Richard: „Eine Landschaft Eichendorffs.“ In: Dotzler, Bernhard J. (Hg.) (1999): *Grundlagen der Literaturwissenschaft. Exemplarische Texte*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, S. 115–136.
- Benl, Oscar (1951): *Die Entwicklung der japanischen Poetik bis zum 16. Jahrhundert*. Hamburg: Cram, De Gruyter & Co.
- Berque, Augustin (Ogyusutan Beruku) (1995): *Nihon no fūdōsei*. (Das Klimatische Japans) Tōkyō: NHK Ningen daigaku (Oktober – Dezember 1995, Begleitheft).
- Bogumil, Sieghild: „Landschaft im Spannungsverhältnis zwischen Ästhetik und Natur. Schillers Rückgewinnung der Landschaft für die Poesie in seiner Auseinandersetzung mit Lessing und Rousseau.“ In: Gawoll, Hans-Jürgen und Christoph Jamme (Hg.) (1994): *Idealismus mit Folgen. Die Epochenschwelle um 1800 in Kunst und Geisteswissenschaften*. München: W. Fink
- Busch, Werner (Hg.) (1997): *Landschaftsmalerei*. (= Band 3 aus: Geschichte der

⁶⁴ Vgl. Suzuki S. 7-8.

⁶⁵ Vgl. hierzu das Kapitel „Mireba akanu“ in *Kokoro no rekishi* von Karaki.

- klassischen Bildgattungen) Berlin: Reimer.
- Curtius, Robert Ernst (1948): *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern: A. Franke Ag. (Kapitel 10, „Die Ideallandschaft“: S. 189–207).
- DBS = Digitale Bibliothek Sonderband: *Meisterwerke deutscher Dichter und Denker*. Ausgewählt von Mathias Bertram. Berlin (2000): Directmedia.
- Karaki Junzō (1970): *Nihonjin no kokoro no rekishi* (2 Bände; „Mireba akanu“: s. Band 2), Tōkyō: Chikuma shobō.
- Karatani Kōjin (1996): *Ursprünge der modernen japanischen Literatur*. Basel: Stroemfeld/Nexus (Nexus 34; Original: *Nihon kindai bungaku no kigen*. Tōkyō: Kōdansha 1980).
- Liederbach, Hans-Peter (2001): „Zur Entstehungsgeschichte von Watsuji Tetsurōs Fūdo.“ In: *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens*, NOAG 167-170 (2000–2001), S. 159–180.
- Nakamura Yoshio (1982): *Fūdogaku nyūmon*. (Einführung in die Landschaftstheorie) Tōkyō: Chūō kōronsha, Chūō shinsho 650 (zitiert aus: ¹⁵1988).
- Ritter, Joachim (1974): *Subjektivität. Sechs Aufsätze*. („Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen“: S. 141-190) Frankfurt a.M.: Bibliothek Suhrkamp Bd. 379 (zitiert aus: 1980, 5. und 6. Tausend).
- Schneider, Helmut J. (Auswahl und Einleitung) (1981): *Deutsche Landschaft*. Frankfurt a.M.: Insel.
- Schneider, Norbert (1999): *Geschichte der Landschaftsmalerei. Vom Spätmittelalter bis zur Romantik*. Darmstadt: Primus Verlag.
- Smuda, Manfred (Hg.) (1986): *Landschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Taschenbuch 2069.
- Uchida Yoshiaki (2001): *Fūkei no hakken* (Die Entdeckung der Landschaft). Tōkyō: Asahi Shinbunsha, Asahi sensho Bd. 675.
- Watanabe Yasuaki und Kawamura Teruo (Hg.) (2000): *Utawareta fūkei*. (Die bedichtete Landschaft). Tōkyō: Kasama shoin.
- Wittkamp, Robert F. (1998): „Die Entdeckung der Landschaft. Ursprünge moderner japanischer Literatur in der Reiseliteratur der Edo-Zeit – Zwischen Sugae Masumi und Karatani Kōjin.“ In: *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens*, NOAG 163–164 (1998), S. 177–188.
- Wittkamp, Robert F. (2001): *Japans frühmoderne Reiseliteratur*. Hamburg: Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, MOAG Bd. 134.