

## 8 Waiblingers Landschaftsbilder

Die „lebendige Anschauung“, die Waiblinger mit seiner „Charakteristik Hesperiens“ geben will, läßt ihn sich auch dem Raum zuwenden, in dem die Gegenstände seiner Charakteristik existieren. So betrachtet er ausgiebig die italienische Landschaft: Landschaftsschilderungen nehmen einen wesentlichen Teil seiner Italienbilder ein. Es dominieren dabei landschaftliche Naturschilderungen; in Texten wie *Veduten aus Rom* kommen aber auch ‚Stadtlandschaften‘ zur Schilderung.

Wie bei den Gegenständen seiner Charakteristiken betrachtet Waiblinger auch den Raum ästhetisch. Die Kulturbedeutung des Raumes etwa kommt nicht in den Blick: Anders als beispielsweise in Goethes *Italienischer Reise* oder Seumes *Spaziergang* finden sich bei Waiblinger so gut wie keine Betrachtungen über landwirtschaftliche Nutzung o.ä.. Auch die erdkundlichen (z.B: geologischen) Interessen, mit denen ein Goethe ‚Landschaft‘ betrachtet, sind Waiblinger fremd. Es werden einzig die ästhetischen Erlebnisqualitäten des landschaftlichen Raumes dargestellt. Dabei engt Waiblinger seinen Wahrnehmungs- und Darstellungsfokus noch weiter ein: Der landschaftliche Raum wird nicht nur im weiteren Sinne ästhetisch, sondern ausdrücklich ‚malerisch‘ (soll hier heißen: mit dem Auge des Malers) erfaßt. Waiblinger spricht den betrachteten Raumausschnitt immer wieder als ‚Bild‘ oder ‚Gemälde‘ an. Wesentliches Kriterium seiner Darstellung ist, inwieweit ein Raumausschnitt aufgrund seiner Beschaffenheit zum ‚Vorwurf für einen Landschaftsmaler‘ gereichen kann. So müssen wir bei der Untersuchung von Waiblingers Landschaftsschilderungen die Parameter, ihre Darstellungsgeschichte und ihre Theorie berücksichtigen, die den ästhetischen Raum „Landschaft“ als Bild zu Waiblingers Zeit konstituierten.

Wie sehr die zeitgenössische Landschaftsmalerei Waiblingers Wahrnehmung der italienischen Landschaft beeinflußt hat, läßt sich bereits aus der Tatsache ersehen, daß ein großer Teil seiner italienischen Wanderungen Gebiete zum Ziel haben, die Anfang des 19. Jahrhunderts durch Landschaftsmaler erschlossen worden waren: Waiblinger bewegt sich häufig auf denselben Routen wie die (deutsch-)römischen Landschaftsmaler bei ihrer Suche nach landschaftlichen Vorwürfen. Sechs seiner Reisebeschreibungen führen den Leser etwa in die Berggegend östlich von Rom, in die Albaner Berge bzw. die Sabinerberge<sup>679</sup>. Waren die deutschen Künstler der vorhergehenden Generationen von Rom aus hauptsächlich nur nach Tivoli oder Frascati, in die unmittelbare Umgebung Roms, aufgebrochen, erschloß die Generation von Landschaftsmalern wie Joseph Anton Koch oder Johann Christian Reinhart nun auch die ‚Gebirgswelt‘ des Latiums<sup>680</sup>. An prominenter Stelle zählt zu diesen ‚neu entdeckten‘ Gegenden das Dörfchen Olevano (Romano) mit der *Serpentara*, das Koch und Reinhart um die Jahrhundertwende zum ersten Mal besucht hatten und das in der Folge regelrechtes ‚Pilgerziel‘ deutscher Künstler wurde. Auch Waiblinger hielt sich immer wieder dort auf. Er hat Olevano mehrfach beschrieben (und in Werken wie *Lieder der Nazarena*) auch besungen.

Waiblinger betont selbst immer wieder in den entsprechenden Texten die Erschließung der Sabiner Berge durch die Landschaftsmaler. In *Skizze eines Wegweisers* gibt er eine kurze historische Darstellung dieser Entdeckung:

---

<sup>679</sup> FGL, WIS, ATO, WOR, SAO, SW.

<sup>680</sup> Vgl. zu dieser ‚Entdeckung‘ auch: Rudolf Zeitler, *Klassizismus und Utopia. Interpretationen zu Werken von David, Canova, Carstens, Thorvaldsen, Koch*, Stockholm (Almqvist & Wiksell) 1954, S. 174ff.

Erst etwa seit einem Jahrzehend ist man weiter ins Gebirge hineingedrungen. Früher wagte es selten ein Fremder aus Furcht vor den dort hausenden Banditenscharen in jene Wildnisse zu wandern. Außerdem hielt die Öde und Unwirtlichkeit jener Gegenden die Wanderer zurück, und so kamen denn nur wenige bis zu den Felsen von Subiaco.

Zuerst waren es einige deutsche Landschaftsmaler, welche sich eine Zeitlang in Subiaco, Civitella und Olevano aufhielten, und durch Mitteilung ihrer Studien andere dahin zogen, welche die freundlichste und zuvorkommendste Aufnahme in Privathäusern fanden.

So zogen nun eine Menge Fremder, besonders deutsche Künstler, in die Gebirge der Sabiner und Herniker, und als endlich in verschiedenen Städten, in Subiaco, Civitella und Olevano mit Privathäusern eine Übereinkunft getroffen, und für den Preis von fünf Paol festgesetzt wurde, so konnt' es auch der minder Bemittelte wagen, einige Wochen auf der Serpentara zu zeichnen und zu malen.<sup>681</sup>

Nicht nur zahlreiche Orte des Latiums, die Waiblinger bereist und beschreibt, verdanken ihre ‚Entdeckung‘ den reisenden Landschaftsmalern. Auch Waiblingers Aufenthalt auf Capri etwa, den er in *Briefe aus der Insel Capri* beschreibt, ist ohne die ‚Erschließung‘ durch die Landschaftsmalerei, die erst wenige Jahre vor Waiblingers Capri-Aufenthalt erfolgt war, nicht denkbar sein<sup>682</sup>. Wo er dagegen ‚unbekannte‘ Gegenden bereist (wie etwa in der *Reise in die Abruzzen*), wird ausdrücklich vermerkt, daß diese noch nicht von Landschaftsmalern erschlossen wurden:

Selbst Männer, wie Koch und Reinhart, die über drei Jahrzehnte in Rom leben, haben sich noch nicht hierher verirrt. Man tut selbst in Rom, als ob der Fucinersee außerhalb der Welt läge, spricht von schlechtem Volk, von Unbequemlichkeit und Betrugerei [...]<sup>683</sup>

Die Reisen Waiblingers spiegeln mit wenigen Ausnahmen jene Routen wider, die die zeitgenössischen Landschaftsmaler von Rom und Neapel aus nahmen. So ist es nicht erstaunlich, daß auch seine Schilderung von Landschaften deutlich von der zeitgenössischen Landschaftsästhetik geprägt ist.

## 8.1 Landschaftstheorie und -praxis um 1800

Im Laufe des 18. Jahrhunderts erfolgt, von England ausgehend, die Integration der Theorie der Landschaftsmalerei in die Wissenschaft der allgemeinen Ästhetik<sup>684</sup>. Landschaft wird in der Wissenschaft der unteren Erkenntnisvermögen als (Natur-) Raum erklärt, an dem die menschlichen Vermögen tätig werden: Er reizt zur Assoziation, zur Aktivierung der Einbildungskraft, und er wird zum Katalysator von ästhetischer Stimmung, die im Subjekt durch das landschaftliche Objekt ‚entfacht‘ wird. In der landschaftlichen Auffassung von Natur erfolgt so zwar nach der Kantischen Definition von Ästhetik keine Objektbestimmung<sup>685</sup>, aber die Theoretiker der Landschaft gehen von besonderen Wirkmächten und Reizen der landschaftlichen Natur aus, die

---

<sup>681</sup> SW, S. 429f.

<sup>682</sup> Zur Erschließung Capris durch die Landschaftsmaler vgl: Andrea Welter, *Capri*, in: *Kennst Du das Land? Italienbilder der Goethezeit*, hrsg. von Frank Büttner und Herbert W.Rott, München und Köln (Pinakothek-Dumont) 2005, S. 273-291

<sup>683</sup> RIA, S. 371

<sup>684</sup> Vgl. dazu: Eckhard Lobsien, *Landschaft als Zeichen. Zur Semiotik des Schönen, Erhabenen und Pittoresken*, in: Manfred Smuda (Hg.), *Landschaft*, Frankfurt am Main (suhrkamp taschenbuch) 1986, S. 159-177

<sup>685</sup> Zur Bedeutung von Kants Ästhetik für die Landschaftstheorie vgl.: Werner Flach, *Landschaft. Die Fundamente der Landschaftsvorstellung*, in: Manfred Smuda (Hg.), *Landschaft*, Frankfurt am Main (suhrkamp taschenbuch) 1986, S. 11-28

Voraussetzung ihrer je spezifischen ästhetischen Auffassung durch das Subjekt sind. Sulzer spricht in diesem Sinn von der „ästhetischen Kraft“<sup>686</sup> der Landschaft, die auf den Betrachter wirke. Der Gartentheoretiker Hirschfeld untersucht in der Einleitung zu seiner *Theorie der Gartenkunst* (Leipzig 1775) entsprechend das Zusammenstimmen der ‚Empfindungsvermögen‘ mit den Erscheinungen als Voraussetzung landschaftlicher Wahrnehmung<sup>687</sup>. Es sind die Erkenntnis- und Empfindungsvermögen des Menschen, die an einem (Natur-)Raumausschnitt tätig werden und so den Eindruck Landschaft erst konstituieren. Voraussetzung des Landschaftskünstlers ist daher nach der zeitgenössischen Ästhetik dessen Kenntnis der psychologischen Dispositionen des aufnehmenden Subjekts. So fordert Schiller in seiner ‚Landschaftstheorie‘, der Landschaftskünstler (ob Dichter oder Maler) müsse „in das Geheimnis jener Gesetze ein[dringen], welche über die innern Bewegungen des menschlichen Herzens walten“ und „die Analogie [studieren], welche zwischen diesen Gemütsbewegungen und gewissen äußern Erscheinungen stattfindet“<sup>688</sup>.

Das auffällige Interesse von Kunstpraktikern und theoretischen Ästhetikern im 18. Jahrhundert an der Landschaft hängt auch mit den Autonomieerfahrungen zusammen, die die Landschaft dem Subjekt ermöglicht. Es erfährt sich dabei als „anschauungs-, verstandes- und vernunftbegabte[s] Gegenstück zur Natur“<sup>689</sup>, wie Werner Flach in seiner (Re-)Konstruktion von Kants Landschaftsbegriff formuliert. So erlebt das Subjekt nach Kant im ästhetischen Urteil des Erhabenen etwa seine ‚Unabhängigkeit‘ von „der Natur außer uns“ und empfindet eine „Überlegenheit über die Natur“<sup>690</sup>. Auch im Geschmacksurteil des Schönen (etwa vor einer schönen Landschaft) erfährt sich das Subjekt in ähnlichem Sinne als unabhängig, indem das Empfinden des Schönen keinen Bezug auf das ‚Begehrungsvermögen‘ habe<sup>691</sup>: Keinerlei konditionierender Trieb drückt sich darin aus, der Mensch bleibt in seiner ‚Interesselosigkeit‘ frei. In ähnlichem Sinne schreibt Sulzer über das Landschaftsempfinden, der Mensch lerne vor der Landschaft „andre Bedürfnisse kennen, als Hunger und Durst, und die bloß auf die Erhaltung der groben Materie abzielen.“<sup>692</sup> Die Landschaft ermöglicht also ‚ästhetische Erlebnisse‘, die ihn auf sein „unsichtbares [...] Wesen verweisen, das seine bedingte „bloß irdische“ Existenz übersteigt<sup>693</sup>: Hier wird das Subjekt frei von seinen ‚irdischen Trieben‘. Goethe steuert mit einem bekannten Faust-Zitat schließlich einen gesellschaftlichen Aspekt von Autonomie bei, den das Landschaftserlebnis impliziert:

---

<sup>686</sup> Johann Georg Sulzer, Stichwort *Landschaft*, in: ders., *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Unveränderter Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1792, Hildesheim 1994, Bd. 3, S. 145

<sup>687</sup> Vgl. zu Hirschfelds Garten- und Landschaftstheorie: Wolfgang Kehn, *Ästhetische Landschaftserfahrung und Landschaftsgestaltung in der Spätaufklärung: Der Beitrag von Christian Cay Lorenz Hirschfelds Gartentheorie*, in: Heinke Wunderlich (Hg.) *„Landschaft“ und Landschaften im achtzehnten Jahrhundert*, Heidelberg (Winter) 1995, S. 1-24

<sup>688</sup> Friedrich Schiller, *Matthissons Gedichte*, in: Julius Petersen und Friedrich Beißner (Hg.), *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 22, *Vermischte Schriften*, Weimar (Hermann Böhlhaus) 1958, S. 265-284, Zitat S. 272

<sup>689</sup> Werner Flach, *Landschaft. Die Fundamente der Landschaftsvorstellung*, in: Manfred Smuda (Hg.), *Landschaft, FaM (suhrkamp taschenbuch)* 1986, S. 11-28, Zitat S. 17

<sup>690</sup> KdU, B105, A 104, S. 186

<sup>691</sup> vgl. dazu KdU, § 5 Vergleichung der drei spezifisch verschiedenen Arten des Wohlgefallens, B 15ff., A 15ff., S. 122ff.

<sup>692</sup> Johann Georg Sulzer, Stichwort *Landschaft*, in: ders., *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Unveränderter Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1792, Hildesheim 1994, Bd. 3, S. 146

<sup>693</sup> ebd., S. 146

Aus dem hohlen finstern Tor  
 Dringt ein buntes Gewimmel hervor.  
 [...]
   
 Aus niedriger Häuser dumpfen Gemächern,  
 Aus Handwerks- und Gewerbesbanden,  
 Aus dem Druck von Giebeln und Dächern,  
 Aus der Straßen quetschender Enge,  
 Aus der Kirchen ehrwürdiger Nacht  
 Sind sie alle ans Licht gebracht.  
 [...]
   
 Zufrieden jauchzet groß und klein;  
 Hier bin ich Mensch, hier darf ich's sein.<sup>694</sup>

Vor der landschaftlichen Natur, in die der Mensch drängt, erfährt er sich, so Fausts Analyse, als unabhängig von ökonomischen wie religiösen oder allgemein gesellschaftlichen Determinationen. Die „Landschaft“ ist so bei Goethe wie bei Kant und Sulzer ein Erlebnisraum, in dem das betrachtende Subjekt frei von äußerlicher Bestimmung nur sich selbst und der Natur gegenübersteht.

Mit der Integration der Landschaftstheorie in die Theorie der allgemeinen Ästhetik werden auch die Urteilkategorien, die die Fundamentalästhetik des 18. Jahrhunderts mit dem ‚Schönen‘ und dem ‚Erhabenen‘ entwickelte, zu Grundbestimmungen der Landschaft – wobei die praktische Landschaftskunst selbst bedeutenden Anteil an der Ausprägung dieser ‚Fundamentalkategorien‘ hatte. Gerade das „Erhabene“ bestimmte sich in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts besonders vom ästhetischen Landschaftserlebnis her: Noch Kant illustrierte seine Ausführungen zum Dynamisch-Erhabenen der Natur mit landschaftlichen Beispielen.

Die Landschaftstheorie und -praxis bildete zu Beginn des 18. Jahrhunderts die Stil Kategorien der ‚heroischen Landschaft‘ und der „Idylle“ aus<sup>695</sup>. Erstmals benennt Roger de Piles in *L'idée de peintre parfait* (1699) und in den *Cours de peinture par principes* (1708) diesen Dualismus von einem *stile héroïque* und einem *stile pastorale ou champêtre*. Diese Kategorisierung de Piles' bleibt in der Theorie bis Ende des 18. Jahrhunderts und noch ins 19. Jahrhundert hinein in Kraft; noch Hagedorn und Sulzer rekurren darauf und teilen die Landschaft in die Gattungen „heroisch“ und „Hirtenstücke“ [sic!] <sup>696</sup>. Dabei ist mit dem *stile héroïque* die Darstellung von Erhabenheit verbunden, während sich die Idylle (oder Pastorale oder das Hirtenstück) auf das Geschmacksurteil „schön“ beziehen.

Im Laufe des 18. Jahrhunderts entwickelte sich speziell im Gebiet der Landschaftsmalerei neben dem ‚Erhabenen‘ bzw. ‚Heroischen‘ und dem ‚Schönen‘ bzw. ‚Idyllischen‘ noch eine dritte ästhetische Kategorie: Das Pittoreske oder Malerische. Das Pittoreske „heißt ursprünglich, also seit etwa 1700, nichts weiter als: typisch für Gemälde; effektiv nach der Art eines Bildes; eingestellt sein für die Wirklichkeit hinsichtlich ihrer Bildqualitäten.“<sup>697</sup> Als eigene, selbständige Kategorie der

---

<sup>694</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Eine Tragödie*, in: ders., Hamburger Ausgabe in 14 Bde., hrsg. von Erich Trunz, Bd. 3, *Dramatische Dichtungen I*, München (dtv) 1998, S. 7-145, Zitat S. 35f.

<sup>695</sup> Vgl. dazu: Ekkehard Mai, *Kunsttheorie und Landschaftsmalerei. Von der Theorie zur Ästhetik des Naturgefühls*, in: *Heroismus und Idylle. Formen der Landschaft um 1800 bei Jacob Philipp Hackert, Joseph Anton Koch und Johann Christian Reinhart*. Katalog des Wallraf-Richartz-Museum, hrsg. von Ekkehard Mai und Götz Czymmek, Köln 1984, S. 41-52

<sup>696</sup> Johann Georg Sulzer, Stichwort *Landschaft*, in: ders., *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Unveränderter Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1792, Hildesheim 1994, Bd. 3, S. 152

<sup>697</sup> Eckhard Lobsien, *Landschaft als Zeichen. Zur Semiotik des Schönen, Erhabenen und Pittoresken*, in: Manfred Smuda (Hg.), *Landschaft*, FaM (suhrkamp taschenbuch) 1986, S. 159-177, Zitat S. 159

ästhetischen Erfahrung bestimmte erstmals William Gilpin 1792<sup>698</sup> das Malerische bzw. Pittoreske. Hier bezeichnet die Kategorie im Sinne einer erkenntnistheoretisch fundierten Ästhetik eine angeschaute Mannigfaltigkeit, die nicht zur Einheit geordnet ist: „Anders als das Schöne ist das Pittoreske eine unideale Vielfalt ohne Einheit, anders als das Erhabene eine durchaus beherrschbare Vielfalt.“<sup>699</sup> So gehört zum Pittoresken als eigenständigem ästhetischen Modus der Eindruck einer ‚ungeordneten Fülle‘, von Unregelmäßigkeit der Formen und von Wildheit, die aber nicht erhaben wirkt: „Die pittoreske Landschaft ist, anders gewendet, eine Landschaft in statu nascendi. Sie macht einsehbar, was eine ideale Landschaft des Schönen oder Erhabenen wäre, aus welchen Vorbedingungen und aufgrund welcher Einstellungsmodifikationen sie konstituiert werden könnte.“<sup>700</sup>

Die Anwendung und Abbildung der fundamentalästhetischen Kategorien des ‚Schönen‘ und ‚Erhabenen‘ auf die Werke der Landschaftsmalerei und Gartenkunst im 18. Jahrhundert entspricht einem motivgeschichtlichen Dualismus der künstlerischen Praxis, der sich schon zwei Jahrhunderte zuvor auszuprägen begonnen hatte. Mit der Emanzipation der landschaftlichen Natur als eigenständigem Bildgegenstand im 16. Jahrhundert<sup>701</sup> entwickelt sich auch gleich der Gegensatz einer ‚heroischen‘ und einer ‚idyllischen‘ Landschaftskomposition – ohne daß sich die wirkungsästhetische Terminologie dazu bereits ausgeprägt hatte. Dieser Dualismus ist schon bei Giorgione zu beobachten, bei dem erstmals die Landschaft deutlich zum Hauptmotiv und Stimmungsträger wird. Mit *La Tempesta* etwa behandelt Giorgione ‚erhabene‘ Landschaftssituationen genauso, wie er etwa mit *Le Concert Champêtre* die spätere Idylle vorwegnimmt.

Die Idylle konnte ihr ‚ikonographisches Vokabular‘ aus dem tradierten Stoffkreis der Bukolik, aus Theokrits, Vergils bzw. Sannazaros Schäferwelt beziehen. In die Darstellung von Arkadien als „Wunschvorstellung“<sup>702</sup> drangen dabei früh auch antikisierende Elemente ein, die nicht nur die motivgeschichtliche Herkunft dieser Vorstellung illustrierten, sondern auch den historischen Bezugspunkt für die Wiedergewinnung einer ‚glücklichen Zeit‘ markierten: Antikisierende Elemente nicht nur in der Landschaftsmalerei konnten als eine Art heilsgeschichtliche ‚Verheißung‘ verstanden werden. Diese ‚Verheißung‘ wurde ins Politische gewendet, wo die Antike als Anknüpfungspunkt für eine wiederzugewinnende (oder bereits wiedergewonnene) ‚Größe‘ fungierte: Alick McLean hat in diesem Sinne aufgezeigt, wie in der italienischen Renaissance-Architektur antikisierende Elemente in jenem Maß vordringen, wie die Auftraggeber, vor allem die päpstliche Kirche, Machtansprüche erheben, die aus der römischen (Spät-)Antike abgeleitet wurden<sup>703</sup>. Ähnliches läßt sich

<sup>698</sup> vgl. William Gilpin, *Three Essays, 1792*, in: *Eighteenth-century Critical Essays*, hrsg. von Scott Elledge, New York (Cornell University Press) 1961, Bd. 2, S. 1047-64

<sup>699</sup> Eckhard Lobsien, *Landschaft als Zeichen. Zur Semiotik des Schönen, Erhabenen und Pittoresken*, in: Manfred Smuda (Hg.), *Landschaft*, FaM (suhrkamp taschenbuch) 1986, S. 159-177, Zitat S. 163

<sup>700</sup> ebd., S. 174f.

<sup>701</sup> vgl. zu den Anfängen der neuzeitlichen Landschaftsmalerei: Joachim Gaus, *Typologie und Genese der Landschaftsmalerei - Vorbilder und Strömungen im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Heroismus und Idylle. Formen der Landschaft um 1800 bei Jacob Philipp Hackert, Joseph Anton Koch und Johann Christian Reinhart. Katalog des Wallraff-Richartz-Museum*, hrsg. von Ekkehard Mai und Götz Czymmek, Köln 1984, S. 31-40

<sup>702</sup> Ekkehard Mai, *Kunsttheorie und Landschaftsmalerei. Von der Theorie zur Ästhetik des Naturgefühls*, in: *Heroismus und Idylle. Formen der Landschaft um 1800 bei Jacob Philipp Hackert, Joseph Anton Koch und Johann Christian Reinhart. Katalog des Wallraff-Richartz-Museum*, hrsg. von Ekkehard Mai und Götz Czymmek, Köln 1984, S. 41-52; Zitat S. 42

<sup>703</sup> Vgl. Alick McLean, *Italienische Architektur des Spätmittelalters*, in: Rolf Toman (Hg.), *Die Kunst der italienischen Renaissance*, Köln (Könemann) 1994, S. 12-35

auch für die Malerei sagen. Raffael etwa, der als einer der ersten Maler antikisierende Elemente in seine landschaftlichen Hintergründe integriert<sup>704</sup>, schuf in den vatikanischen Stanzen politische Inszenierungen des Papsttums (speziell Julius II. und Leo X.) durch Übereinanderblendungen von (Kirchen-)Historie und politischer Gegenwart. So liegt es nahe, auch in seine Verwendung von antikisierenden Motiven politische Implikationen hineinzulesen.

Die sich im Laufe des 16. Jahrhunderts vollziehende Emanzipation der Landschaftsmalerei, die das Figürliche mehr und mehr in den Hintergrund drängte, ist um 1600 soweit abgeschlossen, daß man bereits von der Herausbildung eines ikonographischen Kanons der italienischen Ideallandschaft sprechen kann. Die Tradition der antikisierenden Idylle verschmolz nun mit den Darstellungsmöglichkeiten der nach Italien importierten niederländischen und deutschen Landschaftsmalerei, für die Namen wie Paul Bril und Adam Elsheimer stehen. Unter ihrem Einfluß bildete sich eine ‚ikonographische‘ und ‚stilistische Einheit der Landschaftersprache‘ heraus:

[...] die dichte Baum- und Waldlandschaft, die blauumdunstete Bergkette, der überhängende Fels, Fluß und Wasser, ferner, in die Tiefe gerückter Horizont, idyllische Staffage aus Religion, Mythologie und Hirtenmilieu. Auch der Kolorismus von Braun, Grün bis Blau mit atmosphärischen Zwischenstufungen durch das Licht sorgte neben der ikonographischen für eine stilistische Einheit der Landschaftersprache.<sup>705</sup>

Die italienischen Landschaften, die Elsheimer und Bril mit ihren nordischen Darstellungsmöglichkeiten schufen, übten ihren Einfluß auf Annibale Carracci aus. Carraccis landschaftliche Bilder sollten zum maßgeblichen künstlerischen Bezugspunkt für die italienisch beeinflusste Landschaftsmalerei der folgenden Jahrhunderte werden:

Alles, was im kommenden Jahrhundert die Würde und Anmut der Landschaftsmalerei in Rom bestimmen sollte, Größe, tektonisches Gerüst des Bildaufbaues und die sanfte Bewegung der Gegenstandsflächen, die Tiefe des Raumes, die Vorliebe für Morgen- und Abendstimmungen in der Landschaft, dies alles ist im Spätwerk Carraccis bereits vorgeprägt.<sup>706</sup>

Von Annibale Carracci ausgehend entwickelten Claude Lorrain und Nicolas Poussin ihre jeweils eigenen Landschaftsstile. Während Poussin seine Landschaften gleichsam zu einer Art Bühne machte, die als ‚Kulisse‘ für historische Szenen landschaftliche Elemente als Bedeutungsträger für die dargestellte menschliche Handlung bereitstellte (vgl. dazu prominent die beiden Versionen von *Et ego in Arcadia* im Louvre bzw. in der Sammlung Devonshire in Chatsworth), reduzierte Lorrain das figürliche und

---

<sup>704</sup> In den biblischen Szenen der vatikanischen Loggien, vgl. dazu: Joachim Gaus, *Typologie und Genese der Landschaftsmalerei – Vorbilder und Strömungen im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Heroismus und Idylle. Formen der Landschaft um 1800 bei Jacob Philipp Hackert, Joseph Anton Koch und Johann Christian Reinhart. Katalog des Wallraff-Richartz-Museum*, hrsg. von Ekkehard Mai und Götz Czymmek, Köln 1984, S. 31-40, besonders S. 35

<sup>705</sup> Ekkehard Mai, *Kunsttheorie und Landschaftsmalerei. Von der Theorie zur Ästhetik des Naturgefühls*, in: *Heroismus und Idylle. Formen der Landschaft um 1800 bei Jacob Philipp Hackert, Joseph Anton Koch und Johann Christian Reinhart. Katalog des Wallraff-Richartz-Museum*, hrsg. von Ekkehard Mai und Götz Czymmek, Köln 1984, S. 41-52, Zitat S. 44

<sup>706</sup> Joachim Gaus, *Typologie und Genese der Landschaftsmalerei – Vorbilder und Strömungen im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Heroismus und Idylle. Formen der Landschaft um 1800 bei Jacob Philipp Hackert, Joseph Anton Koch und Johann Christian Reinhart. Katalog des Wallraff-Richartz-Museum*, hrsg. von Ekkehard Mai und Götz Czymmek, Köln 1984, S. 31-40, Zitat S. 36

handlungsbezogene Moment radikal und stellte die Landschaft als ‚Stimmungsraum‘ in den Vordergrund. So verdoppelt Poussins landschaftlicher Raum gleichsam den Ernst der menschlichen Handlung, während Lorrain in seinen Staffagefiguren das landschaftliche Stimmungserlebnis widerspiegelt. Wesentlicher Stimmungsträger ist bei Lorrain dabei das Beleuchtungslicht: Mit Vorliebe malt Lorrain Morgen- bzw. Abendstimmungen. Fernow bringt die Lorrain’schen Beleuchtungseffekte anschaulich auf den Begriff „Sonnenbilder“<sup>707</sup>.

Die Landschaftsbilder Claude Lorrains und Nicolas Poussins werden im Akademiebetrieb des 17. Jahrhunderts kanonisiert. Vor allem Lorrains idyllisches Landschaftskonzept wird auch zum Vorbild der Gartenarchitektur, die im englischen Garten seine gemalten Landschaften umzusetzen versucht<sup>708</sup>. Noch Goethe erklärt das Werk Lorrains zum unerreichten Höhepunkt der Landschaftsmalerei, das „ans Letzte einer freien Kunstäußerung in diesem Fache gelangt.“<sup>709</sup> Bis weit ins 19. Jahrhundert hinein bleiben Lorrains und Poussins Landschaften Vorbild und Referenzgröße für die europäische Landschaftsmalerei.

Rezeptionsgeschichtlich prägt sich dabei früh eine Art Opposition zwischen Lorrain und Poussin aus. Ähnlich wie die Rezeptionsgeschichte aus Raffael und Michelangelo, ausgehend von der durch Vasari überlieferten Rivalität, im 18. Jahrhundert ästhetische Antipoden machte (der ‚erhabene‘ Michelangelo auf der einen Seite, der ‚schön-harmonische‘ Stil Raffaels auf der anderen Seite), bildete sich ein Dualismus zwischen Lorrain und Poussin heraus. Das Erhaben-Heroische wurde auf Seiten Poussins verbucht (so schon bei de Piles)<sup>710</sup>, das Idyllisch-Schöne bei Lorrain. In dieser Tradition betont etwa Goethe in seinen Entwürfen zu einem historischen Aufsatz über Landschaftsmalerei das „Freie, Ferne, Heitere, Ländliche, Feenhaft-Architektonische“<sup>711</sup> bei Lorrain, und diagnostiziert das „Ernste, Hohe, sogenannte Heroische“<sup>712</sup> bei Poussin. Die Namen der beiden Maler wurden so – analog zu Raffael und Michelangelo – gleichsam zu Stiletiketten. Die Substitution der ästhetischen Tendenz durch die Person im Kunstdiskurs ermöglichte auch Fernow in seinem Landschaftsaufsatz, die Namen Lorrain und Raffael zusammenzubringen und eng zu führen – beider Namen fungierten nicht nur bei Fernow als Chiffren für das ‚Schöne‘.

Die ‚Visionen‘ der italienischen Landschaft von Poussin und Lorrain bildeten auch den ‚Wahrnehmungsfokus‘ der deutschen Landschaftsmaler, die in der Folge von Winckelmanns und Mengs’ klassizistischer ‚Italienaneignung‘ in den Süden zogen: Für

---

<sup>707</sup> Carl Ludwig Fernow, *Über die Landschaftsmalerei*, in: *Römische Studien, Zweiter Theil*, Zürich (Gesner) 1806, S. 1-130; Zitat S. 75

<sup>708</sup> Vgl. dazu: Ernst H. Gombrich, *Die Geschichte der Kunst*, Erweiterte, überarbeitete und neu gestaltete 16. Ausgabe, Frankfurt am Main (Fischer) 1996, S. 396

<sup>709</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Landschaftliche Malerei*, in: ders., Hamburger Ausgabe in 14 Bde., hrsg. von Erich Trunz, Bd. 12, *Schriften zur Kunst und Literatur. Maximen und Reflexionen*, München (dtv) 1998, S. 218-223, Zitat S. 222

<sup>710</sup> Ekkehard Mai, *Kunsttheorie und Landschaftsmalerei. Von der Theorie zur Ästhetik des Naturgefühls*, in: *Heroismus und Idylle. Formen der Landschaft um 1800 bei Jacob Philipp Hackert, Joseph Anton Koch und Johann Christian Reinhart. Katalog des Wallraff-Richartz-Museum*, hrsg. von Ekkehard Mai und Götz Czymmek, Köln 1984, S. 41-52, vgl. S. 48

<sup>711</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Landschaftliche Malerei*, in: ders., Hamburger Ausgabe in 14 Bde., hrsg. von Erich Trunz, Bd. 12, *Schriften zur Kunst und Literatur. Maximen und Reflexionen*, München (dtv) 1998, S. 218-223, Zitat S. 222

<sup>712</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Landschaftliche Malerei. Kurzes Schema*, in: ders., Hamburger Ausgabe in 14 Bde., hrsg. von Erich Trunz, Bd. 12, *Schriften zur Kunst und Literatur, Maximen und Reflexionen*; S. 216-218, Zitat S. 218

den ‚Frühklassizisten‘ Hackert<sup>713</sup> genauso wie für die führenden Klassizisten unter den Deutschrömern der Jahrhundertwende, Joseph Anton Koch und Johann Christian Reinhart<sup>714</sup>. Auch noch für die Generation der romantischen Landschaftsmaler, die nach den napoleonischen Kriegen (die Lukasbrüder waren bereits ab 1810 in Rom) nach Italien zog, blieben die Landschaften Poussins und Lorrains das wesentliche Vorbild. Eine anschauliche Illustration dieser stilistisch-ästhetischen Hegemonie von Lorrain und Poussin gibt Waiblinger in einem Brief an Theodor Wagner:

Des Unsinnns von den Nazaräern [sic!], dieses ewigen Delirierens von Nibelungen, Fiesole und Pinturicchio, hab’ ich eben so satt, als des Phantasierens von Claude und Poussin, wenn Dräger und Kauffmann von der Campagna kommt [sic!].<sup>715</sup>

Auch für die um 1820 jüngste Generation deutsch-römischer Landschaftsmaler, die wie Dräger der romantischen Malerei zuzurechnen sind<sup>716</sup>, bilden Lorrain und Poussin die Referenzgrößen für die landschaftliche Wahrnehmung: Die römische Campagna wird auf die darstellungsgeschichtlichen Implikationen hin gesehen, die Lorrain und Poussin ausgebildet hatten. Ihre Stilistiken sind im Diskurs der deutsch-römischen Landschaftsästhetik auch zu Waiblingers Zeit noch so ‚allgegenwärtig‘, daß Waiblinger des ewigen „Phantasierens von Claude und Poussin“ ausdrücklich satt ist – nichtsdestotrotz bleiben die beiden landschaftlichen Koryphäen auch für seine Landschaftsschilderungen ein wesentlicher ästhetischer Bezugspunkt, wie sich zeigen wird.

Auch wenn die Konventionen des Poussin’schen bzw. Lorrain’schen Landschaftsstils bis ins 19. Jahrhundert gültig bleiben, ereignet sich im Laufe des 18. Jahrhunderts doch eine Ausweitung des landschaftlichen ‚Motivkreises‘: Je häufiger reale Landschaften (anstelle von bloßen landschaftlichen Versatzstücken) zum Vorwurf eines Landschaftsgemäldes werden, desto breiter werden die Darstellungsmöglichkeiten:

Die *eine* Natur des 17. Jahrhunderts, die zu Konventionen landschaftlicher Erfahrung und Gestaltung auch im Bildaufbau anhielt, wurde im 18. Jahrhundert durch *viele* Plätze und Motive zur Wirklichkeit der jeweils angeschauten Gegend. [...] Aber selbst dann noch herrschte ein Arsenal der Begriffe und Typen vor, dem die Wahrnehmung neu erfahrener Gegenden – z.B. von der Campagna über die Schweizer Alpen bis zum Mittelrhein, dem Harz und Rügen – zugeordnet wurden. Sie sorgten für jenen, für das 18. Jahrhundert so weitreichend bestimmend gewordenen *Idealrealismus*, dem sich vor allem die Maler verpflichtet fühlten.<sup>717</sup>

---

<sup>713</sup> Zu Hackerts Landschaftsmalerei vgl. Alexander Rausch, *Klassizismus und Romantik. Europa Malerei zwischen zwei Revolutionen*, in: Rolf Toman (Hg.), *Klassizismus und Romantik. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung 1750-1848*, Köln (Könemann) 2000, S. 318-479

<sup>714</sup> Zum Werk von Koch und Reinhart vgl. das Standardwerk Zeitlers: Rudolf Zeitler, *Klassizismus und Utopia, Interpretationen zu Werken von David, Canova, Carstens, Thorvaldsen, Koch*, Stockholm (Almqvist & Wiksell) 1954

<sup>715</sup> KA V, 1, an Theodor Wagner, Brief 206, 16.4.1827, S. 350

<sup>716</sup> Vgl. den Eintrag *Dräger, Anton*, in: *Allgemeines Künstlerlexikon*, hrsg. von Günther Meißner, Bd. 29, München/Leipzig (Saur) 2001, S. 290

<sup>717</sup> Ekkehard Mai, *Kunsttheorie und Landschaftsmalerei. Von der Theorie zur Ästhetik des Naturgefühls*, in: *Heroismus und Idylle. Formen der Landschaft um 1800 bei Jacob Philipp Hackert, Joseph Anton Koch und Johann Christian Reinhart. Katalog des Wallraff-Richartz-Museum*, hrsg. von Ekkehard Mai und Götz Czymmek, Köln 1984, S. 41-52, Zitat S. 47



Mit dieser Entwicklung eines ‚Idealrealismus‘ in der malerischen Praxis geht zum einen die ästhetiktheoretische Entwicklung der Kategorie des ‚Pittoresken‘ einher, die als Beschreibung einer ‚vor-idealen‘ Landschaft auf eine eben solche ‚idealrealistische‘ Vielfalt der landschaftlichen Natur zielt<sup>718</sup>. Zum anderen dringt aus dem gleichen Grund die erkenntnistheoretische Kategorie des Charakteristischen in die Landschaftstheorie ein. Indem eine getreuerere Abbildung der Landschaft die Praxis einer Komposition aus konventionellen ikonographischen Versatzstücken ablöst, wird dem Stil (des ‚Heroischen‘ und ‚Idyllischen‘) die Untersuchung des Charakters eines landschaftlichen Vorwurfes vorgeschaltet. So soll die Vielfalt an Stimmungen, in die ein Subjekt durch die landschaftliche Natur versetzt werden kann, begrifflich gefaßt werden. Hirschfeld etwa klassifiziert in seiner Gartentheorie verschiedene ‚Wirkungscharaktere‘ von Landschaft, die den tradierten Stil-Dualismus erweitern:

Es gibt erstens *angenehme, muntere und heitere* Gegenden (diese letzte wird auch als *lachende* oder *reizende* Gegend bezeichnet); sie sind einander ähnlich, unterscheiden sich aber nach der Intensität ihrer Wirkung; zweitens *sanftmelancholische*; drittens *romantische* oder *bezaubernde*; viertens *feyerliche* oder *ernsthafte, erhabene, majestätische* und fünftens *fürchterliche* Gegenden.<sup>719</sup>

Der tradierte Dualismus der Stile, der mit seinen wirkungsästhetischen Tendenzen freilich weiter gültig bleibt, leitet sich mit dem Vordringen realistischerer Momente nun aus dem Charakter der angeschauten Landschaft selbst ab. Fernow formuliert entsprechend in seinem Landschaftsaufsatz:

Der Charakter des Heiteren, des Ernstes, des Sanften oder Wilden, des Anmuthigen oder Schauerlichen, des Reizenden oder Erhabenen etc. mus in der Komposition der Landschaft selbst ausgedrückt sein. Daraus entspringen die verschiedenen Arten des *Stils* in der Landschaftsmalerei.<sup>720</sup>

Der ästhetische Stil wurzelt nun im ästhetischen Charakter des landschaftlichen Vorwurfs selbst, wobei das ‚Charakteristische‘ einer Landschaft jene Merkmalsverbünde sind, die diese spezifische ästhetische Wirkung hervorbringen. So bleibt auch bei Fernow selbstverständlich der wirkungsästhetische Dualismus von ‚erhabener‘ und ‚schöner‘ Landschaftsmalerei gültig:

Der ästhetische Charakter [sic!] der Landschaftsmalerei ist so vieler Modificationen [sic!] fähig, als verschiedener Art die ästhetische Stimmung ist, in die eine landschaftliche Naturszene versetzen kan. Alle aber lassen sich auf die beiden Hauptmodifikationen [sic!] des **schönen** und des **grossen** [sic!] **Stils** zurückführen. Der schöne Stil der landschaftlichen Natur ist immer mit Reiz und Anmuth verbunden. Der grosse Stil der Landschaft liegt entweder in den Formen, Massen und Verhältnissen der Gegenstände,

---

<sup>718</sup> Zur Entwicklung der Kategorie des Pittoresken in Abhängigkeit von ‚idealrealistischen Tendenzen‘ vgl. auch: Frank Büttner, *Italien und die Landschaftsmalerei*, in: *Kennst Du das Land? Italienbilder der Goethezeit*, hrsg. von Frank Büttner und Herbert W. Rott, München und Köln (Pinakothek-Dumont) 2005, S. 11-44, Zitat S. 22

<sup>719</sup> zitiert nach: Wolfgang Kehn, *Ästhetische Landschaftserfahrung und Landschaftsgestaltung in der Spätaufklärung: Der Beitrag von Christian Cay Lorenz Hirschfelds Gartentheorie*, in: Heinke Wunderlich (Hg.), *„Landschaft“ und Landschaften im achtzehnten Jahrhundert*, Heidelberg (Winter), S. 1-24, Zitat S. 6

<sup>720</sup> Carl Ludwig Fernow, *Über die Landschaftsmalerei*, in: *Römische Studien, Zweiter Theil*, Zürich (Gesner) 1806, S. 1-130, S. 34

die sie darstellt, und dann hat sie den Charakter **still**, **ruhiger** Grösse, die sich auch mit Schönheit und Reiz wohl verträgt. Oder die Natur erscheint gros [sic!] als **wirkende Macht**, entweder im drohenden Ernst eines heraufziehenden Wetters, in der in wirklicher gewaltsamer Bewegung und Machtäusserung [sic!], oder in den hinterlassenen Spuren ihrer zerstörenden Wirkung. In solchen Situationen [sic!] ist die Natur **furchtbar-erhaben** und selten mit Reiz verträglich. Auch ist bei solchen Erscheinungen die Hauptquelle des Reizes in der landschaftlichen Natur, das Sonnenlicht, gewöhnlich hinter Wolken versteckt.<sup>721</sup>

Ausgehend von der Betrachtung des ‚Karakters‘ einer realen Landschaft und ihrer wirkungsästhetischen Implikationen, stellt Fernow aber die Insuffizienz der seit de Piles tradierten Nomenklatur der Landschaftsstile fest:

[Man unterschied bislang; CG] den *ländlichen* oder *Pastoral*-Stil, und den *heroischen* Stil. Diese Eintheilung ist weder hinlänglich bestimmt, noch sonst zureichend. Soll man dabei bloß [sic!] auf den Charakter der Landschaft, oder auf den Inhalt der Staffirung [sic!], oder beide zugleich sehen? Gehört eine Schweizer-Landschaft von erhabenem Charakter, die mit Hirten, Bauerhäusern [sic!] Sennhütten und weidendem Vieh staffirt ist, zum Pastoralstil oder zum heroischen? und erhebt sich eine reizende italienische Gegend, mit Figuren im antiken Kostüme belebt, zum heroischen Stile, oder gehört sie dem ländlichen an?<sup>722</sup>

Fernow schlägt eine neue theoretische Differenzierung vor, die der Vielfalt der Praxis der ‚idealrealistischen‘ Landschaftsmalerei Rechnung trägt. Er entwickelt ein Modell zur Klassifizierung mit drei ‚charakteristischen‘ Parametern. Erster Parameter ist der Charakter der landschaftlichen Topographie und Geologie, den Fernow den ‚natürlichen Charakter‘ einer Landschaft nennt; mit ihm erfaßt er die charakteristischen Beschaffenheiten des betrachteten Naturausschnitts, seine lokalen, regionalen oder nationalen Prägungen. Der zweite Parameter wird bestimmt durch die „Situation, in welcher die Natur in den dargestellten Momenten erscheint“, oder durch „die Art des Eindrucks und der *Stimmung* die sie bewirken.“<sup>723</sup> Fernow nennt ihn den ‚ästhetischen Charakter‘, der erst den ästhetischen Dualismus des ‚schönen‘ und ‚großen‘ Stils evoziert. Der dritte Parameter schließlich ist die „Staffirung“, die auf den „poetischen Charakter“ einer Landschaft zielt, der entweder ‚naiv‘ oder ‚sentimentalisch‘ sein kann. So vollzieht sich bei Fernow die Einbettung der tradierten Landschaftstheorie in die ‚Charakterkunde‘, die hilft, die Praxis der Vielfalt von Landschaftsmalerei besser beschreibend zu erfassen.

## 8.2 Waiblingers Landschaftstheorie

Waiblinger sieht, in Einklang mit der zeitgenössischen Landschaftstheorie, die landschaftliche Natur als Raum, an dem die ‚unteren Erkenntnisvermögen‘ wirksam werden. Zunächst reizt ihre ‚ästhetische Kraft‘ ‚zum Staunen‘, bewirkt den Eindruck des ‚Großen‘ oder ‚Lieblichen‘; durch die Tätigkeit von Einbildungs- und Assoziationskraft wird sie außerdem zum Projektionsraum für das Innere des Betrachters. Das führt er in einer der wenigen theoretisierenden Passagen seiner Journaltexte, in den *Bruchstücken aus einem Tagebuche in Olevano*, aus:

---

<sup>721</sup> Carl Ludwig Fernow, *Über die Landschaftsmalerei*, in: *Römische Studien, Zweiter Theil*, Zürich (Gesner) 1806, S. 1-130, S. 39f.; Hervorhebung im Original

<sup>722</sup> ebd., S. 52

<sup>723</sup> ebd., S. 37

Dadurch eben erhält sie [die landschaftliche Natur, CG] einen tiefen geistigen Reiz für uns, indem wir uns selbst in ihr finden mit unserm ganzen Wesen, indem wir uns mit ihr gleichsam vermischen und verweben, indem sie das weite unverwüstliche Heiligtum wird, wo wir unser Leben und seine Blüten niederlegen, wo wir später nach langer Zeit das längst Vergangene wieder treulich finden, wo sich eine Menge längst verlorener Dinge wieder zu uns gesellt, und lebendig wird, während auch die größte oder lieblichste Natur, die man zum erstenmal erblickt, nur zum Staunen reizt, nur unsern ästhetischen Sinn in Anspruch nimmt, aber nicht unser ganzes Innere, und erst später, wenn wir wiederkehren, durch das Bild das wir von ihr mitgenommen, und durch die Erinnerung und Belebung dessen, was wir das erstemal dort gedacht und gefühlt, gelebt und gelitten, eine tiefe bleibende Bedeutung für uns erhält.<sup>724</sup>

Waiblinger betont die Aufladung von Landschaft zum „Heiligtum“ für das eigene „Innere“ durch die Tätigkeit von Assoziations- und Einbildungskraft. Diese ‚Spiegelfunktion‘ verweist implizit auf die Tradition der Deutung des Landschaftserlebnisses als Autonomie-Erfahrung: Im ästhetischen Erlebnis der Landschaft begegnet sich ein autonomes Subjekt selbst. So ist es nicht nur das unmittelbare ästhetische Erleben von ‚Schönheit‘ oder ‚Erhabenheit‘, das Waiblinger sich der italienischen Landschaft zuwenden läßt, sondern die Begegnung mit den eigenen biographischen Hoffnungen:

Auf dem äußersten Felsrand von Olevano, wo das letzte Haus auf der schrägen Wand vor mir steht, und eine herrliche Aloe auf dem wilden Gestein in der Blüte steht, halt' ich mich gar gerne auf. Es gibt hier der Bilder unendliche viele im Großen und Kleinen. Ich habe die süßesten violettten Fernen, die vielfarbigsten Campagnengründe, die Nähe der Äquergebirge, die eine äußerst simple, großartige plastische Form haben, wollüstig gezeichnete Hügel und Abhänge von allem ersinnlichen Grün, von den kühnsten reichsten Linien, und eine arkadische Schäferwelt gegen die Feigen- und Olivenhaine zur östlichen Seite. Diese unsäglich reizenden Bilder und noch all' die Gedanken und Träume, die man daran knüpft, die Erinnerung der Vorwelt und Geschichte, die nun befriedigte Sehnsucht der Kindheit und des Jünglings, die zauberartige Vorstellung, die unsere Einbildungskraft schon so frühe von diesem endlich nun erreichten Hesperien gebildet, nun gar noch ein kühner verwegener schöner Traum der Gegenwart, der diese geliebte Stätte durch die Verwirklichung des zärtlichsten Wunsches zur paradiesischen Heimat macht, das und unermeßlich viel Andres zusammen ist hinreichend, mich Abende lang auf Einer Stelle, auf Einem Fels zu halten, bis der Monte Serrone wie eine Rose glüht, die Kastanienhaine und Weinranken alle trunken werden von Saftgrün, die elisischen Berge des Südens, wie vor Verlangen nach Licht, wie im zärtlichen brennenden Abschied von der Sonne schmachten und schwellen und sie selbst in einer Flut von Gold hinterm Monte Artemisio aus dem milden hellen Himmel scheidet. O Italien, ruf' ich da oft, o Italien, wie lieb' ich dich!<sup>725</sup>

Die italienische Landschaft ist ihm Projektionsfläche für Sehnsüchte und Träume, die sich erfüllt haben. So entspricht die Idealität der Landschaft dem Bewußtsein einer autobiographisch-teleologischen Erfüllung und spiegelt diese in ihrer ‚Idealität‘ gleichsam wider.

Wichtiger als die biographische Aufladung der Landschaft zum Projektionsraum des Innern ist in Waiblingers Landschaftsbildern jedoch die unmittelbare ästhetische Wirkung. Analog zur zeitgenössischen Landschaftstheorie sind bei ihm das Pittoreske,

---

<sup>724</sup> ATO, S. 310

<sup>725</sup> ATO, S. 311

das Schöne und Erhabene die zentralen Kategorien zur Beschreibung des ästhetischen Landschaftserlebnisses. So katalogisiert Waiblinger etwa in der *Skizze eines Wegweisers* die landschaftlichen Reize des Latiums, indem er diese Kategorien zur Ordnung der vorgestellten Gegenden heranzieht. In zwei Absätzen stellt er in der Tradition der Stildichotomie die Landschaften um Rom vor, indem er sie nach Vorwürfen für ‚schöne‘ (arkadische, liebliche etc.) und ‚kolossale‘ (wilde, historische) Bilder gliedert:

Bäume findet der Landschaftsmaler nirgends von höherer Schönheit, als in den beiden Eichengalerieen, in Albano, und im Park Chigi in Ariccia, herrlichen Pflanzenwuchs überall im Latium, besonders aber an den Seen von Gandolfo und Nemi, in Marino, in Valariccia, Campagnenfernen und Meer in historischem Charakter eben daselbst. Südliche Fruchtbarkeit, Anmut und arkadische Lieblichkeit zeichnen das Albanergebirge vor allen andern aus. Die Haine von Monte Compatri sind nicht zu vergessen, so wie der üppige Graben in Marino.

Historische Naturbilder von kolossalem Charakter findet man im Sabinergebirg, in St. Cosimato, in Licenza, auf Cervara, in Subiaco, St. Benedetto, im Teveronetal gegen Trevi und Filetino, im Hernikergebirg, in Canterano, St. Stefano, Civitella und Olevano, im Äquergebirg in St. Vito und auf den Schlössern Rocca di Cavi und Capranica, im alten Marsergebiet, in Riofreddo, Carsoli, Colli und Tagliacozzo, schöne Veduten liefert der Fucinersee und das reichhaltige Bild der Velina, abermals Historisches die wilde Talschlucht bei Capistrello, Pescadanaro und Canistro.<sup>726</sup>

Im Gegensatz von „arkadische[r] Lieblichkeit“ und „kolossalem Charakter“ manifestiert sich der tradierte Dualismus von schönem und großem Stil, die beide in der Landschaft des Latiums ihre idealen Vorwürfe finden. Dieser Dualismus beherrscht durchweg die Klassifizierung der italienischen Natur durch Waiblinger. Auch von der Insel Capri berichtet der Schriftsteller:

Hier kann man sich, ohne Maler zu sein, Wochen und Monate aufhalten, und die Freuden der Einsamkeit, die **großartige wilde und daneben lieblichste Natur** [...] kann hinreichen, um für den tumultuarischen Wust Neapels zu entschädigen.<sup>727</sup>

Neben dieser tradierten Stildichotomie ist Waiblinger auch mit der Kategorie des ‚Malerischen‘ bzw. ‚Pittoresken‘ vertraut. Als ‚pittoreskes Bild‘ ‚komponiert‘ er etwa eine *Vedute* von der *Ponte Sisto* in Rom:

Rechts schauen unzählige Bögen ins Wasser, und lächeln wieder daraus hervor, hohe breite Gruppen von Häusern, die nicht das Bedürfnis, sondern recht eigentlich verschwenderischer architektonischer Geist und **Liebe zum Malerischen** zusammengebaut hat, kreuz und quer geführte Stockwerke: über den hundertfach sich durchschneidenden und übersteigenden Mauern und Stützen und Pfeilern hängende Wäsche, eine Unzahl von Kaminen, Logen, Fensteröffnungen, Balkonen, Arkaden und Bögen, bemooste platte Dächer von den **mannigfaltigsten Formen** und Lagen – über all der **Masse** nun das Meisterwerk altitalienischer Baukunst, das riesenhafte Viereck des Farnesischen Palastes, das in griechischer Einfachheit und Schönheit mit seinen kolossalen Frontispitzen und mächtigen Säulenbögen, aus den Trümmern des Colosseums gebaut, in ernster brauner Farbe aus dem **Chaos** von Häusern vorschaut [...].<sup>728</sup>

---

<sup>726</sup> SW, S. 440f.

<sup>727</sup> BAC, S. 486; Hervorhebung CG

<sup>728</sup> Wilhelm Waiblinger, *Veduten aus Rom*, in: ders., *Werke und Briefe. Textkritische und kommentierte Ausgabe in fünf Bänden*, Bd. 4, *Reisebilder aus Italien*, hrsg. von Hans Königler, Stuttgart (J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger) 1988, S. 29-34 (künftig: VR), Zitat S. 30; Hervorhebung CG

Das Pittoreske ist ein landschaftlicher Gesamteindruck, der sich aus Gruppierung und Vielfalt von (unregelmäßigen) Formen ergibt: „kreuz und quer geführte Stockwerke“, „hundertfach sich durchschneidende[...] und übersteigende[...] Mauern und Stützen und Pfeiler[...]“, „eine Unzahl von Kaminen, Logen, Fensteröffnungen, Balkonen, Arkaden und Bögen“ konstituieren das ‚pittoreske Bild‘. Vielfalt der (unregelmäßigen) Formen und ihre dichte Gruppierung sind auch die Merkmale in einer Landschaftsbeschreibung von Carsoli in der *Reise in die Abruzzen*, die zum Urteil ‚pittoresk‘ führen:

Als es aufhörte zu regnen, strichen wir durchs Nest [Carsoli], und fanden hübsche gotische Architektur, viel Pittoreskes im Bau der Häuser, und in ihrer Gruppierung, da und dort kleine Fenster mit Spitzbögen und gewundenen Maurischen Säulen, antike polygone oder Zyklopische Mauern, und auf der Höhe ein Schloß aus dem Mittelalter, das sich von unten gar hübsch ausnimmt.<sup>729</sup>

Waiblinger wendet die Kategorie, wie in den zwei zitierten Beispielen, vor allem zur Beschreibung des ästhetischen Eindruckes von Dörfern (bzw. Städten) an. Sie wird bei ihm gleichsam zum Stereotyp des italienischen Dorfes (bzw. der italienischen Stadt, im Falle Roms). So auch in der Beschreibung Amalfis und Atranis an der neapolitanischen Küste:

Nähert man sich der letztern Stadt [Atranis], so ergreift ihre romantische Lage, wie ein Märchen des Ariost. Zwei hohe, jäh Felsen von gleicher Form, die ein einziger ungeheurer Riß gespalten und getrennt zu haben scheint, erheben sich über diesem unbeschreiblich pittoresken Orte, und es währt nur einige Augenblicke, so entsteht aus dem kleinen Golfe sogleich das angrenzende Amalfi, das sich hinter den pittoresken Felsen verbirgt und in wunderbaren Gruppen plötzlich mit seinen hohen Terrassen, Brücken, luftigen Türmen aus dem Mittelalter mit den über einander hängenden Häusern, südlichen Gärten voll wilder Vegetation, mit seinen Logen, Arkaden und geschlängelten Gassen, wie mit dem Anblicke des berühmten Klosters und der natürlichen Felsgrotte hervortritt.<sup>730</sup>

Waiblinger dürfte die genaue Kenntnis von landschaftstheoretischen Kategorien vor allem durch den Kontakt zu Landschaftskünstlern und Architekten zur Verfügung gestanden haben, die er so auch für seine eigenen Landschaftsschilderungen einsetzen konnte. Das kann deutlich gemacht werden an einer beiläufigen Bemerkung in der *Reise in die Abruzzen*, wo das ‚Pittoreske‘ als Eindruck des ‚ungeordneten Mannigfaltigen‘ bestimmt wird unter Berufung auf die mitreisenden Architekten:

Man trifft eine Menge hübscher Architektur in Tagliacozzo an, viel Maurisches und Gotisches, sogar in den ärmlichsten Hütten begegnet einem da und dort ein Spitzbogen, eine gewundene Fenstersäule, und was den malerischen Effekt anbetrifft, so sind meine Architekten darin einig, daß man sich nichts Mannigfaltigeres [...] denken könne.<sup>731</sup>

Mit der Beschreibung seiner Landschaften unter den Kategorien des ‚Schönen‘, ‚Erhabenen‘ und ‚Pittoresken‘ ist Waiblinger auf der Höhe des landschaftstheoretischen Diskurses seiner Zeit. Wie er die gebräuchlichen ästhetischen Urteile über Landschaften

---

<sup>729</sup> RIA, S. 347

<sup>730</sup> ANP, S. 473

<sup>731</sup> RIA, S. 356

anwendet, so fungieren bei ihm auch die beiden „landschaftlichen Koryphäen“<sup>732</sup> Lorrain und Poussin als ‚Muster‘ für ‚gute Landschaften‘, wie es der akademische Kanon überlieferte. In den römischen Galerien studiert er ihre Werke, um sein landschaftliches Sehen zu üben. So schreibt er in einem Brief an Eser:

Nun studier' ich viel Kunstgeschichte, alle Sonntag geh' ich mit einigen Bekannten in eine oder zwei Galerien. Es lernt sich unsäglich viel auf diese Weise, und ich habe ganz andere Augen bekommen. Man gewinnt unendlich an Urteil, an Klarheit, an Geschmack. Besonders auch die Natur und die Landschaftmalerei anbetreffend, ist mir durch unaufhörliches Beobachten dieses seligen Himmels, den unablässigen Umgang mit guten Landschaften, und der Muster von Claude und Poussin ein Licht aufgegangen.<sup>733</sup>

Er bildet diese „Muster“, die ihm „ein Licht“ haben aufgehen lassen für die Ausbildung eines ‚Landschaftsgeschmacks‘, auf die realen Gegenden ab, die er bereist und schildert. Er bedient sich der Namen von Lorrain und Poussin dabei in der beschriebenen Tradition der ‚komplementären‘ fundamentalästhetischen Opposition. In den *Bruchstücken aus einem Tagebuche in Olevano* findet sich eine solche ausdrückliche Kontrastierung von Poussin und Lorrain unter den Vorzeichen von ‚schöner Lieblichkeit‘ und ‚ernstem Tiefsinn‘:

Gegen Abend, als wir uns schon den sanften schönen immergrünen Hügeln von St. Marino und Albano näherten, ward die Luftbeleuchtung so außerordentlich, daß ich das Gespräch abbrach, und still ward. Es war ein Abend, wie sich die süßeste wollüstigste Phantasie das Reich Elisiums mit Fernen und Nähen, Licht und Farben ausmalt. Die ganze Campagna hinter mir war Eine brennende durchsichtige Glut, mit jedem neuen Hügel, jeder hold geschwungenen Wellenlinie dieser unübersehbaren Weite spielte eine andere Farbe, ein anderer Ton, über Rom hin war alles ins üppigste Violett getaucht, und ein unaussprechlich blendendes Gold flammte über dieser himmlischen Erde und dem hohen dunkeln Meere. Die Berge sodann vom Monte Oreste an bis zu Tivoli dunkelten in keckem ernstem Blau, und bildeten mit ihrem tiefsinnigen Charakter gegenüber von dem unbeschreiblichen Farbenschauspiel der untergehenden Sonne und der schimmernden Campagna den lebhaftesten Kontrast von Poussin und Claude Lorrain.<sup>734</sup>

Die Attribuierungen zu den Gegensätzen implizieren den Kontrast von Erhabenheit und idyllischer Schönheit. Auf der Seite Lorrains werden dabei das ‚unbeschreibliche Farbenschauspiel‘, der ‚Schimmer‘, das ‚blendende Gold‘ etc. vermerkt, auf der Seite Poussins entsprechend das ‚ernste Blau‘ und der ‚tiefsinnige Charakter der Berge‘.

Die Bezugnahme auf Poussin bei Schilderungen von Bergansichten ist dabei ein Standard in Waiblingers Landschaftsschilderungen. So schildert er etwa in den *Briefen über Benevent*:

---

<sup>732</sup> WIS, S. 226. Unter die „landschaftlichen Koryphäen“, über die Waiblinger und seine Reisegefährten „mit unsäglichem Feuer [...] deklamierten“, zählt der Schriftsteller hier auch noch Ruisdael, der sonst ohne weitere Nennungen in den Reiseberichten bleibt und deshalb hier ausgeblendet werden soll.

<sup>733</sup> KA V,1, an Friedrich Eser, Brief 209, 16.5.1827, S. 359

<sup>734</sup> ATO, S. 267

Ganz im Charakter von Olevano und Subiaco bietet sich das malerische Felsdorf dar, und der gewaltige, wie von Poussin gezeichnete Berg hinter ihm, verleiht dem Bilde eine wahre Vollendung.<sup>735</sup>

Ähnlich heißt es etwas später:

Von den mächtigen Kastanienblumen aus, die uns umgeben, erblickt man nämlich gegen Südost plötzlich das ungeheuere, fast hangende Felsbild von Serino. Kaum läßt sich etwas aus den besuchtern Sabinergebirgen oder aus den Gegenden des Fucinersee's mit dieser Landschaft vergleichen, die an kolossaler Einfachheit und ernster Größe unverzüglich an den erhabenen Poussin erinnert.<sup>736</sup>

Wiederum im Zusammenhang mit Berghintergründen schreibt er in einer Landschaftsschilderung in der *Wanderung ins Sabinerland*:

Ein unsäglich tiefes herrliches Blau färbte die Berge gegen Aosta und Subiaco hin, voll hohen erhabenen Ernstes, wie es Poussin in seinen Schöpfungen liebte, wie wir es im Süden häufig bei schneller Umwölkung des Himmels sehen.<sup>737</sup>

Analog zu der im Laufe des 18. Jahrhunderts konventionalisierten Zuschreibung von ‚Erhabenheit‘ an die Bergwelt ruft Waiblinger immer wieder den „erhabenen Poussin“ zum Zeugen auf, wo er ‚erhabene‘ gebirgige Gegenden schildert – auch bei Waiblinger fungiert der Name des Künstlers in der beschriebenen Tradition als Stiletikette.

Es fällt auf, daß die Engführung von Poussin und ‚gebirgigen Landschaften‘ das nahezu einzige gegenständlich-motivische Merkmal bleibt, durch das Waiblinger einen Poussin'schen von einem Lorrain'schen Landschaftsstil unterscheidet – es wären der motivischen Unterschiede wesentlich mehr, wie oben dargestellt. Hauptsächlich hebt Waiblinger auf den Unterschied der Farbpalette (also auf koloristische Merkmale) ab. Während sich Lorrains Landschaftsbilder häufig durch eine dunstige Atmosphäre auszeichnen, in der ein gelblicher Ton dominiert, ist für zahlreiche Gemälde Poussins ein blauer Himmel mit Wolken (häufig indirekt beleuchtet) charakteristisch, der zwar meteorologische Phänomene wiedergibt, aber kaum Rückschlüsse auf die dargestellte Tageszeit zuläßt. Waiblinger sieht in diesen verschiedenen Konzepten von Beleuchtungslicht ein wesentliches Merkmal für die Unterschiedlichkeit von Poussin und Lorrain. So betont er, wie weiter oben dargestellt, bei Lorrain die ‚goldenen‘ Beleuchtungseffekte, bei Poussin dagegen immer wieder das Blau des Himmels (mit Wolken). Ein Zitat aus der *Wanderung ins Sabinerland* illustriert in diesem Sinne, was Waiblinger als charakteristisch für Poussin ansah: „Nun konnten wir begreifen, wo unser Poussin seine ersten Lüfte, seine Wolken, seine Schatten, sein kraftvolles Blau hergenommen [...]“<sup>738</sup>. Die starke Betonung von meteorologischen Effekten und den sich daraus ergebenden Farben ist so auch ein bestimmendes Merkmal von Waiblingers Landschaftsschilderung.

---

<sup>735</sup> Wilhelm Waiblinger, *Briefe über Benevent und Avellino*, in: ders., *Werke und Briefe. Textkritische und kommentierte Ausgabe in fünf Bänden*, Bd. 4, *Reisebilder aus Italien*, hrsg. von Hans Königer, Stuttgart (J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger) 1988, S. 544-559, (künftig: BBA), Zitat S. 549

<sup>736</sup> BBA, S. 556

<sup>737</sup> RIA, S. 340

<sup>738</sup> WIS, S. 231

Waiblingers Landschaftsschilderungen sind geprägt von den Konventionen landschaftlichen Erlebens, das sich im ästhetischen Feld von ‚heroischer Erhabenheit‘, ‚idyllischer Schönheit‘ und ‚pittoresker Vielfalt‘ vollzieht und den Dualismus von Lorrain’schem und Poussin’schem Landschaftsstil zum Muster hat. Dies sind die Kategorien, in deren Erfüllung für Waiblinger die Idealität der italienischen Landschaft besteht. In einigen Landschaftsschilderungen werden sie auch enggeführt. In der *Vedute* von der *Ponte Sisto* in den *Veduten aus Rom* werden so erhabene, idyllische und pittoreske Motive gruppiert, die zudem mit Farb- und Beleuchtungseindrücken Poussin’scher und Lorrain’scher Provenienz gekoppelt werden – in jeder Hinsicht ergibt sich eine ideale Landschaft:

Stellen wir uns auf die kleine Erhöhung für Fußgänger, damit uns das endlose Hin- und Herfahren nicht störe, und blicken zuerst gegen Süden. Da zeigen sich die zwei Brücken, die zur Insel hinüberführen, mit ihren dunkeln steinernen Bögen: umher spiegeln sich die schwarzen Mühlen mit ihren Wasserrädern und den bretternen Häusern in der Flut, Kähne und Boote rudern zwischen ihnen, der byzantinische Turm von Bocca della Verità schwebt dünn darüber hervor: über der Brücke Capi hebt sich der runde Vestatempel, und **finster, voll erhabener schauriger Pracht**, lagern sich die **wilden Ruinen** der Kaiserpaläste den Palatin entlang: Das alles lebt und glüht nun in tausend Lichtern und Schatten, und über den dicken **vielgestaltigen Klumpen** von Häusern die sich in unzähligen **malerischen Linien** überbauen, schaut in einer Entfernung von fünf Stunden noch ein Stück des lachenden Frascati im **hellen Sonnenglanze** heraus, und das süße Gebirge bis zum Cavo zeichnet sich voll unausprechlicher **warmer Farbe im ewigen Wechsel elysischer** Töne über die Landschaft hin. Selig lächelt oben der **goldene Himmel**, und seine Kraft und Heiterkeit zaubert jeden Augenblick unbeschreibliche Beleuchtungen.<sup>739</sup>

### 8.3 Die literarische Konstitution des Landschaftsgemäldes bei Waiblinger

Nach der Betrachtung der ästhetiktheoretischen und -geschichtlichen Voraussetzungen von Waiblingers Landschaftsbeschreibungen wollen wir die Komposition seiner Landschaften betrachten. Die beiden wichtigsten Parameter der Landschaft sind der Raum (und seine Gegenstände) einerseits, das Licht, das ihn sichtbar macht (also seine Beleuchtung und seine Farben), andererseits.

Waiblinger wendet verschiedene Techniken an, um vor dem virtuellen Auge des Lesers räumliche Tiefe zu erzeugen. Das wesentlichste Mittel ist die Überführung von räumlicher Tiefe in die Sukzession der Erzählzeit: Was nahe am Betrachter liegt, wird zuerst geschildert, was weiter entfernt liegt, später. So spannt sich nach und nach der landschaftliche Raum mit seinen Gegenständen auf. Dieses Gestaltungsmittel bestimmt fast alle Landschaftsdarstellungen Waiblingers, beispielsweise hier:

Die Aussicht in Civitella vor dem nördlichen Tore hat den Charakter des Wilden, Ungeheuern. Der lange schaurig nackte Fels, auf dem wir stehen, streckt sich tief in’s lachende blühende Tal hinab, sanfte Kastanienhaine grünen unten, und eine Menge lieblicher Hügel zeichnen sich über einander hinüber. Sodann aber gruppieren sich Kolossen von Bergen zusammen, die übrigens keine malerische Form, sondern so zu sagen etwas Lümmelhaftes haben. Von majestätischer Schönheit sind aber die ersten nackten Sabinergebirge, die Piramide von Rocca di St. Stefano ragt empor, selbst das

---

<sup>739</sup> VR, S. 30; Hervorhebung CG



Schloß von Subiaco gewahrt man in einer Entfernung von zehn Miglien, das furchtbare Cervara hängt an seinem Felsen, und nun all' die Linien der Berge drüber her, und zuletzt die beschneiten apenninischen Gipfel und Joche gegen Alba, den Lago di Fucino und Tagliacozzo.<sup>740</sup>

Wo Waiblinger solcherart Tiefe erzeugt, folgt er auch den Gesetzmäßigkeiten der optischen Wahrnehmung, detaillierte Einzelheiten des Vordergrundes zu beschreiben, während in der entfernteren Tiefe nur ‚große‘ Gegenstände beschrieben werden:

[...] so bieten mir Fenster und Balkone [der Unterkunft in Tore dell' Annunziata] doch die reinsten Genüsse. [...] Zunächst unter mir platte Dächer, die nie leer sind, sei es, daß man das Korn auf ihnen ausbreitet und trocknet, oder daß ein artiges Mädchen Wäsche aufhängt oder sonst ein Geschäft des Hauses verrichtet. Dann gleich die sandige Meerküste, wo immer eine Menge Barken herumliegen und zuweilen Hunderte von Fischern beschäftigt sind, ihre großen Netze an's Land zu ziehen. Aber nun, wer sähe sich auch satt an dem Meerbusen, der seine Farbe so oft wechselt, und wenn Scirocco, Dünste und Wolken nicht stören, den holdseligsten Himmel widerspiegelt.<sup>741</sup>

Waiblinger staffiert hier nur den Vordergrund des literarischen Landschaftsgemäldes mit allerlei Details aus, der Hintergrund bleibt auch in der sprachlichen Beschreibung diffus.

Neben diesem Gestaltungsmittel der Sukzession macht sich Waiblinger auch, analog zu den Landschaftsmalern, die Gesetze der Luftperspektive bzw. der ‚atmosphärischen Perspektive‘ zunutze, die von der Renaissancemalerei des 15. Jahrhunderts entdeckt wurden<sup>742</sup>. Als die wesentlichsten Prinzipien der Luftperspektive beachtet er den ‚Dunsteffekt‘ und das ‚Phänomen der blauen Berge‘. Der ‚Dunsteffekt‘ beschreibt das Phänomen, daß die Luft „kleine Partikel wie Staub, Wassertröpfchen und verschiedene Verschmutzungen [enthält]. Je weiter ein Objekt entfernt ist, desto mehr Luft und Partikel liegen auf unserer Sehlinie, und deshalb wirken weit entfernte Gegenstände weniger scharf [...]“<sup>743</sup>. Das ‚Phänomen der blauen Berge‘ beschreibt dagegen folgenden Sachverhalt:

Das Sonnenlicht, das in die Atmosphäre eintritt, trifft auf viele kleine Partikel, die das Licht streuen. Wenn die Partikel im Verhältnis zur Wellenlänge des Lichts klein sind, tritt ein als Rayleigh-Streuung bezeichnetes Phänomen auf: Kurzwelliges Licht wird stärker gestreut als langwelliges. [...] dadurch [werden] kurze Wellenlängen aus dem in die Atmosphäre einfallenden Licht subtrahiert. Deswegen sehen wir den Himmel blau. Aus dem selben Grund erscheinen auch entfernte Gegenstände blau [...]<sup>744</sup>

Beide Prinzipien der visuellen Wahrnehmung, die von den Malern der Renaissance erstmals zur Erzeugung von Tiefenillusion verwandt wurden, setzt Waiblinger sprachlich um, indem er für die Beschreibung weit entfernter Gegenstände häufig Worte wie ‚dämmern‘, ‚dunstig‘, ‚duftig‘, ‚verschwimmen‘, ‚hervorblauen‘ oder ähnliche wählt, die sprachlich die Effekte der Luftperspektive wiedergeben. In einer Passage in

---

<sup>740</sup> ATO, S. 294

<sup>741</sup> BÜP, S. 523

<sup>742</sup> Einen einführenden Überblick gibt: Janis Callen Bell, *Perspective*, in: Jane Turner (Hg.), *The Dictionary of Art in thirty-four volumes*, Bd. 24, London/New York (Macmillan Publishers Limited/Grove's Dictionaries Inc.) 1996, S. 485-495

<sup>743</sup> E. Bruce Goldstein, *Wahrnehmungspsychologie*, Heidelberg/Berlin/Oxford (Spektrum) 1997, S. 219

<sup>744</sup> ebd., S. 167

den *Bruchstücken aus einem Tagebuche in Olevano* gibt er sich einmal auch ausdrücklich Rechnung über ihre Tiefe erzeugende Wirkung:

Je nach der Luftbeleuchtung, nach Wetter und Tageszeit tritt sie [die Linie der Volskergebirge] näher und ferner, wird größer und kleiner, sanfter und wilder, verduftet bald im lieblichsten Himmelsblau, und schwillt im durchsichtigsten Violett, bald, besonders früh des Morgens, klärt sie ihre reinen tausendfaltigen Formen in den lautersten Konturen auf. Oft scheint sie eine Meile, oft ihrer fünfe entfernt zu sein, während es bis zum Kloster Segni nur fünf Stunden sind.<sup>745</sup>

Die landschaftlichen Gegenstände, die Waiblinger in einem solcherart aufgespannten Tiefen-Raum anordnet, entstammen dem überlieferten Repertoire der idealen Landschaftsmalerei. Diese stellt seit Carracci und Lorrain meist ein Ensemble dar von Bergen, Wasser, Wald (bzw. Bäumen) sowie architektonischen Elementen (antike Ruinen, einzelne Bauwerke oder Dörfer und Städte im Hintergrund) und Staffierungen. Dieser Katalog gibt auch die Objekte von Waiblingers Landschaftsschilderungen wieder. Der weiter oben zitierten Liste, die Waiblinger von den landschaftlichen Reizen des Latiums aufstellt, kann man diese Gegenstände der landschaftlichen Schilderung entnehmen: Dörfer in der Landschaft, üppige Vegetation mit Pflanzen und Bäumen, Hügel und Berge in den Hintergründen, (seltener) Ruinen aus der Vorzeit, häufig Kompositionen von Wasser und Land sind die Gegenstände von Waiblingers Landschaftsbeschreibungen. So auch in einem summarischen Überblick über die Zauber der neapolitanischen Landschaft, den Waiblinger in seinen *Briefen aus der Insel Capri* gibt:

Ausgezeichnete Landschaften findet der Maler auf der lachenden Straße von Salerno. Hat man anfangs auch nur die üppigen Rebenpflanzungen zu bewundern, die sich bis zu erstaunlicher Höhe an den Bäumen emporwinden, oder das schwarze, lavavolle Bild des Vesuvs, oder die freundlichen Ortschaften am Wege, so findet man um so mehr Bilder, je mehr man sich dem romantisch gelegenen La Cava nähert. Zwischen diesem Städtchen, in dem man freilich schlimm aufgehoben ist, und in Vietri gibt's großartige Bergpartien, eine strotzend südliche Vegetation, wenn auch nicht so viele Orangen als in Sorrent. Erhebend über die Maßen ist der Anblick des salernitanischen Meerbusens von der Höhe Vietri's, und spaziert man vollends zu dem lustigen Salerno hinab, so vereilt man dort gern einige Tage.<sup>746</sup>

Die Vegetation, ‚romantisch gelegene‘ Dörfer, Fernen mit Land und Meer, „großartige Bergpartien“ und Motive, die Fernow als ‚Effektstücke‘ beschrieben hätte (hier: das „lavavolle Bild des Vesuvs“), sind die Gegenstände der ‚ausgezeichneten Landschaft‘.

Schließlich staffiert auch Waiblinger seine literarischen Landschaften, analog zur Praxis der Landschaftsmalerei. Die Staffage kann ein nebensächliches Element sein, wenn etwa beiläufig in den Blick kommt, wie auf einer „Wiese voll köstlicher Blumen“ einige Kinder müßig verweilen: „Ein paar Kinder liegen im hohen Grase, und wälzen sich mit mutwilligem Jauchzen; ein Esel sucht an eine Zypresse gebunden sein Futter.“<sup>747</sup> Die Staffage kann aber auch in den Mittelpunkt rücken und sich zu einer Genreszene vor landschaftlichem Hintergrund auswachsen:

---

<sup>745</sup> ATO, S. 277

<sup>746</sup> BAC, S. 489

<sup>747</sup> WIS, S. 213

Einer meiner Lieblingsorte hier ist ein enges tiefes Felstälchen, zu dem man von der Stadt [Tagliacozzo] aus auf steilen Wegen hinabsteigt. Dort sprudelt ein Bach mitten aus der Felswand hervor, die sich senkrecht und wild über ihm erhebt, und rauscht über abgebrochene Trümmer und Blöcke weiter hinunter. An diesem Orte, wo man sich gern die Wesen der alten Fabel, Nymphen und Faune denken möchte, trifft man immer eine Staffage an, die, wenn auch nicht eben für die Phantasie, doch zuversichtlich für das Auge einen wunderbaren Reiz hat. Es sind die abruzzesischen Frauen und Mädchen in ihren schönfarbigen Kleidern, dem roten Rocke, den blauen mit Blumen und Guirlanden gezierten Schürzen, und den weißen Schleiern; in malerischen Gruppen stehen sie zum Teil auf Steinen, zum Teil emporgeschlagenem Gewand im Wasser selbst und sind mit Waschen beschäftigt. Leicht klettert eine Ziege am Felshang hinauf und mäht die Kräuter ab, und Buben von muntern lebendigen Köpfen liegen da und dort herum.<sup>748</sup>

Die literarischen Transpositionen aus der Landschaftsmalerei gehen weiter. Auch Waiblingers Vorliebe für Landschaften, die in der Tiefe vom Meer abgeschlossen werden, entstammen der zeitgenössischen Landschaftsästhetik. Für dieses Ensemble schwärmte etwa Fernow in seiner Landschaftstheorie:

So haben auch die Landschaftsgemälde den grössten [sic!] Reiz für die Fantasie, welche Land und See in schöner Verbindung zeigen, wo, wie in **Claude's** schönsten Bildern, eine reiche anmuthige Gegend mit immer erweiterter Aussicht endlich am fernen Horizont vom Meere und von sanften Gebirgslinien begränzt wird.<sup>749</sup>

Wie Fernow den Malern empfiehlt, begrenzt auch Waiblinger häufig den Horizont seiner Landschaften mit der Meereslinie – und oft werden auch die von Fernow gelobten „sanften Gebirgslinien“ von Waiblinger vor dem Auge des Lesers entworfen. So prototypisch in einer Landschaftsbeschreibung auf der Insel Capri:

So gelangt man an die Felsspitze, wo sich zumal der Meerbusen von Salerno aufschließt, und das Auge, schwindelnd vor dem entsetzlichen Abgrunde, in dem die wilde, grüne Woge der Meerenge an die Klippen schlägt, schweift lieber zu dem sanfteren Bilde der Berge von Pestum und der prachtvollen Linie der Tyrrhenischen See hin.<sup>750</sup>

Ähnlich komponiert ist eine Landschaft in der *Reise in die Abruzzen*:

Unausprechlich herrlich liegt Rom wieder vor unsern Augen in seiner großen gräbervollen Campagna. Der Soracte steigt wieder empor, und die lachenden Hügel von Monticelli, St. Angelo und Palombara grünen uns entgegen, das Albanergebirge liegt um uns her mit seinen Dörfern und Städtchen, und die Meereslinie bildet einen herzerhebenden Horizont.<sup>751</sup>

---

<sup>748</sup> RIA, S. 354

<sup>749</sup> Carl Ludwig Fernow, *Über die Landschaftsmalerei*, in: *Römische Studien, Zweiter Theil*. Zürich (Gesner) 1806, S. 1-130, S. 130; Hervorhebung im Original

<sup>750</sup> BAC, S. 492

<sup>751</sup> RIA, S. 407

Den literarischen Landschaften Waiblingers sind hinsichtlich der repräsentierten Gegenstände die Praxis und Theorie der idealen Landschaftsmalerei genau abzulesen. Was hingegen die Komposition angeht, sind Differenzen zur Praxis der idealen Landschaftsmalerei zu bemerken, derer sich Waiblinger aber deutlich bewußt ist.

Als ästhetische Grundforderung galt auch in der zeitgenössischen Landschaftstheorie das Postulat der ‚Ganzheit‘. Die ‚Landschaft‘ hatte sich als ein Ausschnitt aus der Erdoberfläche darzustellen, der sich in seiner ‚Idealität‘ geschlossen, einheitlich und ‚vollkommen‘ zu präsentieren hatte. Der Gartentheoretiker Hirschfeld bestimmte diese Forderung zum konstituierenden Moment von Landschaft überhaupt: „Wenn man von den unermesslichen Flächen des Erdbodens zuvörderst größere Stücke, die für sich ein Ganzes ausmachen können, absondert, so bekommen wir Landschaften.“<sup>752</sup> Auch Fernow formulierte über die Landschaft:

In landschaftlichen Darstellungen wird die jedesmalige Form durch die Idee des Ganzen bestimmt. [...] Nur in Beziehung auf das Ganze wird jedes Einzelne bedeutend; das Willkürliche [sic!] seiner Form erscheint durch ihre Zustimmung mit den übrigen Formen als nothwendig; und das Zufälligscheinende erhält innere Zweckmäßigkeit [sic!].  
753

Ähnlich, wenn auch ohne das Vokabular der Notwendigkeit, fordert Sulzer:

Vor allen Dingen muß der Mahler, wenn er eine Landschaft oder einzelne Gegend angetroffen hat, die ihm einen Charakter zu haben scheint, der sie der Abbildung werth macht, darauf beflissen seyn, daß er sie von den herumliegenden Dingen gehörig absondere, daß er sie zu einem Ganzen mache, dem nichts fehlet, und das durch nichts Überflüssiges verunstaltet wird.<sup>754</sup>

Auch worin diese ‚Ganzheit‘ sich erfüllen könne zeigt Sulzer in der *Theorie der Schönen Künste*:

Die Vorstellung des Ganzen zu befördern ist es nothwendig, daß in jeder Landschaft eine einzige Hauptstelle sey, auf der die Vorstellung wesentlicher Dinge, wie in einem Mittelpunkt vereiniget sey; von dem was gegen den Rand des Gemäldes kommt, muß nichts so hervorstechen, daß das Auge dahin gezogen werden könnte.<sup>755</sup>

Waiblinger kennt das ästhetische Postulat der Landschaftstheoretiker und erhebt es implizit selbst. Dabei stellt er die Präferenz der Landschaftsmaler für ‚kleine‘ geschlossene Szenerien fest, die eben diese ‚Ganzheit‘ der landschaftlichen Darstellung gewährleisten sollen – dabei zunächst noch in der *Reise in die Abruzzen* ohne Wertung:

---

<sup>752</sup> zitiert nach: Wolfgang Kehn, *Ästhetische Landschaftserfahrung und Landschaftsgestaltung in der Spätaufklärung: Der Beitrag von Christian Cay Lorenz Hirschfelds Gartentheorie*, in: Heinke Wunderlich (Hg.), „Landschaft“ und Landschaften im achtzehnten Jahrhundert, Heidelberg (Winter) 1995, S. 1-24, S. 3

<sup>753</sup> Carl Ludwig Fernow, *Über die Landschaftsmalerei*, in: *Römische Studien, Zweiter Theil*, Zürich (Gesner) 1806, S. 1-130, S. 13f.; Sperrung im Original

<sup>754</sup> Johann Georg Sulzer, Stichwort *Landschaft*, in: ders., *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Unveränderter Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1792, Hildesheim 1994, Bd. 3, S. 149

<sup>755</sup> ebd., S. 149

Trotz der Schönheit von Cori's Umgebungen findet der Landschaftsmaler doch weniger hier als im Albaner- und Sabinergebirge. Die Gegend hat zu viel von einem Panorama, das Ganze ist unsäglich groß und reizend, aber der Einzelheiten, der kleinen zum Bilde abgeschlossenen Partien gibt es doch weniger als an andern Orten. Albano hat seine Eichenalleen voraus, Marino seine Kastanienhaine, Tivoli Felsen, Kräuter und Wasserfälle, Subiaco einen wild üppigen Bergcharakter, Civitella die romantischen Partien im Tale, Olevano seine Serpentara und die Wunder der Volskergebirge. Der Reisende hingegen, der nicht bloß das sucht, was malerisch ist, oder was zum Bilde zu brauchen ist, der große Ferne und Meer und das Klassische liebt, für den hat Cori erstaunlich viel, wiewohl auch ihm der Mangel an Mannigfaltigkeit fühlbar werden wird.<sup>756</sup>

Waiblinger klassifiziert Landschaften in ‚Panoramen‘ und ‚kleine, zum Bilde abgeschlossene Partien‘. Nur letztere würden den Landschaftsmalern zum Vorwurf dienen (da hier kompositorische ‚Ganzheit‘ zu erzielen sei), während die ‚Ganzheit‘ eines Panoramas bildlich nicht darstellbar sei. Später, in *Der Vesuv im Jahre 1829*, polemisiert Waiblinger gegen diese kompositorische ‚Zensur‘ der Landschaftsmaler, die in seinem Empfinden zur ästhetischen Tabuisierung des Panoramas geführt hat:

Es zeichnete sich unter mir die Landzunge von Castellammare bis zum Kap der Minerva, und jene so seltsam ausgeschnittene vom Castel d'Uovo bis zum Kap Misen samt den Inseln wie eine Landkarte! Nein! ich stimme den Landschaftsmalern nicht bei, wenn sie gegen Panoramen perorieren. Allerdings ist ein solches nicht malerisch, das heißt, es ist so sehr ein Ganzes und doch so wenig begrenzt und geschlossen, daß der Künstler, der das Allgemeine nur im Einzelnen, das Unendliche nur im Begrenzten geben kann, seine Kräfte nicht hinlänglich findet! Was mir mehr Ideen erweckt, ist doch immer das Größere, das Erhabene! Nun aber frage ich, ist der Anblick dreier Meerbusen mit Inseln und Vorgebirgen, der Küste Italiens vom Kap der Circe bis in's sizilianische Meer mit all' den tausendfachen sichtbaren Reizen und der unzuberechnenden Fülle von Unsichtbarem in herzerhebenden Erinnerungen von Ulyß bis zu Konradin dem Schwaben, ist er erhabener, ergreift er mehr, weckt er mehr Gedanken und Empfindungen in mir, als ein schöner Baumschlag, mit Wegen, die sich durch ihn schlängeln, eine Felspartie und vielleicht einer duftigen Ferne! Allerdings ist letzterer Vorwurf für die Kunst, ersterer nicht, aber ist mir der Genuß gleichsam des Unendlichen selbst nicht mehr als der des beschränkten Bildes von ihm? Dies nur der Künstler wegen, welche unser einem gleich Sinn und Gefühl für Kunst absprechen, wenn man ein Panorama bewundert!<sup>757</sup>

So unterscheidet sich der Landschaftsmaler vom literarischen Landschaftskünstler durch die Wahl seiner Vorwürfe: Letzterer ist freier, indem er auch Panoramen darstellen kann, die ihm ebenso ästhetisch reizvoll erscheinen wie die „zum Bilde abgeschlossene Partie“. Tatsächlich werden von ihm zahlreiche Landschaftsbeschreibungen oft vom erhöhten Blickpunkt aus gegeben; Waiblingers Landschaftsschilderungen haben häufig die Tendenz zum Panorama. Ihm, der die Maßgaben der idealen Landschaftsmalerei verinnerlicht hat, bleibt dabei auch für das große ‚Landschaftsformat‘ theoretisch das Postulat der Ganzheit verbindlich, das in der Praxis der Malerei zur Dominanz kleinerer Szenerien geführt hatte.

---

<sup>756</sup> RIA, S. 404

<sup>757</sup> Wilhelm Waiblinger, *Der Vesuv im Jahre 1829*, in: ders., *Werke und Briefe. Textkritische und kommentierte Ausgabe in fünf Bänden*, Bd. 4, *Reisebilder aus Italien*, hrsg. von Hans Königer, Stuttgart (J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger) 1988, S. 515-521 (künftig: VJ), S. 518

Die ästhetisch geforderte Ganzheit ist, wie man dem Sulzer'schen Zitat weiter oben entnehmen kann, durch die Komposition des Landschaftsgemäldes zu erfüllen. Die Landschaftskomposition muß als ‚abgesondertes Ganzes‘ in sich ‚geschlossen‘ wirken. In diesem Sinne beschreibt Waiblinger etwa ein Landschaftsbild in der *Reise in die Abruzzen*:

Besonders ist die früher erwähnte Kapelle des Nicola Pisano, St. Maria al Soccorso, ein schönes Werk jener frommen Zeit, und meine Begleiter, ja ich selbst habe sie ins Skizzenbuch gezeichnet. Mit dem öden Fels hinter ihr, den vierzehn Stationen, die zu seiner Kapelle emporführen, macht sie sogar ein **geschlossenes Bild**.<sup>758</sup>

Die ‚Schließung‘ oder ‚Geschlossenheit‘ einer sprachlichen Landschaftsdarstellung wird häufig herbeigeführt, indem Gegenstände benannt werden, die das ‚Gemälde schließen‘. Immer wieder finden sich in Waiblingers Landschaftsschilderungen Beschreibungen wie die folgende: „Wir umsteuern die Punte di Conca, deren Klippen von Amalfi aus das Meergemälde schließen [...]“<sup>759</sup>. Diese ‚Schließung‘ eines Gemäldes zur Ganzheit durch eine von Gegenständen herbeigeführte Begrenzung ist ein kompositorisches Moment, das aus der Landschaftsmalerei stammt und das sich bereits bei Carracci und Domenichino herausgebildet hatte. In der Folge wurde es idealtypisch für das Landschaftsbild. Joachim Gaus beschreibt diese stereotype Form der gemalten Ideallandschaft wie folgt:

Von einer Vordergrundbühne ausgehend, die meist das szenische Geschehen aufnimmt, werden seitliche Baum- oder Architektur motive, seltener Felshänge eingeführt, die dem Bild einen festgefügt en Rahmen verleihen.<sup>760</sup>

Waiblinger kennt diese tradierte kompositorische Forderung der idealen Landschaft und gestaltet sie mit verschiedenen sprachlichen Mitteln. Häufig setzt er zu ihrer sprachlichen Illustration das Wort ‚zwischen‘ ein, so etwa hier:

[...] und liefen hastig den Berg hinab, daß wir uns kaum nach dem abenteuerlichen Dorfe [Riofreddo] umsahen, daß sich, von hier aus gesehen, auf seinen Felsen hingebaut, zwischen den mächtigen Vordergründen, unbeschreiblich pittoresk ausnimmt.<sup>761</sup>

Waiblinger benennt mit den „mächtigen Vordergründen“ zwei begrenzende Elemente, die gleichsam den ‚Zwischenraum‘ herstellen, der als ‚Bühne‘ das kompositorische Hauptmotiv, hier das Bergdorf Riofreddo, präsentiert. Oft sucht Waiblinger auch ‚gerahmte‘ Landschaftsansichten – Bilder, die schon durch eine besondere Perspektive des Beobachters einen ‚Rahmen‘ aufweisen und so zu einem ‚Ganzen‘ geschlossen sind. Im folgenden Beispiel sind es die Fenster seiner Herberge auf Capri:

---

<sup>758</sup> RIA, S. 356; Hervorhebung CG

<sup>759</sup> ANP, S. 474

<sup>760</sup> Joachim Gaus, *Typologie und Genese der Landschaftsmalerei – Vorbilder und Strömungen im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Heroismus und Idylle. Formen der Landschaft um 1800 bei Jacob Philipp Hackert, Joseph Anton Koch und Johann Christian Reinhart. Katalog des Wallraff-Richartz-Museum*, hrsg. von Ekkehard Mai und Götz Czymmek, Köln 1984, S. 31-40, Zitat S. 38

<sup>761</sup> RIA, S. 343

Hier hätten Sie so schöne Bilder der großen Natur, daß Sie Tagelang darin zubrachten, ohne den Fuß über die Schwelle zu setzen. Durch das eine, und es ist gerade gegen Süd, steigen zwei schön gezeichnete Berge, der linke mit den Resten des Palastes der Julia und der andere mit einem Kastell aus dem Mittelalter, voll reichen Weinbau und Oliven empor, und zwischen ihnen das Tyrrhenische Meer in blendender Schönheit, von dem das Auge eine ungeheure Fläche erblickt, weil mein Haus hoch auf dem Felsen liegt und wo nur selten Schiffchen vorbeisegeln, die nach Kalabrien steuern oder daher kommen. Das andere westliche Fenster gibt mir den wunderbaren morgenländischen Anblick der Stadt Capri, die sich unmittelbar vor mir in ihrer seltsamen pittoresken Bauart, mit ihren Säulen, Bögen, platten und gewölbten kuppelartigen Dächern zwischen zwei Bergen mit Kastellen und dem Fuß des gewaltigen Monte Solaro, des höchsten Felsens der Insel, auf's Anmutigste zwischen fruchtbaren Gärten gruppiert.<sup>762</sup>

In diesem Beispiel ist die Rahmung sogar eine doppelte: Die Fenster bilden einen entsprechenden ersten Rahmen; die Gruppierung der Berge öffnet einen zweiten Bildraum: ‚zwischen‘ den Bergen weitet sich der Blick in die Ferne.

Als komplementäres Gegenstück zur ‚Schließung‘ beschreibt Waiblinger den Eindruck eines sich vor seinen Augen ergebenden Landschaftsbildes häufig auch mit Worten aus dem Begriffsfeld ‚öffnen‘ und ‚entfalten‘:

Jetzt eröffnete sich uns der untere Teil des Ortes [Tagliacozzo], der eben liegt, und weiße helle Häuser, freundliche Kirchen, sogar kleine Paläste, Gärten, grüne Wiesen, bebaute Felder, ein weites fruchtbares Tal, das war für uns ein unbeschreiblich labender Anblick.<sup>763</sup>

Welch ein Anblick aber, lieber Freund, eröffnet sich auf der Stirn des Felsens vor unserm Auge!<sup>764</sup>

Jetzt auf dem Rückwege [vom Emissar am Fucinersee] entzückte uns die Beleuchtung der Gebirge von Capistrello durch ihre schönen blauen und violetten Töne, und als wir gar die Höhe wieder erreichten, jubelten wir vor Freude über das Elysium, das sich urplötzlich in unaussprechlichem Lichtglanze vor uns entfaltete.<sup>765</sup>

‚Öffnung‘ und ‚Schließung‘ zielen beide auf die implizite Darstellung von ‚kompositorischer Ganzheit‘: Nur ein ‚abgesondertes Ganzes‘ (Hirschfeld) kann geöffnet bzw. geschlossen werden. Um kompositorische Ganzheit zu erzielen, wendet Waiblinger die Begrenzung durch das Wort ‚zwischen‘ und die ‚Öffnung‘ einer Ansicht auch gemeinsam an. So findet sich in der *Reise in die Abruzzen* eine prototypische Beschreibung einer ‚kleinen, zum Bilde geschlossenen Partie‘ mit seitlichen Begrenzungen und gleichzeitiger ‚Öffnung‘:

Nun aber befanden wir uns plötzlich **zwischen Weingärten, zwischen üppigen Blumenbüschen**, die uns herrlichen Schatten gaben und ihre Wohlgerüche verbreiteten. Darin jubelten Chöre von Nachtigallen, durch das wollüstige Grün zitterte die Dunkelbläue des Himmels herein, die Gegend gewann einen unbeschreiblich zarten idyllischen Charakter, ein wahres Arkadien tat sich vor uns auf, **eine Hohl-gasse**, deren Felsgrotten von lastendem Efeu behangen waren, **öffnete uns ihre landschaftlichen**

---

<sup>762</sup> BAC, S. 486

<sup>763</sup> RIA, S. 351

<sup>764</sup> RIA, S. 353

<sup>765</sup> RIA, S. 370

**Reize** und labte mit einem Brunnen unsern lechzenden Mund, umher lagerten sich einige Knaben, und schöne Frauen und Mädchen, auf der Wallfahrt nach Genazzano begriffen, ruhten im kühlen Schatten der Grotten und ihrer Haine aus. Über Rebengärten aber glänzte die Kuppel von Valmontone.<sup>766</sup>

Es ist ein von Waiblinger häufig verwandtes Stilmittel, vor allem die ‚Öffnung‘ einer Aussicht oder eines Landschaftsbildes erst allmählich zu vollziehen. Er macht sich so die Eigenart seines Mediums (des Textes) zunutze, die Dimension der (Erzähl-)Zeit in die Erlebnisschilderung mit einzubeziehen, was dem Landschaftsmaler nicht möglich ist. Häufig beschreibt Waiblinger so bereits den Weg zu einem Aussichtspunkt oder Blickpunkt einer Landschaft, der nach und nach das Landschaftsbild freigibt, so etwa in den *Briefen aus der Insel Capri*:

Ein interessanter, nicht gar bequemer Weg führt von Capri aus in einer halben Stunde auf den Felsgipfel, wo der Tyrann [Tiberius] haus'te. Je höher man steigt, desto gewaltiger bildet sich im Rücken die wilde, schauerliche Masse des Monte Solaro, man gewinnt den Überblick über die grünen Strecken, die mit trefflichen Reben bepflanzt sind, man sieht darüber weg an der Felswand empor die Treppe, die mit sechshundert Stufen nach Anacapri, oder der auf dem höheren Gebirge gelegenen Stadt führt, es entfaltet sich der Golf mit seinen Inseln und die niedern Berge von Misen und Bajä, Gauro und Posilip treten mehr aus der Linie des Wassers vor; in Neapel unterscheidet man, trotz der Entfernung von 30 Miglien, das Kastell St. Elmo ganz deutlich, und der Vesuv, der leider von hier aus eine nicht sehr schöne Form hat, zieht unsere Augen wenigstens durch die weißen Rauchsäulen an, die aus dem Krater empor steigen. [...] So gelangt man an die Fels Spitze, wo sich zumal der Meerbusen von Salerno aufschließt, und das Auge, schwindelnd vor dem entsetzlichen Abgrunde, in dem die wilde, grüne Woge der Meerenge an die Klippen schlägt, schweift lieber zu dem sanfteren Bilde der Berge von Pestum und der prachtvollen Linie der Tyrrhenischen See hin.<sup>767</sup>

Erst nach und nach ‚entfaltet‘ Waiblinger das Panorama vom *Monte Tiberio* aus, bis es schließlich in seiner ‚Ganzheit‘ ausgebreitet erscheint. Das gleiche Gestaltungsprinzip findet sich bereits in *Frühling in den Gebirgen Latiums*. Waiblinger schildert den landschaftlichen Blick auf den Albaner See von Castel Gandolfo aus. Dieser wird allmählich vorbereitet, indem der volle Anblick erst nach und nach freigegeben wird. Die Schilderung beginnt:

Wir traten in Castel Gandolfo ein. Aber wer könnte sich da mit der Kathedrale aufhalten, sich ihre Berninischen Pilaster besehen, den Pietro da Cortona, den Carlo Maratta gleich aufsuchen, wenn plötzlich zwischen den hohen Häuserguppen aus einer Tiefe ein wunderbarer Duft aufsteigt, der die vorblickenden, gegenüberstehenden Berge weit in die Ferne zurückdrängt, ein Duft, der in der Tiefe den See ahnen läßt – den See von Albano, Freund! und wenn nun auf einmal ein azurblaues himmlisches Stück von ihm zwischen den Häuserwinkeln am Fuße des Gebirges heraufschimmert.<sup>768</sup>

Der See wird zunächst als Ausschnitt „zwischen den hohen Häusergruppen“ sichtbar. Hier entsteht vor dem virtuellen Auge des Lesers der Eindruck einer Begrenzung der landschaftlichen Aussicht (indem der Betrachter „zwischen“ Hauswänden steht), deren Aufhebung, d.h. Öffnung, er nun erwartet. Waiblinger läßt uns einen ganzen Absatz

---

<sup>766</sup> RIA, S. 398; Hervorhebung CG

<sup>767</sup> BAC, S. 492

<sup>768</sup> FGL, S. 162



lang auf diese ‚Öffnung‘ warten, denn zunächst schildert er den Durchgang durch die „schönste, üppigste, großartigste Allee von immergrünen Eichen“<sup>769</sup>, die auf den See hinführt, noch aber den ganzen Blick auf den See nicht freigibt. Erst das „Nun zumal der ganze See in der grünen Tiefe“, mit dem der nächste Absatz anhebt, löst diese Spannung auf; nun erfolgt seine Beschreibung. Die ‚Öffnung‘ des Panoramas dehnt sich auf über zwei Absätze aus.

Ähnlich gestaltet Waiblinger die Besteigung des *Mons Albanus* oder *Monte Cavo*, ebenfalls in *Frühling in den Gebirgen Latiums*. Zunächst gelangt er nach *Rocca di Papa*. Noch aber will er hier das Panorama nicht schildern: „Lassen wir die immer weiter entfaltete Landschaft, lassen wir die immer mehr vergrößerte Meeresfläche, versparen wir alles bis auf den Gipfel.“<sup>770</sup> Die allmähliche ‚Öffnung‘ der Aussicht wird bewußt ausgeblendet; er wartet mit der Beschreibung des Panoramas, bis der Prozeß der ‚Entfaltung‘ („immer weiter entfaltete Landschaft“<sup>771</sup>) und ‚Vergrößerung‘ („immer mehr vergrößerte Meeresfläche“<sup>772</sup>) durch die Bergbesteigung die Aussicht in ihrer Totalität freigibt. So folgt zunächst eine Beschreibung von *Rocca di Papa*, bevor er ungeduldig dem Gipfel „mit Flügelschritten“ zustrebend und angetrieben von größter Anspannung („Nun brennt’s mich aber in tiefster Seele“<sup>773</sup>) oben anlangt. Die Spannung wird über eine Buchseite hinweg aufgebaut, bis sie sich mit einem Schläge löst: „Im Moment bin ich oben und – hier, lieber Freund, möcht’ ich verstummen.“<sup>774</sup>

Das ‚Prinzip der allmählichen Öffnung‘ ist ein Moment von Waiblingers Landschaftsschilderungen, das Spannung aufbaut und in der abschließenden Darstellung des ‚ganzen‘ Landschaftsbildes gipfelt. Es ist häufig verbunden mit einem Darstellungsmittel, das wir als ‚Prinzip der Plötzlichkeit‘ bezeichnen möchten. Bereits in den zitierten Landschaftsschilderungen war es zu beobachten: Aussichten und landschaftliche Ansichten werden immer wieder mit ‚plötzlich‘, ‚nun zumal‘, ‚auf einmal‘ etc. eingeführt. Damit gestaltet Waiblinger Momente sinnlicher Überwältigung: ‚Plötzlich‘ stellt sich vor der Landschaft, die entfaltet vor dem Auge des Betrachters liegt, der enthusiastische Affekt ein. Prototypisch ist dies in einer Landschaftsdarstellung im *Frühling in den Gebirgen Latiums* gestaltet:

Wir gehen und steigen oder laufen eigentlich den nackten Bergabhang hinauf – als wir uns plötzlich umdrehen und ein unaussprechlich erhabenes Bild vor uns liegt – das Meer und Rom.

Das ist viel für einmal. Ich war außer mir. Ich warf mich zur Erde, ich starrte das All’ an, ich fühlte einen Sturm in mir brausen, und ich schwieg und sah nur.<sup>775</sup>

Die Öffnung einer Aussicht und die dadurch bewirkte plötzliche Überwältigung ist ein Effekt, der der Bildenden Kunst nicht möglich ist, wohl aber der sprachlichen Darstellung. Bei Waiblinger gehört dieses Darstellungsmittel der ‚plötzlichen Öffnung‘ zum festen Instrumentarium zur Inszenierung ‚schöner Augenblicke‘: Die ‚Plötzlichkeit‘, mit der sich das Panorama eröffnet und den Betrachter sinnlich überwältigt, erfüllt den ‚schönen Augenblick‘, den Waiblinger in Italien sucht und findet.

---

<sup>769</sup> FGL, S. 163

<sup>770</sup> FGL, S. 183

<sup>771</sup> FGL, S. 183

<sup>772</sup> FGL, S. 183

<sup>773</sup> FGL, S. 183

<sup>774</sup> FGL, S. 183

<sup>775</sup> FGL, S. 161

Der zweite wesentliche Parameter des Landschaftsbildes neben dem Raum ist das Licht, das den Raum und seine Gegenstände erst sichtbar macht. Es entscheidet auch über das Kolorit und beeinflusst die ‚Stimmungen‘ der Landschaft. In der Malerei erzeugt, im Gegensatz zur wirklichen Natur, die Farbe das Licht. Dieses künstlerisch bewirkte Bildlicht kann als ‚Eigenlicht‘ oder als ‚Beleuchtungslicht‘ gestaltet werden. Die Malerei des Mittelalters stellte, *grosso modo* formuliert, ihre Gegenstände im ‚Eigenlicht‘ dar:

Das Eigenlicht identifiziert sich restlos mit der dargestellten Bildwelt, nimmt aber durch seine Strahlkraft, als »Sendelicht«, auch noch die Umwelt des Betrachters in sich hinein, es kennt keine Schatten und ist auch in der Dunkelfarbe noch selbstleuchtend.<sup>776</sup>

Während das Eigenlicht, unabhängig von einer äußeren Beleuchtungsquelle oder einer bestimmten Lichtsituation, die Eigenfarben der Gegenstände darstellt, bringt das ‚Beleuchtungslicht‘ die erscheinenden Farben, wie auch die Gegenstände selbst, erst hervor:

Das wesentliche Kennzeichen des Beleuchtungslichts ist seine Abhängigkeit von einer Lichtquelle; es erscheint nicht als »Urphänomen«, sondern als Folge und Wirkung und wird erst durch seinen Gegensatz zu Dunkelheit und Schatten voll faßbar; es bleibt nur der Bildwelt selbst verhaftet, deren Elemente erst durch seine hinweisende (»Zeige«-) Funktion sichtbar werden können.<sup>777</sup>

Die Malerei des 15. bis 18. Jahrhunderts hatte die Beleuchtung zum dominierenden Prinzip des Bildlichts werden lassen<sup>778</sup>. Damit einher ging die Ausprägung eines koloristischen Dualismus, der mit dem Farbenpaar Grau-Braun monochrome Bildpartien erschafft, aus denen dann, als aus einer Art „Urstoff“ (Strauss), in graduellen Übergängen die Bildgegenstände in ihrer Buntheit entstehen, erzeugt durch die Primärfarbenrot, Blau, Gelb<sup>779</sup>. Mit dem beginnenden Pleinairismus zu Anfang des 19. Jahrhunderts änderte sich dieses normative Prinzip der Koloritgestaltung. Die Primärfarbenrot, Blau, Gelb verlor als Gestaltungsmittel an Bedeutung, die monochromen Bildpartien waren nicht mehr ausschließlich auf Grau-Braun-Werte beschränkt. Dieser Wandel läßt sich auch an den Landschaftsbildern der deutsch-römischen Künstler um die Jahrhundertwende aufzeigen. Die ältere Generation klassizistischer Landschaftsmaler wie Jakob Philipp Hackert oder Johann Christian Reinhart wendete noch vorrangig den überlieferten Dualismus der Koloritgestaltung an; Joseph Anton Koch vollzog gar noch bewußt die Rückwendung zum mittelalterlichen Eigenfarben-Prinzip:

Koch [...] kennt nur die Lokalfarben, keinen einheitlichen Ton, Licht und Schatten haben kein Eigenwesen, sondern werden durch dunklere und hellere Lokalfarben angezeigt,

---

<sup>776</sup> Ernst Strauss, *Rezension. Wolfgang Schöne, Über das Licht in der Malerei*, in: ders., *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien*, hrsg. von Lorenz Hillmann, München/Berlin (Deutscher Kunstverlag) 1983, S. 38-45, Zitat S. 39

<sup>777</sup> ebd. S. 39

<sup>778</sup> Vgl. ebd. S. 39

<sup>779</sup> Vgl. dazu Ernst Strauss, *Betrachtungen zur Primärfarbenrot, Blau, Gelb und zum Farbenpaar Grau-Braun*, in: ders., *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien*, hrsg. von Lorenz Hillmann, München/Berlin (Deutscher Kunstverlag) 1983, S. 114-121

worüber Koch selbst schreibt: [...] dieweil der Effekt des Bildes nicht sowohl durch Schatten und Lichtmassen als durch die Farbe bestimmt wird und vermittelt dieser Gegenstände gerundet werden müssen [...] <sup>780</sup>

Die nachfolgende Generation an Landschaftsmalern legte das Augenmerk beim Bildlicht radikal auf die Beleuchtungssituation und den daraus erzeugten Landschaftsfarben, dabei auch beeinflusst von den Abend- und Morgenstimmungsbildern Lorrains. Doch unterscheidet sich ihr Kolorit von demjenigen des französischen Vorbilds. Während Lorrains Bilder vom beschriebenen Dualismus der Farbwerte Grau-Braun und der Primärfarbentrias geprägt sind, ist bei Malern der romantischen Generation eine Tendenz zur Aufwertung des Brauns nach Ocker und Gelb hin <sup>781</sup> und eine Auflösung der Hegemonie der Primärfarbentrias festzustellen.

Analog zur Entwicklung in der italienischen Landschaftsmalerei weisen auch Waiblingers Landschaftsschilderungen beinahe überall das Prinzip des Beleuchtungslichts auf, das die Lokalfarben vollständig aus- bzw. überblendet. In den besonderen Beleuchtungssituationen der italienischen Landschaften erkennt er ihren dominierenden Reiz:

Man muß gestehen, daß der Unterschied von deutscher und italienischer Natur nicht immer in den Formen besteht. Man findet im Sabinerlande Punkte, wo es ziemlich deutsch aussieht, und manches bleibt weit unter dem Reize der Bergstraße, der Rheingegenden, des Schwarzwaldes zurück. Aber die Farbe ist so unsäglich mächtig im Süden, daß sie eine Berggruppe, welche der Form nach eben nichts Ausgezeichnetes hat, und die in der unmalerischen Mittagshelle sogar ärmlich aussehen mag, bei stürmischem Wetter, oder des Morgens und Abends, leicht zu einem entzückenden Bilde koloriert. <sup>782</sup>

Waiblinger bevorzugt dementsprechend Landschaften bei Sonnenaufgang oder -untergang. Die dominierenden Farben seiner Darstellungen bestehen im leuchtenden Kontrast von Gold und Violett bzw. Blau. Drei Beispiele mögen genügen:

Es war ein Abend, wie sich die süßeste wollüstigste Phantasie das Reich Elisiums mit Fernen und Nähen, Licht und Farben ausmalt. Die ganze Campagna hinter mir war Eine brennende durchsichtige Glut, mit jedem neuen Hügel, jeder hold geschwungenen Wellenlinie dieser unübersehbaren Weite spielte eine andere Farbe, ein anderer Ton, über Rom hin war alles ins **üppigste Violett** getaucht, und ein unaussprechlich **blendendes Gold** flammte über dieser himmlischen Erde und dem hohen dunkeln Meere. <sup>783</sup>

Kaum vermag ich auch dahin zu blicken, denn mit **blendendem Gold** brennt die scheidende Sonne in dem Weinlaube, und selbst das Titanenbild des Vesuv ist von den glühenden Sonnenstrahlen mit so prachtvollen, schimmernden Tönen lasiert, daß die

---

<sup>780</sup> Rudolf Zeitler, *Klassizismus und Utopia, Interpretationen zu Werken von David, Canova, Carstens, Thorvaldsen, Koch*, Stockholm (Almqvist & Wiksell) 1954, S. 176; Das Zitat von Koch stammt aus einem Brief an v. Uexküll am 3. März 1806

<sup>781</sup> Einen guten Eindruck gibt die Zusammenstellung im Ausstellungskatalog der Neuen Pinakothek München *Kennst Du das Land? Italienbilder der Goethezeit*, hrsg. von Frank Büttner und Herbert W. Rott, München und Köln (Pinakothek-Dumont) 2005

<sup>782</sup> RIA, S. 329

<sup>783</sup> ATO, S. 267

Grundfarbe kaum noch durchglänzt, **desto purpurner**, je näher dem **goldenen Himmel**, desto **violetter, desto dunkelblauer**, je weiter davon entfernt [...].<sup>784</sup>

Der Monte della Croce, der sein kahles, felsiges Haupt unmittelbar von der Schlucht des Anio emporbaut, **glühte in einem so brennenden, reinen, himmlischen Golde**, daß es recht eigentlich blendete. [...] der glühende Brand bildete einen ergreifenden Kontrast mit den kalten Schatten in der buschigen Teveroneschlucht und [...] **über ihm dunkelte ein so tiefes, warmes Himmelblau**, daß es in der Kunst Übertreibung und Unnatur schiene, wenn sie es auch mit allem Ultramarin erreichen könnte.<sup>785</sup>

Die Leuchtkraft wird durch den komplementärartigen Kontrast von Gold und Violett bzw. Blau dargestellt und verstärkt durch Attribute wie „glühend“, „blendend“, „glänzend“, „leuchtend“ etc. Mit dieser Ausgestaltung des Kolorits offenbaren Waiblingers Landschaftsbeschreibungen ihre Nähe zur Ästhetik der jüngeren (romantischen) Landschaftsmaler wie von Rohden, Schilbach, Catel, Reinhold oder Blechen. Wie dargestellt, weisen die italienischen Landschaften dieser Maler die Tendenz zu monochromen Bildpartien auf, in denen das tradierte Grau-Braun ins Gelbliche hinein verschoben ist, womit eine bewußte Verstärkung der Leuchtkraft erreicht wird; dazu bildet häufig ein leuchtend blauer bzw. violetter Himmel oder Horizont (Berge oder Meer) den Kontrast<sup>786</sup>. Auch bei Carl Wilhelm Götzloff, mit dem Waiblinger in Neapel Umgang hatte, ist dieses Phänomen anzutreffen. Entsprechend rühmt Waiblinger in der *Erklärung der Kupfer im Taschenbuch aus Italien und Griechenland auf das Jahr 1830* – er hatte eine Vesuv-Darstellung von Götzloff mit in das *Taschenbuch* aufgenommen – dessen Fähigkeit zur Darstellung von „Beleuchtungen“:

Drüber ragt das majestätische Bild des rauchenden Vulkans, an dessen Fuße wir leicht die lachenden Städtchen von Potici, Resina und Torre del Greco sehen könnten, wenn der Sonnenglanz den ganzen Berg nicht zu Einer duftigen Masse verzauberte, deren holdseligen Reiz der Künstler mit zartem Gefühl angedeutet, und zu deren Beschreibung wir vergeblich die Worte suchen. Eben die Beleuchtung, die Lufttöne sind es, die diesem anspruchslosen Bildchen Wert geben, die Klarheit und Helle über dem Wasser, welche durch die Schatten des Weinstocks und der Palme nur erhöht wird [...].<sup>787</sup>

In der fast ausschließlichen Reduzierung des Kolorits auf die farblichen Hervorbringungen des Beleuchtungslichts zeigt sich Waiblinger beeinflusst von der jüngeren Generation (romantischer) Landschaftsmaler in Italien. So geschieht also auch in seinen Landschaftsdarstellungen die Abbildung einer künstlerischen Ästhetik auf die erscheinende Wirklichkeit – das Bild, das vor dem Auge des Lesers von Waiblingers Landschaftsbeschreibungen entsteht, ist ein weiteres Mal die Illustration einer

---

<sup>784</sup> BÜP, S. 543

<sup>785</sup> RIA, S. 334

<sup>786</sup> Vgl. dazu die Aufsätze von Nikola Gärtner, *Der Golf von Neapel* (S. 235-253), und von Christine Kagerbauer, *Palermo* (S. 315-329), im Ausstellungskatalog: *Kennst Du das Land? Italienbilder der Goethezeit*, hrsg. von Frank Büttner und Herbert W. Rott, München und Köln 2005

<sup>787</sup> Wilhelm Waiblinger, *Erklärung der Kupfer 1830*, in: ders., *Werke und Briefe. Textkritische und kommentierte Ausgabe in fünf Bänden*, Bd. 3, *Verserzählungen. Vermischte Prosa*, hrsg. von Hans Königer, Stuttgart (J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger) 1988, S. 430-453, Zitat S. 441. Dementsprechend sorgte sich Waiblinger um die Radierung bei der Herstellung der Druckvorlagen. An Reimer schrieb er: „Der Posilip von Götzloff hat einen geschickten Kupferstecher nötig, denn sein größter Wert besteht in der Beleuchtung.“, in: KA V,1, an Georg Reimer, Brief 251, 23.1.1829, S. 516

ästhetisierten Wirklichkeit, eines ‚idealen‘ Ortes. So betont Waiblinger etwa immer wieder die ‚verzaubernde‘ Wirkung des italienischen Lichts:

Ich für meine Person weide mein Auge an dem unsaglich südlichen Ultramarinblau, das in den wollüstigsten Abstufungen die wundervollen Berge gleichsam idealisiert, der Wirklichkeit entzaubert.<sup>788</sup>

Die italienische Landschaft wird ihm zum Ort einer poetisch überhöhten Wirklichkeit, die dem ‚Ästhetiker‘ Entrückungserlebnisse ermöglicht: „Sich verlieren, verschwimmen, verschmachten möchte man in all’ dem süßen, milden überschwänglichen Licht!“<sup>789</sup>.

---

<sup>788</sup> ANP, S. 465

<sup>789</sup> BÜP, S. 542