

Rüdiger Singer (Göttingen)

Als die Augen schweifen lernten.
Erdmut Josts scharfsichtige Studie zur Landschafts-
konzeption (nicht nur) in Reiseberichten (nicht nur)
von Sophie von La Roche, Friederike Bruns
und Johanna Schopenhauer¹

Was sahen Frauen, die zwischen 1780 und 1820 den häuslichen Bereich verließen und auf Reisen gingen? *Wie* sahen sie und wie schrieben sie darüber? Gab es einen spezifisch ‚weiblichen Blick‘?

Die feministische Literaturwissenschaftlerin Annegret Pelz präsentierte hierzu 1993 eine betäubliche These: „Durch das mitgeführte Gehäuse [die Kutsche], das sich wie eine permanente und mobile Grenze einschiebt, zwischen den Körper der Reisenden und den durchreisten Raum, wird eine Reisende als ‚Frauenzimmer‘ transportabel.“² Frauen blieben demzufolge nach Möglichkeit immer in ihrer Kutsche und erlebten die Außenwelt als ‚Bilderkette‘ im ‚Rahmen‘ des Kutschenfensters. War das „Frauenzimmer“ aber doch einmal gezwungen auszusteigen, so erschuf es sich angeblich mittels Theater- und Architekturmetaphern sowie Gemäldevergleichen künstliche ‚Rahmungen‘. Diese These belegt Pelz mit einer Alpenbeschreibung der unfreiwillig aus ihrer Kutsche gestiegenen Elisa von der Recke: „Von einem Ufer des tiefen Felsenbettes zum andern hat sich ein Bogen, gleich einem Felsenthore, gebildet. Hinter der Oeffnung dieses gewölbten Bogens fällt die Wassermasse, und stürzt glänzend ins Freie hinaus. Der Wasserfall erscheint durch den Bogen, wie ein silberner Vorhang, der vor einem geheimnißvollen romantischen Heiligthume niederfällt. [...] Welch ein Wechsel der Szenen! Hier eine romantische Wildniß, für *Salvator Rosa's* Pinsel; dort ein romantisches Thal voll Leben und Licht, für den Pinsel eines *Claude Lorrain!*“³

Auch Erdmut Jost interessiert sich für dieses Zitat – allerdings vor allem für die Sätze, die Pelz ausgelassen hat: „Wir standen auf dem rechten Ufer des Wasserfalls, und wendeten uns links; so erstiegen wir eine weit herrschende Anhöhe, und kamen zu einem Punkt, wo wir nicht nur das von

1 Erdmut Jost: *Landschaftsblick und Landschaftsbild. Wahrnehmung und Ästhetik im Reisebericht 1780–1820. Sophie von La Roche – Friederike Brun – Johanna Schopenhauer*. Freiburg i.Br./Berlin, Rombach 2005. 548 Seiten, € 60,20. ISBN 3793094421

2 Annegret Pelz: *Reisen durch die eigene Fremde. Reiseliteratur von Frauen als autobiographische Schriften*. Köln u. a. 1993, 68f.

3 Elisa von der Recke: *Tagebuch einer Reise durch einen Theil Deutschlands und durch Italien in den Jahren 1804 und 1806, [...] 4 Bde.* Berlin 1815–17, Bd. 1, 53.

der *Salza* durchschlängelte Thal, sondern auch die verschiedenen Wasserfälle des *Schwarzbachs* mit einem Blick übersah.“ Die Reisende bewegt sich also sehr wohl aktiv durch die Natur, um das ‚Bild‘, das sich ihr bietet, zu erweitern und zu ergänzen. Und das ist keine Ausnahme: Johanna Schopenhauer etwa möchte ebenso durch englische Landschaftsgärten spazieren gehen wie durch deutsche und nimmt nur, weil erstere einfach zu groß sind, einen Wagen – einen offenen, wohlgemerkt (434). Friederike Bruhn wird es in der Kutsche immer wieder zu eng, sie schlendert, hüpfte, klettert (48) – und überführt Bewegung konsequent in Text. Wenn sich nun die dritte der hier im Mittelpunkt stehenden Autorinnen, Sophie von La Roche, vergleichsweise eingeschränkt bewegt, so lässt sich zeigen, dass dies oft eher mit dem Stand als mit dem Geschlecht zu tun hat (vgl. 47). Andererseits wäre „Gehäusefahrt durchaus eine treffende Formel für den Reisestil eines Mannes wie Friedrich Nicolai (vgl. 46).

So wenig wie die These vom beschränkteren weiblichen Blick lässt Jost die feministische Behauptung vom „Primat des Gefühls“ in weiblichen Reiseberichten gelten.⁴ Im Gegenteil: Der Reisebericht sei eines der wenigen Medien gewesen, in denen Frauen um 1800 das für ihr Geschlecht geltende „Theorieverbot“ (18) umgehen konnten. Das setzt voraus, dass ästhetische Reflexion im genannten Zeitraum zum konstitutiven Merkmal dieser Gattung wird. Insbesondere das „Phänomen Landschaft transportiert“ nach Josts Überzeugung „historisch je unterschiedliche ‚Wahrnehmungsmodelle‘“ (14). Wie das in Reiseberichten geschieht und wie diese „den Strukturwandel der Wahrnehmung im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert und die Konstitution der modernen Landschaft“ nicht etwa nur spiegeln, sondern aktiv vorantreiben, das ist das eigentliche Thema ihrer Studie (18). Wenn sie sich dabei auf die genannten Autorinnen konzentriert, so gerade nicht, weil Jost „ein wie auch immer gearteter ‚weiblicher‘ Blick, eine ‚weibliche Wahrnehmung‘“ interessieren würde, „sondern vielmehr der eigene Blick, die eigene Wahrnehmung und die Faktoren, die diese bedingen“ (19).

Doch Jost erhebt nicht nur Einspruch gegen (männliche wie feministische) Mythen vom ‚weiblichen Schreiben‘, sondern auch gegen den von ihr so genannten „Mythos des empirischen Bildes in der Reiseliteraturforschung“ (20). Gemeint ist „die Vorstellung, Reiseberichte seien in der Lage, die ‚Bilder des Wirklichen‘ bruchlos und identisch in Sprache zu übersetzen und so gewissermaßen ‚Mimesis an die äußere Natur‘ darzustellen“ (21). Nun entspricht diese Vorstellung, wenn man an die Frühphase der Reisebeschreibung denkt, immerhin dem Selbstverständnis der Autoren: „Der Rationalismus“, so August Langen, „fordert in erster Linie treue, objektive Aufnahme und Wiedergabe des Gegenstandes. [...]

4 Siehe etwa Irmgard Scheitler: *Gattung und Geschlecht. Reisebeschreibungen deutscher Frauen 1780–1850*. Tübingen 1990.

Voraussetzung dieser Einstellung ist eine fast vollständige Abkehr vom Subjekt, von jeder Selbstschau des Individuums“.⁵ In der Praxis führt das zu einem Wahrnehmungsprinzip, das Langen als „Rahmenschau“ bezeichnet. Dessen Haupteigenschaften sind „Umrahmung, Bewegungslosigkeit und Zusammenschau“ (272); letztere erfolgt nach den Gesetzen der Zentralperspektive. Derartig hergestellte ‚Perspektivbilder‘ werden (unabhängig vom ‚weiblichen Blick‘ aus dem Kutschenfenster) nach dem Prinzip der „Bilderkette“ aneinandergereiht und sollen so ein ‚Gesamtbild‘ der bereisten Welt ergeben. Langen zufolge verliert dieses literarische Darstellungsprinzip bereits mit dem Sturm und Drang (also in den 70er Jahren) seine Gültigkeit, Albrecht Koschorke zufolge im Zusammenhang mit der idealistischen Ästhetik des Erhabenen in den frühen 90er Jahren (247).⁶

Jost akzeptiert Langens Rekonstruktion der „Rahmenschau“. Doch sie erinnert erstens daran, dass das sprachliche ‚Bild‘ aus moderner Sicht⁷ eine hochproblematische Kategorie ist: Wirklichkeit kann nicht ‚unmittelbar‘ zur Sprache gebracht werden, Schreibende müssen immer aus vielen möglichen Details und Perspektiven auswählen und etwas Neues konstruieren. Selbst Texte also, die nach dem Prinzip der „Rahmenschau“ verfasst sind, können und müssen daraufhin befragt werden, *was* sie auswählen und *wie* sie konstruieren – ob sich beispielsweise Elemente der Erfahrungsperspektive in eine zentralperspektivische Darstellung mischen (20–35). Zweitens stellt sie fest, dass die Rahmenschau bis ins 19. Jahrhundert hinein begegnet – allerdings wandelt sich ihr Status und ihre Funktion (272–288).

Dies lässt sich anhand des eingangs zitierten Passus vorführen, den Jost folgendermaßen analysiert: „Elisa von der Recke befindet sich im geringstmöglichen Abstand zum Wasserfall. Auf diese Weise wird die ‚Naturszene‘ gewissermaßen zu einem Rahmen ohne Bild, welche Erfahrung Recke, im Gegensatz zu den Vertretern der rationalistischen Rahmenschau, jedoch nicht als unangenehm, sondern als ästhetisch reizvoll empfindet [...]. Durch einen Wechsel des Standortes wird die Übersichtlichkeit und damit die Beherrschung der Landschaft wiederhergestellt“ (297). Doch „[d]er erwartete panoramatische Ausblick bleibt aus, statt dessen löst

5 August Langen: *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus*. Jena 1934, Repr. Darmstadt 1968, 12.

6 Albrecht Koschorke: *Die Geschichte des Horizonts: Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*. Frankfurt am Main 1990, 131f.

7 Jost beruft sich vor allem auf die Arbeiten Gottfried Böhms, Murray Kriegers und Helmut Pfotenhauers (die gegenwärtig im Basler *eikones*-Projekt fortgeführt werden), vor allem aber auf Emil Angehrn: „Beschreibung zwischen Abbild und Schöpfung“. In: Gottfried Böhm und Helmut Pfotenhauer (Hgg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München 1995, 59–74.

die Autorin das Gesehene aus der perspektivischen Entfernung in nur zwei ‚große‘ Gemälde auf [...]. Recke erfaßt aber keinen Mittelpunkt der schärfsten Perzeption und geht auch nicht auf den verkleinernden Effekt der Perspektive ein, obwohl sie nach dem Prinzip der Bilderkette verfährt (,Wechsel der Szenen‘). [...] Die Maler fungieren für Recke als Metaphern für Landschaftstypen“ (298). Jost resümiert: „Auch wenn Reckes Darstellung wesentlich von der Rahmenschau geprägt ist, so nicht im Sinne einer einseitigen Wahrnehmung. Das subjektive, primär ästhetische Vergnügen entsteht hier gerade durch den Wechsel von Wahrnehmungsweisen, welche die Autorin vorführt“ (298).

Diese neue Darstellungsweise setzt ein gewandeltes Modell von Landschaftsbeschreibung voraus, das Jost bereits in Georg Forsters *Ansichten vom Niederrhein* formuliert findet:⁸ „Bei einer noch so umständlichen Beschreibung“, schreibt Forster, „bedarf man einer höchst gespannten Aufmerksamkeit, um allmählig, wie man weiter hört oder liest, die Phantasie in Thätigkeit zu versetzen, und ein Scheinbild zu formen, welches für den Sinn einiges Interesse hat. Ungern läßt sich die Phantasie zu diesem Frohdienst herab; denn sie ist gewohnt, von innen heraus, nicht fremdem Machwerk nachzubilden. Ästhetisches Gefühl ist die freie Triebfeder ihres Wirkens, und gerade dieses wird gegeben, wenn man, statt einer kalten Beschreibung eines Kunstwerks, die Schwingungen mitzuthemen und fortzupflanzen versucht, die sein Anblick im innern Sinn erregte“.⁹ Nur durch die Phantasietätigkeit des Schreibenden also, die einst als Störfaktor gegolten hatte, und überhaupt durch seine transparent gemachte Subjektivität kann sich den Lesenden sympathetisch eine ‚bildhafte‘ Vorstellung vermitteln (31). Diese Vorstellung ist freilich keine objektiv ‚richtige‘ mehr, kann es doch nach Forsters Überzeugung „für endliche, sinnliche Geschöpfe, wie wir, nur immer eine bedingte, zufällige, keine selbstständige, absolute Wahrheit“ geben (32).¹⁰ Dafür geht es um ‚lebendige‘ Darstellung und damit, wie man ergänzen könnte, nicht um Mimesis, sondern um ‚Ekphrasis‘ im rhetorischen Sinn.

Wie aber wird eine Landschaftsdarstellung ‚lebendig‘, wie kann die Autorphantasie die Leserphantasie ‚in Schwingung versetzen‘? Jost ergänzt Forsters Ansatz durch Überlegungen Jean Pauls¹¹ und stellt die

8 Jost setzt sich damit ausdrücklich ab von Rotraud Fischer: *Reisen als Erfahrungskunst. Georg Forsters Ansichten vom Niederrhein. Die „Wahrheit“ in den „Bildern des Wirklichen“*. Frankfurt am Main 1990.

9 Georg Forster: *Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich im April, Mai und Junius 1790*. Leipzig 1797, 74.

10 Georg Forster: „Über den gelehrten Zunftzwang“. In: Ders.: *Sämtliche Schriften, Tagebücher, Briefe*, hg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin [...], Bd. 8 Berlin 1974, 228–33, hier 232.

11 Wohl wissend, dass dieser dem Reisebericht jeglichen Kunstcharakter absprach, doch vor Augen führend, „wie sehr die hier umrissene Theorie der Landschaft der

Prinzipien „Kontrast“, „Aufhebung“ und „Bewegung“ heraus (112–26).¹² Letztere sind erläuterungsbedürftig: „Aufhebung“ meint ein Wechselspiel zwischen Ver- und Enthüllung des Darzustellenden, das „die Phantasie, welche durchaus keinen leeren Raum vertragen und beschauen kann, [zwingt,] ihn mit der Gestalt zu füllen, die ihr nur mit einem einzigen Wort vorher zu benennen braucht“ (Jean Paul) – z.B. Montblanc.¹³ Dies impliziert die Vorstellung „eines unzertrennlichen, gleichsam beseelten, Ganzen“, das „dem Leser von Anfang bis Ende gegenwärtig bleibt“.¹⁴ „Bewegung“ gliedert sich in ‚äußere‘ und ‚innere‘. Die äußere wird nach Jean Paul durch Bewegungswörter erzeugt; Jost zeigt insbesondere an Friederike Brun, wie Reiseberichte bereits im 18. Jahrhundert Prinzipien des ‚filmischen Sehens‘ präfigurieren. ‚Innere‘ Bewegung entsteht im Reisebericht, wenn der Autor „das Verhältniß seiner Seelenkräfte zu den Dingen“ darstellt.¹⁵

Auf diese (tendenziell multiperspektivischen) Darstellungsprinzipien also richtet Jost ihr besonderes Augenmerk; doch will sie keine systematische Studie zur ‚Ekphrasis‘ bzw. ‚Evokation‘ von Landschaft vorlegen, sondern ihre These von der geistesgeschichtlichen Leistung des Reiseberichts als (wie auf dem Buchrücken formuliert) „Haupt, Werkstatt“ von „Landschaft“ belegen. Und zwar nicht zuletzt gegen Albrecht Koschorke, dessen berühmte *Geschichte des Horizonts* (1990) sie zwar schätzt und nutzt, der die Reisebeschreibung aber auf Empirie reduziert und ‚Horizontweiterungen‘ vor allem in der Epik sucht. Dagegen argumentiert Jost vor allem mit frappierenden Konstellationen und scharfsichtigen Interpretationen. So zeigt sie, dass die Rheinfallbeschreibungen Friederike Bruns und des Malers Joseph Anton Koch aus dem Jahr 1791 die wichtigsten Elemente von Kochs späterer heroisch-idealistischer Landschaftsmalerei vorwegnehmen (Kap. 5.5). Bruns Darstellung ihrer Rundumsicht vom Champ Trembly am Genfer See zeigt sich schon in der Tagebuchfassung von 1791 als Vorwegnahme jener Sehweise, die mit dem Siegeszug des

aufkommenden Bewegungslandschaft in der Literatur entspricht“ (112); vgl. Jean Paul: Vorschule der Ästhetik, II. Abt., § 18: „Poetische Landschaftsmalerei“. In: Ders.: *Sämliche Werke*, hg. von Norbert Miller, Bd. 5, Frankfurt am Main 1963, 288–92.

12 Jost bezieht sich hier allerdings auf den Abschnitt „Darstellung der menschlichen Gestalt“ (§ 79, in: ebd., 283–88), kann sich aber auf Jean Pauls Formulierung berufen, Ähnliches gelte auch für „die Eisberge in der Schweiz“ (ebd., 287).

13 Ebd., 285.

14 Georg Forster: Rezension von: [...] Le Vaillant: Voyage de M. Le Vaillant [...]. In: Forster: *AA* (wie Anm. 10), Bd. 11, 225.

15 Georg Forster: Rezension von: [...] Dupaty: Lettres sur L'Italie [...]. In: ebd., 160. Allerdings könnte man sich fragen, ob man das „Ich“ des Reiseberichtes grundsätzlich mit dem „Autor“ gleichsetzen sollte.

Panoramas popularisiert und konventionalisiert werden sollte (Kap. 5.3).¹⁶ Und die Beschreibung ihrer Einfahrt ins Tal von Cluses im Mai 1791 ist ein besonders prägnantes Beispiel dafür, wie Bruns ‚Bewegungslandschaften‘ die quasi-filmische Wahrnehmung der 1831 aufgekommenen *Dioramen* antizipieren (Kap. 6.4).

Am Beispiel Bruns deutet sich hier an, wie Jost ihr Generalthema mit der Interpretation ihrer drei Gewährsfrauen verbindet: im Geiste Forsters. „Das Schwanken Sophie von La Roches zwischen physikotheologischem Ansatz und Reportage, Friederike Bruns Bewegungslandschaften und Johanna Schopenhauers systematische Ästhetik“ (54) werden nicht gewissermaßen nach dem Prinzip der „Beispielkette“ abgehandelt, sondern nach dem der ‚lebendigen Darstellung‘: aus wechselnden Perspektiven, in Verbindung mit und Kontrast zu Texten, Gemälden, Gedanken. Dabei kommt es nicht selten vor, dass ein Zitat (wie das eingangs angeführte von der Reckes) mehrmals begegnet – dadurch wird es aber in der Regel nicht redundant, sondern erscheint in neuer ‚Perspektivierung‘ bzw. ‚Beleuchtung‘. Jost folgt aber auch Jean Pauls Prinzip der „Aufhebung“: Wie Friederike Brun ihren ‚Sehnsuchtsberg‘, den Montblanc, bereits in Frankreich, in der Nähe von Lyon, erblickt (114), so gibt Jost bereits im dritten Teil ihrer Einführung einen Überblick über die Reisen, Tagebücher und Grundprinzipien der literarischen Umarbeitung bei La Roche, Brun und Schopenhauer, und zwar mit Schwerpunkt auf den Schweizreisen. Dann aber beginnt „das Umkreisen, das Ent- und Wiederverhüllen“ (114) der drei Reisenden.

Im *zweiten Kapitel* über „Reiseliteratur als Medium von Landschaft“ ist vor allem von Männern die Rede: Goethe bezeugt sowohl die Gewohnheit, der „Natur mit einer an der Landschaftsmalerei geschulten Wahrnehmung gegenüberzutreten“ (73) wie auch das wachsende Ungenügen an dieser Praxis angesichts ‚weiter‘ Landschaft. Um diese darstellbar zu machen, werden die drei Hauptvertreter der barockklassizistischen Landschaftsmalerei, Nicolas Poussin, Claude Lorrain und Salvator Rosa, wichtig: Ihre Ideallandschaften „erfüllten das Bedürfnis nach freier, wilder, unberührter oder zumindest harmonisch kulturierter Natur, nach Weite, nach einsamer Begegnung mit ihr“ (81), machten diese Weite aber durch das Prinzip der ‚doppelten Rahmung‘ und die Zeitenthobenheit ihrer Darstellung genießbar. Außerdem wurden sie zum Vorbild für den englischen Landschaftsgarten, und dieser wiederum begünstigte „die Entwicklung des beweglichen Auges“. Denn „trotz aller gartenbaulichen Bemühungen, seine Blicke auf ‚Gemälde‘ oder ‚Szenen‘ zu lenken, ist der Betrachter

16 Barker meldete seine Erfindung (noch unter der Bezeichnung *nature à coup d'oeuil*) zwar bereits 1787 zum Patent an, doch in Deutschland wurde sie erst 1794 erwähnt und erst 1799 wurde das erste Panorama auf deutschem Boden eröffnet (vgl. 350f.).

doch in der Lage, zu sehen, was und wie es ihm gefällt“ (91). Jost zeigt nun, dass diese neue Sehweise zunehmend durch die Entwicklung der Gartenbaukunst selbst gefördert wurde, etwa durch Lancelot Brown, der architektonische und literarische Anspielungen entfernte und den „Rahmen“ des Gartens sprengte, indem er durch Blickachsen die außerhalb Landschaft außerhalb des Gartens liegende Landschaft integrierte.

Es folgt das bereits angesprochene Unterkapitel über „Georg Forsters und Jean Pauls Modelle individuell-ästhetischer Wahrnehmung“ (3.1) und eines, das die Entwicklung zum beweglichen Auge als Bewegung von der „Apodemik“ zur „Adaption“ beschreibt (3.2): Gemäß aufklärerischer „Sehekunst“ muss das Sehen bereits vor Antritt der Reise gelernt werden, damit das Auge nicht zu Überflüssigem abschweift, „Sehenlernen“ dagegen findet *während* des Reisens statt, im Umherschweifen der Reisenden und ihrer Blicke und nach dem Prinzip von „trial and error“ (137).

Im *dritten Kapitel* werden endlich die Werke La Roches und Schopenhauers ein wenig ‚enthüllt‘. Übergeordnetes Thema ist der Gebrauch kanonisierter Texte in Reiseberichten als ‚Bilder‘ für eine Landschaft, genauer gesagt: die ‚Lesbarmachung‘ von Landschaften über solche Texte. Jost unterscheidet hier drei Ausprägungen: Albrecht von Hallers großes Gedicht *Die Alpen* von 1732, das diese Landschaft allererst ästhetisch genießbar machte, dient als Beispiel für ein „„Vor‘Bild“, das im Sinne der empiristischen Vorstellung vom „richtigen Bild“ eine neue Beschreibung der Natur *ersetzt*. So gibt La Roche ihren ersten Eindruck der Savoyer Alpen im Juli 1784 wieder, indem sie Haller zitiert und paraphrasiert. Nebenbei werden hier die Grenzen von La Roches Landschaftserleben deutlich: „Als nutzbare Landschaft und Gottesschöpfung, die geeignet ist, dem Menschen seine unsterbliche Seele erfahrbar zu machen, findet das Gebirge den Beifall der Autorin, als vernunft- und gefühlloses Gebilde, das den Menschen in Gefahr bringt, lehnt sie es ab“ (152). Die zweite Ausprägung bezeichnet Jost als „Bebildung“: „Der Prätext funktioniert [...] gewissermaßen als ‚Album‘ aus dem Abbildungen ausgewählt werden, um der Schilderung als Illustration zu dienen“ (155). Der Einsatz ist also punktueller: La Roche verwendet in ihrem Tagebuch einer *Reise nach Holland und England* (1787) Passagen aus Popes allegorischem Gedicht *Das Tal von Windsor* (1713) einmal, wie im Falle Hallers, als Ersatz für eine eigene Landschaftsbeschreibung, einmal als historische Quelle und einmal als Ausgangspunkt für die Rühmung des Astronomen Wilhelm Herschel. Wie vergleichsweise altmodisch dieses Verfahren ist, verdeutlicht ein Vergleich mit Karl Philipp Moritz' Verwendung einer Passage aus *Paradise Lost* in seiner *Reise eines Deutschen in England im Jahre 1782* angesichts derselben Gegend: Moritz lässt alles fort, was nicht dem ästhetischen Landschaftserlebnis dient, einem Erleben, das man bereits als ‚erhaben‘ oder ‚wildromantisch‘ bezeichnen kann (173). Das dritte Unterkapitel vollzieht systematisch wie zeitlich einen deutlichen Sprung: Die von Jost so genannte „Miss-Lucy-Satire“ aus Schopenhauers Frankreichreisebe-

schreibung steht als Beispiel für „[d]as eigene Bild im Diskurs“, d.h. das aus dem Diskurs heraus entwickelte eigene Bild (175). Der „Diskurs“ ist in diesem Fall der der „*Empfindsamen Reisen*“ im Gefolge Sternes. Dessen an Landschaftsdarstellung nicht wirklich interessiertes Werk wird von der jungen Engländerin Miss Lucy als wirklichkeitsgetreue Schilderung missverstanden, bar jeder Ironie. Mit dem Buch in der Hand und ohne jeden Sinn für die sie umgebende Wirklichkeit, gerät sie in die lächerlichsten Situationen. Eine Satire also auf überkommene Muster des Reisens wie des Schreibens darüber – und auf deutsche Anglophilie. „Der literarische Kanon dient nicht mehr zur Illustration des eigenen Textes, sondern als ‚Bildermagazin‘ für eine Collage, die ein vollkommen neues Bild ergibt“ (193). Wie dieses Gesamtbild allerdings aussieht und welchen Prinzipien Schopenhauers eigene Landschaftsbeschreibungen folgen, bleibt vorerst noch weitgehend ‚verhüllt‘.

„Zwischen Moritz, La Roche und Schopenhauer liegt allerdings noch die Epoche ‚empfindsamer‘ Landschaftswahrnehmung“, wenn man sie denn so nennen kann. Denn im Grunde schließen sich Empfindsamkeit und die Konstitution einer real gesehenen Landschaft aus“, ergänzt eine Fußnote¹⁷ zum dritten Kapitel und leitet zum vierten über, das die Rezeption der (empfindsamen) *Genfersee*-Dichtung Friedrich Matthisons durch die (empfindsame?) Friederike Brun untersucht. ‚Empfindsam‘ ist Matthisons Versdichtung, insofern sie die Landschaft, wie Jost formuliert, nicht „‚schaut““, sondern „‚zeigt“: als „Abbild [...] ‚seines‘ idealen Seelenzustandes, wie der als ideal empfundenen Freundschaft zu Karl Viktor von Bonstetten“ (201). Auch die *Genfersee*-Passagen in Bruns Reiseberichten sind insofern empfindsam, als Bruns sich über intertextuelle Verweise auf Matthison in den Freundschaftsbund der beiden ‚einschreibt‘ Aber: „Brun [...] ‚zeigt‘ nicht, sondern ‚schaut‘. Matthisonssche Statik wird, gerade bei der Textrezeption, in Bewegung überführt. Und das vor allem deswegen, weil ihr Auge nicht von vorneherein den Gegenstand beherrscht, sondern die wechselnden Eindrücke auf sich wirken läßt, so daß eine Spannung zwischen sich steigernder Erwartung und Erfüllung [...] entsteht.“ (201f.)

Wie aber ist Brun dann literatur- und wahrnehmungsgeschichtlich zu verorten? Im *fünften Kapitel* (*Bildwechsel*) zeigt Jost, dass Bruns ‚schweifendes Auge‘ ihre Textlandschaften nicht nur dynamisiert, sondern auch zunehmend Weite bzw. Tiefe evoziert. Dies bringt sie in die Nähe des Konzeptes vom Erhabenen, dem sich das *fünfte Kapitel* mit Blick auf die Bildende Kunst widmet – von der Neuinterpretation des Barockklassizismus über die idealistische Landschaftsmalerei bis hin zu Caspar David Friedrich – und das *sechste Kapitel* mit Blick auf die Philosophie und die bereits erwähnten ‚*Oramen*‘. Schiller allerdings schätzte den ‚empfind-

17 175, Anm. 129.

samen‘ Matthison hoch, Brun dagegen gering, waren ihre Landschaften doch allzu wenig ‚idealisch‘. Freilich verlangt das „Erhabene als Wahrnehmungsmodell“ (333), idealtypisch vereinfacht, vom wahrnehmenden Subjekt (das sich z.B. auf einem Berggipfel befindet) lediglich die Erkenntnis, „daß es, obwohl physisch von den gehabtten Eindrücken überwältigt, etwas besitzt, das größer ist als die betrachteten Naturgegenstände“ (337) – wie dieses Etwas begriffen wird, ist variabel. Bei Kant ist es die gattungsmäßige Vernunft, bei Carl Grosse dagegen die Größe des individuellen Selbst.¹⁸ Jost rückt Brun in die Nähe Grosses – mit der Pointe, dass dieser ebenso wie Kant den *Frauen* jeden Zugang zum Erhabenen absprach. Für Friederike Bruns aber entschied sich gerade hier ihr Künstlertum (342) – über dessen Rang die im Buch analysierten Landschaftsbeschreibungen keinen Zweifel lassen. Als Brun den Montblanc erreicht, mit ihm „Freundschaft geschlossen“ und ihn schließlich hinter sich gelassen hat, entschwindet den Blicken der Leser auch diese heimliche Hauptheldin der Studie (393).

Dafür erfährt man im *siebten Kapitel*, was es mit der ‚klassischen Landschaft‘ bei Johanna Schopenhauer auf sich hat. Zunächst wird der feministische Vorwurf relativiert, sie habe als ‚Salonière‘ versagt und sich ihrem ‚Stargast‘ Goethe zu sehr untergeordnet. Die 1806 nach Weimar gekommene Kaufmannswitwe, so Jost im Anschluss an Anke Gilleir,¹⁹ musste zunächst einmal zuhören und lernen, bevor sie ihren alten Traum zu schreiben umsetzen konnte. Entscheidend war der Unterricht durch den klassizistischen Kunsthistoriker und -theoretiker Carl Ludwig Fernow (1763–1808); Schopenhauers Biographie des Frühverstorbenen markierte den Beginn ihrer schriftstellerischen Laufbahn (1810). Dass sie sich dann für Reise-Erinnerungen entschied (in Buchform ab 1813), war angesichts ihres Geschlechts zwar taktisch klug, aus klassizistischer Warte aber problematisch (die *Italienische Reise* erschien ja erst später, möglicherweise unter dem Eindruck von Schopenhauers Erfolg). Reiseberichte galten als dem „Stofflichen“ verhaftet und bedurften einer umso energischeren ‚ästhetischen Reduktion‘ im Sinne Schillers. Schopenhauers organisierende ‚Idee‘ ist der Bezug auf ‚Kunst und Natur‘/Landschaft; als „Thema, unter das sich die disparate Fülle der ursprünglichen Reiseerinnerungen subsumieren läßt“, wählt sie den Landschaftsgarten (425). Auch dieser freilich steht in der klassizistischen Hierarchie der Künste ziemlich weit unten. Schopenhauer argumentiert jedoch, die materialistischen Engländer hätten außer der Gartenkunst keine eigene Kunst von Rang zu bie-

18 Carl Grosse: *Über das Erhabene* [1788]. Mit einem Nachwort hg. von Carsten Zelle. St. Ingbert 1990.

19 Anke Gilleir: *Johanna Schopenhauer und die Weimarer Klassik. Betrachtungen über die Selbstpositionierung weiblichen Schreibens*. Hildesheim, Zürich, New York 2000.

ten, und strukturiert ihre Wahrnehmung in konsequent objektivierender Weise: Auf den – häufig verwirrenden – ersten „Augenschein“ folgt die Zerlegung der Gartenlandschaft in ihre einzelnen Teile, um schließlich zu einem „Begriff“ des Ganzen zu kommen, in dem sich Anschauung und Idee miteinander verbinden (418). Wie Schopenhauer dabei Theoreme einschlägiger Gartenbautheoretiker und vor allem Fernows umsetzt, kann hier nicht referiert werden. Wichtig ist, dass sie dieses Muster auch auf Landschaft außerhalb der Gärten überträgt und das die ‚Sehekunst‘ teilweise wieder das ‚Sehenlernen‘ ersetzt. Ein Gegengewicht zu dieser mitunter doch eher langweiligen Manier bilden komische Einlagen wie die „Miss-Lucy-Satire“ und überhaupt die (ab dem zweiten Erinnerungs-Band zunehmende) Konzentration auf Menschenschilderungen. Schopenhauers künstlerische Eigenständigkeit wächst, beobachtbar etwa am Einsatz von Motiven ihrer Reise nach Chamonix in der Erzählung *Der Schnee* von 1825. Doch auch nach dem Erfolg ihrer Romane bleibt sie dem Genre der Reisebeschreibung treu.

Einen etwas überraschenden „Ausblick“ gewährt das *achte Kapitel*: Theodor Fontanes *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* (1861–1881) sind nach Josts Überzeugung „der späte Höhe- und Endpunkt der in dieser Arbeit skizzierten Entwicklung der Reisebeschreibung.“ Dass Fontane sich „noch einmal des gesamten Wahrnehmungs- und Darstellungsinstrumentariums von Landschaft“ bedient, gibt ihr die Möglichkeit, die Grundthemen ihrer Arbeit noch einmal (in recht amüsanten Weise) durchzuspielen. Die Feststellung allerdings, dass nach Fontane „der literarische Reisebericht zum Feuilleton und ansonsten den Baedekers, Meyers und später Dumonts das Feld überlassen wird“ (463), scheint mir (etwa angesichts von Erhart Kästner) ein wenig zu düster. Sie zeugt jedoch von der tiefen Faszination der Autorin durch ihr Forschungs- ‚Gebiet‘, einer Faszination, die, verbunden mit umfassender Quellenkenntnis, analytischer Schärfe, historischem Sinn und komparatistischer Kompetenz, zur Entdeckung überraschender Querverbindungen führt – und zur Revision falscher Landkarten.