

Elisabeth Décultot

Das frühromantische Thema der „musikalischen Landschaft“ bei Philipp Otto Runge und Ludwig Tieck

In den vielen Texten, die sich in der Frühromantik mit dem Thema der Landschaft oder der Landschaftsmalerei beschäftigen – sei es in fiktionalen Werken oder in ästhetisch-philosophischen Abhandlungen –, begegnet der Leser oft dem scheinbar einfachen, in Wirklichkeit aber durchaus komplexen und schillernden Begriff der „musikalischen Landschaft“. Diese Assoziation findet sich wörtlich in Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* (1804), der in seinem der „poetischen Landschaftsmalerei“ gewidmeten Abschnitt von den „musikalischen“ Landschaften der Neueren spricht und Tiecks Landschaften als „musikalisch“ bezeichnet¹. Wenn auch der Dichter des *Hesperus* und des *Titan* diese Idee zum ersten Mal auf einen Begriff bringt, so ist die Zusammenstellung von Musik und Landschaft in den frühromantischen Texten gewissermaßen vorgeprägt und gedanklich weitergeführt worden. So bezeichnet August Wilhelm Schlegel in seinen im Winter 1801–1802 in Berlin gehaltenen *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* die Landschaftskunst als den „musikalischen Theil“ der Malerei². Die Schlegelsche Definition steht ihrerseits in engem Zusammenhang mit Äußerungen Tiecks, der schon 1798 in dem Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* dieses Thema variiert. Ähnliche Überlegungen finden wir auch in den Schriften Philipp Otto Runges (besonders in den Briefen von 1802) oder in Fragmenten Friedrich Schlegels. Obgleich die Assoziation von Landschaft und Musik bei verschiedenen Autoren und in verschiedenen Zusammenhängen

¹ Jean Paul, *Werke*, hrsg. von Norbert Miller, München 1959 ff., Bd. 5, 5. Auflage 1987, S. 290.

² August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, in: A. W. Schlegel, *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, hrsg. von Ernst Behler in Zusammenarbeit mit Frank Jolles, Paderborn, München, Wien, Zürich 1989 ff. (zitiert AWS V), Bd. 1, *Vorlesungen über Ästhetik I (1798–1803)*, S. 338.

auftritt, bildet die Wiederkehr dieses Motivs in der frühromantischen Periode gleichsam ein kohärentes „Textgewebe“, das zu analysieren wir im folgenden versuchen werden.

Eigentlich knüpft diese Verbindung von Landschaft und Musik an traditionelle kunsttheoretische Reflexionen an, welche ganz allgemein Musik und Malerei in Beziehung zueinander setzen. So empfiehlt der französische Kunsttheoretiker Félibien Ende des 17. Jahrhunderts den Malern eine „harmonische“ oder „musikalische“ Anwendung der Farben und vergleicht die musikalische Tonleiter mit der Abstufung der Farben. Félibien spricht von dem „sanften Konzert“ der Farben, das „für das Auge so angenehm sein soll wie die Harmonie der Stimmen für das Ohr“³ und rühmt Nicolas Poussin, der es verstehe, die auf den Menschen ausgeübte umfassende Wirkung der Musik auf den Bereich der Malerei zu übertragen⁴. Im Verlauf des 18. Jahrhunderts wird diese Analogie von Malerei und Musik von den Ästhetikern immer häufiger übernommen und vor allem auf den besonderen Bereich der Landschaftskunst eingeengt. So vergleicht Christian Ludwig von Hagedorn in den *Betrachtungen über die Malerei* die Kunst, Himmel zu malen, mit der Kunst des Musikers⁵. Friedrich Schiller bezeichnet in seinem Aufsatz *Über Matthissons Gedichte* die „Landschaftsmalerei oder Landschafts poesie“ als „Darstellung des Empfindungsvermögens“ und stellt folgerichtig fest, daß sie „musikalisch wirkt“⁶. Und für den klassizistischen Kunsttheoretiker Karl Ludwig Fernow ist die Landschaftsmalerei dadurch mit der Musik verwandt, daß sie „keinen bestimmten Inhalt hat“ und „in einem Totaleindrucke auf das Gemüth wirkt. (. . .) Die Harmonie der Farben, welche über eine schöne Landschaft ausgegossen ist, macht eine ähnliche Wirkung auf das Gemüth, wie die Melodie und Harmonie in der Tonkunst.“⁷

³ André Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (1666–1685), Trévoux 1725 (Nachdruck Farnborough 1967), „Cinquième entretien“, Bd. 3, S. 27-28.

⁴ Ders., Vorwort zu den *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture* (1669), Trévoux 1725, (Nachdruck Farnborough 1967), Bd. 5, S. 323.

⁵ Christian Ludwig von Hagedorn, *Betrachtungen über die Malerey*, 2 Bd., Leipzig 1762, Bd. 1, S. 343.

⁶ Friedrich Schiller, *Über Matthissons Gedichte*, in: *Allgemeine Literatur-Zeitung*, Nr. 298/299, 11. und 12. September 1794. Wieder abgedruckt in: Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, 5 Bd., München 1959, Bd. 5, S. 998-999.

⁷ Karl Ludwig Fernow, „Über die Landschaftsmalerei“, in: *Römische Studien*, 2 Bd., Zürich 1806, Bd. 2, S. 21-22.

Wenn die Verknüpfung von Musik und Landschaft ein Topos der kunsttheoretischen Literatur des 18. Jahrhunderts ist, so gewinnt sie in der frühromantischen Periode eine vorher unbekannt theoretische Dimension. Die Assoziation von Musik und Landschaft, die in der traditionellen kunsttheoretischen Reflexion über Landschaftsmalerei meistens nie über das Postulat einer „melodischen“ Harmonie der Farben und einer „musikalischen“ Wirkung auf das Gemüt des Zuschauers hinausging, wird jetzt zum Schlüssel einer modernen Reflexion über das Wesen der Landschaftsmalerei. Der Begriff der „musikalischen Landschaft“, der bisher meistens nur als konventionelle Metapher benutzt wurde, wird nun auf seine buchstäbliche Bedeutung zurückgeführt. Es gilt hier, die genaue Bedeutung dieses Begriffes in den Texten Philipp Otto Runge und Tiecks näher zu untersuchen, in denen die Überlegung über Landschaft und Musik am weitesten ausgeführt wurde.

I. Die Verbindung von Natur und Musik

In Tiecks Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* geht das Landschaftserlebnis sehr oft mit einem musikalischen Erlebnis einher. Sternbald greift zum Beispiel zu Metaphern aus dem Bereich der Musik, um die Pflanzenwelt zu bezeichnen: „Wie ein melodischer Gesang, wie angeschlagene Harfensaiten sind diese Blüten, diese Blätter herausgequollen und strecken sich nun der liebkosenden, warmen Luft entgegen.“⁸ Auf der anderen Seite werden Metaphern aus dem Bereich der Natur zur Umschreibung musikalischer Erfahrungen herangezogen. So vergleicht der Erzähler das Waldlied der Gräfin Adelheid mit einem „melodischen Gesang“, der den Zuhörern „durch die Bäume wie ein rieselnder Bach entgegenquoll“⁹. Die Bach-Metapher verwandelt hier das Lied in einen Wasserlauf, der die Natur im buchstäblichen Sinne des Wortes durchströmt. Der Roman wimmelt von solchen Anspielungen auf die Durchdringung von Musik und Natur. Franz träumt von einer „musikalischen“ Verwandlung der Landschaft, einer Verwandlung, die sich letztendlich als Offenbarung ihres zutiefst musikalischen Wesens entpuppt: „von allen silbernen Wipfeln“ hört er „ein

⁸ Ludwig Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798), hrsg. von Alfred Anger, Stuttgart 1966. Bibliographisch ergänzte Ausgabe 1979 (zitiert FSW), S. 202.

⁹ Ebd., S. 221-222.

süßes Getöse“ niederklingen, Nachtigallen „mit süßer Kehle“ „im Takte mit der Musik des Mondscheins“ singen und „die liebliche Orgel der Natur spielen“¹⁰. In vielen Landschaftsbeschreibungen wird der Ton eines Musikinstruments oder der Klang einer Stimme mit der Naturbetrachtung verwoben. Der leitmotivische Hinweis auf die Hörnertöne, die in der Nacht „dem Monde entgegengrüßen und drüben in der Einsamkeit des Bergwaldes verhallen“¹¹, oder von den Bergen „zurückgegeben“ werden¹², drückt die unmittelbare Nähe und Verbundenheit von Natur und Schall aus:

„Töne, töne nieder zum Tal
Freun sich, freun sich allzumal
Baum und Strauch beim muntern Schall.“¹³

Häufig stimmen die Künstler- oder Dichterfiguren Lieder an, um die Natur zu verherrlichen. So ruft Franz vor einer nächtlichen Landschaft aus:

„Ich möchte die ganze Welt mit Liebesgesang durchströmen, den Mondschimmer und die Morgenröte anrühren, daß sie mein Lied und Glück wiederklingen, daß die Melodie Bäume, Zweige, Blätter und Gräser ergreife, damit alle spielend meinen Gesang wie mit Millionen Zungen wiederholen müßten.“¹⁴

Die Musik scheint also notwendigerweise jede Erwähnung der Natur zu begleiten. Die Tiecksche Natur ist in bewußter Abwandlung des Orpheus-Mythos von Musik durchflutet. Bezeichnenderweise schließt der Roman mit einem Dreiklang von Mensch, Natur und Musik:

„In seiner Stube nahm er seine Zither und küßte sie, er griff in die Töne hinein, und Liebe und Entzücken antwortete ihm in der Sprache der Musik. In der ganzen Natur vernahm er Gruß und Glückwunsch.“¹⁵

Eine künstlerische Verwirklichung der Verbindung von Landschaftserlebnis und Musik findet man in einigen Gemälden Philipp Otto Runge. Es ist hier nicht der Ort, auf die Beziehungen

¹⁰ Ebd., S. 91.

¹¹ Ebd., S. 240.

¹² Ebd., S. 216: „Die Berge gaben die Töne zurück, und ein schönes musikalisches Gewirr lärnte durch die einsame Gegend.“

¹³ Ebd. S. 222.

¹⁴ Ebd., S. 241.

¹⁵ Ebd., 400.

Tiecks zu Philipp Otto Runge zurückzukommen, mit denen sich schon viele Kommentatoren befaßt haben¹⁶, und wir brauchen hier nicht auf den tiefen Einfluß einzugehen, den der Schriftsteller auf den Maler ausübte. Nicht unerwähnt bleiben darf allerdings, daß Philipp Otto Runge den Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* 1798, d. h. schon im Erscheinungsjahr gelesen hatte und von dieser Lektüre zutiefst beeindruckt war¹⁷. Erst Ende 1801 kam es in Dresden zur persönlichen Begegnung zwischen den beiden Männern, die für das Entstehen von Philipp Otto Runge's Landschaftsbegriff im Jahre 1802 von grundlegender Bedeutung war¹⁸. In vielen Briefen aus dieser Zeit bezeichnet Philipp Otto Runge Tieck als den Hauptanreger seiner neuen Landschaftstheorie¹⁹. Obgleich es unmöglich ist, einen direkten Einfluß von Tiecks Roman auf die Kunstproduktion Philipp Otto Runge's nachzuweisen, bemerkt der aufmerksame Betrachter in einigen Gemälden des Künstlers auffallende Ähnlichkeiten mit den „musikalischen“ oder „melodischen“ Landschaftsdarstellungen Tiecks im *Sternbald*. Im Aquarell *Die Freuden der Jagd*²⁰ wird zum Beispiel der den ganzen Wald durchflutende Hörnerschall durch eine Arabeske verkörpert, die

¹⁶ Siegfried Krebs, *Philipp Otto Runge's Entwicklung unter dem Einflusse Ludwig Tiecks*, Heidelberg 1909; Wolfgang Roch, *Philipp Otto Runge's Kunstanschauung (dargestellt nach seinen „Hinterlassenen Schriften“)* und ihr Verhältnis zur Frühromantik, Straßburg 1909, S. 169 ff.; John Brownsdon Clowes Grundy, *Tieck and Runge. A Study in the Relationship of Literature and Art in the Romantic Period with Especial Reference to „Franz Sternbald“*, Straßburg 1930; Christa Franke, *Philipp Otto Runge und die Kunstansichten Wackenroders und Tiecks*, Marburg 1974; Jörg Träger: *Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog*, München 1975, S. 18–19.

¹⁷ Vgl. Philipp Otto Runge, *Hinterlassene Schriften*, hrsg. von Daniel Runge, 2 Bd., Hamburg 1840–1841. Nachdruck Göttingen 1965 (zitiert HS I oder HS II): HS II, S. 9, Brief Philipp Otto Runge's an Besser, 3. Juni 1798. Vgl. auch HS II, S. 12, Brief Philipp Otto Runge's an Besser, 29. Juni 1798. Die Abschiedsszene zwischen Dürer und Franz Sternbald in Leiden (Ludwig Tieck, FSW, S. 132 ff.) scheint, wie Jörg Träger bemerkt (*Philipp Otto Runge und sein Werk*, S. 18), Philipp Otto Runge unbewußt besonders tief beeindruckt zu haben, denn sein Kopenhagener Rembrandt-Traum vom Dezember 1799 weist auffallende Ähnlichkeiten mit dem Roman auf (vgl. HS II, S. 34, Brief Philipp Otto Runge's an Perthes, 16. Dezember 1799).

¹⁸ Vgl. Elisabeth Décultot, „Philipp Otto Runge et le paysage. La notion de ‚Landschaft‘ dans les textes de 1802“, in: *Revue germanique internationale*, 2, 1994, S. 39–58.

¹⁹ Vgl. vor allem HS I, S. 24, Brief Philipp Otto Runge's an Ludwig Tieck, 1. Dezember 1802.

²⁰ Vgl. Jörg Träger, *Philipp Otto Runge und sein Werk*, Nr. 432 (1808 oder 1809).



Philipp Otto Runge
Die Freuden der Jagd

das Hauptbild umrahmt. Die Durchdringung von Musik und Natur kommt in diesem Bild dadurch zum Ausdruck, daß der Schall des Blasinstruments in der Form eines aus gewundenen Blättern und Zweigen zusammengesetzten Rankenornaments dargestellt wird, das dem Horn entspringt. Durch diese bildliche Verkürzung wird die Verwandtschaft, ja eigentlich die Identität von Ton und Pflanze ans Licht gebracht. Von dem kühnen Versuch, die Idee einer „musikalischen Landschaft“ in die malerische Praxis umzusetzen, zeugt ebenfalls das im Jahre 1809 verfertigte Aquarell *Arions Meerfahrt*²¹, wo der Poet Arion die umgebende Natur (Schwäne und Mohnblumen) mit seiner Leier bezaubert. Unter allen Bildern Runges aber scheinen zwei Werke der Vorstellung der „musikalischen Landschaft“ am nächsten zu stehen. Es handelt sich zunächst um das Bildprojekt *Quelle und Dichter*, von dem Runge im Jahre 1805 eine Zeichnung anfertigt²². In einem an Goethe adressierten Brief gibt er seine Absicht kund, eine Ölfassung dieser Zeichnung zu verfertigen, in der die Verschlingung von Musik und Natur deutlich zum Ausdruck kommen würde:

„Hinter dem Walde soll die Sonne untergehn und der junge Buchenwald in einen (sic!) durchsichtigen grünen Licht schwimmen, in welchen *wie Musik* sich die Zweige hineinziehen. Der Dichter wird von den Klang und den schwimmenden Reiz angezogen (. . .). Der auffallende Gegensatz der durchsichtigen Waldeserleuchtung mit den kalten von vorn hereinfallenden Licht, der Eiche zur Buche, *der Musik zur Blume* etc. könnte, in gehöriger Stärke herausgehoben, *das Ganze vielleicht zu einen sprechenden Akkord erheben.*“²³

Das zweite Gemälde, in dem der Wille zur malerischen, d. h. optischen Darstellung der Musik innerhalb einer Landschaft zum Ausdruck kommt, ist die *Lehrstunde der Nachtigall*²⁴, das Hauptwerk der Dresdener Zeit. Dieses Bild stellt eine gegenüber einem flötespielenden Amor sitzende Psyche in einem Oval dar. Die Szene

²¹ Ebd., Nr. 443 (1809).

²² Ebd., Nr. 323.

²³ Hellmuth von Maltzahn (Hrsg.), *Philipp Otto Runges Briefwechsel mit Goethe*, Weimar 1940, S. 86 (Hervorhebungen von mir, die eigenwillige Rechtschreibung des Originals wurde belassen), Auszug aus einem Brief Philipp Otto Runges an Goethe vom 19. April 1808.

²⁴ Jörg Träger, *Philipp Otto Runge und sein Werk*, Nr. 248 und 301. Runge fertigte zwei verschiedene Fassungen dieses Werkes an: die erste wurde 1802 begonnen (1931 in München verbrannt) und die zweite 1804.



Philipp Otto Runge
Die Lehrstunde der Nachtigall · Zweite Fassung

spielt sich in einem dichten Wald ab, in dem man im unteren Teil des Bildes einen Bach fließen sieht. In einem Brief an seinen Bruder Daniel hat Runge diesen Bach symbolisch als die malerische, d. h. gegenständliche Verkörperung des Flötenklangs Amors bezeichnet:

„Ich lasse unten im Bilde ein Stück von der Landschaft sehen. Diese ist ein dichter Wald, wo sich durch einen dunkeln Schatten ein Bach stürzt; *dieses ist dasselbe in dem Grunde, was oben der Flötenklang in dem schattigen Baume ist.*“²⁵

Die hier angeführten Bilder Philipp Otto Runges bilden gewissermaßen ein malerisches Gegenstück zu Tiecks Entwurf einer literarischen Darstellung der „musikalischen Landschaft“.

II. Die strukturelle Verwandtschaft von Musik und Landschaft

a. Die Musik als paradigmatisches Muster der Landschaft

Bei Tieck wie bei Philipp Otto Runge scheint die Verbindung von Landschaft und Musik allerdings über das bloße Zitieren von Musik oder von auf Musik zurückverweisenden Zeichen in der Landschaftsdarstellung hinauszugehen. Kennzeichnend für beide ist, daß die Musik nicht nur als *inhaltlicher* Bestandteil der Darstellung in der Form von musizierenden Personen, singenden Dichtern oder Musikinstrumenten (Waldhorn, Flöte, Leier, Schalmel, usw.) auftritt, sondern auch als *strukturelles Vorbild* und gleichsam als Paradigma der Landschaftskunst. In einer Briefstelle aus dem Jahre 1803 bezeichnet Philipp Otto Runge das Musikalische als gemeinsames und verbindendes Prinzip aller anderen Künste:

„Die Musik ist doch immer das, was wir Harmonie und Ruhe in allen drey andern Künsten nennen. So muß in einer schönen Dichtung durch Worte Musik seyn, wie auch Musik seyn muß in einem schönen Bilde, und in einem schönen Gebäude oder in irgend welchen Ideen, die durch Linien ausgedrückt sind.“²⁶

Für den Maler wird die Musik zum Paradigma der künstlerischen Schöpfung überhaupt. So erklärt er in einem anderen Brief, wie er bei der Arbeit an der *Lehrstunde der Nachtigall* das musikalische

²⁵ HS I, S. 223, aus einem Brief Philipp Otto Runges an Daniel Runge, 27 Juli 1802 (Hervorhebung von mir).

²⁶ HS I, S. 43, Brief Philipp Otto Runges an Daniel, 6. April 1803.

Muster der Fuge, das ihm auch auf andere Kunstarten ausdehnbar scheint, in der Malerei angewandt hat:

„Ich habe hiebey etwas bemerkt, das mich auf recht deutliche Gedanken in der Composition bringt, die vielleicht für Andre nicht ganz neu, für mich aber sehr wichtig sind, und mich fördern; nämlich, daß dieses Bild dasselbe wird, was eine Fuge in der Musik ist. Dadurch ist mir begreiflich geworden, daß dergleichen in unsrer Kunst ebensowohl stattfindet, nämlich, wie viel man sich erleichtert, wenn man den musikalischen Satz, der in einer Composition im Ganzen liegt, heraus hat, und ihn variirt durch das Ganze immer wieder durchblicken läßt.“²⁷

Die vier *Tageszeiten* hat er, so lesen wir, auch „wie eine Symphonie“ bearbeitet²⁸. In einem Brief von 1802 vergleicht er Töne mit Blumen²⁹. 1810 spricht er von dem „Ton und Klang der Luft“, dessen Erkenntnis „den Spielraum für das Gefühl des Künstlers“ erweitern sollte³⁰. Im Rahmen der *Farbenlehre* schreibt er einen kleinen Aufsatz über die Analogie der Farben und Töne³¹. Diese Äußerungen erinnern an postum veröffentlichte Fragmente Friedrich Schlegels, der auch in gedrängter, aphoristischer Form den Begriff Landschaft mit dem der Fuge assoziiert³² und „viel Affinität“ zwischen „ $\rho\alpha\psi$ [Rhapsodien]“ und „Landschaften, vegetab.[ilischer] Welt, Blumen, Blättern“ sieht³³. Ähnlich bezeichnet August Wilhelm Schlegel die Einheit der malerischen Landschaft als eine grundlegend musikalische:

„Die Einheit, welche er [der Landschaftsmahler] in sein Werk legt, kann aber keine andre seyn als eine musikalische, d. h. die Angemessenheit

²⁷ HS I, S. 223, aus einem Brief Philipp Otto Runge an Daniel, 27. Juli 1802.

²⁸ HS I, S. 33, Brief Philipp Otto Runge an Daniel, 30. Januar 1803. Sulpiz Boisserée bemerkt ebenfalls eine deutliche Verwandtschaft zwischen den vier Bildern der *Tageszeiten* und der Musik Beethovens. Vgl. *Philipp Otto Runge Briefwechsel mit Goethe*, hrsg. von Hellmuth von Maltzahn, S. 117.

²⁹ HS II, S. 188, Brief an Daniel, 21. Dezember 1802: „Wie Blumen hüpfen die luftigen Töne aus der Tiefe“.

³⁰ HS I, S. 181, Brief an Goethe, 1. Februar 1810.

³¹ HS I, S. 168–170.

³² Friedrich Schlegel, *Schriften aus dem Nachlaß*, „Fragmente zur Poesie und Literatur. Erster Teil“, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg. Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, 35 Bd., Paderborn, München, Wien 1958 ff. (zitiert KFSA), Bd. 16, hrsg. von Hans Eichner, 1981, S. 260, Nr. 71.

³³ KFSA, Bd. 18 („Philosophische Lehrjahre 1796–1806 nebst philosophischen Manuskripten aus den Jahren 1796–1828. Erster Teil“), hrsg. von Hans Eichner, 1963, S. 205, Nr. 98.

harmonischer und kontrastirender Partien zur Hervorhebung einer Stimmung, oder einer Reihe von Eindrücken, bey denen [man] gern verweilt, und die das Gemüth in einem gewissen Schweben erhalten.“³⁴

b. Die frühromantische Auffassung der Musik

Um diese strukturelle Verwandtschaft von Musik und Landschaft richtig nachvollziehen zu können, müssen wir einen kleinen Umweg machen und auf die frühromantische Auffassung der Musik näher eingehen, wie sie zum Beispiel in den Werken Wackenroders und Tiecks dargelegt wurde. Obgleich Tieck selbst kein praktisches musikalisches Talent besaß, hatte ihm die Bekanntschaft mit Wackenroder und dem Königlichen Musikdirektor Johann Friedrich Reichardt eine gewisse Vertrautheit mit musiktheoretischen Fragen verliehen, die sich besonders in seiner Fähigkeit zeigte, die Musik mit anderen Künsten zu vergleichen³⁵. In seinem Artikel über die romantische Einheit der Künste spricht sich Karl Konrad Polheim gegen die Überbetonung der Bedeutung der Musik als Muster aller anderen Kunstgattungen in der Romantik aus³⁶. Allerdings kann man nicht darüber hinwegsehen, daß sich die romantische Poetik, wie es u. a. Wolfgang Preisendanz gezeigt hat, gemeinhin am Modell der Musik orientiert³⁷. In dem Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* wird die Musik als „die erste“ von allen Künsten dargestellt³⁸. Einige Stellen aus den *Phantasien über die Kunst* lassen auf die Überlegenheit der Musik über die Malerei schließen: „[Die Malerei] geht darauf aus, uns als Form zu täuschen, sie will das Geräusch, das Gespräch der belebten Welt nachahmen, sie

³⁴ AWS V, Bd. 1, *Vorlesungen über Ästhetik I (1798–1803)*, S. 339.

³⁵ Vgl. dazu Roger Paulin, *Ludwig Tieck*, Stuttgart 1987, S. 14.

³⁶ Karl Konrad Polheim, „Zur romantischen Einheit der Künste“, in: *Bildende Literatur und Kunst. Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Wolfdietrich Rasch, Frankfurt/Main 1970, S. 175, Fußnote 77.

³⁷ Wolfgang Preisendanz, „Zur Poetik der deutschen Romantik I: Die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung“, in: *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen, Motive*, hrsg. von Hans Steffen, Göttingen 1967, S. 67. Vgl. auch Klaus Lankheit, „Die Frühromantik und die Grundlagen der ‚gegenstandslosen‘ Malerei“, in: *Neue Heidelberger Jahrbücher*, Neue Folge, 1951, S. 80. Polheim selbst führt eine ganze Reihe von Zitaten an, die bei Novalis, Friedrich Schlegel, Hoffmann usw. auf eine Vorherrschaft der Musik gegenüber allen anderen Kunstgattungen schließen lassen.

³⁸ FSW, S. 281.

strebt, lebendig sich zu rühren, alle Kraft ist angeregt, aber doch ist sie unmächtig und ruft die Musik um Hülfe, um ihr ein großes Leben, Bewegung und Kraft zu leihen.“³⁹ Zwar bleibt die Einheit und Verschmelzung der Künste ein Postulat der damaligen Tieckschen Ästhetik: „Ich glaube darum doch, daß sich Musik, Poesie und Malerei oft die Hand bieten, ja daß sie oft ein und dasselbe auf ihren Wegen ausrichten können.“⁴⁰ Aber unter allen Künsten nimmt doch die Musik eine Ausnahmestelle ein: ihr ist eine gewisse Vorbildhaftigkeit eigen, die vor allem auf ihrem „geistigen“, „körperlosen“, „übermenschlichen“ Charakter beruht⁴¹. Für Wackenroder ist die Musik „die wunderbarste“ aller Erfindungen, „weil sie menschliche Gefühle auf eine übermenschliche Art schildert, weil sie uns alle Bewegungen unsers Gemüths unkörperlich, in goldne Wolken luftiger Harmonieen eingekleidet, über unserm Haupte zeigt“⁴². Die Musik führt also den Menschen nicht auf die Realität zurück, sondern entzieht ihn den zufälligen Erscheinungen des Diesseitigen. Die Musik ist die Kunst des Unkörperlichen, des Immateriellen überhaupt: „Ich fühle es jedesmal“, so lesen wir in Tiecks *Sternbald*, „wie Musik die Seele erhebt und die jauchzenden Klänge wie Engel mit himmlischer Unschuld alle irdischen Begierden und Wünsche fern abhalten. Wenn man ein Fegfeuer glauben will, wo die Seele durch Schmerzen geläutert und gereinigt wird, so ist im Gegenteile die Musik ein Vorhimmel, wo diese Läuterung durch wehmütige Wonne geschieht.“⁴³ Immer wieder werden die Wörter „Wolkengestalten“, „Geisterwesen“, „Geistererscheinungen“, ja sogar „Seifenblase“ zur Bezeichnung des „ätherischen“ Wesens der Musik benutzt.

Diese scheinbar bloß intuitive Bezeichnung der Musik als „ätherische“, „unkörperliche“, „geistige“ Kunst beruht eigentlich auf

³⁹ Ludwig Tieck, „Die Farben“, in: *Phantasien über die Kunst*, in: W. H. Wackenroder, *Sämliche Werke und Briefe*, hrsg. von Silvio Vietta und Richard Littlejohns, 2 Bd., Heidelberg 1991, Bd. 1, S. 192.

⁴⁰ FSW, S. 281.

⁴¹ Ludwig Tieck, „Die Farben“, a. a. O., S. 191–192: „Die Musik ist der letzte Geisterhauch, das feinste Element, aus dem die verborgensten Seelenräume wie aus einem unsichtbaren Bache ihre Nahrung ziehn; sie spielt um den Menschen, will nichts und alles, sie ist ein Organ, feiner als die Sprache, vielleicht zarter als seine Gedanken“.

⁴² W. H. Wackenroder, „Die Wunder der Tonkunst“, in: *Phantasien über die Kunst*, in: W. H. Wackenroder, *Sämliche Werke und Briefe*, a. a. O., Bd. 1, S. 207.

⁴³ FSW, S. 203.

einer tiefgründigen Analyse der musikalischen Sprache und ihrer Symbolik. Für Tieck ist die Musik „die unmittelbarste, die kühnste von allen Künsten“. Sie zeichnet sich von den anderen Künsten vor allem dadurch aus, daß „sie einzig das Herz habe, das auszusprechen, was man ihr anvertraut“, während „die übrigen ihren Auftrag immer nur halb ausrichten und das beste verschweigen.“⁴⁴ Es ist hier nicht der Ort, die frühromantische Auffassung der Musik noch weiter zu verfolgen. Es muß nur erwähnt werden, daß in dieser Auffassung die Musik, anders als die Poesie und die Malerei, auf keinem vorgegebenen, hergebrachten, „konventionellen“ Formensystem oder Kodex beruht. Im Gegensatz zu den anderen Künsten weist die Musik nicht über sich hinaus, sie bezieht sich nicht auf etwas anderes, wie die Sprache und die Malerei durch Buchstaben und Formen es tun. Der Ton bezeichnet kein Äußeres, weist auf keine Realität hin, ist weder Zeichen noch Medium: er „beschreibt“ nicht, „stellt nicht dar“, „bedeutet“ nicht, sondern „ist“⁴⁵. „Der Geist“, so Tieck in den *Fantasien über die Kunst*, „kann [die Musik] nicht mehr als Mittel, als Organ brauchen, sondern sie ist Sache selbst, darum lebt sie und schwingt sich in ihren Zauberkreisen.“⁴⁶

c. Tönende Landschaften: die Loslösung vom Mimesisprinzip

Gerade diese Vorstellung der Musik als einer reinen, jeder Nachahmungsforderung fremden Kunst erklärt die in der Frühromantik oft vorkommende Zusammenstellung von Musik und Landschaft. In Tiecks Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* erhält diese Verbindung ihre äußerste, zugespitzteste Formulierung. Mehrmals wird nämlich die Idee angeführt, daß der Landschaftsmaler die „Musik“ der Natur in sein Gemälde darstellen, d. h. hineinlegen muß. Vollendet kann eine Landschaft nur dann sein, wenn sie gleichzeitig mit dem Himmel, mit den Pflanzen und Bäumen auch die das Universum durchströmende Musik darstellt.

⁴⁴ Ebd., S. 281.

⁴⁵ Es muß hier aber hervorgehoben werden, daß diese Vorstellung der Musik als einer völlig autonomen Kunst sich nur innerhalb einer romantischen Perspektive verstehen läßt, die von vorn herein die Tradition der Programmmusik, d. h. der beschreibenden Musik ausschließt. Wie Robert Minder bemerkt, verwarf Tieck den deskriptiven Realismus von Haydns *Schöpfung*: vgl. Robert Minder, *Un poète romantique allemand: Ludwig Tieck (1773–1853)*, Paris 1936, S. 333.

⁴⁶ Ludwig Tieck, „Die Farben“, a. a. O., Bd. 1, S. 192.

Dieses grundlegende Motiv erscheint schon in den ersten Überlegungen über Landschaftsmalerei am Anfang des Romans. Hier wird der Ausdruck „musikalische Landschaft“ in seinem buchstäblichen Sinne verstanden: Franz träumt von einer idealen Landschaft, die sogar den Nachtigallengesang darstellen könnte.

„Wie vom Schimmer erregt klang von allen silbernen Wipfeln ein süßes Getöne nieder; da war alle Furcht verschwunden, der Wald brannte sanft im schönsten Glanze, und Nachtigallen wurden wach und flogen dicht an ihm vorüber, dann sangen sie mit süßer Kehle und *blieben immer im Takte mit der Musik des Mondscheins*. Franz fühlte sein Herz geöffnet, als er in einer Klause im Felsen einen Waldbruder wahrnahm, der andächtig die Augen zum Himmel aufhob und die Hände faltete. Franz trat näher: *„Hörst du nicht die liebliche Orgel der Natur spielen?“* sagte der Einsiedel, *„bete, wie ich tue.“* Franz war von dem Anblicke hingerissen, aber er sah nun Tafel und Palette vor sich und malte unbemerkt den Eremiten, seine Andacht, den Wald mit seinem Mondschrimer, *ja es gelang ihm sogar, und er konnte nicht begreifen wie es kam, die Töne der Nachtigall in sein Gemälde hineinzubringen*. Er hatte noch nie eine solche Freude empfunden⁴⁷.

Dieses Streben nach einer malerischen, optisch vermittelten Darstellung der Musik innerhalb eines Landschaftsgemäldes findet man bezeichnenderweise im zweiten Teil des Romans wieder. Vor dem schönen Himmel einer Landschaft in der Abenddämmerung ruft nämlich Florestan aus:

„O mein Freund, wenn ihr doch diese wunderliche Musik, die der Himmel heute dichtet, in eure Malerei hineinlocken könntet!“⁴⁸

Die hier formulierte Forderung nach einer Verschmelzung von Landschaft und Musik geht weit über das Postulat einer „melodischen“, „wohlklingenden“, „sinfonischen“ Einrichtung der Farben hinaus. Es geht nicht bloß darum, die Landschaft als „musikalisch“ im metaphorischen Sinne von „harmonisch“ zu verstehen, sondern vielmehr im buchstäblichen Sinne des Wortes die Attribute der Musik auf den malerischen Bereich der Landschaft anzuwenden. Der Landschaftsmaler muß sich mit anderen Worten am paradigmatischen Muster der Musik orientieren: er wird aufgefordert, sich zur Autonomie, Freiheit und absoluten Gegenstandslosigkeit der Musik zu erheben. Die Landschaftsmalerei muß an der der Musik innewohnenden „Abstraktheit“ teilhaben.

⁴⁷ FSW, S. 91 (Hervorhebungen von mir).

⁴⁸ Ebd., S. 280-281.

Die bevorzugte Stellung, die die Landschaft in Tiecks *Sternbald* und in Philipp Otto Runge's Schriften einnimmt, erhält dadurch eine besondere Bedeutung und Erklärung. Mehr als alle anderen Gattungen der Malerei (Historie, Porträt, Tier- oder Blumenstück usw.) wird nämlich die Landschaft als eine in sich geschlossene, absolute, von jeder Nachahmungsforderung losgelöste Kunst dargestellt. Mehr als alle anderen Gattungen ist sie also dazu fähig, die paradigmatische und vorbildhafte „Ungebundenheit“ der Musik als Gestaltungsprinzip zu übernehmen. Im *Sternbald* wird diese Loslösung vom Mimesisprinzip ausdrücklich formuliert:

„Was soll mit allen Zweigen und Blättern? mit dieser genauen Kopie der Gräser und Blumen? Nicht diese Pflanzen, nicht diese Berge will ich abschreiben, sondern mein Gemüt, meine Stimmung, die mich gerade in diesem Momente regiert, diese will ich mir selber festhalten und den übrigen Verständigen mitteilen.“⁴⁹

Somit gehört es zu den außergewöhnlichsten Leistungen Tiecks, die Landschaftsmalerei, die bisher als bevorzugter Bereich der *Mimesis* galt und mithin zumeist an einer vorgegebenen Wirklichkeit oder an einer idealischen Vorstellung gemessen wurde, als völlig autonom zu erklären.

Damit wird auch gleichzeitig die traditionelle, von der Weimarer Klassik vertretene Rangordnung der Kunstgattungen in Frage gestellt. Während Heinrich Meyer in seinem Aufsatz *Über die Gegenstände der bildenden Kunst* behauptet hatte, daß die Landschaften „immer ein geringeres Interesse einflößen, als diejenigen [Gegenstände], welche menschliche Handlungen und Figuren zum Grunde haben“⁵⁰, scheint Tieck die Würde und Autonomie der Landschaftsmalerei anerkennen zu wollen. Zwar bleibt die Menschendarstellung eines der Hauptanliegen der „ästhetischen Bildung“ des Helden; dennoch gehört die „Entdeckung“ der Landschaftskunst zu den wichtigsten Etappen seines Bildungsganges:

„Er war bisher noch nie darauf gekommen, eine Landschaft zu zeichnen, er hatte sie immer nur als eine notwendige Zugabe zu manchen historischen Bildern angesehen, aber noch nie empfunden, daß die leblose Natur etwas für sich Ganzes und Vollendetes ausmachen könne und so der Darstellung würdig sei.“⁵¹

⁴⁹ Ebd., S. 258.

⁵⁰ Heinrich Meyer, *Über die Gegenstände der bildenden Kunst* (1798), in: *Kleine Schriften zur Kunst*, hrsg. von Paul Weizsäcker, Stuttgart 1886, S. 5.

⁵¹ FSW, S. 51.

Bei Runge wird schärfer noch die „neue“ Kunst der Landschaftsmalerei gegen die Darstellung des Menschen ausgespielt, die besonders in der Form der historischen, mythologischen oder religiösen Malerei als erste Gattung überhaupt galt. In Runges kunstgeschichtlicher Vision soll das ehemalige, von der italienischen Hochrenaissance illustrierte Primat der „Historienmalerei“ dem der Landschaftsmalerei in der Moderne weichen:

„Michelangelo war der höchste Punkt in der Composition, das *jüngste Gericht* ist der Gränzstein der historischen Composition, schon Rafael hat sehr vieles nicht rein historisch Componirtes geliefert, die *Madonna* in Dresden ist offenbar nur eine Empfindung, die er durch die so wohl bekannten Gestalten ausgedrückt hat, nach ihm ist eigentlich nichts Historisches mehr entstanden, alle schönen Compositionen neigen sich zur Landschaft hin, – die *Aurora* von Guido“⁵².

In diesem teleologischen Sinne einer allmählichen Verdrängung der Historienmalerei durch die Landschaftskunst muß man die berühmte Formel Runges verstehen: „Es drängt sich alles zur Landschaft“⁵³.

d. Die „musikalische“ Anwendung der Farbe

Das bevorzugte Werkzeug der „musikalischen“ Verklärung der Landschaft ist die Farbe. Schon 1802 werden bei Runge Landschaft und Farbe als eng miteinander verbunden dargestellt: „Wenn wir so in der ganzen Natur nur unser Leben sehen, so ist es klar, daß dann erst die rechte Landschaft entstehen muß, als völlig entgegengesetzt der menschlichen, oder historischen Composition. Die Blumen, Bäume und Gestalten werden uns dann aufgehen und wir haben einen Schritt näher zur *Farbe* gethan!“⁵⁴ Um die Landschaft zur Autonomie der Musik zu erheben, muß der Landschaftsmaler die Farben so benutzen, wie der Musiker die Töne,

⁵² HS I, S. 6, im Februar 1802. Angespült wird hier auf das zwischen 1535-36 und 1541 entstandene Freskogemälde des *Jüngsten Gerichts* von Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle, anschließend auf die *Sixtinische Madonna* Raffaels, welche 1512-1513 gemalt und 1754 von August III. von Sachsen erworben wurde, und schließlich auf Guido Renis *Aurora*, ein Freskogemälde aus den Jahren 1613-1614 für das Casino Raspigliosi in Rom. Zu Runges Geschichtsauffassung, vgl. Christa Franke, *Philipp Otto Runge und die Kunstansichten Wackenroders und Tiecks*, Marburg 1974, S. 68 ff.

⁵³ HS I, im Februar 1802, S. 7.

⁵⁴ HS I, S. 17, Brief Philipp Otto Runges an seinen Bruder Daniel, 7. November 1802 (Hervorhebung im Original).

d. h. als freie, gegenstandslose, absolut autonome Einheiten ohne jeden Bezug auf ein bestimmtes äußerliches Signifikat. „Ich hoffe zu Gott, auf den ich mich verlasse (. . .), daß es mir möglich seyn wird, einst den herrlichen Zusammenhang der Farben so anschaulich darzustellen, daß sie [die Menschen], so wie die Musik, nur ihn loben, wie er es würdig ist, der einzige Inhalt aller Erkenntniß zu seyn“, schreibt Runge 1806 an seinen Bruder Gustav⁵⁵.

Einen Entwurf dieser freien, gegenstandslosen Anwendung der Farbe findet man schon im *Sternbald*, wo im allgemeinen und vor allem im Bereich der Landschaftsmalerei den Farben eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird. Die Beschreibung der Spiele des Lichts und der Farbe gipfelt in der Schilderung einer sich in der Nacht von einem wildbewachsenen Berg abhebenden Eisenhütte, welche bezeichnenderweise den letzten Hinweis auf die Landschaftsmalerei im Roman bildet:

„Der Mond stieg eben unten am Horizont herauf, sie hatten schon fernher Hammerschläge gehört, jetzt standen sie vor einer Eisenhütte, in der gearbeitet wurde. Der Anblick war schön; die Felsen standen schwarz umher, Schlacken lagen aufgehäuft, dazwischen einzelne grüne Gesträuche, *fast unkenntlich in der Finsternis*. Vom Feuer und dem funkenden Eisen war die offene Hütte erhellt, die hämmernden Arbeiter, ihre Bewegungen, *alles glich bewegten Schatten*, die von dem hellglühenden Erzklumpen angeschienen wurden. Hinten war der wildbewachsene Berg so eben sichtbar, auf dem alte Ruinen an der Spitze vom aufgehenden Monde schon beschimmert waren: gegenüber waren noch einige leichte Streifen des Abendrots am Himmel.“⁵⁶

Grundlegend für den Aufbau dieses Textes sind die immer wiederkehrenden Erwähnungen von Farb- und Lichteindrücken: das Schwarze der Felsen und Schlacken, das Grüne der Vegetation, der Mondschimmer und vor allem der Widerschein des funkenden Eisens, der das Ganze als die Schmiede der „fabelhaften Zyklopen“ erscheinen läßt. Die hier entworfene Landschaft besteht nur aus „unkennlichen“ Farbflecken. Die menschlichen Figuren haben sich in „bewegte Schatten“ aufgelöst, die „ganze Gegend“ ist „in eine Masse verschmolzen“ und sieht wie „ein Meer mit unendlichen Glanzwoogen“ aus⁵⁷. Das Abgebildete ist nicht mehr identifizierbar:

⁵⁵ HS I, S. 63, Brief Philipp Otto Runge an seinen Bruder Gustav, 7. Januar 1806.

⁵⁶ FSW, S. 340-341 (Hervorhebungen von mir).

⁵⁷ Ebd., S. 342.

„Hier ist keine Handlung, kein Ideal, nur Schimmer und verworrene Gestalten, die sich wie fast unkenntliche Schatten bewegen. Aber wenn Ihr dies Gemälde sähet, würdet Ihr Euch nicht mit mächtiger Empfindung in den Gegenstand hineinsehen? Würde er die übrige Kunst und Natur nicht auf eine Zeitlang aus Eurem Gedächtnisse hinwegrücken, und was wollt Ihr mehr?“⁵⁸

Wenn man diese Landschaftsbeschreibung mit den Landschaftsbildern der ersten Kapitel des Romans vergleicht, so zeichnet sich im Bildungsgang des Helden ein allmählicher Übergang von der traditionellen, „figurativen“ Weltdarstellung zu einer nonfigurativen Ästhetik ab. So wie nach der romantischen Auffassung der Klang in der Musik nichts darstellen oder bedeuten muß, so ist nunmehr die Farbe in der Landschaftsmalerei von der Forderung freigesprochen, etwas darzustellen oder zu bedeuten. Vor einem schönen Abendhimmel „mit wunderbaren buntgefärbten Wolkenbildern“ träumt Rudolf Florestan bezeichnenderweise von einem Landschaftsgemälde, das die bloßen Farb- und Lichtspiele zugleich darstellen und auf alle Gesetze der Komposition und der Bedeutung verzichten könnte:

„Wenn ihr Maler mir dergleichen darstellen könntet, so wollte ich euch oft eure beweglichen Historien, eure leidenschaftlichen und verwirrten Darstellungen mit allen unzähligen Figuren erlassen. Meine Seele sollte sich an diesen grellen Farben ohne Zusammenhang, an diesen mit Gold ausgelegten Luftbildern ergötzen und genügen, ich würde da Handlung, Leidenschaft, Komposition und alles gern vermissen, wenn ihr mir, wie die gütige Natur heute tut, so mit rosenrotem Schlüssel die Heimat aufschließen könntet, wo die Ahnungen der Kindheit wohnen, das glänzende Land, wo in dem grünen azurnen Meere die goldensten Träume schwimmen, wo Lichtgestalten zwischen feurigen Blumen gehn und uns die Hände reichen, die wir an unser Herz drücken möchten. O mein Freund, wenn ihr doch diese wunderliche Musik, die der Himmel heute dichtet, in eure Malerei hineinlocken könntet! Aber euch fehlen Farben, und Bedeutung im gewöhnlichen Sinne ist leider eine Bedingung eurer Kunst.“⁵⁹

Um die absolute Autonomie der Farbe in einem Wort zusammenzufassen, bezeichnet Sternbald die Landschaftsmalerei als „ein künstliches, fast tändelndes *Spiel* der Farben“⁶⁰.

Ähnliche Anspielungen auf eine aus bloßen Lichteffekten zusammengesetzte Landschaftsdarstellung findet man auch bei Run-

⁵⁸ Ebd., S. 341.

⁵⁹ Ebd., S. 280-281.

⁶⁰ Ebd., S. 341 (Hervorhebung von mir).

ge. So gibt der Maler in einem Brief von 1810 an Goethe seine Absicht kund, einige „Studien“ zur Illustration seiner Farbenlehre anzufertigen, die sich auf einfache Darstellung der Himmels-, Meeres- und Sonnenfarbe beschränken würden:

„Z. B. eine glatte Meeresfläche, in welcher sich ein heitrer Himmel rein spiegelt, ohne alles Weitere, und so, daß die Spiegelfläche horizontal, der Himmel gewölbt erschiene; so auch Sonnen-Aufgang und Untergang als bloße Erscheinung der Luft charakterisirt; wie auch Mondschein und andre allgemeine Effecte.“⁶¹

Er gibt ebenfalls sehr genaue technische Anweisungen zur Herstellung besonderer Licht- und Lufteffekte in der Darstellung eines *Sonnen-Untergangs im Walde*⁶². Bezeichnenderweise wird oft bei Runge und bei Tieck mit besonderem Nachdruck auf die Darstellung der „Luft“ hingewiesen. Es geht darum den „Luftton“ und seinen „unendlichen Verwandlungen“, den „Luft Raum“ oder das „Luftbild“, d. h. den unkörperlichsten, geistigsten, immateriellsten Teil der Malerei auf einer Leinwand darzustellen. Gerade diese Körperlosigkeit rückt die „Luftdarstellung“ in die Nähe der Musik⁶³.

III. Die musikalische Landschaft: Entwurf einer modernen Kunst?

Angesichts dieser wiederkehrenden Anspielungen auf eine freie, absichtslose, am paradigmatischen Muster der Musik orientierte Anwendung der Farben haben einige Kommentatoren auf den hellseherischen Entwurf einer Theorie der abstrakten Kunst, d. h. gewissermaßen auf eine Vorwegnahme der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts geschlossen. So spricht Klaus Lankheit in einem Artikel über „Die Frühromantik und die Grundlagen der ‚gegenstandslosen‘ Malerei“ von der in Tiecks *Sternbald* enthaltenen „revolutionären Theorie einer absoluten Malerei“⁶⁴. Solche Schlußfolgerungen werden anscheinend durch Runges Definition der Landschaftskunst als einer „abstrakteren“ Kunst untermauert⁶⁵. Hier kann man allerdings nicht vorsichtig genug sein: es wäre

⁶¹ HS I, S. 181, Brief Runges an Goethe, 1. Februar 1810.

⁶² HS I, S. 81-82.

⁶³ HS I, S. 82, 103 und FSW, S. 205, 280.

⁶⁴ Klaus Lankheit, „Die Frühromantik und die Grundlagen der ‚gegenstandslosen‘ Malerei“, in: *Neue Heidelberger Jahrbücher*, Neue Folge, 1951, S. 61.

⁶⁵ HS I, S. 15, Brief an Daniel, 9. März 1802.

irrig, den Roman ausschließlich aus der Perspektive der Gegenwart zu betrachten und ihn rückblickend nach Denkmustern und Kategorien zu lesen, die ihm zur Zeit seiner Entstehung völlig fremd waren. Die Idee einer radikal modernen Ästhetik würde die wirklichen Absichten Runges und Tiecks, sowie überhaupt die Schranken dessen, was damals technisch und kunsttheoretisch möglich war, weit übertreffen. Übrigens läßt kein Werk in Runges Kunstproduktion an einen wirklichen Verzicht auf figurative Kunst denken.

Dennoch bleibt es nicht ausgeschlossen, daß Runge und Tieck durch das Thema der „musikalischen Landschaft“ die Möglichkeit einer radikal neuen Darstellungsweise geahnt haben, ohne sie theoretisch formulieren oder malerisch verwirklichen zu können. Gerade in diesem Sinne sind die in der Frühromantik wiederkehrenden Bezeichnungen der Landschaftsmalerei als „neuer“, „moderner“ Kunst zu verstehen. Bezeichnenderweise sind Runges Schriften aus dem Jahre 1802 von der prophetischen Ahnung einer baldigen Geburt, eines zukünftigen Aufblühens durchdrungen: „Die Zeiten regen sich gewaltig und eine schöne Zeit muß geboren werden.“⁶⁶ Mit einem divinatorischen Gestus, der ihn zum „*Sprecher* der wahren Kunst“ macht⁶⁷, gibt er das Entstehen einer „schönen und wohl besseren Kunst“ kund⁶⁸, nämlich der Landschaftsmalerei, die die alte Kunst der Historienmalerei ersetzen soll:

„Ich glaube schwerlich, daß so etwas Schönes, wie der höchste Punct der historischen Kunst war, wieder entstehen wird, bis alle verderblichen neueren Kunstwerke einmal zu Grunde gegangen sind, es müßte denn auf einem ganz neuen Wege geschehen, und dieser liegt auch schon ziemlich klar da, und vielleicht käme bald die Zeit, wo eine recht schöne Kunst wieder erstehen könnte, *das ist in der Landschaft.*“⁶⁹

In dem langsamen Prozeß, der zum Entstehen der wahrhaften Landschaft führen soll, sieht sich aber Runge selbst nur als Wegbereiter: „Wir erleben die schöne Zeit der Kunst wohl nicht mehr, aber wir wollen unser Leben daran setzen, sie wirklich und in Wahrheit hervorzurufen“⁷⁰. Gerade das Bewußtsein, daß die von ihm angestrebte Kunst unmöglich von ihm selbst oder von einem

⁶⁶ HS II, S. 167, Brief an Daniel, 21. November 1802.

⁶⁷ HS II, S. 91, Brief an Daniel, 6. Oktober 1801 (Hervorhebung im Original).

⁶⁸ HS II, S. 183, Brief an seine Mutter, 18. Dezember 1802.

⁶⁹ HS I, S. 14–15, Brief an daniel, 9. März 1802 (Hervorhebung im Original).

⁷⁰ HS I, S. 7, Text vom Februar 1802.

ihm gleichgesinnten Künstler zu seinen Lebzeiten noch verwirklicht werden könnte, erklärt den bewußt prophetischen Ton der Rungeschen Texte. Erst *post mortem*, d. h. in einer fernen, nicht genau zu bestimmenden Zukunft wird diese neue Landschaftsmalerei ans Licht kommen. Runge sieht seine eigene bescheidene Rolle darin, ein einer solchen Gattung bisher völlig verschlossenes Publikum durch eine angebrachte Symbolik für diese neue Ästhetik erst allmählich zu gewinnen⁷¹.

Diese Bezeichnung der „musikalischen Landschaft“ als Kunstgattung der Moderne erhält in August Wilhelm Schlegels *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* ihre bündigste und prägnanteste Formulierung. Als „musikalische“ Kunst des Scheines wird die Landschaftsmalerei als Kunst der Modernität im Gegensatz zur antiken, auf der Vorherrschaft der Linie beruhenden Plastik definiert:

„Wenn die Malerey, je nachdem sie den Geist bey der ruhigen Betrachtung eines umgränzten Gegenstandes fixirt, oder das Gemüth zu unbestimmten Fantasieen anregt, und in eine unnennbare Sehnsucht verstrickt, sich entweder der Plastik oder der Musik annähert, so kann man die Landschaft ihren musikalischen Theil nennen. Es wird zugleich hieraus klar, warum sie bey den Alten nicht in so hohem Grade wie bey der Neuern ausgebildet worden; bey ihnen waltete nämlich das Plastische vor. Die Gegenstände andrer Gattungen, eine Blume, eine Frucht, Thiere und Menschen, sind, auch wenn sie nicht gesehen würden, an und für sich etwas bestimmtes; die Landschaft als solche existirt nur im Auge ihres Betrachters. Hier mußte die Kunst des Scheines also zum vollsten Bewußtseyn ihrer selbst kommen, alles beruht auf den Wunderkünsten der Luftperspektiv. Licht und Luft, die in andern Gattungen nur als Hülfsmittel und unumgängliche Bedingungen der Sichtbarkeit mit behandelt werden, wählt sich der Landschaftsmahler unmittelbar zu seinen Gegenständen.“⁷²

Nach Tiecks und Runges Versuchen, den Begriff der „musikalischen Landschaft“ in die literarische, bzw. malerische Praxis umzusetzen, wird hier eine begriffliche, kunsttheoretische Umgrenzung des Begriffs intendiert. Obgleich sich August Wilhelm Schlegel vielleicht nicht bewußt auf Runges und Tiecks Überlegungen über die *Landschaftsmalerei* beruft, so faßt doch diese Textstelle

⁷¹ HS I, S. 29, Brief Runges an seinen Vater, 13. Januar 1803. Vgl. Elisabeth Décultot, „Philipp Otto Runge et le paysage. La notion de ‚Landschaft‘ dans les textes de 1802“, a. a. O., S. 53 ff.

⁷² AWS V, Bd. 1, S. 338.

mit bemerkenswerter Knappheit die Hauptaspekte dieser Reflexion zusammen. In dieser Hinsicht erscheint der Begriff der musikalischen Landschaft als ein Schlüsselbegriff der romantischen Ästhetik, der unterschwellig die meisten kunsttheoretischen Reflexionen dieser Zeit durchzieht und für die weitere ästhetische Entwicklung der Moderne von grundlegender Bedeutung ist.