

# THEORIEN DER LANDSCHAFTSMALEREI IM 18. JAHRHUNDERT UND IHRE LITERARISCHEN AUSWIRKUNGEN

Von Maurizio Pirro (Bari)

Landschaftsmalerei und die mit ihr verbundenen Bildlichkeitstheorien üben auf die Umstrukturierung des Begriffs ‚Naturnachahmung‘ in der Literatur des 18. Jahrhunderts einen erheblichen Einfluss aus. In dem vorliegenden Beitrag geht es darum, den Übergang von einer auf Abbildung hinauslaufenden Praxis bis hin zu einer dezidiert fiktionalisierenden, antihermeneutischen Form der Naturdarstellung, am Beispiel theoretischer Abhandlungen und gattungsspezifischer Fragen der Idyllendichtung zu skizzieren.

Landscape painting and the theories of pictorial representation related to it exerted a considerable influence on the transformation of the idea of imitation of nature in 18th century literature. This essay attempts to consider the change from a merely imitative practice into a decisively fictionalised, antihermeneutical form of natural representation. For examples it draws on theoretical treatises and the specific issues of idyllic poetry.

Um die fiktionale Darstellung von Ruhe und Bewegung in der Natur kreisen wichtige ästhetische Fragen des 18. Jahrhunderts, darunter mehrere, die mit der Neudefinition des Begriffs „imitatio naturae“ zu tun haben. Dabei kommt der Landschaftsdarstellung in der Malerei eine zentrale Rolle zu, denn etliche Fragestellungen, die auf diesem Gebiet entstehen, werden von Schriftstellern und Literaturtheoretikern intensiv rezipiert, was dazu beiträgt, dass das Paradigma „Naturnachahmung“ einen immer deutlicheren antimimetischen Charakter erhält. Durch die Auseinandersetzung mit den visuellen Anforderungen der Landschaftsmalerei – so meine These – orientiert sich die literarische „imitatio“ immer weniger an einer Abbildung der Natur, um Bildlichkeit stattdessen immer mehr als fiktionales Konstrukt und Produkt subjektiver Einbildungskraft zu verstehen. Dabei rückt die Medialität von Kunstwerken zunehmend in den Vordergrund. Die Künstlichkeit der ästhetischen Darstellung wird ausdrücklich betont und als Strategie zur Steuerung von Rezeptionsprozessen bewusst eingesetzt. Dieser Prozess mündet in die antihermeneutischen Positionen der Weimarer Klassik. In seinen Schriften über Diderots Theorien zur Malerei präsentiert Goethe die Landschaft als bildlichen Ausdruck von subjektiven Totalitätsvorstellungen. Die Referentialität der Landschaft löst sich somit auf, das Bild ist insofern uninterpretierbar, als es von

der Individualität seines Urhebers, von dessen spezifischer Art des Totalitätsgefühls nicht zu trennen ist. Der Betrachter soll sich mit der Poliertheit der Darstellungsweise zufriedengeben. Die Form nimmt eine Abwehrfunktion an.

Im vorliegenden Beitrag wird es zunächst um einzelne theoretische Positionen gehen, um in einem zweiten Schritt die Stellung Salomon Gessners zu beleuchten, dem als Idyllenautor, Maler und Theoretiker eine Schlüsselrolle in dieser Konstellation zugesprochen werden kann.

Es gilt, die schon zu Anfang gestellte Frage wieder aufzugreifen: Wie steht es um Ruhe und Bewegung in den Darstellungstheorien des 18. Jahrhunderts? Ruhe als Bändigung des Zentrifugalen und Entschärfung des Heterogenen erhält dort eine Schlüsselstellung, wo es auf mimetische Treue gegenüber der Landschaft ankommt und ästhetische Wirkung eher auf Wiedererkennung sachlicher Korrespondenzen zwischen Bild und Abgebildetem pocht. Die durch Ausgewogenheit, Balancierung des Widersprüchlichen und Harmonisierung des Mannigfaltigen definierte Begrifflichkeit des „Schönen“ zielt eben darauf, dynamisierende Komponenten zu entkräften und regulativen Instanzen zu unterziehen. Dagegen gilt Bewegung grundsätzlich als bildliche Ausdrucksform des Unregelmäßigen und Disparaten, dessen ästhetische Wahrheit sich nicht auf Einhaltung allgemeingültiger Ordnungskriterien stützt, sondern im Verhältnis zur Intensität steht, mit der die Einbildungskraft des Rezipienten dadurch aktiviert wird. Die Kategorie des „Erhabenen“ setzt die Aufwertung des Dynamischen und die Entfaltung von Kräften voraus, die den Betrachter in einen Zustand des Erstaunens und der Erregung versetzen. Darüber sind sich – von Burke bis Kant – die wichtigsten Autoren einig, die das „Erhabene“ in anthropologischer sowie in kunsttheoretischer Hinsicht untersucht haben.

Die Suspensierung mimetischer Darstellungsweisen erfolgt in der Malerei viel langsamer als in der Literatur. Die Semantik der beiden Künste, die auf der Unterscheidung zwischen natürlichen und willkürlichen Zeichen basiert, spielt dabei eine erhebliche Rolle. Einen ebenso großen Einfluss darauf übt aber gleichermaßen die Lockerung jenes postulierten Äquivalenzverhältnisses aus, das unter dem Motto „ut pictura poesis“ die Beziehung zwischen Malerei und Literatur jahrhundertlang bestimmt hatte. In einem Autor wie Batteux, dessen Anliegen es ist, eine allgemeingültige Grundlage des Ästhetischen zu statuieren, rangieren beide Künste erwartungsgemäß auf gleicher Ebene. Sie gehen von demselben Schönheitsbegriff aus, wenden vergleichbare Mittel an, appellieren an gemeinsame anthropologische Konstanten. Es ist kein Zufall, dass Batteux in Deutschland von Autoren wie Karl Wilhelm Ramler und Johann Adolf Schlegel rezipiert wird, denen von ihren theoretischen Stellungnahmen und – wie bei Ramler – von ihrer künstlerischen Produktion her ein rokokohafter Geschmack unschwer zu attestieren ist. Das Gleichgewicht von Einheit und Mannigfaltigkeit in der Darstellung der Natur, das Batteux als höchstes ästhetisches Ideal vorschwebt, wird durch die moderate Dynamisierung eindrücklich verwirklicht, die für den Landschaftsstil des Rokoko charakteristisch ist. Liebliche Windbrisen, das langsame Fließen malerischer Bäche, Staffelfiguren in ruhigen und beherrschten Körperstellungen: Diese Topoi sollen der Landschafts-

darstellung des Rokoko Harmonie und Regelmäßigkeit verleihen. Der gekonnte Einsatz sparsamer Bewegungsquellen zielt darauf ab, eine wohltemperierte, symmetrische Bildlichkeit herzustellen, die vom Betrachter keine wesentliche Ergänzung verlangt und ihm klare Rezeptionsbedingungen stellt. Ästhetisches Vergnügen entsteht aus rationaler Erkenntnis des inneren Zusammenhanges zwischen der morphologischen Perfektion des Abgebildeten und der formalen Poliertheit der Abbildung. Die Natur bietet dem Künstler sowohl die inhaltliche Vorlage als auch das Strukturmodell, um die Welt als Spiegelbild der Schaffenskraft Gottes darzustellen. Für den Landschaftsmaler ist eine solche Analogie absolut entscheidend, denn er hat die Natur als spezifischen und ausschließlichen Gegenstand und kann an der Erscheinungswelt die Ebenbildlichkeit Gottes durch visuelle Zeichen veranschaulichen, die an und für sich geeignet sind, Evidenz und den Eindruck von Realität zu stiften.

Auf mimetischen Grundprinzipien beharren Malereitheorien im 18. Jahrhundert allerdings auch dann weiter, wenn in der Literaturtheorie neue wirkungsästhetische Akzente gesetzt werden, die das semantische Korrespondenzverhältnis zwischen den beiden Künsten in Frage stellen. Ein besonders markantes Beispiel dafür liefert Lessing, dessen theatralische Ästhetik – wie bekannt – im Zeichen der sinnlichen Erregung des Zuschauers steht. In seinen theoretischen Bemühungen um die bildenden Künste bezeichnet Lessing die Bewältigung der Dynamik als die Hauptaufgabe der Malerei. Bei nonverbalen Zeichensystemen stehe Wirkung im Zeichen von Simultaneität. Die hermeneutische Leistung des Betrachters bestehe darin, bildliche Einzelelemente miteinander in Verbindung zu setzen, die sein Blickfeld gleichzeitig in Anspruch nehmen und synchronisch wahrnehmbar sind. Bewegung komme dagegen bei denjenigen ästhetischen Ausdrucksformen in Frage, deren Rezeption zeitlich strukturiert ist. Nach Lessing hängt das ästhetische Vergnügen, das bei Theateraufführungen im Publikum entsteht, mit der Fähigkeit des Zuschauers zusammen, aus der Abfolge der dargestellten Ereignisse ein ganzheitliches Bild herzustellen. Sinnstiftend in der dramatischen Handlung ist nicht die mimetische Zuverlässigkeit der Darstellung, also nicht die sachliche Beziehung zwischen einem Gegenstand und seiner Abbildung, sondern die innere Kohärenz der inszenierten Leidenschaften, die Art und Weise, wie die Handlung von den agierenden Figuren seelisch reflektiert wird. Der Zuschauer wird dazu aufgefordert, das Geschehen durch selbstständige Sinnproduktion zu ergänzen. Er soll zwischen ebendiesen dargestellten Leidenschaften und denjenigen vermitteln, die in ihm selbst im Laufe der Aufführung rege werden. Die Bewegung auf der Bühne steht in direktem Verhältnis zum *motus animi*, zur geistigen Bewegung, die in dem empfindsamen Zuschauer ausgelöst wird. Die zeitliche Entwicklung des Bühnengeschehens bietet dem Publikum eine kognitive Grundlage, um Zusammenhänge zwischen verschiedenen Abschnitten der dargestellten Handlung herzustellen. Eine solche Rezeptionstätigkeit erfolgt in der Malerei durch simultane Erfassung bildlicher Konstituenten.

Die Überwindung des Analogiedenkens bei der Funktionsbestimmung von Dichtung und Malerei läuft in Lessings ›Laokoon‹ auf diese raumzeitliche Proble-

matik hinaus. Die Erfahrung von Totalität geschieht einerseits – in der Dichtung – durch ein extensives Verfahren, das verstreute Einzeleindrücke allmählich zu einem einheitlichen Erkenntnisakt zusammenfügt, wird andererseits – in der bildenden Kunst – im Modus einer intensiven Intuition vollbracht, die sich dem Betrachter als Wahrnehmung räumlicher Geschlossenheit kenntlich macht. Die fiktionale Bearbeitung der Natur soll an diese Vorstellung anschließen, indem von allen Einzelheiten abgesehen wird, die die Wahrnehmung der Landschaft als Ganzes trüben könnten. Der ganzheitliche Charakter von Landschaftsdarstellungen bleibt allein dadurch erhalten, dass jeder Einzelteil sich in das Gesamtbild einfügen lässt, ohne das Augenmerk des Betrachters auf sich selbst zu lenken. Der Landschaft werden somit bildliche Durchschaubarkeit und semantische Kohärenz zuteil, die Lessing durch Bewältigung des Heterogenen, Besänftigung des Zentrifugalen, Ruhe ausgedrückt wissen will. In der Landschaftsmalerei, so wie sie Lessing anhand der kanonischen Beispiele von Nicolas Poussin und Claude Lorrain präsent ist, bringt ein solcher Ansatz die drastische Reduzierung der epischen Komponenten zugunsten des allegorischen Potentials vom dargestellten Gegenstand und die Aneignung eines klassizistischen Geschmacks mit sich, der im Hinblick auf Winckelmanns Begriffspaar „edle Einfalt und stille Größe“ auf Schlichtheit und Geschliffenheit setzt. Diese Landschaftsauffassung schlägt sich aber auch in der Literatur mit ebenso weitreichenden Folgen nieder.

Der Literaturtheoretiker Lessing prangert das Verweilen bei einzelnen Details in der Landschaftsdarstellung nachdrücklich an. Beschreibende Einlassungen sollen eine bloß dienliche Funktion keinesfalls überschreiten. Alles, was den Leser von der linearen Entwicklung des epischen Verlaufs ablenkt, zersetzt Einheit und Geschlossenheit des Kunstwerkes und schwächt dessen Wirkung erheblich ab. Die Landschaft soll der Handlung einen eher undifferenzierten Hintergrund bieten, der im Grunde keinen Anspruch auf ästhetische Relevanz erheben darf. Gehen einzelne Elemente über einen solchen Hintergrund hinaus, so verlangt dies vom Leser eine analytische, sozusagen dekonstruktivistische rezeptive Einstellung, die das zergliedern soll, was Lessing als den „Begriff des Ganzen“ bezeichnet. Albrecht von Hallers ›Alpen‹, eines der wichtigsten Beispiele von Naturbeschreibung in der deutschsprachigen Literatur des 18. Jahrhunderts, weist Lessing mit der Begründung zurück, dass die hohe Anzahl an detaillierten Schilderungen eine simultane, synthetische Wahrnehmung der dargestellten Szene unmöglich macht: Wenn der „Begriff des Ganzen“, so Lessing im Kapitel 17 seines ›Laokoon‹,

lebhafter sein soll, so müssen keine einzelnen Teile darin vorstechen, sondern das höhere Licht muß auf alle gleich verteilt scheinen; unsere Einbildungskraft muß alle gleich schnell überlaufen können, um sich das aus ihnen mit eins zusammenzusetzen, was in der Natur mit eins gesehen wird.<sup>1)</sup>

---

<sup>1)</sup> GOTTHOLD EPHRAIM LESSING, *Laokoon, oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: *DERS., Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 5/2: *Werke 1766–1769*, hrsg. von WILFRIED BARNER, Frankfurt/M. 1990, S. 126.

Schnelligkeit und Bewegung wendet der Leser in seiner Rezeptionstätigkeit an; die Landschaft darf aber vom Künstler nicht anders als in einem Zustand der Ruhe und Gleichmäßigkeit dargestellt werden. Ein solcher Zustand soll für den Adressaten der symbolische Ausdruck einer uneingeschränkten Bewältigung der Leidenschaften sein. Wie im Kunstwerk das Mannigfaltige an der Landschaft unter einheitlichen bildlichen Kategorien subsumiert wird, so soll der Betrachter das Unebene und Ausschweifende an seinem geistigen Leben durch Rückbesinnung auf allgemeinmenschliche Prinzipien therapieren. Die Infragestellung der Parallelität von Dichtung und Malerei ist für Lessing nicht Grund genug, eine Landschaftstheorie zu verabschieden, die Visualität in den Dienst moralischer Läuterung stellt. Ästhetiker, die über Malerei aus der Perspektive von „ut pictura poesis“ urteilen und semiotischen Eigenschaften der beiden Künste wenig Aufmerksamkeit schenken, beharren umso eindringlicher auf mimetischer Abbildung der Wirklichkeit, wenn es darum geht, die Aufgaben des Landschaftsmalers zu definieren. Selbst Johann Jakob Breitinger, bei dessen literaturtheoretischen Überlegungen wirkungsästhetische Ansätze eine entscheidende Rolle spielen, geht davon aus, dass es bei der Rezeption von Landschaftsdarstellungen nicht auf die Anregung der Einbildungskraft ankommt. Der Betrachter soll sich vielmehr in einer rekonstruierenden Arbeit referentieller Art versuchen und dem Bild im Hinblick auf dessen faktische Vorlage einen mehr oder weniger hohen Grad an mimetischer Treue attestieren. Verfahren poetischer Erfindung wie Metapher und Analogie, die sich auf Vergleich und Verbindung unter disparaten Gegenständen stützen, kommt innerhalb der Zürcher Ästhetik ein erheblicher Wert zu. Wirklich fortschrittliche Folgen hat dieser Vorgang aber nur in der Dichtungstheorie. Die Anbindung eines realen Gegenstandes an die unendlichen mentalen Vorstellungen, die aus ihm entstehen können, bahnt den Weg zur Aufwertung des Wahrscheinlichen als Grundlage literarischer Darstellungsprozesse. In Breitingers Auffassung der Malerei gilt die Beziehung zwischen dem realen und dem fiktiven Gegenstand dagegen nur als Paradigma zur empirischen Überprüfung vom Wahrheitscharakter des abgebildeten Gegenstandes. Vor eine bildliche Darstellung gestellt – so Breitinger – regt sich im Betrachter ein dichtes Netz an Gedächtnisbezügen, die das künstlerische Bild unter bereits erprobten Realitätsvorstellungen unterordnen. Es ist für den alles andere als klar definierten Standort der Zürcher Ästhetik im Gesamtzusammenhang der Empfindsamkeit sehr charakteristisch, dass ein solcher Reflex genau derjenige ist, auf dem nach der Leipziger Schule um Gottsched das ästhetische Vergnügen überhaupt beruht<sup>2)</sup>.

Auffallend in den Theorien zur Landschaftsdarstellung in der Malerei um die Hälfte des 18. Jahrhunderts ist das Fehlen einer spezifischen Semiotik der bilden-

---

<sup>2)</sup> Zu Breitingers ästhetischem System vgl.: ANGELIKA WETTERER, Publikumsbezug und Wahrheitsanspruch. Der Widerspruch zwischen rhetorischem Ansatz und philosophischem Anspruch bei Gottsched und den Schweizern, Tübingen 1981; – GERHARD SCHÄFER, „Wohlklingende Schrift“ und „führende Bilder“. Soziologische Studien zur Ästhetik Gottscheds und der Schweizer, Frankfurt/M. u. a. 1987.

den Kunst. Die Überwindung des Analogiepostulats in der theoretischen Diskussion ändert kaum etwas an jener Tradition der Verschriftlichung des gemalten Bildes, die den Horizont der Malerei jahrhundertlang bestimmt hatte. Dies muss sowohl bei Jean-Baptiste Dubos als auch bei Lessing festgestellt werden, die man als die wichtigsten Vertreter dieser Neuorientierung betrachten kann. Die Malerei wird nach wie vor in den Kontext literarischer Rhetorik eingebunden. Dabei ist das Auswahlprinzip aristotelischer Prägung ausschlaggebend, das ästhetisches Gelingen davon abhängig macht, dass das Stoffliche auf eine begrenzte Anzahl an prägnanten Motiven reduziert wird (was die klassische Rhetoriklehre „*inventio*“ nennt) und diese durch ein ausgewogenes Verhältnis miteinander verbunden werden („*dispositio*“). Die Einschränkung des Mannigfaltigen um einer höheren Kohärenz willen, die sich in der formalen Beherrschung des Stofflichen wahrnehmbar macht (was die Rhetorik als „*elocutio*“ einordnet), ist auch in den ›Betrachtungen über die Malerey‹ Christian Ludwig von Hagedorns von entscheidender Bedeutung. Der jüngere Bruder von Friedrich von Hagedorn war ein passionierter Kunstsammler und ab 1764 Generaldirektor der Kunstakademie in Dresden. Seine Tätigkeit als Kunstkritiker und -theoretiker ist durch seine Mitarbeit an Nicolais ›Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste‹ belegt sowie durch sein 1762 veröffentlichtes Hauptwerk in zwei Bänden. Hier fordert Hagedorn den Landschaftsmaler dazu auf, Naturdarstellungen eine wohltemperierte Rhythmik zu verleihen, die durch Bezähmung allzu heftiger Dynamik hergestellt werden soll. Hagedorn plädiert wohlgemerkt nicht dafür, Bewegungsquellen einfach auszulöschen, sondern vielmehr darauf, sie in die Totalität der bildlichen Vorstellung zu integrieren, damit das Unregelmäßige, das durch sie entfacht wird, entkräftet und normiert werden kann. Seine Fähigkeit, in dem Mannigfaltigen verborgene Einheitsprinzipien zu ahnen, ermöglicht es dem begabten Maler, aus der Darstellung von Details variierende Kompositionselemente zu gewinnen, die sich auf den angestrebten Ganzheitseffekt förderlich auswirken, statt ihn zu beeinträchtigen. „Die Mannichfaltigkeit“ – so Hagedorn –

bezieht sich entweder auf die Gegenstände selbst, die das Gemälde ausfüllen, oder auf die Maschine desselben überhaupt. In jenem wird sie durch die Ungleichheit derselben erreicht; in dieser durch die Verhältnißmässige Deutlichkeit in den grossen, und durch die künstliche Verwickelung in den kleinen Partien. Verwickelung ist aber keine Verwirrung. Nur die erste ist des Aufschlusses fähig, der kleine Partien mit grösseren verbindet. Aus allem diesen, und mehrerer Einheiten eingedenk, bildet der kluge Anordner das Ganze (l'Ensemble).<sup>3)</sup>

Die Kraft der Anordnung hebt Unebenheiten auf, ohne Einzelteile in ihrem Eigenwert auszublenden. Das Auge des Betrachters soll durch Harmonie und Gleichmässigkeit dazu geleitet werden, die bildliche Ordnung als symbolischen Ausdruck der höheren Ordnung göttlicher Herkunft aufzuwerten, die die Natur in allen

<sup>3)</sup> CHRISTIAN LUDWIG VON HAGEDORN, *Betrachtungen über die Malerey*, Leipzig 1762, Erster Teil, S. 245. – Vgl. CLAUDIA SUSANNAH CRAMER, *Hagedorns Geschmack. Studien zur Kunstkennerschaft in Deutschland im 18. Jahrhundert*, Phil. Diss. Bonn 1989.

ihren Erscheinungen prägt. Von einer selbstständigen Semiotik der Visualität fehlt auch bei Hagedorn jede Spur, obwohl er durch die Unterscheidung zwischen einer inhaltlichen und einer formalen Mannigfaltigkeit schon einen Schritt nach vorne wagt, um die Medialität von Kunstwerken in ihrer Eigengesetzlichkeit zu erfassen.

Salomon Gessner legt seine Ansichten zur Naturdarstellung in der Malerei im ›Brief über die Landschaftsmalerey‹ dar, der zunächst 1770 erscheint und zwei Jahre später zusammen mit Gessners ›Neuen Idyllen‹ mit zahlreichen Textrevidierungen erneut abgedruckt wird. Die Berühmtheit der ›Neuen Idyllen‹ ist insbesondere darin begründet, dass Gessner sie neben zwei ›Moralischen Erzählungen‹ von Denis Diderot in zwei parallel konzipierten, in deutscher und in französischer Sprache veröffentlichten Ausgaben auf den Markt bringt<sup>4</sup>). Seine theoretische Abhandlung stellt er in betont sachlichem Ton als Bilanz aus seiner eigenen Tätigkeit als Maler vor. So wie Hagedorn, mit dem er übrigens in brieflichem Kontakt stand, fordert Gessner den Landschaftsmaler dazu auf, erst einmal eine verbindliche thematische Auswahl zu treffen. Technische Vorgaben zur konkreten Bildausführung interessieren ihn in diesem Zusammenhang weniger als die Frage, nach welchen visuellen Vorgängen sich das Auge des Malers zu richten hat. Dem Schweizer Theokrit – so wie Gessner im Zuge der begeisterten Rezeption umbenannt wurde, die 1756 das Erscheinen seiner ersten Idyllensammlung begleitete – schwebt ein harmonischer Ausgleich von Besonderem und Allgemeinem vor, den der Künstler durch intensive Beobachtung der Realität erzielen soll. Die strenge Schulung des Blicks soll dem Maler dazu verhelfen, in die Unmenge der Erscheinungen, die sich vor seinen Augen erstrecken, selektiv einzugreifen und aus ihnen den ästhetisch relevanten Kern herauszudestillieren.

Gessner, den eine tiefe Kongenialität mit neoklassizistischen Ansätzen verbindet, setzt als höchstes Ideal künstlerischer Vollendung die Darstellung eines Zustandes von entladener Anspannung, bei dem Ausgewogenheit und Schönheit von der synthetischen Bemühung, die sie durch Bewältigung der Kontraste möglich gemacht hat, nicht abgekoppelt werden sollen. Eine solche Synthese läuft offensichtlich auf Totalität hinaus. Gessners Hauptanliegen besteht darin, visuelle Voraussetzungen zur Betrachtung der Natur als ungebrochene Ganzheit zusammenzustellen. Details sollen sich der Gesamtkonstruktion der Landschaft fügen, ohne den Maler zur mikroskopischen Reproduktion des Existierenden zu verleiten. Gessner hütet sich strengstens davor, Natur als Objekt rein morphologischen Vergnügens zu betrachten. Die sinnliche Anziehungskraft des einzelnen Gegenstandes, die Gessner wohlgemerkt auf keinen Fall verkennt, soll durch Einsicht in die Funktion aufgehoben werden, die Details innerhalb der gottgesteuerten, den menschlichen Erfahrungshorizont bestimmenden Ordnungsvorstellung ausüben. Vor nichts soll der

---

<sup>4</sup>) Zur Vorgeschichte dieser Publikation und im Allgemeinen zu Gessners Beziehungen mit Künstlern und Intellektuellen aus anderen europäischen Ländern vgl. WIEBKE RÖBEN DE ALENCAR XAVIER, Salomon Gessner im Umkreis der ›Encyclopédie‹. Deutsch-französischer Kulturtransfer und europäische Aufklärung, Genève 2006.

Landschaftsmaler so heftig zurückschrecken wie vor der Versuchung, auf Nahblick zu bestehen. Das Verweilen bei gesonderten Bestandteilen der Landschaft ist bei Gessner eine ästhetische und eine moralische Fehlleistung, weil es die hierarchisch angelegten Proportionsverhältnisse trübt, die die Welt als sinnliches Schauspiel und vielmehr als Ausdruck göttlicher Schaffenskraft zusammenhalten.

Gessners Modell der Landschaftsdarstellung versteht Mimesis nicht als detaillierte Wiedergabe der Natur in all ihren morphologischen Erscheinungen, sondern als Erfassung des Wesentlichen und Unwandelbaren, das hinter den Erscheinungen verborgen bleibt und dessen Erkenntnis ein besonders geschultes Auge voraussetzt. Visuelle Begabung ist für Gessner weniger Scheidung und Sonderung des Äußerlichen als vielmehr inneres Schauen in die geheime Zusammengehörigkeit von allem Seienden. Indem er die Hauptphasen seiner ästhetischen Erziehung Revue passieren lässt, verweist Gessner in seinem ›Brief über die Landschaftsmahlerey‹ auf den schädlichen Einfluss, den die Lust am Detail auf seine Entwicklung als Künstler ausgeübt hat:

Meine Neigung ging vorzüglich auf die Landschaft; und ich fing mit Eifer an zu zeichnen. Aber mir begegnete, was so vielen begegnet. Das beste, und der Hauptendzweck ist doch immer die Natur. So dachte ich, und zeichnete nach der Natur. Aber was für Schwierigkeiten, da ich mich noch nicht genug nach den besten Mustern in der verschiedenen Art des Ausdrucks der Gegenstände geübt hatte! Ich wollte der Natur allzugenau folgen, und sah mich in Kleinigkeiten des Details verwickelt, welche die Wirkung des Ganzen störten; und fast immer fehlte mir die Manier, die den wahren Charakter der Gegenstände der Natur beybehält, ohne slavisch und ängstlich zu seyn. Meine Gründe waren mit verwickelten Kleinigkeiten überhäuft, die Bäume ängstlich und nicht in herrschende Hauptpartien geordnet, alles durch Arbeit ohne Geschmack zu sehr unterbrochen. Kurz: Mein Auge war noch nicht geübt, die Natur wie ein Gemälde zu betrachten.<sup>5)</sup>

Das Auge soll sich nach ästhetischen Auswahlkriterien richten. In der zufälligen Aneinanderreihung disparater Erscheinungsformen soll der empfindsame Künstler nach Ordnungsprinzipien Ausschau halten. Die ästhetische Anordnung der Bildteile veranschaulicht eine höhere metaphysische Ordnung und bietet dem Betrachter ein Strukturmodell zur moralischen Läuterung. Von einer Autonomisierung der künstlerischen Sprache hält sich Gessner fern. Fiktionale Schönheit legitimiert sich als treue Abbildung der Vollkommenheit, die Gott der Natur eingepägt hat. Die Natur soll der Maler zwar so erfassen, als ob sie ein fertiges Kunstwerk wäre. Die ästhetische Wirkung des gemalten Bildes auf den Betrachter steht aber in direktem Verhältnis zu der Art und Weise, wie es wiederum Natürlichkeit vorzuspiegeln vermag. Je mehr das Technische und Künstliche bei der Bildausführung in den Hintergrund rücken, desto williger wird sich der Betrachter der Täuschung anheimgeben, im Bild komme die plastische Kraft der Natur selbst zum Ausdruck. Die Ausblendung der Fiktionalität ist ein deutlich klassizistischer Zug, angesichts dessen es kaum verwundert, dass Verbreitung und Beliebtheit von Gessners Werken

<sup>5)</sup> SALOMON GESSNER, Brief über die Landschaftsmahlerey, in: DERS., *Idyllen*. Kritische Ausgabe, hrsg. von E. THEODOR VOSS, Stuttgart 1973, S. 180.

schon zur Zeit der ›Neuen Idyllen‹ 1772 stark nachgelassen hatten. Die vernichtenden Kritiken, die dieses Buch kurz nach seinem Erscheinen durch Herder und Goethe erlebt, sind ein klares Zeichen dafür. Aber auch zeitgenössische Autoren, die Gessner im ›Brief über die Landschaftsmalerey‹ als gleichgesinnt einstuft, vertreten eigentlich viel fortgeschrittenere Positionen. Das ist zum Beispiel bei Anton Raphael Mengs der Fall. Gessner erwähnt ihn unter den Vorbildern, die sich auf die künstlerische Erziehung eines angehenden Malers nur förderlich auswirken können, zumal er sich darum bemüht hat, die Grundlagen seiner ästhetischen Auffassung analytisch in anschaulicher Form darzulegen. Dabei unterscheidet Mengs sehr scharf zwischen natürlichen und ästhetischen Gegenständen, die er keinesfalls im Lichte eines Äquivalenz- oder Abbildungsverhältnisses sieht. „Es giebt Sachen in der Natur“, so Mengs in seinen ›Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerey‹,

o die Kunst unmöglich nachahmen kann, und wo sie sehr schwach gegen die Natur erscheint, nämlich in Licht und Finsterniß: hingegen hat sie einen Theil so sehr mächtig ist, einen Theil der die Natur weit übertrifft – dieser ist die Schönheit. Die Natur ist in ihren Hervorbringungen sehr vielen Zufällen unterworfen; die Kunst aber wirket frey weil sie lauter schwache Materien zum Werkzeuge hat, in welchen keine Widerstrebung ist. Die Kunst der Malerey kann aus dem ganzen Schauplatze der Natur das Schönste wählen, und die Materien von vielerley Orten, und die Schönheit von vielerley Menschen sammeln, da die Natur die Materie eines Menschen nur aus der Mutter desselben nehmen, und sich mit allen Zufällen begnügen muß.<sup>6)</sup>

Das Auswahlprinzip verleiht der bildlichen Darstellung der Natur einen Mehrwert, den Mengs als ästhetische Differenz auffasst. Während Gessner das Ästhetische in der plastischen Kraft der Natur schon vorgegeben und verwirklicht sieht, betrachtet Mengs die Ästhetisierung der Natur als eine Steigerung ebendieser plastischen Kraft. Ist für Gessner Landschaftsdarstellung ein interpretatorischer Akt, der eine hierarchische Beziehung zwischen dem auszulegenden Gegenstand und dessen Auslegung voraussetzt, so beruht Kunst bei Mengs auf Neuerfindung, die im Zuge von Einbildungskraft geschieht. Die Weimarer Autonomie-Ästhetik wird auf solche Gedanken zurückgreifen.

Indem Gessner an das „ut pictura poesis“ bedingungslos anschließt, positioniert er sich in einer theoretischen Sphäre, die gerade am Anfang der 1770er-Jahre ihre endgültige Formulierung durch Sulzers ›Allgemeine Theorie der Schönen Künste‹ erhält. Die Nähe des ›Briefes über die Landschaftsmalerey‹ zu den Einträgen über Malerei, die in Sulzers Werk enthalten sind, ist kaum zu übersehen. Gemeinsame Standpunkte sind die Harmonie von Einheit und Mannigfaltigkeit als Bedingung einer ausgewogenen Darstellung, die Einbeziehung jedes abzubildenden Details innerhalb einer höheren Totalität göttlicher Prägung, die Ergänzung der technischen Begabung durch die Fähigkeit, in der Fülle des Darstellbaren richtig zu wählen, der Abstand von sklavischer Nachahmung sowie ungenauer Abstraktion. Beide

<sup>6)</sup> ANTON RAPHAEL MENGES, Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerey, 3. Aufl., Zürich 1771, S. 18f.

Theoretiker wagen sich kaum über die traditionelle Analogie zwischen Malerei und Dichtung.

Breitinger hatte in seiner ›Critischen Dichtkunst‹ den Mangel an natürlichen Ausdrucksmitteln, der die Arbeit des Dichters im Hinblick auf Lebendigkeit und unverstellte Natürlichkeit erheblich erschwert, durch die anschauliche Prägnanz der poetischen Aussage kompensiert gesehen. Eine solche Prägnanz würde es „dem Redner und dem Poeten“ ermöglichen, „alle Begriffe in der Phantasie anderer Menschen eben so sinnlich und fühlbar zu machen, und in ein solches Licht zu stellen, daß sie eben so empfindlich und mit nicht geringerer Macht auf das Gemüthe würcken, als die Schildereyen der Mahler-Kunst“.<sup>7)</sup> An dieses Prinzip anschließend, sehen Sulzer und Gessner in der Bildsprache der Malerei nicht eine durch autonome Ausdrucksfähigkeit ausgezeichnete spezifische Instanz zur Veranschaulichung nicht verbalisierbarer Wahrnehmungsprozesse, sondern vielmehr ein Äquivalent zur dichterischen Sprache. Daher weisen beide den werdenden Maler auf den Wert hin, der in seiner Ausbildung der Beschäftigung mit Dichtern zukommen soll, die die Natur durch das verbale Medium dargestellt haben (beide schätzen James Thomson und Ewald von Kleist besonders hoch). Daher sind sie sich in der Ablehnung der holländischen Malerei einig, die sich mit Sorgfalt und mimetischer Genauigkeit zufrieden gäbe, ohne die tiefere Bedeutung der Welt als Ganzheit zu verstehen. Zur holländischen Schule urteilt Sulzer folgendermaßen:

In der That ist das, was sie vorzügliches besitzt, ein wichtiger Theil der Kunst; aber nur in so fern diese auf wichtige Gegenstände angewendet wird. Es ist zwar ein Vergnügen, Farben auf einer flachen Leinwand so künstlich aufgetragen zu sehen, daß man sich einbildet, man stehe in einer Kirche, oder man sehe eine wirklich lebendige Blume, oder einen athmenden Menschen vor sich; weiter aber hat auch diese bewundernswürdige Kunst nichts auf sich. Der Endzweck der schönen Künste, wird dadurch nicht erreicht, sondern diese Werke dienen blos, die Liebhaber zu ergötzen.<sup>8)</sup>

Sowohl Sulzer als auch Gessner bestehen letzten Endes auf einer grundsätzlichen Analogie von Wort und Zeichen, die man schon seit Dubos' ›Reflexions‹ als überwunden betrachten durfte.

Gessners ›Idyllen‹ sind ganz offensichtlich durch das Bestreben geprägt, ein solches Modell der Landschaftsdarstellung literarisch umzusetzen. Anmut und

<sup>7)</sup> JOHANN JACOB BREITINGER, *Critische Dichtkunst*, Stuttgart 1966 [Zürich und Leipzig 1740], Bd. 1, S. 31.

<sup>8)</sup> JOHANN GEORG SULZER, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, in: einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt, Leipzig 1771–1774, Bd. 1, S. 545 (Art. Holländische Schule). – Zu Sulzers Ästhetik nach wie vor grundlegend: WOLFGANG RIEDEL, *Erkennen und Empfinden. Anthropologische Achsendrehung und Wende zur Ästhetik bei Johann Georg Sulzer*, in: HANS-JÜRGEN SCHINGS (Hrsg.), *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*. DFG-Symposium 1992, Stuttgart und Weimar 1994, S. 410–439. – Insbesondere zum Gewicht, das in Sulzers ›Allgemeiner Theorie‹ den bildenden Künsten zukommt: HANS JOACHIM DETHLEFS, *Zur Theorie der Haltung in Johann Georg Sulzers Allgemeiner Theorie der Schönen Künste*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 59 (2009), S. 257–279.

Poliertheit der gräzisierung Form sollen die ideale Vorstellung ganzheitlicher, vollendeter Menschlichkeit vermitteln. In ein befriedetes goldenes Zeitalter hineingeboren, widmen sich Gessners Schäfer den Freuden des Gesanges oder sie vertrauen ihren milden Liebenskummer gleichgesinnten Seelen an. Ihr Leben folgt einem gleichmäßigen, naturbedingten Rhythmus, der sie vor Ausartungen und Ausschweifungen jeglicher Art schützt. Dabei bleibt Gessners Prosa von den sozialen und ökonomischen Veränderungen alles andere als unberührt, die um 1750 im Zuge erster Industrialisierungsansätze eingeleitet werden. Wie die Idyllenforschung nunmehr eingesehen hat, findet diese Dynamik ihren Ausdruck nicht etwa in kompensatorischen Utopievorstellungen, die auf eskapistische Wunschträume hinauslaufen, sondern in der Darstellung von Verhaltensweisen, die korrektiv auf die Exzesse kapitalistischer Akkumulation einwirken sollen, ohne jedoch das emanzipatorische Potential auszublenden, das bürgerlichen Errungenschaften zugrunde liegt<sup>9)</sup>. Die dezidierte Anthropisierung, die die Landschaft der ›Idyllen‹ kennzeichnet, spiegelt Gessners Interesse an unterschiedlichen Mustern der Realitätsdarstellung wider und führt einen spezifischen Modus idyllischer Fiktion ein, der sich bei Voß und Maler Müller durch die Anpassung der Gattungskonventionen an ein verbürgerlichtes Milieu endgültig etablieren wird.

Gessners Naturkonzept in den ›Idyllen‹ kann erst dann angemessen beschrieben werden, wenn den in den landschaftlichen Partien angesiedelten Dynamisierungsquellen, denen nach der Art des Rokoko eher ein gedämpfter und gemäßigter Rhythmus innewohnt, eine ergänzende Bewegungstendenz gegenübergestellt wird, die auf den Verhaltensweisen der menschlichen Figuren beruht, die vor dem Hintergrund idyllischer Szenerien ihren verschiedenartigen Beschäftigungen nachgehen. Bewegung erfolgt bei Gessner als Konkretisierung menschlichen Handelns. Durch die Praxis moralisch motivierter Leistungen, die sich als mitleidige Annäherung an leidende Mitmenschen oder als rituelle Ausführung religiöser Aufgaben erkennbar machen können, stellen Gessners Schäfer die eigene Tugend unter Beweis und fügen sich in eine Ordnungsvorstellung ein, in der natürliche Schönheit und menschliche Lauterkeit als zwei gleichbedeutende Erscheinungsformen der

---

<sup>9)</sup> Das verstärkte kritische Interesse, das ab Mitte der 1970er-Jahre den ›Idyllen‹ zuteil wurde, kreiste um die Beziehung Gessners zu der soziopolitischen Lage seiner Zeit. Wichtige Studien sind: HEIDEMARIE KESSELMANN, *Die Idyllen Salomon Gessners im Beziehungsfeld von Ästhetik und Geschichte im 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Gattungsgeschichte der Idylle*, Kronberg/Ts. 1976; – HELMUT J. SCHNEIDER, *Naturerfahrung und Idylle in der deutschen Aufklärung*, in: PETER PÜTZ (Hrsg.), *Erforschung der deutschen Aufklärung*, Königstein/Ts. 1980, S. 289–315; – RENATE BÖSCHENSTEIN, *Arbeit und Muße in der Idylldichtung des 18. Jahrhunderts*, in: GERHART HOFFMEISTER (Hrsg.), *Goethezeit. Studien zu Erkenntnis und Rezeption Goethes und seiner Zeitgenossen. Festschrift für Stuart Atkins*, Bern und München 1981, S. 9–30; – KLAUS GARBER, *Idylle und Revolution. Zum Abschluß einer zweitausendjährigen Gattungstradition im 18. Jahrhundert*, in: ORTRUD GUTJAHR u. a. (Hrsgg.): *Gesellige Vernunft. Zur Kultur der literarischen Aufklärung. Festschrift für Wolfram Mauser zum 65. Geburtstag*, Würzburg 1993, S. 57–82; – CARSTEN BEHLE, *„Heil dem Bürger des kleinen Städtchens“*. Studien zur sozialen Theorie der Idylle im 18. Jahrhundert, Tübingen 2002.

göttlichen Schöpfungskraft gelten. Insofern Gessners Akteure durch die vertraute ländliche Umgebung ziehen und sympathetische Beziehungen zur Landschaft und zu anderen Menschen knüpfen, resultiert die von Gessner intendierte Harmonie von allem Seienden allerdings nicht nur sekundär aus dem Zusammenhang zwischen morphologischer Perfektion der Natur und ethischer Souveränität des handelnden Menschen. Der Idyllenautor bemüht sich vielmehr darum, das Verhältnis von Mensch und Natur zueinander explizit zu reflektieren und durch das spätestens seit Rousseau in dem Landschaftsdiskurs fest eingebürgerte Motiv des spazierenden Betrachters in die Weltauffassung seiner Figuren auf erzählerischer Ebene einzubinden. Gessners Figuren werden meist in Bewegung dargestellt. Im Laufe ihres Spaziergangs widmen sie sich mit merklicher Lust einem visuellen Vergnügen, das stets in dankbarer Gottespreisung mündet. Durch die detaillierte Schilderung der Landschaft wird aber auch der Wirkungsraum menschlichen Handelns definiert. Die räumliche Erkundung der Umwelt verhilft Gessners Schäfern dazu, die Grenzen ihrer Existenz so zu ziehen, dass ihr Unternehmungsgeist als Analogon zur schöpferischen Potenz Gottes entfaltet werden kann.

Barthold Heinrich Brockes' ›Irdisches Vergnügen in Gott‹, das zu Gessners nachweisbaren Lektüren gehört und im ›Brief über die Landschaftsmahlerey‹ lobend erwähnt wird,<sup>10)</sup> stellt den ›Idyllen‹ ein einflussreiches Strukturmodell zur Aufwertung dynamischer Landschaftskomponenten zur Verfügung. Paradigmatisch steht Brockes' Werk für die Freude an der genauen Konturierung figurativer Einzelelemente, die in der Vielfalt ihrer Erscheinungsweisen eindrucklich auf den ganzheitlichen Gedanken verweisen, der der Welterschöpfung zugrunde liegt. Bei Brockes läuft die Fiktionalisierung des Morphologischen, die das unendlich Kleine nicht weniger als das unendlich Große umspannt, darauf hinaus, dem Leser eine anschauliche Totalitätsvorstellung zu vermitteln sowie ihn dazu aufzufordern, sich an der Lebendigkeit der Natur durch eigene schöpferische Begeisterung zu beteiligen. Diese Appellstruktur der Dichtung Brockes' erfährt über den Bezug auf Naturphänomene, die sich der menschlichen Wahrnehmungskraft entziehen und nur durch technische Hilfsmittel rezipiert werden können, weitere Verstärkung. Tele- und Mikroskop erweitern den Raum, den der Mensch als Betrachter

<sup>10)</sup> Gessners Biograf Johann Jakob Hottinger berichtet von dem leidenschaftlichen Interesse, das der junge Gessner Brockes' Werk entgegenbrachte. Vgl. JOHANN JAKOB HOTTINGER, Salomon Gessner, Zürich 1796 (wiederabgedruckt in: SALOMON GESSNERS sämtliche Schriften, hrsg. von JULIUS LUDWIG KLEE, Leipzig 1841, Bd. 1, S. 1–116, im besonderen S. 18ff.). Zu Brockes äußert sich Gessner folgendermaßen: „Brockes hat sich eine ganz eigene Dichtart gewählt; er hat die Natur in ihren mannigfaltigen Schönheiten bis auf den kleinsten Detail genau beobachtet; sein zartes Gefühl ward durch die kleinsten Umstände gerührt; ein Gräslein mit Thautropfen an der Sonne hat ihn begeistert; seine Gemälde sind oft zu weitschweifig, oft zu erkünstelt: Aber seine Gedichte sind doch ein Magazin von Gemälden und Bildern, die gerade aus der Natur genommen sind. Sie erinnern uns an Schönheiten, an Umstände, die wir oft selbst bemerkt haben, und itzt wieder ganz lebhaft denken, die uns aber das Gedächtniß nicht liefert, wenn wir sie am nöthigsten haben“ (GESSNER, Brief über die Landschaftsmahlerey [zit. Anm. 5], S. 192f.).

erfassen kann, und intensivieren im Menschen selbst das empathische Gefühl der Zusammengehörigkeit gegenüber der Natur<sup>11)</sup>. Wäre es auch verfehlt, bei Brockes von einer Tendenz zur Begründung menschlichen Tuns als Form eigengesetzlichen Handelns in der Landschaftskulisse zu sprechen, so zeugt das Schockerlebnis, das in seinem Werk durch unvermutete Zusammensetzungen im kleinsten Raum (wie auf dem Rücken einer Fliege)<sup>12)</sup> oder schwindelerregende Erahnung kosmischer Unermesslichkeit<sup>13)</sup> ausgelöst wird, von einer sentimentalisch fundierten Landschaftswahrnehmung, die Gessners empfindsamer Darstellung der Natur im Lichte anthropologischer Konstanten durchaus vorausgreift. Die ›Idyllen‹ werden Brockes' Modell in seiner theologischen Konsequenz lockern und die Faszination, der Brockes' Subjekt restlos anheimgegeben ist, insofern säkularisieren, als der Hauptakzent bei ihnen auf der Natur als Schauplatz individueller Geschäftigkeit und intersubjektiver Beziehungen liegen wird.

---

<sup>11)</sup> Vgl. KARL RICHTER, Teleskop und Mikroskop in Brockes' Irdischem Vergnügen in Gott, in: PETER-ANDRÉ ALT u. a. (Hrsgg.), Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings, Würzburg 2002, S. 3–17.

<sup>12)</sup> „[...] wie kann doch hier | Sich so mancher Farben Zier | Auf so kleinem Platz vereinen, | Und mit solchem Glantz vermählen, | Daß sie wie Metallen scheinen! Rief ich, mit vergnügter Seelen. | Wie so künstlich! fiel mir ein, | Müssen hier die kleinen Theile | In einander eingeschrenckt, | Durch einander hergelenckt, | Wunderbar verbunden seyn! | Zu dem Endzweck, daß der Schein | Unsrer Sonnen und ihr Licht, | Das so wunderbarlich-schön, | Und von uns sonst nicht zu sehn, | Unserm forschenden Gesicht | Sichtbar werd', und unser Sinn, | Von derselben Pracht gerühret, | Durch den Glantz zuletzt dahin | Aufgezogen und geführet, | Woraus selbst der Sonnen Pracht | Erst entsprungen, der die Welt, | Wie erschaffen, so erhält, | Und so herrlich zubereitet. | Hast du also, kleine Fliege, | Da ich mich an dir vergnüge, | Selbst zur GOttheit mich geleitet“ (BARTHOLD HEINRICH BROCKES, Irdisches Vergnügen in Gott, hrsg. von HANS-GEORG KEMPER, Stuttgart 1999, S. 23).

<sup>13)</sup> „Er schwang hierauf durchs Auge seinen Sinn, | Jedoch nur Staffelweise, | Zuerst von seinem Stand bis an die Wolcken hin. | Von da schwang sich des Geists und Blickes schneller Lauf | Bis an des Mondes Kreis hinauf. | Nicht genug, er eilte weiter fort, | Und stieg nach dem verklärten Ort, | Wo er der Venus Glantz, und nahe | Bey ihrem Schein, Mercur, ersahe. | Von da stieg er bis an das Licht, | Und dacht' an uns'rer Sonne Glänzten, | Er flog noch die entleg'nen drey, | Mars, Jupiter, Saturn, vorbei, | Ja, leg't in einem Augenblick | Viel tausend Millionen Meilen | Bis an das Fix-Gestirn zurück, | Noch nicht genug. Er wollte weiter eilen“ (ebenda, S. 31).

